

**DOTTORATO DI RICERCA IN CULTURE E LETTERATURE
COMPARATE**

XXVII CICLO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE

**TRANSCODIFICHE E LINEE DI CONFINE
NELL'ADATTAMENTO FILMICO DI MADAME BOVARY**

Dottoranda: Dott.ssa Anna Chiara Luzzi

Tutor: Prof.ssa Bruna Donatelli

Abstract

La presente tesi affronta il problema dell'adattamento del romanzo al cinema sotto una duplice prospettiva. Il caso esemplare preso in considerazione è quello del capolavoro flaubertiano *Madame Bovary*. Il caso di studio è stato scelto in relazione alla particolare natura dello stile flaubertiano, oltre che evidentemente alla ricchezza di occorrenze, di diverso stile e livello, di adattamenti che la storia del cinema di ogni tempo e luogo offre. La prosa flaubertiana, infatti, com'è stato ormai ampiamente riconosciuto dalla critica, è dotata di un peculiare carattere "visuale", che la rende una candidata ideale all'adattamento cinematografico. Inoltre, il carattere universale e, per così dire, la porosità della protagonista del romanzo, Emma Bovary, fanno sì che l'eroina flaubertiana abbia assunto nel tempo i tratti di una vera e propria "icona culturale". Ciò la rende evidentemente attraente per la narrazione cinematografica, capace di farne emergere ed esaltarne tratti già presenti nel romanzo ma ulteriormente elaborabili.

A partire da questo caso di studio è possibile compiere una ricognizione trasversale, sebbene non definitiva data la ricchezza del materiale, non solo dei rapporti tra cinema e letteratura rispetto al romanzo di Flaubert, ma anche, più in generale, dello statuto dell'adattamento, considerato qui come momento qualificante di un'operazione di transcondificazione e di rimediazione del medium letterario in altri media (nello specifico il linguaggio cinematografico). Avendo preso in considerazione, tramite una ricognizione introduttiva delle fonti teoriche principali, le maggiori proposte sullo statuto dell'adattamento del romanzo al cinema, la tesi privilegia il ricorso alla categoria di "fedeltà" attraverso l'analisi di alcuni casi esemplari di trasposizione del romanzo per lo schermo.

Lungi dal propugnare una concezione pedissequa, pedante o puramente 'imitativa' del cinema rispetto alla letteratura, ovvero un'idea semplificata di letteratura come mero 'brogliaccio' per *plot* narrativi cinematografici, l'*adaptation theory* consente, proprio sviluppando la nozione di "fedeltà", di pensare l'adattamento come un momento altamente creativo, in cui si ridefiniscono gli orizzonti e il senso della narrazione, secondo una logica, tipica dell'intermedialità, com'è stato largamente messo in luce dai *media studies*, per cui la riconfigurazione di senso del testo non solo agisce sulla nuova forma testuale (in questo caso il cinema), ma retroagisce anche sulla sua matrice (il romanzo).

Si vedrà pertanto che *Madame Bovary* non si è solo prestata a numerosi adattamenti cinematografici, assai diversi tra loro per obiettivi e stile, i quali di volta in volta hanno fatto emergere aspetti diversi del romanzo. Si potrà anche ipotizzare, come abbiamo fatto nella tesi,

che alcuni importanti film, che si possono considerare classici, sono indirettamente adattamenti impliciti, e tuttavia a loro modo fedeli, del capolavoro flaubertiano.

A mio padre

A mia figlia

INDICE

Capitolo I

Introduzione

Capitolo II

Linee teoriche e analisi intermediale delle relazioni tra letteratura e cinema

1. Osservazioni preliminari
2. La critica formalista e strutturalista
3. Linee eccentriche della critica: tra psicoanalisi e semiotica
4. Esiti postmoderni di una *adaptation theory*

Capitolo II

Ricodificazione e transcodifica. L'adattamento di Madame Bovary come esercizio di stile

1. La natura visuale di Flaubert
2. Interpretazioni del modello
 - 2.1 *Beyond the forest* di King Vidor (1949)
 - 2.2 *Die Nakte Bovary* di Hans Schott-Shöbinger (1969)
 - 2.3 *Ryan's Daughter* di David Lean (1970)
 - 2.4 *Spasi i sokhrani* (Sauve et protège) di Aleksandr Sokurov (1989)
 - 2.5 *Maya Memsaab* di Ketan Mehta (1992)
 - 2.6 *Madame Bovary* di Sophie Barthes
 - 2.7 *Trasposizioni televisive*

Capitolo III

Jean Renoir e la fedeltà “à l’esprit”

Capitolo IV

Claude Chabrol e la fedeltà “à la lettre”

Capitolo V

Vincente Minnelli: La trasposizione hollywoodiana

Capitolo VI

Le Bovary di Oliveira e Fellini

Bibliografia

Ringraziamenti

Introduzione

L'oggetto teorico della tesi consiste in una ricognizione dei rapporti tra letteratura e cinema, letti a partire dal caso esemplare di Madame Bovary. Tale caso, come si vedrà in seguito, è particolarmente interessante, sia per la quantità e la varietà di materiale filmico disponibile, sia per la ricchezza di spunti che emergono dalla lettura del romanzo, in particolare se si tiene conto della plasticità e universalità del personaggio e della 'natura visuale' del romanzo flaubertiano. La tesi si muoverà a partire dai due poli principali appena definiti, secondo la scansione in capitoli riportata di seguito, in base a una descrizione ragionata alla quale è premesso un capitolo teorico di carattere introduttivo di ricognizione sulle teorie dell'adattamento che si sono succedute e, a volte,

Esito di tale percorso che, data la vastità e la natura del fenomeno considerato, non consente vere e proprie conclusioni sulla tematica, sarà quello di riconsiderare sotto una nuova luce la nozione di fedeltà ancora al centro dei discorsi teorici e critici sull'adattamento, attraverso l'esame di opere cinematografiche esemplari che traggono spunto dall'Ur testo di Flaubert. Si vedrà, infatti, come, lungi dal prescrivere forme di adeguamento pedissequo del cinema al romanzo o del romanzo al linguaggio cinematografico, la fedeltà consenta sviluppi creativi inattesi e significativi, soprattutto se letti alla luce della crescente importanza di un discorso sulla crossmedialità.

Capitolo I

Il capitolo introduce a un percorso attraverso gli approcci teorici che si sono succeduti e sovrapposti intorno al tentativo di canonizzare il genere 'instabile' dell'adattamento cinematografico, soffermandosi soprattutto sull'importante contributo degli strutturalisti, dei semiologi e di alcuni pionieristici critici del cinema. Si evidenzia come nei decenni il dibattito si sia spesso circoscritto intorno alla questione della fedeltà; si analizzano poi alcune tipologie di adattamento e la relazione con i nuovi media per giungere ai più recenti contributi, soffermandosi soprattutto intorno a quello di Linda Hutcheon. Si afferma che nel contesto culturale attuale sia diventato restrittivo e antimoderno elaborare un discorso sulle contaminazioni tra una disciplina in un'ottica critica ancorata entro i limiti angusti della questione del genere. Il tema essenziale è costituito dal fatto che l'adattamento istituisca una singolare vicinanza tra testo letterario e testo filmico, i quali spesso collidono, stimolando nel pubblico costituito da lettori-spettatori una coazione al confronto tra i generi. Tale caratteristica crossmediale rappresenta un punto di forza artistico e non un limite, come è stato considerato per decenni a causa di un pregiudizio di subalternità del cinema rispetto alle arti considerate più 'alte'.

Capitolo II

Si prende in esame la natura visuale delle descrizioni di Flaubert, caratteristica che ha favorito notevolmente i numerosi tentativi di ricodificazione e transcodifica di *Madame Bovary*; si traccia un percorso di sintesi attraverso le interpretazioni del modello universale fornito dallo scrittore, soffermandosi su alcune delle numerose reinterpretazioni proposte da diversi autori per il cinema e la televisione, alcune delle quali partono semplicemente dallo spunto del soggetto per dare vita a prodotti artistici del tutto originali, come la versione onirica di Sokurov, quella bollywoodiana di Ketan Mehta e molte altre fino al recente adattamento di Sophie Barthes, al momento ancora inedito in Italia.

Capitolo III-IV

Nei capitoli *Jean Renoir e la fedeltà "à l'esprit"* e *Claude Chabrol e la fedeltà "à la lettre"*, si evidenzia come anche un'intenzione di fedeltà può avere connotazioni e risultati differenti. Nel caso di Renoir l'approccio a *Madame Bovary* è del tutto rispettoso, ma egli è convinto che la materia del romanzo sia irriducibile ad una trasposizione cinematografica, pertanto decide di cercare di essere fedele all'ordine del testo originale dimostrando che la sua convinzione intorno agli adattamenti è la necessità di rispettare l'originale, senza pretendere di creare un'opera originale. Nel Capitolo su Chabrol si analizza come anche un programmatico tentativo di fedeltà letterale al testo o all'autore del testo può essere nella sostanza disatteso. Si vuole affermare qui che anche se il tentativo di stilizzazione si rivela fallimentare, la grandezza del romanzo rappresenta sì un limite, ma anche una possibilità di elaborare efficacemente un'interpretazione valida tenendo conto che l'ellissi è inevitabile.

Capitolo V

Si vuole dimostrare come lo stile di *Madame Bovary* di Minnelli sia una sorta di manifesto dell'*Hollywood moviemaking*, ma contemporaneamente demolisca i presupposti morali che rappresentano i capisaldi delle società più tradizionali e della morale borghese e socialmente accettabile delle grandi case di produzione americane. La pellicola apparentemente più tradizionale, è in realtà un'opera ideologica in cui si individua un responsabile diretto che è la società borghese

gretta la quale agisce ai danni del personaggio-vittima. Intuito e mestiere di Minnelli conservano lo spirito di Flaubert, ma allo stesso tempo, lo traducono in un linguaggio e in uno sguardo che possa essere compreso dal pubblico di massa dell'epoca, attraverso l'applicazione di alcune regole auree del cinema hollywoodiano. L'autore, che non si è curato di restituire la cronologia degli eventi, né la fedeltà alla lettera, è attratto dagli elementi sovversivi del personaggio principale e della sua storia e ha interpretato la restituzione delle impressioni letterarie, così come sono state filtrate dalla sua sensibilità.

Capitolo VI

Le opere di Oliveira e Fellini nascono dal desiderio di mettere in immagini un nodo concettuale che è alla base di un capolavoro della memoria collettiva: l'alternarsi di illusione e disillusione. Il capitolo procede elaborando una proposta di analisi comparata dei meccanismi di oscillazione tra l'uno e l'altro sentimento nell'animo delle protagoniste dei due film. I due cineasti, come molti altri, non hanno saputo esimersi dal dedicare una parte della loro opera alla misurazione di questo «indice bovaristico», incarnato dal personaggio di *Madame Bovary*, esplicitamente riproposto da Manoel de Oliveira nel suo *Vale Abraão* del 1993, adattamento filmico di un adattamento letterario e evocato senza riferimenti diretti da Federico Fellini nel suo *Sceicco Bianco* del 1952, pellicola grottesca e derisoria in cui il regista crea un postulato artistico, financo esistenziale, del meccanismo che corrode l'illusione e ne irride l'assolutezza.

Linee teoriche e analisi intermediale delle relazioni tra letteratura e cinema

1. Osservazioni preliminari

L'adattamento cinematografico è una delle modalità in cui si manifesta il fenomeno ampio e trasversale di quella che oggi viene chiamata transmedialità, ossia gli scambi e i passaggi, ma anche le tensioni e i rapporti di forza, tra media diversi. Nel contesto culturale attuale è diventato restrittivo e antimoderno elaborare un discorso sulle contaminazioni tra una disciplina e un'altra conservando un atteggiamento critico che resti ancorato entro i limiti angusti della questione del genere. Nel corso del Novecento, la dimensione transmediale è diventata sempre più decisiva quanto più lo sviluppo delle tecnologie e l'ampliarsi dell'industria culturale hanno moltiplicato i canali e i supporti attraverso i quali un qualunque prodotto artistico basato su quella che si può banalmente definire una 'storia da raccontare' può circolare, essere comunicata, varcare i confini dello spazio e del tempo. L'adattamento cinematografico non costituisce tuttavia semplicemente una manifestazione tra le altre in mezzo alle numerose possibilità di congiunzioni, scambi, negoziazioni, prestiti, rimandi tra le discipline, ma si rivela di particolare interesse perché è il fenomeno più evidente della coesistenza e del conflitto, della concorrenza e dell'alleanza che si stabiliscono oggi, in tutti i sistemi culturali, tra media tradizionali, come la letteratura e nuovi o relativamente nuovi media, come il cinema. Il tema essenziale è costituito dal fatto che l'adattamento istituisce una singolare vicinanza tra testo letterario e testo filmico, i quali spesso collidono, stimolando nel pubblico costituito da lettori-spettatori una coazione al confronto, al giudizio comparativo che inevitabilmente porta a stabilire quale prodotto sia migliore, nonché la tendenza diffusa a considerare il testo 'derivato' sempre e solo come una versione più o meno riuscita del testo originario, dando vita a posizioni grottescamente stigmatizzate dalla famosa storiella delle capre riferita da Truffaut nell'intervista a Hitchcock, cui quest'ultimo racconta al primo: «Ci sono due capre intente a mangiare le bobine di un film e una dice all'altra: "Personalmente preferisco il libro"»¹.

È l'annosa questione della fedeltà, che riemerge con regolarità non appena gli studiosi dibattono sul concetto di 'adattamento', soprattutto di adattamento cinematografico. Il discorso sulla fedeltà spesso non permette una debita distanza oggettiva dall'argomento intorno a cui si dibatte, non analizza analogie e differenze tra il prodotto artistico elaborato dai due media, ma nasconde

¹ F. Truffaut., *Il cinema secondo Hitchcock*, Edizione definitiva, Parma, Pratiche, 1985, p. 105. Trad. it di *Le cinéma selon Hitchcock: édition définitive*, Paris, Ramsay, 1983, trad. it

implicitamente una valutazione gerarchica nei confronti di una supposta superiorità assiologica della letteratura come forma 'alta', dotata di una profondità, di una dignità, di un'indipendenza creativa che mancherebbero al cinema. L'adattamento dei testi della tradizione letteraria, in altre parole, minaccia alcuni fondamentali assunti critici sulla letteratura, più o meno diffusi anche a livello del senso comune e retaggio di un atteggiamento mutuato dall'epoca romantica in cui la letteratura era considerata forma suprema e inarrivabile dell'arte.

Si tratta di un assunto che resiste con pervicacia nonostante le posizioni criticamente rivoluzionarie, tra Otto e Novecento, di fronte a un tale pregiudizio (o giudizio), nonostante la fase che Benjamin ha chiamato «l'epoca della sua riproducibilità tecnica» abbia radicalmente posto ogni punto di vista sotto una luce diversa. Come scrive anche Truffaut nell'intervista a Hitchcock già citata, «per definizione un capolavoro è qualcosa che ha trovato la sua forma perfetta, definitiva»². Invece, con la pratica dell'adattamento, ciò che si vorrebbe unico, irripetibile, può essere duplicato, moltiplicato, diventa una matrice da cui possono essere tratti diversi esemplari; diventa, in una parola, potenzialmente seriale. Inoltre occorre presupporre, nell'ambito della transmedialità, che forma e contenuto siano separabili e non costituiscano concettualmente un *unicum* indivisibile, anche se, come vedremo, un enunciato può cambiare significato proprio in base alla forma che gli si conferisce, come suggerito dai formalisti russi. Di non minore importanza rispetto al pregiudizio gerarchico nella valutazione della letteratura come forma d'arte più degna di questo nome è la concezione elitaria e quasi mistica della cultura: è l'idea che i valori letterari, rappresentati dal testo classico, siano in realtà passibili di una sorta di contaminazione da parte del cinema, inteso quale arte popolare, di massa, la quale anche nelle sue migliori proposte non potrà mai assurgere allo stato di 'vera' arte, perché funziona secondo le leggi di una vera e propria industria, perché cerca di conquistarsi il pubblico più ampio possibile per coprire i grandi costi di produzione e soprattutto per assicurarsi adeguati profitti; e che pur di assicurarsi questi profitti è disposta ad ogni concessione. Il riferimento negativo è chiaramente la macchina hollywoodiana, l'industria cinematografica capitalista per eccellenza, che ha capito subito la legittimazione culturale e sociale che poteva ricavare appropriandosi di una forma espressiva molto più antica e 'rispettabile'. In realtà anche la letteratura deve sottostare alle regole commerciali dell'editoria, ma questo limite pratico non compromette necessariamente la qualità del prodotto artistico.

Una visione di questo tipo tende a far valutare il film tratto da un testo letterario con un atteggiamento dominato dal senso di rimpianto nei confronti dell'opera originale senza tenere in considerazione che il film è un prodotto a se stante, che parte dal romanzo ma non è più il romanzo, ma ne racconta autonomamente e con una differente interpretazione la storia o una parte di essa o

² Truffaut, *cit.*, p. 57

ne utilizza semplicemente il soggetto per la sua universalità e per la sua replicabilità in altri contesti, spaziali, temporali, mediali. La nostalgia nasce dalla ricerca di un *quid* che non si può più ricercare in un'opera rimediata, dal momento che il testo originario riuscirà sempre meglio di ogni altro ad essere se stesso³ e resterà sempre incorruttibilmente tale. Come implicitamente suggerisce Bazin, non si tratta di annullare le distinzioni di valore tra i testi, o di negare che nell'epoca della cultura di massa esistano ancora 'grandi' testi: esistono eccome, l'errore è pensare che siano intoccabili o peggio deperibili⁴. Bazin sottolinea che i romanzi sono «matrice des mythes», molti personaggi si staccano dai testi che li hanno generati per acquisire autonomia e trascendenza, per abitare la coscienza di chi quei testi magari non li ha mai aperti⁵.

La storia dei rapporti tra letteratura e cinema è lunga e complessa; già nel 1902, quindi a pochi anni di distanza dalla nascita ufficiale del cinema, vede la luce il primo adattamento di un'opera letteraria, *Le voyage dans la lune*, di Georges Méliès, tratto dal romanzo di Jules Verne; ma soprattutto nel passaggio dal *silent movie* all'audiovisivo gli adattamenti diventano sempre più numerosi. L'epoca che conosce un fiorire particolare della tendenza alle trasposizioni filmiche di romanzi è certamente il periodo seguente la seconda guerra mondiale e in particolare dagli anni Cinquanta in poi. Si calcola, secondo alcune statistiche, che circa il 40% dei film dell'epoca fosse tratto da romanzi, ma anche oggi tale percentuale rimane importante, aggirandosi intorno al 30-35%.

Nei primi anni Venti in Francia si delinea subito la questione della scrittura letteraria sul nuovo mezzo filmico che dà voce alle differenti posizioni degli scrittori, alcuni dei quali scettici nei confronti del cinema, come France, Duhamel, Montherlant e Valéry e altri invece, estimatori delle potenzialità della settima arte, quali Cocteau, Rolland, Giradoux o Ramuz. La problematica viene in un primo momento affrontata superficialmente perché si limita, in prima battuta al solo discorso narrativo, ma ben presto il dibattito si sposterà sul discorso specifico dell'immagine; tuttavia fin da subito il *trait d'union* tra la creazione letteraria e la macchina cinematografica manifesta il suo spessore destinato a durare nel tempo, favorendo anche la nascita di nuove figure artistiche e professionali, quali lo sceneggiatore o il dialoghista. Tra le due guerre mondiali, anche sotto l'impulso del cinema, si arriverà a una netta trasformazione del genere romanzesco il quale vedrà la fine dei procedimenti narrativi ottocenteschi e l'utilizzo di un linguaggio cinematografico che ricorrerà a tecniche quali il multiprospettivismo ovvero la trascrizione di un evento da diversi punti

³ Cfr. T. M. Leitch, *Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory*, «Criticism», n. 2, Spring 2003, pp. 149-171. Citazione a p. 161.

⁴ Cfr. A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du cerf, 1975.

⁵ A. Bazin, *L'adaptation ou le cinéma comme Digeste*, «Esprit», n.7, Juillet 1948, pp. 32-40, citazione p. 37.

di vista, la simultaneità ovvero la rappresentazione contemporanea di due luoghi separati e la disposizione discontinua degli elementi diegetici, ricavata dalla tecnica cinematografica del montaggio non cronologico⁶.

2. La critica formalista e strutturalista

Il formalismo russo è certamente tra le prime correnti ad approfondire in modo sistematico il discorso sull'adattamento cinematografico con contributi di Ejchenbaum, Šklovskij e Tynianov e molti altri teorici tra i quali anche addetti ai lavori come Ejzenstejn. La ricerca dei formalisti non verte tanto sul riconoscimento della specificità della metafora visiva, quanto sulla sua dipendenza, sia nella formazione, che nella comprensione, da un contemporanea metafora verbale, su cui quella cinematografica si modella.

La nozione di cinema come linguaggio era già stata affrontata negli scritti dei primi teorici del cinema, ma furono inizialmente i formalisti russi a sviluppare sistematicamente tale teoria, parallelamente e analogamente alle ricerche che venivano allora condotte in campo letterario. Il movimento formalista adottò nei confronti della letteratura un approccio inteso a scoprire le caratteristiche proprie e immanenti dell'oggetto letterario indipendentemente da altri ambiti della cultura. A interessarli era ciò che rende un dato testo definibile come "opera letteraria", vale a dire stile, forma e grado di consapevolezza nell'adottare convenzioni proprie della letteratura, come si evince dalle seguenti dichiarazioni del formalista Boris Ejchenbaum: «Fondamentale per i formalisti non è il problema dei metodi di studio della letteratura, ma quello della letteratura come *oggetto* di studio»⁷. Analogamente, Viktor Šklovskij sostiene che l'essenza della poesia risieda non tanto nelle 'immagini' che essa suscita, quanto nei procedimenti prettamente letterari usati per costruire l'opera e che differenziano il linguaggio poetico da quello pratico, quotidiano; mentre il secondo è destinato esclusivamente alla comunicazione, il primo, attraverso l'uso di procedimenti e forme insite nel mezzo letterario, defamiliarizza oggetti di uso giornaliero caricandoli di una funzione artistica e sovvertendo le consuete percezioni. Tale procedimento è applicato anche in ambito cinematografico⁸.

Nell'antologia *Poetika kino* [Poetica del cinema, 1927], che raccoglie i contributi dei formalisti Ejchenbaum, Šklovskij,

⁶ Cfr. A. Patierno, *L'adattamento cinematografico del testo letterario* in B. Di Sabato, A. Perri, a cura di, *I confini della traduzione*, Libreriauniversitaria. It Edizioni, p. 201.

⁷ B. Ejchenbaum, *La teoria del metodo 'formale'*, in T. Todorov, (a cura di), *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 2003, p. 14.

⁸ V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in T. Todorov, *cit.*, p. 82

Tynjanov e altri, viene proposto un uso “poetico” del cinema, analogo a un uso “letterario” del linguaggio. Il cinema, dunque, ripercorre nel campo visivo lo stesso cammino che la letteratura e la poesia percorrono in campo linguistico: la poesia organizza parole secondo la forma poetica, il cinema organizza immagini secondo la forma cinematografica. Inoltre, gli elementi che costituiscono i “mattoni” di ciascuna delle due forme vanno legati tra loro seguendo dati procedimenti, mirati a costruire il testo artistico o il film [...]. Il testo, quindi, è costituito da un insieme di parti organizzate armonicamente tra loro, in modo da costituire, nella forma finale, un oggetto organicamente ordinato, in cui le varie componenti siano reciprocamente legate – per esempio attraverso ritmo, versi, ma anche semplicemente seguendo un determinato ordine all’interno del periodo – in modo tale da assumere una precisa valenza poetica. Un analogo procedimento viene suggerito dai formalisti anche in ambito cinematografico, dove, a guisa di “collante” fra le componenti visive del film Ejchenbaum suggerisce l’idea del “discorso interiore” [...] Sintassi delle inquadrature è secondo Ejchenbaum il montaggio, non inteso come mera “strutturazione del soggetto”, ma come strumento di associazione e di significazione⁹.

I formalisti russi, non si limitano a esaminare il linguaggio cinematografico con metodi analoghi a quelli usati per il sistema letterario, ma si spingono fino a un tentativo di compilazione di semiotica del cinema e a un primo studio sui suoi principi narrativi.

[...] il loro contributo è ancora attuale (i concetti di cinefrase e cineperiodo possono rispettivamente essere equiparati a quelli, più moderni, di sequenza e piano) ed è rimasto un punto di riferimento anche per coloro che, in seguito, si sono cimentati con il tentativo di formare una grammatica del mezzo cinematografico, come gli strutturalisti che, negli anni ’60, incentrarono gran parte della loro ricerca nella contrapposizione fra segni arbitrari del linguaggio naturale e segni iconici del linguaggio cinematografico¹⁰.

Il più importante contributo sull’argomento, in ambito semiologico, è stato fornito da Jakobson e i suoi *Aspetti linguistici della traduzione*, in cui si rileva la differenza sostanziale tra le diverse semiotiche dei diversi codici espressivi. Lo studioso, affrontando l’analisi del linguaggio cinematografico utilizzato nei film tratti da libri, afferma che esistono tre differenti modi di interpretazione di un segno linguistico secondo che lo si traduca in altri segni della stessa lingua, in un’altra lingua, o in un sistema di simboli non linguistici:

Queste tre forme di traduzione debbono essere designate in maniera diversa:

- 1) la traduzione endolingvistica (intralinguistica) o riformulazione consiste nell’interpretazione dei segni linguistici per mezzo di altri segni della stessa lingua;
- 2) la traduzione interlinguistica o traduzione propriamente detta consiste nell’interpretazione dei segni linguistici per mezzo di un’altra lingua;
- 3) la traduzione intersemiotica o trasmutazione consiste nell’interpretazione dei segni linguistici per mezzo di segni non linguistici¹¹.

⁹ D. Giurlando, *Il problema della trasposizione cinematografica. Tre versioni dell’Idiota*, «eSamizdat», 2007, V, n.3, p. 248-249. Cfr. B. Ejchenbaum, *I problemi dello stile cinematografico, I formalisti russi nel cinema*, op. cit., pp. 22-23.

¹⁰ Cfr. Giurlando, *cit.*

¹¹ Cfr. R. Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation*, in *Language in Literature*, a cura di K. Pomorska, S. Rudy, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1987, pp. 428-435. Traduzione italiana, *Aspetti linguistici della traduzione*, in Luigi Heilmann, *Saggi di linguistica generale*, trad. di Luigi Heilmann e Letizia Grassi, Milano, Feltrinelli, 1994, p. 56-64.

Il concetto di «linguistico» per Jakobson è assai esteso, e va ben oltre i limiti tradizionali attuali di questa disciplina.

Pertanto il modo di spiegare in altre parole il significato di un'espressione è sempre un'interpretazione e può variare a seconda di chi ne è il protagonista. Di qui il variare delle versioni possibili anche nella traduzione interlinguistica.

All cognitive experience and its classification is conveyable in any existing language. Whenever there is a deficiency, terminology can be qualified and amplified by loanwords or loan translations, by neologisms or semantic shifts, and, finally, by circumlocutions¹²

Negli anni Ottanta Bettetini ha sviluppato gli studi di Jakobson in un saggio sulla traduzione intersemiotica:

[...] il problema della traduzione non può ridursi alla traslazione del suo universo semantico da una lingua naturale a un'altra o da un sistema semiotico a un altro; non può ridursi a una equivalenza di enunciati, a una ripetizione di senso organizzata dietro la superficie di significanti diversi, tra di loro omogenei o disomogenei. Poichè un testo è la manifestazione di una strategia comunicativa, la sua traduzione dovrebbe implicare anche il rispetto e la restaurazione delle sue istanze di enunciazione, almeno di quelle materialmente presenti nel testo stesso e finalizzate a un condizionamento nei confronti del comportamento recettivo del destinatario. La traduzione di un testo deve quindi occuparsi delle sue componenti pragmatiche. [...] quando si 'traduce' un romanzo in un film o in uno sceneggiato televisivo, non si opera soltanto una traslazione, più o meno completa, del senso e dei valori immanenti al primo testo nel secondo, ma si costruisce, anche involontariamente, una nuova strategia comunicativa, subordinata a istanze di consumo completamente diverse (fisicamente, fisiologicamente, percettivamente, psichicamente, antropologicamente) da quelle caratteristiche della prima manifestazione discorsiva¹³.

Il condizionamento empirico delle diversità dei punti di vista pone lo studioso in una posizione di scetticismo nei confronti di una traduzione intersemiotica che ricerchi il 'sinonimo' da un punto di vista espressivo. L'autore di un testo scritto realizza un prodotto che non deve tenere conto della concertazione di un lavoro che parte dalla proposta e dagli imperativi di produttori, sceneggiatori, della durata canonica di un film e degli aspetti di grammatica filmica in senso stretto voluta dal regista (inquadratura, sequenze, montaggio ecc.). Le modalità enunciative di un enunciato al cinema sono parte integrante dell'enunciato stesso e lo differenziano in modo sostanziale dall'enunciazione in un altro codice, pertanto Bettetini definisce l'adattamento come risultato di riduzioni, libere ispirazioni, versioni, interpretazioni¹⁴. Di conseguenza il testo tradotto (trasposto) è un metatesto non più direttamente paragonabile a quello che si potrebbe chiamare un Ur-testo, il quale subisce una strutturale riorganizzazione e rappresenta un nuovo stato del sistema che formano tra loro testo e reinterpretazione del testo, il romanzo e i suoi adattamenti.

¹² Ivi, p. 431.

¹³ G. Bettetini, *Le trasformazioni del soggetto nella traduzione*, in *La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*, Milano, Bompiani, 1984, pp. 72-73.

¹⁴ Cfr. A. Patierno, *L'adattamento cinematografico del testo letterario* in B. Di Sabato, A. Perri, a cura di, *I confini della traduzione*, Libreriauniversitaria. It Edizioni, p. 203.

Come ha osservato Jeanne-Marie Clerc, l'adattamento non deve essere considerato che come variazione possibile sulla base di un modello, così come facevano gli autori classici quando attingevano senza remore alle opere dei loro predecessori o dei loro colleghi stranieri. La studiosa ritiene che la sopravvalutazione contemporanea dell'atto creatore originale abbia favorito la disgregazione di quel sistema che ora diverse *lectio* [sic] di una stessa struttura immaginaria costituivano nel loro rapporto reciproco¹⁵.

Clerc ripercorre nel suo saggio la storia dei rapporti tra letteratura e cinema osservando come l'adattamento talvolta può essere considerato anche come la traduzione in romanzi di film, come nel caso dei *ciné-romans* o dei *romans cinéoptiques*:

L'adattamento scommetteva già sulla differenza. Non potendo tradurre la continuità verbale del testo originale, il cineasta era libero di cercare delle equivalenze al senso generale del libro, indipendentemente da ogni preoccupazione di fedeltà letterale¹⁶.

Pertanto, nonostante i limiti pragmatici inerenti all'azione dell'adattamento e le difficoltà di resa diffuse nel processo di rimediazione a tutti i livelli espressivi, sin dagli albori del cinema muto è andata affermandosi l'idea della libertà del cineasta rispetto al testo scritto.

3. Linee eccentriche della critica: tra psicoanalisi e semiotica

A partire dagli anni Sessanta si sono poi sviluppati essenzialmente tre filoni di analisi riguardo alla teoria dell'adattamento, che hanno in ogni caso contribuito ad affinare la relazione fra l'analisi cinematografica e quella letteraria. È da sottolineare come la questione della fedeltà continuasse ad essere considerata come assolutamente prioritaria nel periodo immediatamente successivo al decennio di maggior fortuna dell'adattamento filmico:

Il primo è un filone di ispirazione psicanalitica, che si è particolarmente interessato all'analisi meccanismi della formazione dell'immaginario e dell'identificazione nella visione del film ovvero come vengono percepite le immagini e come si può entrare in esse. Si tratta ovviamente di un approccio parallelo ad alcune teorie di analisi letteraria dell'epoca; il principale esponente in Francia, Jean-Louis Baudry, si è soffermato soprattutto sul problema dell'identificazione, sostenendo che, rispetto alla lettura del testo scritto, la visione del film comporti dei meccanismi più complessi, anche perché lo schermo stesso può costituire una sorta di specchio per lo spettatore, con

¹⁵ Cfr. J.-M. Clerc, M. Carcaud Macaire, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, 2004, pp. 11-13.

¹⁶ J.-M. Clerc, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993, p. 29.

vari effetti: riflesso dello sguardo, processi narcisistici di riconoscimento e talvolta di formazione dell'io¹⁷. In alternativa e per alcuni versi in contrapposizione a questa impostazione si segnala la posizione recente di Simone il quale presuppone l'inverso, ovvero che il fruitore del testo scritto disponga di maggiori informazioni e capacità rispetto al fruitore cinematografico¹⁸.

Nell'ambito di questo filone di analisi, un'importante distinzione proposta è quella fra identificazione primaria (lo spettatore si identifica con l'istanza narrativa e diventa una sorta di creatore della rappresentazione), e identificazione secondaria (lo spettatore viene catturato da ogni tipo di racconto e quindi anch'egli passa per il punto di vista di un personaggio).

Per Baudry lo spettatore come soggetto della visione è costruito dal testo visivo che illusoriamente lo colloca come produttore del testo –soggetto trascendentale di un testo scritto da lui e per lui- occultando il processo di produzione e l'ideologia dell'apparato ottico di ripresa.¹⁹

Il semiologo del cinema Christian Metz, utilizzando una terminologia differente, giunge alle medesime conclusioni di Baudry²⁰.

Il secondo filone è rappresentato dall'analisi semiologica: a partire dagli anni '60, questa nuova disciplina propone di fatto una lettura del mondo attraverso tutti i possibili sistemi simbolici, e anche il cinema viene considerato come un complesso sistema di compresenza di simboli (immagini, parole e suoni), da poter analizzare in modo preciso; è tuttavia a Roland Barthes che concentra molte delle sue ricerche sulla polisemia del film, ossia la proprietà, per il cinema, di essere aperto a una molteplicità di significazioni e di aver intuito l'elemento ipnotico del cinema suscitato non solo dall'identificazione con personaggi o istanze narrative, ma soprattutto dal modo di visione stesso del cinema e dalla sua simbolica sacralità: sala buia, poltrone individuali, raggio di luce fluttuante che diventa immagine sullo schermo²¹. Un'analisi, questa, che può efficacemente spiegare la sostanziale differenza, ancor più marcata ai giorni nostri, fra la visione cinematografica e la visione televisiva di un'opera filmica.

Infine, un terzo filone è costituito dall'analisi narratologica comparata, che ha spesso messo in parallelo l'opera letteraria e l'opera filmica per quanto riguarda l'analisi della narrazione, del suo tempo, del suo punto di vista, del suo modo, della sua voce. Il primo ad aver teorizzato in modo chiaro l'analisi narratologica, dopo gli importanti lavori in campo cinematografico di Christian

¹⁷ J. L. Baudry, *L'effet cinéma*, Paris, Albatros, 1978.

¹⁸ R. Simone, *Il testo che si legge, il testo che si guarda*, «Italiano & Oltre», VI, 1, pp. 15-29.

¹⁹ Francesco Marano, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, F. Angeli, 2007, p. 79.

²⁰ Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968 e *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*, Paris, C. Bourgois, 1993.

²¹ Cfr. Roland Barthes, *En sortant du cinéma*, in *Communications*, 1975; poi in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

Metz, è stato Gérard Genette e le sue ormai celebri categorie di analisi del racconto, esposte in *Figures III*²², si adattano perfettamente all'analisi filmica, tanto da far pensare in alcuni casi ad una derivazione da quest'ultima; riferendosi per esempio al tempo del racconto, Genette parla di analessi e prolessi per definire i procedimenti di sconvolgimento temporale fra narrazione e racconto già noti da tempo, in campo cinematografico, con i termini di *flashback* e *flashforward*²³. Un segno, questo, dell'interazione fondante fra analisi letteraria e analisi filmica nel periodo di voga dello strutturalismo, che ha condotto durante gli anni '70 ad una focalizzazione marcata, essenzialmente su problemi di narratologia modale.

Dagli anni '50 si sono sviluppate, soprattutto in Francia, alcune teorie innovative come ad esempio quella della *camera-stylo* di Alexandre Astruc²⁴, tendenti a caratterizzare il cinema come linguaggio. Nel suo celebre saggio, Astruc affermava che il cinema dovesse liberarsi dalla tirannia del visivo, dell'immagine per l'immagine', fine a se stessa, dell'aneddoto immediato e del concreto, per diventare un mezzo espressivo sottile quanto il linguaggio scritto. Il cinema, in definitiva, andava sempre più affermandosi in quegli anni come forma artistica complessa – per la compresenza di immagini, parole e suoni – e autonoma, nel caso dell'adattamento, dal testo di partenza. Uno dei più grandi teorici dell'epoca, André Bazin, mantiene tuttavia la distinzione essenziale fra *cinéma pur*, cioè con sceneggiatura originale, e *cinéma impur*, ispirato ad opere letterarie, senza tuttavia portare alcun giudizio di valore: anche un film tratto da un romanzo può essere decisamente riuscito, così come può essere completamente fallito un film con sceneggiatura originale. Secondo André Bazin una traduzione per essere fedele non deve necessariamente rispettare in modo preciso il testo di partenza, ma ne deve riprendere lo spirito, partendo dalla ricerca di necessari modelli equivalenti. Egli infatti raccomanda di pensare alla traduzione dalla letteratura al cinema non come a un film che sia degno del romanzo, ma come a una nuova opera che potenzia quella originaria²⁵.

Per meglio comprendere il principio secondo cui la traduzione intersemiotica rappresenta un accordo fra codici, senza costituirne una relazione di assoluta identità, bisogna rifarsi alla teoria della semiosi illimitata di Peirce, secondo la quale il testo di partenza e la sua traduzione entrano in una catena di interpretanti in continua proliferazione, orientata in modo unidirezionale e irreversibile. Secondo Peirce la traduzione di un testo non si fonda cioè sul semplice rinvio da un

²² G. Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1984 trad. it

²³ *Ibid.*

²⁴ Alexandre Astruc, *Du stylo à la camera...et de la camera au stylo: écrits (1942-1948)*, Paris, L'Archipel, 1992.

²⁵ Cfr. Bazin, *L'adaptation ou le cinéma comme Digeste*, cit., pp. 32-40

segno a un altro, ma sul continuo accrescimento del senso, in quanto il significato del segno di partenza è da rintracciarsi in quello di arrivo, che a sua volta muterà in occasione di un nuovo processo traduttivo²⁶.

Queste teorie vengono riprese da Umberto Eco, secondo cui le traduzioni in generale, e prime fra tutte quelle di tipo intersemiotico, si basano sul principio di interpretanza, in quanto il segno che viene trasposto in un altro non è oggetto di un meccanico passaggio da un sistema a un altro, ma viene interpretato da chi porta avanti il processo. Secondo lo studioso, infatti, una buona traduzione deve conservare in modo abbastanza immutato, e ampliare senza contraddire, il senso del testo originale: il traduttore, quindi, interpreta il testo di partenza senza distaccarsene, ma preoccupandosi di mettere in risalto quelle peculiarità che, a suo avviso, hanno importanza fondamentale per la miglior resa del senso nel sistema linguistico di arrivo. Tale principio è sostenuto da Eco anche in merito alla trasposizione cinematografica, nella quale il processo di trasmutazione da una materia dell'espressione all'altra aggiunge significati al segno e rende connotazioni che nell'opera originale non trovano sviluppo: esso quindi è stato oggetto di un processo di interpretazione condotto dall'adattatore, che offre ai destinatari del testo prodotto secondo queste modalità un nuovo senso.

Umberto Eco, riprendendo anche lui il lavoro di Jakobson e la sua teoria della tripartizione, sottolinea il fatto che l'opera cinematografica tratta da opera letteraria è innanzitutto una interpretazione che spazia dal rifacimento all'adattamento. Nello specifico, il critico sostiene che la traduzione intersemiotica non può essere che adattamento, poiché trasforma il testo precedente, esplicitando inevitabilmente il non-detto, ad esempio mostrando un'immagine, quindi collocando un punto di vista, proprio dove il romanzo apriva all'indecidibilità.

Lo stesso Eco propone di ricorrere piuttosto al termine 'trasmutazione' a proposito della trasposizioni cinematografiche di opere letterarie e di considerare comunque l'adattamento come una nuova opera, per tali ragioni quando un regista cinematografico si trova davanti all'arduo compito di portare in vita sul grande schermo un soggetto preso dalla letteratura (ancora più responsabilità se si tratta di un *best-seller* o comunque di un testo che ha riscosso grande successo tra il pubblico), quello che verrà realizzato sarà per forza una interpretazione: il regista, se vorrà cercare di realizzare un prodotto di successo, non potrà limitarsi a cercare di creare un prodotto che sia più fedele possibile al testo di partenza perchè così riuscirà a fare solo un film mediocre e senza personalità²⁷.

In ambito francese, un contributo importante alla riflessione sulla trasposizione da letteratura a cinema viene da Francis Vanoye il quale innanzitutto sottolinea come l'adattamento richieda sempre

²⁶ Cfr. F. Borzachiello, *La trasposizione cinematografica fra semiotica e analisi*, consultabile in http://www.effettonotteonline.com/news/index.php?option=com_content&task=view&id=390&Itemid=66, ultima consultazione 25/11/2015.

²⁷ Cfr. U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Mondolibri, 2003.

una serie di scelte estetiche rilevanti: il traduttore, nel corso del processo di trasposizione, si appropria di determinati particolari del testo di partenza e li assoggetta a una serie di scelte, che riguardano principalmente l'aspetto tecnico; egli stabilisce autonomamente quali particolari mettere in risalto e quali occultare; sceglie se trarre una sceneggiatura moderna o una classica dal testo-fonte e infine se ne appropria adottando un'ottica personale nell'interpretazione dei particolari. Colui che porta avanti il processo di traduzione effettua un'operazione di *transfert* che non è solo di tipo semiotico, ma anche storico-culturale, per cui la nuova opera presenta i significati della fonte in modo rinnovato e adattato al contesto nel quale l'operazione traduttiva è stata portata avanti, rivelando la visione dell'adattatore²⁸.

La prima scelta estetica secondo lo studioso Forse la prima di tutte riguarda il modello drammaturgico da adottare per l'adattamento. Vanoye ricorda che ci sono due grandi modalità narrative, che egli chiama «classica» e «moderna». La struttura «classica» consiste nella prevalenza dell'azione, in personaggi ben definiti e nella coerenza di motivazioni psico-sociologiche dei loro comportamenti. La modalità narrativa «moderna» sarebbe invece caratterizzata da contenuti più ambigui e lacunosi, spazi lasciati aperti all'interpretazione del fruitore, componenti spiccate di riflessività e di straniamento. Vanoye osserva che tanto un romanzo “classico” quanto un romanzo “moderno” possono essere adattati secondo uno schema narrativo cinematografico sia classico sia moderno. Si hanno così quattro combinazioni fondamentali: da un romanzo moderno a un film classico; dal testo moderno alla sceneggiatura moderna; dal testo classico alla sceneggiatura classica; dal testo classico alla sceneggiatura moderna²⁹. Armando Fumagalli osserva a proposito delle riflessioni dello studioso francese che Vanoye sottolinea giustamente il fatto che ogni adattamento sia un processo di profonda riappropriazione perché ogni autore, romanziere, sceneggiatore o regista, vive in una certa epoca che ha sensibilità determinante, problemi emergenti o sotteraneamente avvertiti, e questo inevitabilmente influenza il suo lavoro³⁰.

Il processo di appropriazione, secondo Vanoye, è mediato da almeno tre livelli:

- 1) livello socio-storico: dipende cioè da un'epoca, da un contesto di produzione e di mercato (per esempio la Hollywood degli anni Trenta o il cinema europeo contemporaneo)
- 2) livello estetico: dipende dalla corrente stilistica di appartenenza degli autori dell'adattamento (il cinema espressionista tedesco, il neorealismo italiano, il “dogma” danese contemporaneo)
- 3) livello di sensibilità estetica individuale o di un piccolo gruppo: essa dipende quindi dalle caratteristiche di coloro che intervengono nell'adattamento (lo stile di Visconti, quello di Wenders o

²⁸ Cfr. F. Borzachiello, *La trasposizione cinematografica tra semiotica e analisi*, op. cit.

²⁹ F. Vanoye, *Scenarios modeles, modeles de scenarios*, Paris, Nathan, 1991, pp. 130-165.

³⁰ Cfr. A. Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore: l'adattamento da letteratura a cinema*, Milano, Il Castoro, 2009.

di altri registi o sceneggiatori meno “caratterizzati” individualmente ma sempre con un’identità estetica definita)³¹.

La maggior parte degli studiosi europei, di scuola anglosassone o francese sostengono la diversità e l’autonomia estetica delle due arti e pongono l’accento nelle analisi in modo particolare sulla caratteristica visiva, cioè sul fatto che sia il lettore che lo spettatore sono in qualche modo invitati a vedere³². Ne consegue la *querelle* tra il duplice orientamento della traduzione intersemiotica tesa a privilegiare l’aspetto narrativo o, piuttosto, quello rappresentativo che ha visto gli importanti contributi di studiosi quali Bluestone, Andrew, McFarlane e, dall’altro lato Metz, il già citato Vanoye, Gaudreault, teorie che si avvalgono dell’elaborazione di concetti linguistici provenienti da Benviste o Genette e di quelli semiologici di Barthes, tenendo sempre in considerazione l’imprescindibile contributo critico di Bazin³³.

Da anni la più accorta filologia³⁴ ha invitato a rivolgere la propria attenzione alle varianti dei testi non solo nel tentativo di giungere alla definizione di un testo corretto, in riferimento all’edizione originaria che corrisponda il più possibile alle presunte intenzioni dell’autore, ma anche per studiare e comprendere le ragioni delle variazioni: dalla preoccupazione di definire il testo corretto, all’attenzione nei confronti delle varianti che non saranno più solo testi corrotti, ma testi preziosi che, se letti con l’intelligenza critica, potranno dire molto sulla storia della cultura, delle istituzioni letterarie, delle poetiche di una certa civiltà, delle sue inibizioni e dei suoi gusti³⁵.

4. Esiti postmoderni di una *adaptation theory*

Un simile atteggiamento non pregiudicato, pur con altri materiali da indagare e altre aperture interdisciplinari, sembra stare alla base anche dell’indagine elaborata da Linda Hutcheon in un recente saggio³⁶ che è diventato tra i punti di riferimento importanti nell’ambito degli studi sulle rimediazioni dei testi e soprattutto in quello dell’adattamento filmico.

Occupandosi dell’atto in sé dell’adattamento, il volume non si limita a considerare soltanto alcuni particolari media, come i libri o i film, i cui rapporti sono peraltro stati ampiamente studiati, ma tiene conto, ed è questa sicuramente una caratteristica originale dello studio, anche delle

³¹ Vanoye, *op. cit.*, pp. 130-165.

³² Simone, *Il testo che si legge e il testo che si guarda*, «Italiano e Oltre», vol. 6, n.1, 1997

³³ Cfr. Patierno, *op. cit.*, p. 202

³⁴ Si faccia riferimento ad esempio agli scritti di Segre quali *Avviamento all’analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.

³⁵ F. Nasi, *Linda Hutcheon, Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media, Between*, Vol. II, n.3, Maggio 2012, p. 5.

³⁶ L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York and London, Routledge, 2006, trad. it. *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando Editore, 2011.

trasformazioni nei nuovi media. Hutcheon mostra con numerosi e interessanti esempi come, oggi forse più che mai, gli adattamenti siano la modalità più diffusa dei soggetti filmici e come essi riguardino non solo il prevedibile e studiato rapporto fra narrativa e cinema, ma i più svariati generi, media e ambiti, molti dei quali generano per conseguenza anche ricadute economiche rilevanti. Scrive Linda Hutcheon:

I videogiochi, le attrazioni dei parchi tematici, i siti Internet, i graphic novels, le cover musicali, le opere liriche, i musical, i balletti, le rappresentazioni radiofoniche e teatrali sono tanto importanti per la mia riflessione quanto i film e i romanzi [...] La mia ipotesi di lavoro è che i denominatori comuni attraverso media e generi differenti possano essere altrettanto significati e rivelatori che le differenze³⁷.

Alla fine del suo libro, Hutcheon dichiara che l'identità di un racconto è mobile, instabile³⁸, non solo perché le storie viaggiano nel tempo e nello spazio, ma perché spesso tracciare la frontiera tra 'lo stesso' e 'l'altro' è un'impresa impossibile e forse inutile. Le modalità di appropriazione seguono spesso strade inedite e originali³⁹.

La studiosa canadese dichiara peraltro che l'obiettivo principale del libro è «di dar conto non solo della persistente popolarità [degli adattamenti], ma anche della costante svalutazione critica del generale fenomeno degli adattamenti, in qualsiasi forma e medium esso si incarni⁴⁰»; è questa una considerazione che la porta dal livello della valutazione critica di un adattamento, a quello teoretico dell'ontologia del testo, dell'autonomia di un prodotto rispetto al modello, del concetto di *mimesis* e *imitatio*. Nella sostanza l'argomentazione di Hutcheon si muove contro l'ancillarità pregiudiziale che l'adattamento sia solitamente considerato una produzione subalterna e secondaria rispetto all'originale, e per questo la valutazione che lo riguarda si fonda spesso sulla più o meno fedele vicinanza all'archetipo da cui discende⁴¹. La questione del valore estetico degli adattamenti o la dimensione universale di certi miti continuamente ritornanti, restano come indicazioni o sollecitazioni di ulteriori percorsi di ricerca⁴².

Una tale apertura implica anche un'altrettanto ferma opposizione a ordinamenti gerarchici all'interno del sistema delle arti. Nel viaggio attraverso le storie secondo Hutcheon il romanzo non è più importante di una *graphic novel* o di un *musical*: «versioni diverse esistono lateralmente, non verticalmente⁴³».

³⁷ Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, cit., p.10.

³⁸ *Ivi*, p. 177.

³⁹ D. Meneghelli, *Liberamente tratto da... Storie, codici, tragitti, mediazioni tra letteratura e cinema*, «Between», Vol. II, n. 4, Novembre 2012, p. 11.

⁴⁰ Hutcheon, *op. cit.*, p. 7.

⁴¹ Cfr. F. Nasi, *Linda Hutcheon, Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, *Between*, Vol. II, n.3, Maggio 2012, p. 5.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Hutcheon, *op. cit.*, p. 10.

L'impianto metodologico e gli assunti sono solidi e coerenti con le più recenti riflessioni sulla traduzione, a partire dalla più volte ribadita affermazione che «un adattamento è una forma di ripetizione senza reduplicazione⁴⁴». In questo rapporto di dialogicità e non di sudditanza, la nuova opera è vista, in assoluto accordo con le teorie di Benjamin, come un modo per tenere in vita, nel suo aspetto dinamico, una narrazione la quale non verrà conservata come una reliquia inerte in una bacheca, ermeticamente chiusa, oggetto di venerazione fine a sé stessa.

La metafora della vitalità e della dinamicità di una storia in movimento suggerisce alla studiosa un suggestivo e originale passaggio, non privo di implicazioni per quanto riguarda l'ontologia stessa del testo narrativo: il processo di adattamento di una narrazione viene associato a quello biologico di adattamento genetico, «attraverso il quale qualcosa viene reso idoneo a un dato ambiente⁴⁵». Partendo dunque dall'impianto teorico del biologo, etologo e genetista Richard Dawkins⁴⁶, in una sorta di darwiniana lotta per la sopravvivenza, secondo Hutcheon anche i testi hanno bisogno di trasformarsi adattandosi alle mutate condizioni dell'ambiente, pena l'immobilismo e la scomparsa o l'inintelligibilità. Proprio per questo, nella descrizione delle caratteristiche che il nuovo testo assume rispetto al testo adattato, una particolare attenzione dovrà essere rivolta al rapporto fra le culture, che non si definisce solo in termini spaziali, ma anche temporali. In risposta al suo impulso per affrontare teoricamente il fenomeno, ci si potrebbe aspettare molte cose: una visione del tutto nuova sull'adattamento, radicata intorno a un impianto teorico che molto deve al paradigma del Postmoderno; una difesa dei processi, dei testi e supporti che sono considerati 'inferiori', 'pop' o comunque secondari, conseguenza anche di un impianto teorico di base che risente dell'influenza post-femminista.

Nonostante i numerosi spunti che offre e lo spazio che viene dato, in modo lungimirante ai media considerati minori, l'opera della Hutcheon, che resta tuttavia il punto di riferimento tra le più recenti teorie non ha l'afflato della grande opera, non si evince una teoria solida.

Come spiega la studiosa nella prefazione, la teoria è solo una teoria, nel senso che «Chiunque abbia mai provato un adattamento (e chi non lo ha?) ha una teoria di adattamento, cosciente o no. Io non faccio eccezione⁴⁷». Nel saggio tuttavia non si trovano grandi risposte, la ricerca di un paradigma soddisfacente si limita alla concettualizzazione dell'adattamento. Tuttavia, si rilevano centinaia di esempi vivaci, intuizioni energicamente sparse mescolate con elementi tratti da una panoramica di quanto è stato detto nel campo della teoria dell'adattamento finora, principalmente da Robert Stam e Brian McFarlane, due autori che sono relativamente tradizionali nel loro concettualizzazioni della

⁴⁴ *Ivi.*, p. 13.

⁴⁵ *Ivi.*, p. 58.

⁴⁶ Cfr. Richard Dawkins, *Il gene egoista*, Milano, Zanichelli, 1980.

⁴⁷ Hutcheon, *Prefazione*, *op. cit.*, p. XI.

materia.

Sembra che Hutcheon non abbia scritto il suo saggio perché volesse comunicare una 'teoria dell'adattamento', ma allo scopo di indagare il fenomeno, avvalendosi della sua vasta conoscenza delle opere culturali e artistiche, al fine di scoprire alcuni punti teorici importanti, rendendo un'esperienza divertente, senza tuttavia fornire alla fine una lettura illuminante. L'opera è elaborata partendo dalla regola giornalistica delle 'cinque W': *who?*, *what?*, *where?*, *when?* e *why?*, e accompagna il lettore lungo un *tour* virtuale tra le specificità dei media, i pregiudizi sull'adattamento, le intenzioni degli autori, le esperienze del pubblico, i contesti e i limiti storici e culturali nell'ambito di indagine. Un tale atteggiamento potrebbe essere interpretato in due modi opposti: o Hutcheon riconosce il suo umile *status* di un nuova arrivata nel campo che prende in esame, o vuole, al contrario, audacemente dare un ordine allo zibaldone teorico che è stato prodotto nel settore fino ad ora, farne *tabula rasa*, per proporre qualcosa di nuovo e definitivo. Paradossalmente entrambe le ipotesi potrebbero essere vere. La tesi che ne emerge è che gli adattamenti offrono quel piacere della ripetizione con variazione e due idee principali continuano a tornare al riguardo. La prima è che la percezione di adattamento dovrebbe essere liberata da connotazioni peggiorative di infedeltà, la copia, la blasfemia e così via. La seconda è che l'adattamento non deve essere concepito come un mero scambio binario tra letteratura e cinema, ma che si tratta di un processo molto più promiscuo che coinvolge videogiochi, opera, *novelizations*, rappresentazioni teatrali, letteratura elettronica, radiodrammi, installazioni e molti altri media. Queste idee non sono innovative, tuttavia, ma senz'altro sono vere, fondamentali e utili e sono trattate con rigore fin dall'inizio, poiché la studiosa chiarisce subito le tre modalità possibili di espressione dell'adattamento (a onor del vero teorizzate in nuce, in precedenza, da altri critici a cui si è fatto riferimento) che corrispondono alle differenti modalità attraverso le quali il pubblico è impegnato: «telling», «showing», «interacting». Prosegue poi nell'analisi, partendo da questa struttura tripartita, per categorizzare le diverse forme di adattamento, ma contrariamente alla struttura triangolare che ci si potrebbe aspettare basandosi sul processo creativo degli autori delle opere transmediali, le macrocategorie sono determinate sulla base delle diverse modalità di coinvolgimento e di interazione del pubblico di fronte a un'opera, quindi più sulla fruizione che sulla creazione. Gli adattamenti quindi si dividono sostanzialmente in quelli che presentano una modalità narrativa fondata sul 'dire' (il romanzo), in altri che presentano quella rappresentativa (il teatro e il cinema), in altri infine basati su quella partecipativa, come i videogiochi in cui il fruitore può interagire con la storia trasformandola ulteriormente⁴⁸. È senz'altro vero che il testo di un film è un ibrido o, come è diventato *mainstream* dire oggi, 'multimediale' e, in quanto tale, tutt'altro che semplice, poiché combina elementi tipici di diversi

⁴⁸ Hutcheon, *op. cit.*, pp. 61-113.

codici: scritto, orale, musicale, iconico ecc. In realtà, le anomalie testuali, per così dire, del cinema riguardano anche altri aspetti. Cionostante la modalità comunicativa del parlato cinematografico non è pensabile che sia comodamente riconducibile a una sorta di oralità semplificata. Se infatti di semplificazione è legittimo parlare per quanto concerne la riduzione della 'letterarietà' del testo adattato (per non escludere fasce di pubblico dalla completa comprensione del film) e la generale tendenza all'attenuazione dei tratti lessicali e morfosintattici eccessivamente al di sopra (iperletterari o arcaici) o al di sotto (iperpopolari) di un italiano dell'uso medio, non altrettanto si può dire sul piano della complessità testuale, ovvero sulla quantità di situazioni comunicative che il cinema è in grado di riprodurre. La contaminazione, in quanto tale, reca spesso in sé pregiudizialmente una, anche sottesa, connotazione negativa, perché fa uscire il lettore-spettatore da una sorta di *zona-comfort* rassicurante del già noto, dell'opera definita, compiuta e ufficialmente riconosciuta, ponendolo contemporaneamente in una nuova zona in cui il noto è comunque presente, anche se spesso non conosciuto direttamente; la maggior parte dei fruitori dell'adattamento sono inconsapevoli che esista un'opera *princeps* e, qualora siano a conoscenza della sua esistenza la maggior parte delle volte non l'hanno letta; può accadere più spesso che si avvicinino dopo averne apprezzato la versione rimediata.

Cionondimeno, la stessa nascita del cinema sonoro (o *film parlante*, come si diceva all'epoca) è stata accompagnata da non poche polemiche, poiché si credeva che il parlato fosse un elemento spurio rispetto al codice iconico, ritenuto l'unico veramente proprio del cinema. In proposito Charlie Chaplin affermava: «Secondo me, la voce nel cinema è inutile. Sarebbe come voler dipingere una statua, come voler mettere belletto su guance di marmo. Le parole toglierebbero la parola all'immagine»⁴⁹.

La posizione intermedia della lingua trasmessa (e segnatamente del parlato filmico) tra la modalità orale e quella scritta, all'insegna di una certa semplificazione, dell'attenuazione delle varietà lessicale e di alcune caratteristiche proprie della 'letterarietà' di un testo, hanno determinato una maggiore fruibilità del testo visivo rispetto a quello scritto e ne hanno determinato, com'è ovvio, la capillare diffusione, decretandone il successo, (generalizzando notevolmente e non tenendo conto degli infiniti gruppi e sottogruppi di fruizione di un prodotto cinematografico legati a numerosissime varianti, come il livello culturale, l'età, la provenienza geografica ecc.) in quella che è stata definita, non a caso 'civiltà dell'immagine'.

[...] il confronto di tutti i tratti che oppongono il testo letto a quello visto rendono il secondo più «amichevole» del primo, vale a dire più rispettoso delle difficoltà di decodificazione dell'interprete. Questa non vuol certo essere una

⁴⁹ Citazione tratta da S. Jacquier, *La traduzione. Saggi e documenti* (II), supplemento al n. 535-538 di «Libri e riviste d'Italia», Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1995, p. 255

conclusione moralistica, volta a screditare il film rispetto alla letteratura, ma soltanto una valutazione il più possibile calibrata sui caratteri semiologici dei due tipi di testo. Interessante osservare come il testo più facilmente fruibile, appunto quello visivo, sia anche quello che attiva un'intelligenza di tipo simultaneo, ovvero che combina contemporaneamente più livelli (si pensi alle diverse parti dello schermo cinematografico, necessarie alla completa decodificazione di una scena filmica), rispetto all'intelligenza sequenziale, attivata tipicamente dalla lettura, che richiede invece, com'è ovvio, di procedere ordinatamente da destra a sinistra, o da sinistra a destra, o dall'alto verso il basso, a seconda dei tipi di scrittura⁵⁰.

Il *medium* cinematografico non può non operare una radicale riscrittura e reinvenzione dell'impianto narratologico, linguistico e in generale semiologico di un testo di provenienza. Il testo da cui è tratto un film è spesso un mero pretesto, anche negli adattamenti più fedeli. Alcune linee di ricerca teorica stanno tuttavia cercando di individuare delle costanti nella prassi della riscrittura, allo scopo di delineare una sorta di grammatica dell'adattamento cinematografico, utile limitatamente, anche dal punto di vista teorico, perché alcune tendenze sono particolarmente effimere e cavalcano movimenti, mode, tendenze e temperie culturali, esattamente come altri generi 'alti' hanno fatto nel corso della storia ma, in più, tendono progressivamente a 'crossmedializzarsi', scomodando altre discipline e altri generi, creando ibridi sempre più complessi, perché il genere in sé, come lo ha correttamente definito Hutcheon, è instabile e ontologicamente poco permeabile alle canonizzazioni.

⁵⁰ F.Rossi, *Cinema e letteratura: due sistemi di comunicazione a confronto, con qualche esempio di trasposizione testuale*, consultabile in http://www.chaosekosmos.it/pdf/2003_02.pdf, ultima consultazione, 25/11/15.

Ricodificazione e transcodifica.

L'adattamento di Madame Bovary come esercizio di stile

«Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus»

Umberto Eco, *Il nome della rosa*

1. La natura visuale di Flaubert

Marie Donaldson-Evans nel suo studio sugli adattamenti di Madame Bovary afferma che la natura visuale di Flaubert sia la ragione fondamentale per cui tanti cineasti abbiano approcciato la sua opera mossi dal desiderio di realizzarne trasposizione in immagini⁵¹. Se è innegabile che ogni adattamento abbia una storia a se stante, come si mostrerà nel corso di questo lavoro, è però innegabile che una delle ragioni determinanti sia la peculiarità visuale della scrittura dell'autore.

La critica flaubertiana ha messo in luce numerose volte la natura visuale degli scritti di Flaubert e l'importanza dei colori, delle suggestioni visive nelle sue opere e anche negli ultimi tempi molti studiosi hanno approfondito tali aspetti. Importanti contributi in questa direzione sono stati forniti da Butor⁵², Demorest⁵³ e, più recentemente da Hataire⁵⁴ e Jurt⁵⁵.

Recentemente la rivista *Flaubert* ha dedicato un intero numero curato da Anne Herschberg Pierrot sull'argomento⁵⁶ con il contributo di molti autori; tra questi Jeanne Bem (che aveva già analizzato in precedenza le interrelazioni tra Madame Bovary e le arti visuali)⁵⁷, sostiene:

On sait que quand il rédige *Madame Bovary*, Flaubert se laisse entraîner parfois dans la question de la représentation. Ne lui a-t-on pas dit qu'il devait regarder autour de lui et entreprendre un roman de mœurs contemporaines, se passant de surcroît dans sa province? Il confie à Louise Colet: «mes compatriotes rugiront, car la couleur normande du livre sera si vraie qu'elle les scandalisera». Quelle est cette vérité que montrerait le roman? S'agit-il d'exactitude au sens photographique? En fait la phrase est ambiguë. Dans sa lettre, Flaubert parle plutôt comme un peintre. Ce terme de «couleur normande» (qu'il souligne ironiquement) renvoie implicitement à un codage qui chez les peintres sert à produire du «pittoresque», une vérité fabriquée. Ainsi, le

⁵¹ M. Donaldson-Evans, *Madame Bovary at the movies: adaptations, ideology, context*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2009

⁵² M. Butor, *Improvisation sur Flaubert*, Paris, La Différence, 1984

⁵³ L. Demorest, *L'expression figurée et symbolique dans l'œuvre de Flaubert*, Slatkone reprint, 1967

⁵⁴ Hataire, *Flaubert en ses couleurs. Textes épars, évocation visuelle*, Paris, FVW Éditions, 2009

⁵⁵ J. Jurt, «Flaubert et les arts visuels», *Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 35, n°1/2, 2011, p.31-48

⁵⁶ Si vedano in proposito i contributi di J. Bem, *Les dispositifs optiques au XIXe siècle et la production des images dans Madame Bovary*; M. Hardt, *Les images de Flaubert (tratto da Das Bild in der Dichtung, 1966, Traduzione francese e presentazione di Ph. Dufour et N. Petibon)*, in *Les pouvoirs de l'image I – II*, «Flaubert. Revue critique et génétique», *Présentation* di A. Herschberg Pierrot, <http://flaubert.revues.org/2374>, ultima consultazione, 23 Dicembre 2015

⁵⁷ J. Bem, *Le roman et les arts visuels: une des modernités de Madame Bovary*, «Bulletin Flaubert-Maupassant», n°23, 2008, p.9-20

romancier pratique un discours intermédial, dans le but de mettre à distance le mouvement littéraire émergent nommé «Réalisme», auquel il n'adhère pas. C'est à tort que certains critiques parleront d'exactitude photographique à la parution de *Madame Bovary*, contribuant ainsi à la longue liste des malentendus de la première réception⁵⁸.

De Biasi afferma

«l'imaginaire flaubertien paraît se développer et prendre assise sur une représentation d'origine visuelle des situations narratives [...] Flaubert a besoin de «voir», comme en rêve, ce qu'il veut évoquer»⁵⁹.

Nel suo saggio *À propos du style de Flaubert*, Marcel Proust si esprime in questi termini categorici intorno all'uso che fa Flaubert delle metafore:

Je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style, et il n'y a peut-être pas dans tout Flaubert une seule belle métaphore. Bien plus, ses images sont généralement si faibles qu'elles ne s'élèvent guère au-dessus de celles que pourraient trouver ses personnages les plus insignifiants⁶⁰

Sembra effettivamente che talvolta le metafore e le similitudini che usa Flaubert somiglino ai suoi eroi: semplici, mediocri, insignificanti, a volte banali, ma, soprattutto nel caso di *Madame Bovary*, il linguaggio pieno di immagini, caratterizzato da una certa freddezza, un'apparente assenza di spontaneità e una certa artificialità corrisponde all'esigenza di disvelare il percorso psicologico del personaggio che nello stile alterna momenti in cui è lo scrittore a proporre delle immagini e altri in cui agisce insinuando nel lettore la possibilità di crearsene di proprie. Questo è il motivo per cui si accanisce con veemenza contro gli editori che vogliono aggiungere immagini al suo romanzo

Gustave Flaubert si è sempre radicalmente opposto alla convertibilità della letteratura in immagini e sottolinea la radicale specificità delle due arti, pertanto si oppone alla fotografia, per la quale non nutre interesse e alla illustrazione dei suoi testi poiché ritiene che nessuna rappresentazione visiva possa rendere debitamente la specificità letteraria del testo scritto. Così scrive al suo amico Ernest Duplan⁶¹:

⁵⁸ J. Bem, *Les dispositifs optiques au XIX^e siècle et la production des images dans Madame Bovary*, «*Flaubert. Revue critique et génétique*» [En ligne], 11 | 2014, mis en ligne le 17 octobre 2014, consulté le 06 février 2016. URL : <http://flaubert.revues.org/2270>

⁵⁹ Pierre-Marc de Biasi, *Introduction à Flaubert*, in *Trois Contes*, Paris, Flammarion, 1986, p. 37

⁶⁰ M. Proust, *À propos du 'style' de Flaubert*, in P. Clarac (éd.), *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1971, p. 586.

⁶¹ J. Jurt, *L'intermédialité chez Flaubert*, traduzione dell'autore del suo articolo *Frühgeschichte der Intermedialität: Flaubert*, in Uta Degner, Norbert Christian Wolf (Éd.), *Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität*. Bielefeld, Transcript, 2010, p. 19-40, consultabile in <http://flaubert.univ-rouen.fr/article.php?id=14>

Jamais, moi vivant, on ne m'illustrera, parce que la plus belle description littéraire est dévorée par le plus piètre dessin. Du moment qu'un type est fixé par le crayon, il perd ce caractère de généralité, cette concordance avec mille objets connus qui font dire au lecteur : « J'ai vu cela » ou « Cela doit être ». Une femme dessinée ressemble à une femme, voilà tout. L'idée est dès lors fermée, complète, et toutes les phrases sont inutiles. Tandis qu'une femme écrite fait rêver à mille femmes. Donc, ceci étant une question d'esthétique, je refuse formellement toute espèce d'illustration⁶² (*Corr.* 3, 221-222, 12 juin 1862)

Mais pour Flaubert la photographie est un procédé mécanique sans investissement personnel. Dans une lettre adressée à Louise Colet, il exprime son hostilité à l'égard de la photographie qui est pour lui une pure reproduction, n'atteignant pas à la vérité d'une personne : « Je déteste les photographies à proportion que j'aime les originaux. Jamais je ne trouve cela *vrai* [...]. Ce procédé *mécanique* appliqué à toi surtout m'irriterait plus qu'il ne me ferait plaisir »

Nonostante la sua posizione critica nei confronti delle riduzioni della letteratura in un codice diverso da quello di partenza, lo scrittore conserva una forte attitudine per la percezione visuale che riesce a suscitargli evocazioni a tratti quasi mistiche, pur conservando una attitudine sostanzialmente analitica. Si pensi all'ispirazione tratta dall'osservazione del quadro di Brueghel per l'elaborazione delle *Tentations de Saint Antoine*, osservato nel 1845 al Palazzo Balbi di Genova. Egli ritiene che lo sguardo, la visione, siano fondamentali nel lavoro dello scrittore

Una certa tendenza iconofoba è piuttosto diffusa nel XIX secolo per via della diffidenza verso la riproduzione tecnica dell'immagine che sta sempre più prendendo piede nella società, inoltre Flaubert, alla ricerca di un linguaggio libero da trappole metaforiche e alla ricerca di uno stile scientifico che esclude la tendenza alla metafora e alla similitudine accattivante, contemporaneamente sostenendo che l'obiettivo principale della propria scrittura è la costruzione di immagini per mezzo della scrittura, ha centrato l'obiettivo, viste le volte che ha ispirato i sogni e l'immaginazione dei lettori e quindi di cineasti. Per lui il privilegio di donare immagini deve restare appannaggio delle parole.

Joseph Jurt, nell'articolo afferma:

D'autre part, les romans de Flaubert se distinguent par un nombre élevé de passages « picturaux »: les nombreux portraits, descriptions, scènes et tableaux qui relèvent du registre visuel. Cet aspect a été relevé dès la parution de ses romans par ses contemporains. On a constaté par exemple pour *Madame Bovary* que les objets ont en fait autant d'importance que les personnes et l'intrigue qui ont été considérées comme le propre de la littérature⁶³.

Già Ejzenštejn aveva rilevato come Flaubert, nella famosa scena dei comizi agricoli, avesse fornito il primo esempio di dialogo sovrapposto in una sorta di montaggio alternato cinematografico in cui le scene d'azione sono spazialmente separati, ma i due discorsi sono acusticamente

⁶² Gustave Flaubert, *Lettre à Jules Duplan*, 24 juin 1862, in J. Bruneau (Éd.), *Correspondance III* (janvier 1859 à décembre 1868), Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 221.

⁶³J. Jurt, *L'intermédialité chez Flaubert*, cit.

interconnessi nella lettura mediante un incastro nel luogo di eventi letterari e semanticamente interconnessi.⁶⁴

I numerosi cineasti che hanno approcciato il testo di Flaubert hanno declinato le vicende del personaggio secondo il loro modo di vedere il destino del personaggio, reinterpretando di volta in volta le connotazioni della sua sofferenza, elaborando una nuova visione del personaggio a volte superficiale, spesso profonda, talvolta in un'ottica rivoluzionaria e ardita, soprattutto nelle riedizioni meno fedeli o che traggono solo ispirazione dal testo originale. Donaldson-Evans ha proposto in uno studio un percorso attraverso le sensazioni uditive che si possono trarre dal romanzo

Sans nier l'importance de ce que Philippe Dufour appelle le « silence » de la prose flaubertienne, constatons tout d'abord que du point de vue de la description, *Madame Bovary* est un roman bruyant. Depuis les huées des écoliers jusqu'au chant de l'aveugle, Flaubert ne cesse de faire appel à l'ouïe. Il ne s'agira pas ici des sonorités de sa prose, soumise à maintes reprises à l'épreuve du gueuloir, mais plutôt de ce qu'on pourrait appeler la bande-son du roman et des films qui en sont tirés⁶⁵

2. Interpretazione del modello

Bruna Donatelli ha messo in luce la natura performativa di *Madame Bovary* proponendo in un suo studio un percorso tra le innumerevoli riscritture e interpretazioni del romanzo nella letteratura, il teatro, la pittura, la musica e i nuovi media, dal primo adattamento teatrale di Gaston Baty (1936) a quelli più recenti di Giancarlo Sepe (1999), dalle prime raffigurazioni di Emma influenzate da una iconografia di ispirazione impressionista, realista o preraffaellita, realizzate per le diverse edizioni del romanzo, a quelle originali di Michel Ciry o cubiste Justine Ivu, fino alle più recenti interpretazioni proposte nei racconti fantascientifici di Dan Simmons («*Madame Bovary c'est moi*», 2000), ai manga di Igarashi Yumiko (*Bovary Fujin*, 1997), ai *graphic novel* di Daniel Bardet (*Madame Bovary*, 2008) e di Posy Simmons (*Gemma Bovary*); quest'ultimo, a sua volta, ha ispirato la regista Anne Fontaine per l'omonimo film uscito nel 2014⁶⁶.

L'eroina flaubertiana [...] per un verso è l'emblema di qualcosa che le preesiste, è l'espressione di un tipo psicologico, socio-culturale, ed è dunque lei a plasmarsi su uno stereotipo [...]; per l'altro è proprio lei a generare un nuovo tipo

⁶⁴ Si veda in proposito lo studio di Jacob Willis, *Flaubert cinéaste. Die, filmische Schreibweise“im Romanwerk Flauberts*, Staatsex. Philosophische Fakultät Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, 2012, pp. 10-11.

⁶⁵ M. Donaldson-Evans, *À l'écoute des adaptations de Madame Bovary*, «*Flaubert. Revue critique et génétique*» [En ligne], Traductions/Adaptations, mis en ligne le 19 janvier 2009, consultabile in <http://flaubert.revues.org/579>, ultima consultazione, 27 Novembre 2016.

⁶⁶ B. Donatelli, *Le perle, il filo e la collana. Figure e luoghi nell'opera di Flaubert*, Roma, Nuova Arnica editrice, 2008

psicologico, a divenire un modello culturale, l'emblema di uno stile di vita, grazie a quei tratti specifici della sua personalità che ne fanno l'icona dell'insoddisfazione, dell'incomunicabilità della coppia, del male di vivere.⁶⁷

L'esistenza autonoma di Emma trova però nel cinema la sua più estesa variazione di riproposizioni e, dentro, ma contemporaneamente, oltre il discorso sulla fedeltà

Il serait illusoire de penser qu'un film qui s'intitule Madame Bovary [...] puisse être envisagé autrement que dans la référence permanente au texte de Flaubert. Ou dans le souvenir que l'on en a. Ou dans l'idée que l'on en a. Ou dans l'idée que l'on s'en fait.⁶⁸

Quello che si intende mettere in luce dunque, non è la presa di distanze dall'opera originale da parte dell'autore di un film, ma la riflessione che il rimediato esercita sull'opera e, ancora più profondamente, sul personaggio e sui personaggi intorno al personaggio, sui contesti, sull'antropologia e, talvolta sull'archetipo di un personaggio che può anche cambiare nome nelle infinite possibilità e declinazioni in cui può rinascere, ma permane la sua essenza «extra-romanesque»⁶⁹. Ecco dunque che se la ragione delle tante versioni cinematografiche del romanzo è legata in primis alla natura visuale delle descrizioni di Flaubert, questa non è sufficiente a spiegare la ragione di tanta produzione, dato che non sarebbe una specificità dell'opera del romanziere francese, ma di molti altri, si pensi ad esempio, a Maupassant⁷⁰; tuttavia propone un discorso sull'adattamento in generale, le sue specificità e le sue declinazioni. A tale cardine di riflessione si affianca la presenza di un personaggio tanto poroso e strutturato da poter divenire un'icona culturale che non può non tener conto della ricezione come attività transitiva, uso, trasmissione e trasformazione del testo.

Si vedrà come alcune ricorrenze simboliche si riscontrano nelle interpretazioni del personaggio di Emma: il nome Rosa e il simbolo del fiore è in sé degno di nota e ricorre diverse volte accostato a Madame Bovary. Nella postilla del suo più noto romanzo Umberto Eco scrive «stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus»: (la rosa che era [ora] esiste solo nel nome, noi possediamo solo nudi nomi) che, come è noto, è una variazione di un verso del *De Contemptu Mundi* di Bernardo di Cluny, monaco benedettino del XII secolo che utilizza la parola Rosa al posto di rosa, ma la sostanza non cambia. Tradotto letteralmente, l'esametro di Eco intende

⁶⁷ Ivi, p. 57

⁶⁸ F. Pellegrini, E. Biagi, *Pour en finir (ou presque) avec l'adaptation cinématographique: Madame Bovary de Chabrol et Vale Abraão de Manoel de Oliveira*, in R. M. Palermo Di Stefano, S. Mangiapane, *Madame Bovary: prelude, presenze, mutazioni*, (a cura di), Messina-Napoli, Accademia Peloritana dei Pericolanti-ESI, 2007, p. 192

⁶⁹ A. Bazin, *Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation*, in *Qu'est ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du cerf, 1975, p. 81

⁷⁰ Cfr. M Donaldson-Evans, *cit.* p., 27

sottolineare che al termine dell'esistenza della rosa particolare non resta che il nome dell'universale. Sebbene il significato più filosofico del verso si collochi all'interno di un dibattito tra nominalisti e realisti sulla definizione di universale, come sul rapporto tra universali e particolari, che ha attraversato, in qualche modo, tutta la storia della filosofia, senz'altro vi è un riferimento alla caducità della percezione della realtà, della memoria e quindi del punto di vista sulla verità. Curiosamente il termine Rosa ricorre in qualche modo accostato a madame Bovary. Rosa è il nome della protagonista del film di King Vidor, Rosy quello della giovane irlandese nel film di Lean, *The Ryan's Daughter*; nel film di Oliveira la protagonista Ema spiega all'amante Narciso il significato di rosa che vuol dire "colei che oscilla", in riferimento al destino di instabilità della sua anima. Rosa è significante e significato sotto la lente di Ema, è simbolo nel contesto e dopo la sua estrapolazione dal contesto, come il personaggio Madame Bovary e rimanda al particolare e all'universale. Anche nel film *Maya Memsaab* è presente questa ricorrenza. Nella sequenza a cui si fa riferimento, Maya sogna di Charu (il futuro marito) che ha appena incontrato. La musica apre la strada, per così dire, in quanto segnala l'inizio della fantasia Maya e si arresta bruscamente alla fine. Nel sogno Charu prende la ragazza indiana per la mano, le mette una benda sugli occhi e poi le getta dal balcone della sua casa, migliaia di petali di rosa e un canto evoca il fiore come simbolo d'amore. Poi Charu e Maya sono al mare: Charu raccoglie una rosa che sta per essere calpestata da Maya. La canzone continua, confrontando il cuore con la rosa; la musica si ferma, interrotta da un campanello che suona nella realtà. Maya si sveglia, corre alla porta e trova il vero Charu, il quale ha in mano una rosa sbiadita. Nella contrapposizione didascalica del film indiano la simbologia della rosa è fin troppo chiara. Anche nell'appropriazione flaubertiana di Woody Allen, *La rosa purpurea del Cairo*, di cui non tratteremo diffusamente in questo lavoro, è il metafilm che dà nome al film⁷¹. La morale di Allen sembra quella tradizionale nei suoi film: la finzione è lo spazio d'evasione dell'uomo, il sogno è necessario alla vita, ma ciò che infine si staglia sull'esistenza con perentorietà è la crudezza della realtà, la violenza e lo squallore di un mondo fatto di materia indifferente; tuttavia pone un quesito ben più radicale: qual è l'effettivo statuto di verità della realtà? Cosa rende, in fondo, la vita concreta più reale di quella fittizia se non la scelta dell'uomo?

2.1 Beyond the forest di King Vidor (1949)

⁷¹ Cfr. Woody Allen, *The purple rose of Cairo*, 1985. Dopo aver assistito alla proiezione del film *La rosa purpurea del Cairo*, la protagonista ne rimane talmente affascinata da rivederlo più volte fino al punto che il suo personaggio preferito, Tom Baxter, accortosi dell'assiduità della spettatrice esce materialmente dallo schermo prendendo vita autonoma nel mondo reale, e propone alla donna di fuggire via da lì. I due passano così il tempo insieme e si innamorano, mentre i protagonisti del film si vedono costretti ad aspettare il ritorno del personaggio per poter proseguire con la trama, e per passare il tempo conversano tra di loro e con gli attoniti spettatori del cinema.

Nello stesso anno del più noto film di Minnelli su Madame Bovary, King Vidor tenta una trasposizione libera dal titolo *Beyond the forest* (1949), traendola dal romanzo di Stuart Engstrand, ispirato a quello di Flaubert. Il film viene distribuito in Italia con il titolo *Il peccato*, parola che sembra ricorrente nelle trasposizioni in lingua italiana di *Madame Bovary*; anche nel caso del film di Oliveira, *Val Abraão*, la distribuzione italiana preferirà *La valle del peccato*. Allo stesso modo l'adattamento di Hans Schott-Schöbinger del 1969, *Die nackte Bovary*, sarà tradotto *I peccati di Madame Bovary*. L'opera di Vidor in Francia prenderà il titolo di *La garce*, come a sottolineare le caratteristiche ferine nel carattere della protagonista, incarnate magistralmente da Bette Davis. La pellicola, considerata minore nella carriera del regista, rappresenterà l'unica occasione di collaborazione tra il cineasta e Bette Davis, la 'regina della Warner'; tuttavia il regista saprà dipingere un ritratto spietato e del tutto singolare di una Emma Bovary, resa mediocre dal suo odio inestinguibile nei confronti del contesto ambientale a cui è stata destinata. *Beyond the forest* è, in effetti, l'esempio di un'opera non riuscita eppure coinvolgente, un *noir* esasperato, dominato dal chiaroscuro. La sceneggiatura di Lenore Coffee, tratta dal romanzo di Stuart Engstrand, è farcita di battute, mentre la colonna sonora di Max Steiner riprende la celebre canzone *Chicago* di Fred Fischer.

Tuttavia, nonostante la stravagante e gesticolante Rosa della Davis contribuisca in gran parte a renderlo un apprezzabile film, tutto nell'opera risulta ovvio o poco credibile, sotto l'indulgente direzione di Vidor: eppure Bette Davis, con una lunga parrucca nera che ricorda molto l'acconciatura di Jennifer Jones in *Madame Bovary*, un trucco pesante e dei pericolosi tacchi a spillo, non fa rimpiangere il confronto con l'attrice di Minnelli. Bette Davis racconta di aver supplicato Jack Warner di risparmiarle il ruolo di Rosa Moline dipinta come una strega, una peccatrice a cui nulla più interessa se non consumare la sua vita nell'estrema perdizione. La diva cerca di convincere Warner di essere troppo vecchia per interpretare questa Madame Bovary in chiave moderna che odia il mite marito, interpretato da Joseph Cotten. Ma Bette Davis è già una star all'epoca, e lo è diventata, nonostante il suo aspetto e non a causa di esso. Paradossalmente, l'inadeguatezza del suo *cast* rende il film un successo e la protagonista surclassa chiunque altro e 'fa' il film grazie al suo talento, pur non essendo bella, sexy o giovane.

Rosa Moline è una donna di 40 anni che si annoia della vita nella sua provincia sperduta nel Wisconsin dove non accade mai nulla. Sposata con un medico stimato da tutti, sogna di lasciare la città in cui vive, per recarsi a Chicago, la grande città dove tutto sembra possibile, finalmente libera dal giogo della meschinità provinciale e dalla noia della famiglia. Tuttavia Rosa non custodisce il suo sogno in segreto o si adopera per farlo diventare realtà, ma manifesta apertamente il suo disprezzo per i meschini abitanti della provincia. Vestita di bianco virgineo, cammina con orgoglio

lungo le strade della cittadina. Il suo passatempo preferito è quello di andare alla stazione più vicina a guardare i treni che vanno e vengono da Chicago. Diviene l'amante di un industriale di Chicago, ma quando decide di abbandonare il marito per l'amante, questi la lascia per fidanzarsi con un'altra donna. Quando Rosa è in attesa di un bambino concepito col marito e l'amante ricompare per riprenderla con sé, la donna non esita a uccidere un uomo al corrente del suo segreto e deciso a ricattarla. Per riavere l'amante si spinge a simulare un incidente per tentare di perdere il bambino, ma lo scellerato proposito le sarà fatale: la caduta ha esiti nefasti e Rosa muore per complicazioni conseguenti al procurato aborto nonostante le cure del marito medico.

Esattamente come Madame Bovary, Rosa persegue un sogno che non raggiungerà mai perché mostra come la mediocrità nella costruzione del proprio mondo perfetto finirà ignominiosamente immobilizzato, distrutto prima dal suo stesso odio per gli altri (e quindi per se stessa costretta a condividere quel tipo di esistenza). Le persone che abitano l'esistenza di Rosa non hanno nulla di ammirevole né di rimarcabile, così come nel romanzo di Flaubert, il marito medico ha mostrato una mancanza di carisma piuttosto sconcertante, cedendo ai capricci della moglie, mentre l'amante dispensa promesse che la sua viltà non gli permetterà mai di mantenere. L'originalità di alcune dialoghi, oltre alla interpretazione della protagonista rappresenta il plus, in un film mediocre. La battute celebre «What a dump!» (tradotta in italiano con “Che stamberga!”), sarà pronunciata da Elizabeth Taylor nell'interpretazione di Martha in *Who's afraid of Virginia Woolf?* (*Chi ha paura di Virginia Woolf?*)

King Vidor non ha mostrato alcuna pietà per la sua eroina. Rosa non è altro che un mostro soffocato dal suo stesso veleno. Il regista tuttavia contemporaneamente fornisce un ritratto poco lusinghiero della grande città, che risulta aggressiva e anonima, ma anche della provincia in cui ognuno compete al fine di soddisfare la propria mediocrità. Se la città riesce a ricordare il romanticismo del selvaggio West, l'industrializzazione sembra aver bloccato ogni prospettiva di realizzazione individuale. L'unica relazione reale che la protagonista ha con l'altro da sé è la sua comunione con la propria immagine riflessa in una serie di specchi per tutto il film. Nello stesso anno anche Minnelli, nella sua trasposizione di Madame Bovary, userà nelle scene lo specchio come simbolo del momento in cui Emma prende contatto con (la vera?) sé. Quando Rosa sta morendo, si alza dal letto e fa un ultimo sforzo: barcolla fino allo specchio della camera da letto per applicare il trucco in un gesto fiero e ridicolo poi riproposto in *What Ever Happened to Baby Jane?* (Robert Aldrich, 1962), con la stessa Davis. *Beyond the forest* è uno dei pochi film di Hollywood che invitano il pubblico a indugiare negli impulsi proibiti e violenti del suo personaggio principale e forse l'unico che non fornisce una declinazione di Emma come personaggio problematico animato da istinti negativi e da contraddizione, ma nell'unica veste disumana e bestiale.

2.2 Die Nakte Bovary di Hans Schott-Shöbinger (1969)

‘La Bovary nuda’ interpretata da Edvige Fenech nel film, frutto di una coproduzione italo-tedesca, viene distribuito in Italia col titolo malizioso, ma più rassicurante per un pubblico meno evoluto nei costumi, *I peccati di Madame Bovary*. L’opera tuttavia risente della stanchezza del suo regista già prossimo alla pensione (sarà il suo penultimo film). Il senso del dettaglio e la caratterizzazione psicologica di Flaubert svaniscono nella banalità di una narrazione già datata per l’epoca, in cui la pellicola viene ritagliata intorno alle qualità fisiche della sua giovane e bellissima protagonista la quale elargisce nudi provocanti a un pubblico con poche pretese intellettuali che non è certo alla ricerca della fedeltà all’originale o dell’originalità dell’interpretazione del grande autore su un altro grande autore. Il risultato è un superficiale e breve melodramma che in novanta minuti si precipita verso una fine lieta perché l’opera non può essere all’altezza di un finale tragico, né lo svolgimento degli eventi lo potrebbe giustificare. La donna passa da un amante all’altro senza motivo apparente, la figura complessa e contraddittoria del personaggio che la dovrebbe ispirare è ridotta ad una insignificante figura femminile petulante e sterile la quale, alla fine, sommersa dai debiti, è costretta ad abbandonare ogni velleità romantica. Emma, moglie di Charles Bovary, medico in un paese di provincia, rimpiange i piaceri mondani e gli agi della vita a Parigi. Durante un ballo dai marchesi di Andervilliers - una delle rare occasioni in cui può vivere come sogna - il giovane visconte Gaston Fresnay comincia corteggiarla e, per quanto Emma non gli abbia ceduto, la sua successiva morte in duello l’addolora profondamente. Respinte le profferte amorose del giovane Léon - ospite spesso di casa Bovary - Emma si lascia travolgere dalla passione per un ricco proprietario terriero, Rudolph Boulanger, e ne diventa l’amante. Quando, dopo averle proposto di fuggire con lui a Parigi, costui ci ripensa e l’abbandona, Emma accetta la corte di Léon - tornato dopo una lunga assenza - ma la loro relazione viene scoperta da Adolphe Léréux, un sarto per signora col quale la donna si è fortemente indebitata. In possesso di cambiali per ventimila franchi, Adolphe minaccia di mandarle all’incasso, se Emma non diverrà la sua amante. Disperata all’idea di uno scandalo, madame Bovary chiede aiuto a Rudolph, ma inutilmente per cui non le resta che accettare il ricatto di Léréux (dal quale ottiene la restituzione delle cambiali). Quel rapporto la disgusta tanto che decide di uccidersi ma all’ultimo istante comprende che il suo dovere è invece quello di espiare le sue colpe continuando a vivere.

Adolphe è un nome estremamente diffuso nella Germania ottocentesca, tuttavia in proposito Donaldson-Evans ha osservato arditamente, ma con interessanti argomentazioni, che è possibile vedere nel rapporto tra l'usuraio e la donna una metafora della prepotenza del Führer sulla Francia. La studiosa afferma che come la Francia, la donna si vende col *maquillage* da prostituta al suo usuraio e ne è tanto disgustata che vorrebbe uccidersi. La studiosa sostiene inoltre che le numerose allusioni a Verdun, villaggio immaginario consonante con Verdun, luogo della grande battaglia franco-tedesca della Prima Guerra Mondiale, sostiene tale interpretazione politica. Si spinge oltre asserendo che la produzione italo- tedesca rappresenti un Adolphe infame ma anche lui vittima delle sue illusioni. La pellicola sembra così un timido tentativo di giustificazione e una replica ai film francesi anti-nazisti che venivano prodotti regolarmente dopo il 1946.

Dans cette adaptation, Lheureux proteste que son amour pour Emma est sincère et lui déclare son intention de reprendre les billets au vrai usurier de ce film. Comment s'appelle-t-il ? Non pas Vinçart, mais Lumière. Est-ce un hasard si ce personnage évoque par son nom les pères français du cinéma, de ce même cinéma qui profite économiquement d'une glorification *ex post facto* de la Résistance ? Sans écouter attentivement la bande-son, on n'arriverait jamais à cette interprétation allégorique du film, même si l'idée de faire d'une icône de la littérature française un film quasi-pornographique semble en lui-même inspiré⁷²

Il film in realtà, nonostante i tentativi di accanimento critico volto a trovare un significato più profondo oltre l'immagine banale e povera che fornisce, è più probabilmente il risultato conseguente a una lettura superficiale del romanzo e frutto di una vena creativa manchevole; lo si può annoverare tra i tentativi mal riusciti di adattamento che nulla ha aggiunto, ma molto tolto all'originale, fino a farlo scomparire.

2.3 *Ryan's Daughter* di David Lean (1970)

Contrariamente ai due film precedenti di Lean, *Doctor Zhivago* e *Lawrence of Arabia*, *Ryan's Daughter* non è un adattamento letterario in senso proprio, il regista

voulait ciseler ce qu'il a d'abord appelé un "petit bijou" ("little gem") à l'intérieur d'un film à gros budget, embourbé dans les aléas d'une année entière de tournage en Irlande. Le film de Lean relève d'une forme d'anti adaptation où les matériaux flaubertiens les plus prégnants sont aussi les plus disséminés et discrets⁷³

⁷²Mary Donaldson-Evans, *À l'écoute des adaptations de Madame Bovary*, «Flaubert» [En ligne], Traductions/Adaptations, mis en ligne le 19 janvier 2009, ultima consultazione le 28 Dicembre 2016. URL : <http://flaubert.revues.org/579>

⁷³Jean Regazzi, *Le "petit bijou" dans la grande mer*, «Cinéma et Littérature - Le grand jeu» sous la direction de Jean-Louis Leutrat, De l'incidence éditeur, 2010.

basato sull'idea di concepire una storia completamente nuova a partire dal romanzo di Flaubert⁷⁴.

Nel film di Lean, ambientato in Irlanda nel 1916, si mescolano le vicende sentimentali dei protagonisti alle tematiche politiche dell'insurrezionalismo irlandese. È presente chiaramente un riferimento alle discusse scelte della popolazione irlandese, che durante la Prima guerra mondiale ha intessuto rapporti con i tedeschi, nel vano tentativo di procurarsi armi per la rivolta contro gli Inglesi. Rosy Ryan, la giovane ed irrequieta figlia dell'oste di un piccolo villaggio irlandese, sogna l'amore romantico e cova un'infantile infatuazione per il maturo maestro del villaggio, Charles Shaughnessy. Dichiaratasi a lui, con la sua grazia e la sua fresca gioventù, Rosy riesce a convolare a nozze con Charles; ben presto però realizza che l'amore romanzesco da lei cercato non potrà viverlo col marito. La sua scelta cade allora sul maggiore Dorian, a capo della locale guarnigione inglese, dopo essere rientrato dalla guerra, ferito nel corpo e nello spirito. La passione accesi tra i due, casualmente scoperta, porterà ad un drammatico epilogo della loro storia: il maggiore morirà suicida, mentre a Rosy – pesantemente oltraggiata e vilipesa dall'intero villaggio - ed al marito Charles, sempre e comunque sinceramente innamorato di lei, non resterà altra scelta che abbandonare per sempre il paese per trasferirsi nell'anonimato a Dublino. La *figlia di Ryan* non ha raggiunto il suo successo previsto⁷⁵, al contrario, è quasi passata attraverso tribolazioni paragonabili al processo per atti osceni sostenuto contro il libro ispiratore. Le principali riserve circa il film erano la sua mancanza di verosimiglianza storica e il ritmo relativamente più lenta se paragonata *blockbuster* precedenti di Lean: *Il ponte sul fiume Kwai* (1957), *Lawrence d'Arabia* (1962), e *Il dottor Zivago* (1965). Tuttavia, una più attenta valutazione delle strategie di ripresa, in termini di stile, della complessa scrittura di Flaubert, avrebbe reso maggiore giustizia a questa opera del regista, forse sottovalutato. Con *Ryan's Daughter*, Lean non ha in primo luogo vuole trasformare un celebre romanzo in un sensazionale adattamento per lo schermo e, al fine di eludere una banale e pedissequa e sclerotica trascrizione in pellicola del romanzo, ha trasferito la sua *Madame Bovary* nel XX secolo, in un ambiente rurale e cattolico alla ricerca di una identità nazionale⁷⁶, in cui è presente un chiaro riferimento anche al lebbroso di *Madame Bovary*, qui rappresentato dal minorato Michael, vilipeso dall'intera comunità.

Le analogie e le differenze tra il film di Lean e il romanzo di Flaubert sono state approfonditamente analizzate in uno studio di Franck Dalmas, il quale ha adottato un'ottica

⁷⁴ G. D. Phillips, *Beyond the epic: the life and films of David Lean*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2006, p. 394

⁷⁵ Si veda A. Murphy, "Ryan's Daughter", *Variety*, 11 November 1970, p. 15; P. Kael, "Bolt and Lean", *The New Yorker*, 21 November 1970 (rpt. in *Deeper into Movies*, Little/Brown, Boston, 1973, p. 188-193); and Roger Ebert, "Ryan's Daughter", *Sun-Times*, 20 December 1970, consultabili in www.rogerebert.com/reviews/ryans-daughter-1970.

⁷⁶ Cfr. F. Dalmas, *A Madame Bovary's Daughter: David Lean's Visual Transliteration of Flaubert*, [En ligne], Traductions/Adaptations, mis en ligne le 05 novembre 2014, URL :<http://flaubert.revues.org/2335>, ultima consultazione, 28 Novembre 2016.

originale in cui la narrazione impersonale e l'espressione sensuale del romanzo sono ripensati alla luce di questo libero adattamento. L'analisi delle scene e dei personaggi chiave è considerata in termini di molteplicità di punti di vista i quali conducono tutti a una sottile evocazione di Flaubert⁷⁷. Rimarchevole nell'adattamento è la resa dell'incontro di Rosy con l'amante nel bosco, trasposizione dell'incontro tra Emma e Rodolphe, perché diffonde la stessa forte suggestione in entrambi i media artistici. Emma e Rosy allo stesso modo calvano con i loro amanti, rispettivamente Rodolphe e Randolph. In ogni caso la corsa rappresenta l'alibi per l'incontro illecito, intrapreso con il consenso degli sprovveduti mariti. Nel romanzo, Charles incoraggia questo esercizio sano e presto acquista una cavalla per Emma; nel film, Tom Ryan acquista la cavalla per la figlia a una fiera agricola, in tal modo la vicenda dei *Comices agricoles* salta fuori surrettiziamente. Nel romanzo, Emma è in un primo momento un po' riluttante a commettere adulterio, e la lunga descrizione naturalistica nei boschi esprime la collisione della sua confusione e suoi desideri indomabili. Nel film, Rosy è determinata a consumare il suo amore appassionato, tuttavia, nella scena, è evidente la sua preoccupazione e diffidenza durante la cavalcata in cui resta contemplativa e silenziosa. Questo passaggio, al centro del romanzo, si compone di quattro pagine di ricche descrizioni delle caratteristiche equine e della natura circostante; l'importanza di questa scena richiede un certo contrappunto cinematografico non del tutto sfruttato negli altri adattamenti cinematografici del romanzo. Il descrizione della corsa nei boschi riecheggia l'atmosfera sentita da Flaubert come ha minuziosamente raccontato che al suo amante.

2.4 *Spasi i sokhrani* (Sauve et protégé) di Aleksandr Sokurov (1989)

In un articolo sul New York Times in cui il critico cinematografico Canby tratta di una retrospettiva sulla filmografia del regista russo Sokurov, si legge una dichiarazione del regista russo per cui «the film is the child of literature and not the father. It will never be able to replace the silent and private dialogue between reader and book»⁷⁸; il cineasta prende le distanze da un approccio improntato a una fedeltà dell'originale di cui riconosce l'irripetibilità, soprattutto dello scambio privato tra lo scrittore e il lettore, ma implicitamente legittima la libertà del fruitore-interprete nella

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ V. Canby, *Russian Madame Bovary: Familiar But No Imitation*, «New York Time», 10 luglio, 1992, consultabile in <http://www.nytimes.com/1992/07/10/movies/review-film-russian-madame-bovary-familiar-but-no-imitation.html>, ultima consultazione, 29 Novembre 2015.

rielaborazione artistica. Secondo il critico il titolo stesso del film con cui è stato distribuito, *Sauve et protège*, ricorda un po' il senso di urgenza, l'eccitazione e la meraviglia che suscita la prima lettura del libro⁷⁹.

Il film non è di immediata intellegibilità: inizia *in media res*, non vi è alcuna introduzione dei termini temporali in cui si svolge la vicenda, ambientata in luoghi misteriosi di una Russia che fa pensare alla Siberia, o addirittura a territori dell'Uzbekistan. Emma, interpretata da Cecile Zervudacki è una donna quarantenne, dall'aspetto ordinario, la quale si trova nella sua camera da letto mentre contratta con un equivoco personaggio che è evidentemente l'equivalente del commerciante Lheureux, il quale è in procinto di venderle una spilla. La vista attraverso la finestra di Emma si apre su quella che sembra una cava di ghiaia abbandonata. L'abitazione è ubicata in un villaggio disumanizzato che appare lontano da tutto, dove Emma vive con il marito, un medico e la sua piccola figlia che compare nel film solo di quando in quando. In una pellicola composta da immagini e suoni che hanno lo scopo di disorientare, Emma si muove nel tutto catalizzando integralmente l'attenzione dello spettatore. In alcuni luoghi del film la storia è riproposta in modo fedele: la notte i coniugi consumano un amplesso nel loro letto, ma alcune piume escono dall'orecchio di Emma che si mostra serena e soddisfatta; al mattino però, durante la colazione, mentre gli sposi mangiano del formaggio, alcune mosche volano sinistramente intorno alla coppia e quando Emma si accinge a rammendare il cuscino da cui è spuntata la piuma, si punge un dito con l'ago e sgorgano alcune gocce di sangue; improvvisamente la donna disfa il cuscino e libera tutte le piume che invadono poi la stanza formando una confusa nuvola dal valore simbolico variamente interpretabile, come se non riuscissero ad essere contenute nel loro luogo preposto, il cuscino; come se la loro natura leggera, come la natura di Emma, le destinasse a liberarsi da una prigionia.

Il giovane Léon si reca in visita presso la dimora della coppia portando in mano la scultura di una testa blu che vuol donare ai coniugi informandoli della sua imminente partenza per Parigi. Emma si reca da Lheureux per un regalo 'intimo' da donare a Léon e il mercante che la accoglie in *désabillé*, proponendole un tappeto, le confida maliziosamente che nulla è più intimo di un oggetto calpestato con i piedi.

Nel film Emma conoscerà Rodolphe in occasione del salasso che suo marito praticherà al contadino che lavora per il ricco seduttore. In quell'occasione l'uomo proporrà ad Emma la passeggiata a cavallo. Gli amanti consumeranno, in una scena piuttosto esplicita, il loro primo rapporto in mezzo a una natura arida e selvaggia, di cui essi sembrano far parte, nella quale si perdono e si confondono i loro corpi nudi. Più tardi Emma scriverà molte volte «J'ai un amant», mentre culla la sua bambina. Momenti narrativi ripresi fedelmente dall'originale sono presenti in

⁷⁹ *Ibid.*

tutto il film. Si trova l'operazione con esito infelice al piede equino di Hippolyte e l'articolo celebrativo di Homais che curiosamente mangia pane durante l'intero film; Rodolphe abbandona la donna sedotta e parte per Roma, Emma ritrova Léon ad un'opera in città e il giovane le fa una corte pressante fino alla *baisade* consumata nella carrozza di un treno. Dopo l'episodio Emma incontrerà settimanalmente il giovane ricoprendolo di doni, acquistati contraendo tanti debiti con Lhereux che la condurranno al fallimento e al suicidio tramite l'arsenico. Nella sostanza quindi, nel film sono annoverati la maggior parte degli eventi cruciali del declino e la caduta di Emma; tuttavia non è la serie di eventi che sostiene lo svolgimento della narrazione, ma la disperazione crescente e la follia di Emma che si riflettono in un montaggio di immagini e suoni progressivamente più surreale e antididascalico. Nonostante all'inizio il film sembri collocato temporalmente nell'Ottocento, si svolge altresì in una dimensione atemporale, tanto che non sembra fuori luogo l'arrivo di un'automobile o l'audio fuori campo della radio che suona *When the saints go marching in*. Al funerale di Emma si sente il rumore di un aereo e uno dei partecipanti somiglia molto a Flaubert⁸⁰.

Nelle parole di Emma si alternano il russo e il francese, ma quest'ultimo sembra sempre più prendere piede nel linguaggio della protagonista man mano che questa si allontana dalla sua vita ordinaria e si abbandona al sogno, sempre sospeso tra misticismo, delirio e follia. Le parole in francese diventano progressivamente più importanti man mano che Emma si distacca dalla sua realtà ambientale e sociale per assurgere allo *status* di personaggio universale; la donna parla francese ai russi perché è una sorta di alieno nella sua terra.

Le pagine di Flaubert, in mano all'autore russo, si tramutano in immagini di pura bellezza, il film può risultare eccessivamente diluito e Sokurov sembra a volte perdersi nei mille rivoli offerti dal romanzo dello scrittore francese, indulgiando in alcune ardite rivisitazioni che a tratti chiamerebbero soluzioni narrative più nette, ma l'opera rimane, in ogni modo, un sommo esempio di cinema letterario, avvolgente e onirico nonostante o grazie ad alcune imperfezioni, talmente poetiche da sembrare consapevoli o addirittura programmatiche, tanto da essere annoverabile nella cinquina dei maggiori adattamenti, insieme a quelli di Renoir, Minnelli, Chabrol e Oliveira.

2.5 *Maya Memsaab* di Ketan Mehta (1992)

L'adattamento indiano, *Maya Memsaab*, è intriso di filosofia indù. L'eroina è un'indiana moderna, il cui nome è associato in hindi a quello di 'illusione' e 'menzogna'. Vittima

⁸⁰ Ibid. Canby

dell'influenza dei costumi morali e esteriori occidentali, la protagonista si ribella contro le tradizioni della sua cultura.

Il film prende forma da un'indagine della polizia dopo la morte di Maya. Si indaga se la morte sia stata provocata da un suicidio o da un omicidio. Le indagini ricostruiscono progressivamente la storia che narra le vicende della giovane, bella e intelligente Maya, la quale vive con il padre in un palazzo sontuoso dell'India rurale. Suo padre, colpito da un ictus, viene soccorso in visita domiciliare dal dottor Charu Das che arriva sulla sua bicicletta e prescrive una terapia all'uomo malato. Come nella vicenda originale, il dottore torna spesso, con il pretesto professionale; alla fine i due si sposano. Gli anni passano, e Charu è occupato nel trattamento dei suoi pazienti, lasciando Maya da sola a riflettere sul proprio destino e la propria vita. Non molto tempo dopo un giovane di nome Rudra entra nella sua vita e la donna intesse con lui una relazione. La relazione non dura a lungo e a questa segue quella con un uomo molto più giovane di Maya, Lalit, e da lì inizia un'altra relazione passionale. Maya non è soddisfatta; si lascia trasportare dalla passione carnale che sempre si rinnova e muta sempre l'oggetto del desiderio; forse questo ingestibile sentimento condurrà alla morte improvvisa della protagonista, lasciando i due investigatori alla ricerca di chi o cosa realmente abbia ucciso Maya.

Maya Memsaab è un interessante esperimento di adattamento filmico in cui il romanzo francese, come osserva Robert Stam⁸¹, viene filtrato e declinato non solo attraverso i tratti stilistici del film d'autore, ma anche attraverso le convenzioni del cinema popolare di Bombay (Bollywood). Si tratta di un'opera che, in una certa misura, rimescola i confini tra i generi: mistero, musical, film erotico, popolare e cinema d'arte. Un significativo cambiamento nel film rispetto al romanzo è il mutamento sostanziale dello *status* sociale di Maya rispetto alla Emma di Flaubert. La protagonista dispone di un ricco patrimonio economico individuale e quindi la narrazione nega ogni possibilità, a differenza del romanzo, di strutturare la storia fondandola in buona parte sul bisogno riposto della protagonista per la ricchezza, implicito nel suo desiderio di un amore nobile 'superiore' rispetto a quello che le possono riservare le possibilità della sua classe sociale. Anche se il film inizia connotandosi come un giallo che prende vita da un'indagine sulla morte di Maya, ci si rende subito conto che si tratta di film in cui, parafrasando Flaubert, non succede niente. Il film non si concentra quindi sull'analisi della storia, ma sulla storia stessa, di cui viene posta in primo piano l'eterogeneità narrativa che è anche la risultante della interazione di molteplici generi che nel film si intrecciano e a cui fa riferimento Stam⁸². Il film è caratterizzato dalla presenza di due voci narranti. In molte scene Maya si rivolge direttamente al pubblico. Il film inizia con un *voice over* in

⁸¹ R. Stam, *Madame Bovary Goes to the Movies*, in M. Cohen (ed.), *Madame Bovary*, « Norton Critical Edition », New York, 2005, Norton, p. 535-548.

⁸² *Ibid.*

cui non si vede la protagonista, ma si ascolta la sua voce. In un'altra scena la protagonista che sta cullando il suo bambino Chaya si rivolge al pubblico dolendosi della noia dei suoi giorni. In seconda battuta, una volta che si è realizzato della morte di Maya, con i due investigatori che stanno indagando e che raccolgono testimonianze il punto di vista sulla narrazione cambia.

2.6 *Madame Bovary* di Sophie Barthes

Nella più recente versione di *Madame Bovary*, firmata dalla regista Sophie Barthes, cresciuta in Francia, ma naturalizzata americana, Emma è interpretata da Mia Wasikowska. Il film, presentato al Telluride Film Festival in Colorado e uscito nelle sale americane il 12 giugno 2015, non è ancora stato distribuito in Italia, malgrado la volontà della sua autrice.

La pellicola si offre come una rivisitazione, per alcuni versi fedele all'impostazione narrativa di Flaubert, per altri completamente reinventata e con vistose soppressioni nella diegesi. Il volto impotente di Charles Bovary è affidato a Henry Lloyd-Hughes, i due amanti di Emma sono rispettivamente interpretati da Logan Marshall-Green, nel ruolo che era in Flaubert di Rodolphe Boulanger e che nel film viene sostituito dal Marchese d'Andervillier e Ezra Miller, che interpreta Léon Dupuis. Paul Giamatti incarna monsieur Homais, accentuando l'autoreferenzialità e la miopia interiore e scientifica del personaggio flaubertiano, mentre Rhys Ifans interpreta la retorica untuosa e sinistra dell'ambiguo mercante Lheureux. Il padre di Emma, che impartisce la benedizione-unzione al matrimonio, è risolto in un cameo di Olivier Gourmet.

Da subito la versione di Barthes non si limita alla reinstallazione dell'originale, ma vuole proporre uno sguardo peculiare sulla storia. Dunque l'attualizzazione stilistica di Flaubert parte dall'inizio, con la trovata 'contemporanea' del *flashforward*: l'intreccio comincia mostrando la fine della storia, con la ripresa di Emma morente innescando una struttura circolare che si apre e chiude allo stesso modo volta a sottolineare la conclusione inevitabile della parabola. L'autrice dichiara tuttavia che la trovata non sia stata premedita, ma decisa in sede di montaggio:

J'ai d'ailleurs choisi de mettre la scène de la mort dès le début pour donner une ligne d'horizon et que ce nuage noir de la tragédie la suive partout. Mais cette idée de tout faire en flashback et que ça commence et finisse par la mort est venue au montage. Du coup, quoiqu'elle fasse, y compris des choses aussi anodines qu'acheter un bout de tissu, ça la mène vers sa mort. Je sais que des gens adorent et d'autres pas du tout, mais c'était un parti pris et j'ai choisi de ne pas la faire mourir dans son lit, comme dans le livre, mais de la ramener à la nature⁸³.

⁸³ M. Pierrette, *Madame Bovary, ou comment faire un film d'époque dans "un marché absurde" selon sa réalisatrice*, consultabile in http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18648122.html, mise en ligne: jeudi, 5 novembre 2015, 19h15, ultima consultazione, 8 Gennaio 2016

Il resto del film si svolge in un unico *flashback* in cui l'autrice sorvola rapidamente sulla rigida formazione di Emma in convento, per aprirsi direttamente con la preparazione al matrimonio con Charles (in realtà il migliore tra gli interpreti del film), uomo attraente e, sebbene senza artifici retorici, né fronzoli, anche dotato di una certa dignità e consapevolezza; nella pellicola andrà progressivamente configurandosi come un uomo dalle modeste ambizioni, ma dalla personalità salda e dotato di uno spiccato senso pratico, senza l'ombra dell'aspetto goffo dell'originale, né della *bêtise* che caratterizza l'ufficiale sanitario di Flaubert.

Il più vistoso cambiamento operato nei personaggi è senz'altro sintetizzato dalla crasi tra il personaggio del marchese e quello dell'amante Rodolphe che diventano qui un'unica persona. Tra le diverse ellissi presenti, oltre la soppressione del racconto dell'infanzia e del primo matrimonio di Charles (comune a molte altre riduzioni cinematografiche del romanzo), della giovinezza in convento di Emma, vi è indubbiamente la rimozione della gravidanza e della nascita di Berthes. La regista non fa mostrare a Emma la sua pietà per la proscuzione della specie, né compatisce la miseria futura della neonata perché femmina e dichiara in proposito: «J'ai aimé, ici, qu'elle soit si jeune. Que ce soit une tranche de vie, qu'elle n'ait pas d'enfant et à peine eu le temps de vivre qu'elle meurt»; un'omissione del genere fa variare inevitabilmente anche una delle concezioni di fondo del romanzo intorno alla condizione socialmente imposta alla donna. Il fatto che Emma, nella versione ideata dalla regista, non abbia figli acuisce ancor più importante l'elemento di distacco dalla realtà imposta e da qualsiasi ancora possa tenerla legata ad essa affinché possa vivere in maniera totalmente solipsista le sue aspirazioni segrete; cionostante, verso la fine, quando la sua vita va in pezzi, sorride con rammarico ad una madre che allatta il suo bambino. La scena lirica a Rouen è sostituito da un concerto da camera. Charles è un carattere spensierato meno stolido del suo omologo nel romanzo.

La pellicola si discosta poi dal romanzo in altre fondamentali sfumature che ne variano l'impostazione ideologica strutturale. Se lo scrittore descrive la borghesia di campagna attraverso gli occhi di Emma come un'accozzaglia di vecchi cretini dal panciotto di flanella e di bigotte con scaldino e rosario in mano, tutti accaniti a richiamare al dovere, mentre per la protagonista è doveroso sentire ciò che è grande, privilegiare ciò che è bello e non inchinarsi a tutte le convenzioni, in questo film, invece, non c'è il fallimento conclamato della borghesia di campagna, bensì il 'tifone Emma' che interviene e spazza via tutto. Così i suoi amanti sono gusci vuoti, episodi formali, anche il giovane 'più amato', nella veste di Dupuis, è inteso esclusivamente come gradino per salire la scala sociale. E così Charles Bovary, tutto sommato, non è un inetto colpevole – malgrado la sua mediocrità – ma diventa perfino vittima, risucchiato al centro del vortice.

Il rito della piccola borghesia è sempre ridicolo, patetico nelle ambizioni frustrate, tragico nella dimostrazione empirica di una conoscenza medica che non c'è. Ma questo non costruisce per Emma un alibi: la sua è una tragedia totale, che tutto travolge, le figure intorno sono burattini di cui tiene le fila e quando vuole accartoccia⁸⁴.

La cineasta sostiene di aver trovato un importante elemento di modernità nella concezione della borghesia provinciale di Flaubert -forzando in qualche senso, forse per una conoscenza non approfondita dell'autore, la posizione dello scrittore in merito- ritenendola una visione pionieristica dei lati negativi del capitalismo che tanta parte avrebbe avuto nell'epoca successiva a quella dello scrittore e nell'età contemporanea:

J'ai aussi aimé le thème du capitalisme, beaucoup plus développé dans cette adaptation que dans le livre, avec ce personnage de Lheureux, un Machiavel qui parvient à la manipuler. Que Flaubert ait pu pressentir ce que le consumérisme allait devenir et la façon dont il peut ruiner la vie de quelqu'un m'a beaucoup attirée lorsque j'ai lu le scénario. Et j'aimais aussi le challenge de reproduire une époque⁸⁵.

La regista ribadisce il concetto anche in un'altra intervista: «Flaubert was a visionary. He foresaw the possible dangers of excessive capitalism. He had a very acute perception of human cruelty»⁸⁶.

La pellicola, caratterizzata da atmosfere cupe e a tratti opprimenti, è contraddistinta da un sapiente utilizzo della fotografia, diretta da Andrij Parekh il quale fa un uso molto espressivo della luce naturale, che sia quella proveniente dalla finestra che quella emanata dal candelabro d'oro, primo acquisto davvero fuori portata di Emma, simbolo del suo iniziale e inesorabile cedimento all'impostura affabulatrice del losco mercante che la condurrà alla rovina. L' utilizzo ricorrente della camera a spalla, tipico di molto cinema indipendente contemporaneo e che rappresenta il *background* artistico di Barthes, trasporta lo spettatore all'interno delle ambientazioni e degli eventi narrati e gli fa percepire con minore distanza una sorta di efficace ed evocativo 'sensorama'. La scelta delle *location* per i set allestiti negli ambienti originali descritti da Flaubert, giova alla resa estetica del film, interamente girato in Normandia. In tutti gli altri aspetti squisitamente estetici, in

⁸⁴ Cfr. E. Di Nicola, *La magnifica ossessione del cinema*, «Bookciak magazine», 10 Agosto, 2015, consultabile in <http://www.bookciakmagazine.it/madame-bovary-la-magnifica-ossessione-del-cinema/>, [ultima consultazione, 28 Novembre 2015](#).

⁸⁵ M. Pierrette, *Madame Bovary, ou comment faire un film d'époque dans "un marché absurde" selon sa réalisatrice*, *cit.*

⁸⁶ [K. Erbland](#), *Why Director Sophie Barthes Felt Compelled to Bring 'Madame Bovary' to the Big Screen For a Modern Audience* «Indiewire», 5 agosto 2015, consultabile in <http://www.indiewire.com/article/why-director-sophie-barthes-felt-compelled-to-bring-madame-bovary-to-the-big-screen-for-a-modern-audience>, [ultima consultazione, 27 gennaio 2016](#).

modo particolare l'accurata verosimiglianza nella riproduzione dello stile dell'epoca del film sono più che convincenti, sebbene conservino una precisa firma stilistica attenta all'evocatività e al simbolismo di alcuni colori, l'allestimento sontuoso curato dallo scenografo Benoit Barouh e i favolosi costumi di Valerie Ranchoux.

La plumbea rappresentazione degli umidi ambienti nordici rispecchia il paesaggio interiore di Emma in un ben riuscito corrispettivo 'climatico', senza far risultare tuttavia il personaggio un'eroina classicamente romantica. Barthes lascia molto spazio alla descrizione dei silenzi del personaggio (molto flaubertianamente) e, soprattutto nelle prime scene, la cinepresa indugia sul viso pallido di Emma e raccoglie ogni dettaglio ambientale che sottolinei le sensazioni negative che caratterizzano la sua esistenza: le stanze grigio-blu, il giardino incolto, il marito innamorato, ma psicologicamente distante e privo sia di immaginazione sia di desiderio di migliorare la loro situazione. Anche successivamente traspare nel film che il vero desiderio di Madame Bovary non è per Léon o per il Marchese (che sono effettivamente intercambiabili, anche al culmine della passione sessuale), o per le trappole della ricchezza e del lusso che lei accetta così incautamente da Lheureux. Il suo vero desiderio sembra essere per il desiderio in sé, per tutto ciò che promette fuga anche temporanea dai rigidi codici morali e convenzioni che regolano il suo mondo tristemente circoscritto alla provincia della Normandia.

L'enfasi sulla narrazione visiva è particolarmente evidente nella sequenza più ambiziosa e più audace del film, frutto originale della rivisitazione letteraria di Sophie Barthes: la battuta di caccia a cui il marchese, invaghitosi di Emma, invita i coniugi Bovary. Qui la regista delinea uno straziante immaginario naturale enfatizzato dalle musiche originali e forse un po' troppo didascaliche composte da Evgueni e Sacha Galperine, in cui ogni elemento reca con sé un alto valore simbolico e impone un senso di tragico presagio al seguito del film. La scena sostituisce quella del ballo, riproposta in molte varianti da altri registi e, nonostante possa sembrare un arbitrio fin troppo audace, in effetti il risultato iconico ha un effetto impattante sull'emotività dello spettatore, sottolineato dal crescendo di colori che, com'è noto hanno uno spiccato e ben determinato significato simbolico anche in Flaubert: la presenza di colori che passano dal blu cielo al giallo ocre al verde al rosso, in un progressivo affinamento di sfarzo sono i segni visibili di disordini interni che assillano la protagonista, tra l'intossicazione del desiderio di consumi e di lusso e l'aspirazione all'emancipazione e alla libertà.

Il y avait une scène de bal dans le livre, dont je ne voulais pas, car ça a été vu mille fois et je trouve ça cul-cul. Mais j'avais envie de faire une scène de chasse à courre pour accentuer l'idée qu'Emma est la proie de tous les hommes autour d'elle et finit comme un animal⁸⁷.

Tuttavia tutta la parte flaubertiana, in cui si descrivono le azioni a latere del gran ballo di Emma, di suo marito, essenziale per sottolineare l'estraneità dell'uomo a un ambiente di cui non farà mai parte e in modo particolare, l'estraneità dell'uomo all'universo illusorio della moglie, sono completamente omesse. Il cuore della vicenda è la caccia al cervo

Già in Flaubert i riferimenti al mondo animale stabiliscono un rapporto stretto con l'azione e con il processo evolutivo del personaggio

Quelques-unes correspondent aux caractères des personnages comparés. Leur fonction est donc une représentation plus précise du personnage ou plutôt la révélation du vrai caractère ou du physique du personnage. Ici, on trouve aussi des enchaînements métaphoriques plus courts, mais qui fondent tout de même un deuxième niveau rhétorique [...] En revanche, les images animales semblent appartenir à un autre système: elles pourraient être interprétées comme moyen de mise en scène de la dissolution des protagonistes⁸⁸.

L'analogia con la *bête* è l'evocazione visiva della *bêtise humaine* al centro della sua analisi. L'immagine del cervo con il suo alto tasso simbolico suggerisce un accostamento degno di nota con un'opera di Flaubert in cui il cervo ha un potere evocativo e simbolico enorme e il paesaggio descritto ha delle curiose analogie con quello ripreso dalla cinepresa di Sophie Barthes:

Ne *La légende de saint Julien l'hospitalier*, uno dei *Trois Contes* di Flaubert: il primo grande massacro dell'efferato Julien si consuma in un paesaggio immobile e spettrale, di cui il narratore mette in risalto «la blancheur du crépuscule»⁸⁹ in un cielo «presque noir» ed un «lac figé qui ressemblait à du plomb»⁹⁰ con un castoro dal muso nero nel mezzo. Dopo la carneficina del branco di cervi che rende il cielo rosso come una tovaglia insanguinata, Julien vede un grande cervo con la sua compagna ed il suo piccolo: «Le cerf, qui était noir et monstrueux de faille, portait seize andouillers avec une barbe blanche».⁹¹ Non ha pietà neanche di questa famiglia e li uccide tutti, compreso il grande cervo nero che, prima di morire, gli ripeterà per tre volte una terribile maledizione.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ A. ERNST, *Sur la diversité des formes de l'image littéraire. De la mise en scène et de l'interaction des processus figuratifs et du processus du « faire image » dans Madame Bovary et Salammbô de Gustave Flaubert*, Université Paris-Sorbonne

⁸⁹ G. Flaubert, *La légende de saint Julien l'hospitalier*, in *Trois contes*, Paris, Garnier, 1961, p.93,

⁹⁰ Flaubert, *La légende de saint Julien l'hospitalier*, , cit. p. 94

⁹¹ *Ivi*, p. 97

"Le cerf mystique à voix humaine, symbolisant la conscience de Julien, *s'arrêta, les yeux flamboyants, solennel comme un patriarche et comme un justicier* [...]"⁹²: la coscienza di Julien è dunque bianca e nera, ha una parte chiara che si contrappone ad una oscura, simbologia cromatica dell'eterna lotta del bene e del male e quel cuore sanguinante e ancora pulsante, strappato all'animale e donato dall'amante alla donna evoca immediatamente una simbologia simile, sembra rappresentare un richiamo alla contraddizione e la compresenza di passioni e sentimenti, di bestialità e controllo che anima la coscienza umana in generale e in parte del confine sottile tra la vitalità e la morte.

L'avanzare del dramma – naturalmente – che si concretizza nel suicidio, con la donna che ingerisce il veleno per darsi la morte, è rivisitata da Barthes. La regista risolve l'episodio con la 'scomparsa' di Madame Bovary: Emma è cristallizzata nella foresta, in una posa minerale che ne decreta il fallimento perché la condanna all'immobilità, dopo il tentativo di 'muoversi', di cambiare la sua condizione. La cineasta, in un atto pudico, omette il ritrovamento del corpo e sceglie di inscenare la ricerca, in una sintesi visiva, con le torce come lucciole che si arrampicano verso il cielo.

La scena della morte di Madame Bovary è stato forse l'episodio più variamente interpretato come si vedrà anche nel seguito di questo lavoro e quello che ha dato gli esiti più originali e interessanti, spesso emblematici rispetto all'approccio stilistico scelto dai diversi autori.

Tra gli adattamenti più fedeli al romanzo, rispettosi del contesto storico del romanzo, dopo le tenebre e la disperazione di Valentine Tessier di Renoir e la vulnerabilità di una vittima della ipocrisia e avidità borghesi quali la Isabelle Huppert con Chabrol, la trasposizione di Sophie Barthes rivela un'interpretazione di Emma accentuandone l'aspetto moderno della sua attitudine esistenziale. L'attrice riesce a rendere vibrante e malinconica la solitudine (o il solipsismo) del suo carattere. la regista si dichiara comunque, con fervore a favore della sua eroina, sostenendo che nonostante e grazie a tutti i suoi difetti e alle sue debolezze, Emma Bovary è una moderna eroina tragica che si aggrappa a un ideale irraggiungibile della vita.

2.7 Trasposizioni televisive

Le trasposizioni televisive devono necessariamente fare i conti con le limitazioni di un *budget* che prevede tempi più lunghi di lavorazione e le caratteristiche di un pubblico che non conserva l'attenzione di quello cinematografico, ma prevede una fruizione domestica caratterizzata dalle interruzioni della quotidianità e dalla possibilità di cambiare canale quando subentra varie tra

⁹² D.L. Demorest, *L'expression figurée et symbolique dans l'oeuvre de Gustave Flaubert*, Genève, Slatkine Reprints, 1967, p.578

ragioni e tra queste semplicemente la noia nella visione. Tecnicamente negli sceneggiati televisivi, per usare un termine retro, ma a nostro avviso corretto, è presente un largo uso dei piani lunghi che suggeriscono una visione sinottica delle sequenze e una certa, generale semplificazione la quale prevede anche eventuali soppressioni (ma ciò avviene anche negli adattamenti per il grande schermo). Ad esempio, nell'adattamento di Pierre Cardinal non ci sono alcuni tra i momenti fondamentali del romanzo, come il matrimonio, i Comizi agricoli o, addirittura, il ballo alla Vaubyessard, tuttavia si indugia sull'aspetto melodrammatico, su contrappunti musicali didascalici e malinconici caratterizzati da lacrimosi violini.

L'adattamento di Tim Fywell, co-prodotto dalla BBC America e dalla WGBH Boston e andato in onda nel febbraio del 2000 si avvale di un'economia narrativa (e pecuniaria) differente, basa, ad esempio, l'episodio della seduzione di Rodolphe in una chiesa, anziché durante la festa agricola:

Cette solution évite non seulement la dépense de tous les animaux mais en plus elle sert le but apparent du directeur : faire du drame d'Emma un calvaire de l'amour. Dans cette adaptation, la troisième (et la plus franchement érotique) à avoir été faite par la BBC, le cinéaste se sert de symboles religieux d'une façon ludique. Au couvent, quand on demande à Emma d'écrire un essai sur la passion, elle décrit la souffrance du Christ, évoquant (pour les connaisseurs) l'étymologie du mot *passion* et réduisant à zéro la différence entre extase et souffrance⁹³.

L'analisi che propone Donaldson-Evans, la quale tiene largamente in considerazione la dimensione sensuale del romanzo, sottolinea l'interpretazione psicologica della relazione tra Emma, Charles e la madre di quest'ultimo, inserendola in un quadro più generale di contenuti comuni alla serie Masterpiece Theatre della BBC, in cui la produzione è inserita. La madre di Charles incarna la gelosia e la possessività, mettendo in scena il personaggio di Emma per la quale la ricerca di estasi dei sensi e la ricerca di estasi mistica si mescolano dando vita a un personaggio in relazione alla formazione cristiana in cui le allusioni alle pratiche sessuali si connotano in una lettura di esternazioni devianti⁹⁴, non esplicitata e non sottintesa nel romanzo

Le point fort de cette analyse réside dans le décryptage de l'« intertextualité » auquel se livre M. Donaldson-Evans à la fin du chapitre. Appliquant le concept d'intertextualité au « texte filmique », elle démontre que le film de Fywell procède à la fois de Renoir — pour l'association du cheval au couple Charles-Emma lors de leur première rencontre —, de Chabrol — pour l'usage de la voix dans la liaison entre deux plans — et de Minelli — parce qu'il prend son exact contre-pied dans la représentation du sexe et parce que son choix d'acteurs masculins montre une certaine « indulgence » (p. 164) dans la conception des personnages de Charles, de Rodolphe et de Léon⁹⁵.

⁹³ Mary Donaldson-Evans, *Madame Bovary at the Movies, Adaptation, Ideology, Context*, Amsterdam / New York, Rodopi (Faux-Titre), 2009, 218 p.

⁹⁴ Pag. 148

⁹⁵ Nota

In Italia il genere sceneggiato ha una lunga tradizione ed è caratterizzato da una produzione magmatica di opere tratte da capolavori letterari. Tra questi anche *Madame Bovary*, adattato da un veterano del genere, Giovanni D'Anza, che ha voluto superare gli ostacoli posti da un romanzo non facilmente trascrivibile in una serie televisiva, spesso legata a alcune caratteristiche di leggibilità e facile fruibilità, perché destinata a un pubblico vasto e popolare poiché non caratterizzato da una costruzione lineare, basata soprattutto su trama e dialoghi. Lo sceneggiato trasmesso in sei puntate dalla RAI su TV2 (ora Rai 2) dal 7 aprile al 12 maggio 1978, con l'omonimo titolo del romanzo, Prodotto dalla stessa RAI e dalla Produzioni Cinematografiche C.E.P. è stato uno dei primi teleromanzi girati a colori. La sceneggiatura del lavoro televisivo è stata firmata da Daniele D'Anza e da Luigi Malerba, Biagio Proietti e Fabio Carpi. Costumista Silvana Pantani, scenografie di Gianni Polidori, scene di Claudio Roberti e musiche di Romolo Grano. Il *cast* comprendeva, nei ruoli principali di Emma e Charles Bovary, l'attrice Carla Gravina e l'attore Paolo Bonacelli. De Fornari ritiene che la novità dello sceneggiato è la chiave giurisprudenziale e criptofemminista⁹⁶, sebbene già Minnelli nel '49 ne avesse proposto precedentemente una versione basata sul processo al suo autore. Stavolta sul banco degli imputati vi è la stessa Emma, la quale racconta la sua storia e nel raccontarla commenta:

«Tra qualche anno vi sembrerà assurdo avermi trascinato in questa aula per rispondere ad accuse che saranno superate dall'evoluzione dei tempi...vivrà dopo di me, al di sopra di me, tutto ciò che io rappresento, la difficoltà di una situazione di vivere che sarà il simbolo stesso della condizione femminile.»⁹⁷

Traduzione forse eccessivamente audace del desiderio dell'Emma flaubertiana di nascere uomo per essere più libera, poiché una donna così ideologicamente consapevole del suo ruolo sociale difficilmente sarebbe stata vittima di azioni così ingenuie contro se stessa e non avrebbe condotto superficialmente la sua vita⁹⁸. Contrariamente alle successive produzioni televisive, quella di D'Anza, in linea con la tradizione parafrastica del teleromanzo italiano non si avvale di ellissi, ma piuttosto di aggiunte e diluizioni che, oltre a riferire tutti gli episodi più importanti del romanzo (l'operazione al piede equino, il salasso, i Comizi ecc.), indugia, a volte eccessivamente su dettagli banali e una certa piattezza descrittiva. Si finisce così per criticare la mediocrità morale con l'arma opaca della mediocrità artistica, sebbene il regista, come afferma De Fornari «[...] convinto come André Bazin che il realismo dipenda anche dall'ubicazione sul set, si è preoccupato di girare certe

⁹⁶ O. De Fornari, *Teleromanza. Mezzo secolo di sceneggiati e fiction*, Alessandria, Falsopiano, 2011, p. 112

⁹⁷ Citazione estrapolata dallo sceneggiato *Madame Bovary*, di A. D'Anza, 1977.

⁹⁸ Cfr. De Fornari, *Teleromanza*, cit.

scene nella campagna francese, ottenendo un tocco in più di autenticità e un alibi per dilungarsi e diluire»⁹⁹.

⁹⁹ *Ibid.*

Jean Renoir e la fedeltà “à l’esprit”

Nel 1962 Jean Renoir, presentando a un pubblico di telespettatori francesi la trasmissione del suo film del 1933, *Madame Bovary*¹⁰⁰, fornisce in meno di quattro minuti e mezzo una preziosa sintesi delle intenzioni e dei risultati che ha determinato uno dei suoi primi film. Il regista ripete nel primo minuto sette volte la parola *texte*, facendo trapelare la difficoltà e le dinamiche che si innescano quando si lavora su un testo come quello di Flaubert per una trasposizione cinematografica:

[...]c'est une entreprise dans laquelle j'ai essayé de marier les fonds réels et le jeu le plus stylisé possible. J'ai essayé de donner aux acteurs un texte extrêmement composé – d'ailleurs je ne suis pas tellement responsable de ce texte, je l'ai pris à peu près entièrement dans Flaubert, mais enfin c'est un texte qui n'est pas de la conversation de tous les jours. C'est un texte qui a un commencement, une fin, une progression. C'est un texte qui a une sorte de rythme, c'est un texte qui n'est pas ce que l'on appelle d'un terme odieux dans notre cinéma maintenant: “naturel”. Le texte de *Madame Bovary* n'est pas naturel, il est bon. Il est bon puisque ce n'est pas moi qui l'ai fait [...] c'est Flaubert¹⁰¹.

Tuttavia il regista prosegue sostenendo che il desiderio di essere realista non significa rappresentare qualcosa di *naturale*:

Alors il fallait dire ces mots et les dire devant de vraies fermes avec de vrais toits en chaume[...], de vraies vaches, de vraies poules, [...] du vrai cidre. [...] J'ai fait beaucoup d'attention à tout ça. Je tenais à ce réalisme absolu du fond, de l'entourage et je tenais au contraire à la composition absolument poussée du premier plan. [...] Je tenais à ce que mes acteurs soient des acteurs qui jouent comme au théâtre, comme au bon théâtre¹⁰².

Renoir, volendo far trapelare dalla sua *Madame Bovary* l'idea di un personaggio «qui joue faux»¹⁰³ -dovuto anche al fatto di doversi in qualche maniera adattare alla cifra recitativa di Valentine Tessier, all'epoca amante del suo produttore Gallimard- vuole un'interpretazione classicamente teatrale, quindi sopra le righe rispetto a un consueto registro cinematografico, soprattutto in quei personaggi che fanno della falsità e dell'affettazione e più in generale della distanza dalla ‘verità’ una caratteristica personale; sarà pertanto ‘teatrale’ la recitazione di Max Dearly nel ruolo di Homais e di Robert Le Vigan in quello di Lhereux, mentre più sobria e naturale (ma a sua volta falsa perché volta alla seduzione) sarà l'interpretazione di Daniel Lecourtois (Rodolphe) e Fernad Fabre (Léon), quando non costretti dal gioco degli amanti seduttori e soprattutto di Pierre Renoir, fratello del regista, che intepreta magistralmente Charles Bovary: «De

¹⁰⁰ J. Renoir, *Madame Bovary*, 1933.

¹⁰¹ www.youtube.com/watch?v=LKCrOLcDbjE, *Jean Renoir parle de son art*, ultimo accesso: 15 novembre 2013. Tutte le venti presentazioni ad altrettanti film di Renoir sono raccolte in J.Narboni, *Renoir. Entretiens et propos*, Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 2005 [1979], pp. 307-348.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ A. Kleinberger, *Les voies de l'analyse*, «NRP», n.21, Nathan, Septembre 2006, p.12.

cette manière, ceux qui ont affaire avec l'argent sont extravagants, et ceux qui ont affaire avec le coeur sont «justes»¹⁰⁴.

Le dichiarazioni dell'autore rilasciate trent'anni dopo lasciano trasparire una certa amarezza per lo scarso accoglimento da parte del pubblico e il disinteresse, se non l'ostilità, della critica all'epoca della prima proiezione, ciononostante egli cerca di dare una giustificazione allo scarso successo sdrammatizzando e attribuendolo alla casualità, ma, più ancora, alla costrizione da parte della produzione di operare dei tagli ad una pellicola che originariamente doveva durare più di tre ore, ma che, a causa della necessità di essere contenuta nella durata standard diffusa, ha dovuto essere ridotta ad un'ora e quaranta, con le lacune formali e contenutistiche che ne possono naturalmente conseguire. Ciononostante Renoir sostiene, a distanza di tre decenni:

J'ai eu une de plus belle récompense de ma vie à propos de *Madame Bovary*. Vous savez, on peut faire des films qui ont du succès, on peut en faire qui n'ont pas, ça a beaucoup d'importance, mais ça en a moins qu'on ne croit. Ce qui est très important, c'est l'avis des gens qu'on admire. Alors il y a un monsieur que j'admire beaucoup qui a vu mon film, il a vu la version entière [...] le monsieur qui aimait bien mon film, c'était Brecht¹⁰⁵.

Conclude poi liquidando la questione della riduzione forzata del suo film dichiarando con un *peu de polemique*, come direbbe Truffaut: «La vie est brève [...] la mesure du film est brève»¹⁰⁶.

Diverse fonti oltre allo stesso Renoir riferiscono che Bertolt Brecht fosse rimasto positivamente impressionato dalla visione integrale di *Madame Bovary* nel 1934 la quale, probabilmente, si soffermava di più sul percorso di corruzione della protagonista e descriveva più approfonditamente le dinamiche che l'avrebbero costretta ad andare incontro al tragico finale. Il primo incontro fra il regista francese, ottimo conoscitore della lingua tedesca e Brecht era avvenuto proprio mentre Renoir stava lavorando all'adattamento di *Madame Bovary*; l'autore tedesco ne fu talmente colpito che qualche anno dopo avrebbe dedicato alla cena con Renoir, l'assistente di costui Carl Koch e altri amici, un breve racconto dal titolo *Esskultur*. La difficoltà di produrre opere d'arte autonome in condizioni storiche assolutamente disagevoli accomunava i due autori, i quali dovettero «farsi strada in un'industria impietosa»¹⁰⁷ anche negli anni '40, quando erano entrambi in esilio ad Hollywood.

¹⁰⁴ A. Le Roux, *La temporalité dans quatre adaptations de Madame Bovary, réalisées par Jean Renoir, Vincente Minnelli, Claude Chabrol et Manoel De Oliveira*, Paris, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Settembre 2010, p. 45.

¹⁰⁵ www.youtube.com/watch?v=LKCrOLcDbjE, *Jean Renoir parle de son art*, ultimo accesso: 15 novembre 2013

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ C. Faulkner, P. Duncan (a cura di), *Jean Renoir. Una conversazione attraverso i film*, Hong Kong [etc.], Taschen, 2007.

Renoir dunque, aveva bisogno di fare film, anche su commissione -ed è questo uno dei motivi per cui si è potuto ben poco opporre al *découpage* imposto- innanzitutto per bisogno di denaro, come egli stesso ammette:

«Après ce film [*La Chienne*], j'eus beaucoup de mal à trouver du travail. Je passais pour un type impossible, capable de se livrer aux pires violences sur les personnes des producteurs qui n'étaient pas de mon avis. Je vécus comme je pus, en faisant de rares et pauvres films»¹⁰⁸.

Le restrizioni politiche dovute all'ondata fascista in Europa, complicate dall'ascesa al potere di Hitler nel '33 non avevano certo giovato alla pluralità dei contenuti affrontabili nel cinema, oltretutto,

«the cinematic hegemony of the United States was profoundly threatening to the French film industry, if indeed the word "industry" can even be applied to the loosely organized individual teams producing films in France at the time»¹⁰⁹,

sostiene Mary Donaldson Evans nella parte del suo saggio sugli adattamenti cinematografici di *Madame Bovary* dedicata all'opera di Renoir. All'epoca comunque, «Le film fut un échec retentissant. Il était vraisemblablement trop en avance sur son temps»¹¹⁰ ritiene Viry-Babel,

Certes, on retrouvait les thèmes favoris de Renoir, l'individualisme forcené des classes possédantes, la longue descente aux enfers d'une femme victime de ses rêves et de son environnement. Mais l'ensemble, jouant sur une image volontairement sombre, sur un caractère oppressant, ne plut guère à un public qui attendait du cinema un simple divertissement. Le miroir que lui tendait Renoir était semble-t-il trop fidèle...¹¹¹

Renoir sembra invece giustificare l'insuccesso con la scelta di dividere il film in tre blocchi semi-autonomi la quale avrebbe disorientato il pubblico, abituato a un montaggio del genere in pellicole in cui fosse presente più azione¹¹².

In realtà noi riteniamo che la pellicola di cui trattiamo non sia perfettamente riuscita, per una serie composta di ragioni che avremo modo di trattare più avanti.

Tuttavia l'approccio di Renoir a *Madame Bovary* è del tutto rispettoso, sin dall'inizio egli è convinto che la materia del romanzo sia irriducibile ad una trasposizione cinematografica, pertanto, in seguito alla richiesta che gli viene inoltrata di creare una versione filmica del capolavoro di

¹⁰⁸ C.J. Philippe, *Jean Renoir, Une vie en œuvres*, «Le Point», décembre 1938, Paris, Grasset, 2005

¹⁰⁹ M. Donaldson-Evans, *Madame Bovary at the Movies. Adaptation, Ideology, Context*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009, p. 43. L'autrice, sostenendo che forse non è neanche corretto definirla 'industria cinematografica' quella francese dell'epoca, non è chiaro se si pronunci ironicamente o se voglia sottolineare invece l'aspetto individualista della cinematografia francese, basata sull'idea del creatore più che dell'organizzazione produttiva. In questo senso la proposta di Gallimard viene letta come un'eccezione che conferma la regola dovuta a critiche circostanze storiche rispetto a una consuetudine invece diffusa negli Stati Uniti.

¹¹⁰ R. Viry-Babel, *Jean Renoir. Le jeu et la règle*, Ramsay, 1994, pp.68-69.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Cfr. J.Rivette, F. Truffaut, *Nouvelle entretien avec Jean Renoir*, «Cahiers du Cinéma», n. 78, Décembre 1957, materiale raccolto in J.Narboni, *Renoir. Entretiens et propos*, cit., pp. 307-348.

Flaubert dall'editore Gallimard che desiderava diversificare le sue attività, egli decide di cercare di essere almeno fedele all'ordine del testo originale, non soddisfatto di una prima stesura della sceneggiatura a suo parere troppo "traditrice" dell'opera originale. Il realismo dell'opera è affidato in parte anche allo scenografo George Wakhevitch, molto meticoloso nelle ricostruzioni realistiche, mentre Renoir si impegna a nulla tralasciare nei dettagli delle differenti scene che vengono studiate come una serie di quadri giustapposti che fanno tanto pensare all'influenza implicita del padre Auguste il quale sembra averne condizionato alcune scelte nelle inquadrature più "pittoriche". Mary Donaldson Evans, nel saggio poc'anzi citato, indugia molto sull'influenza impressionista che avrebbe esercitato il padre pittore sul giovane Renoir, in modo particolare sulla scena finale, quando Emma chiama a sé la figliola per porle l'estremo saluto:

The impressionistic beauty of the shot recalls Auguste Renoir's numerous mother and child canvasses, although there is a disturbing irony in the fact that while the paintings are brimming with life, this mother lies on the threshold of death. Mostly, though, the shot stands in sharp opposition to Flaubert's realistic death bed scene, in which Emma's pallid face, wet with perspiration, frightens Berthe. Similarly, in the film's last shot, Emma has fallen back onto the pillow, and the hand of a unseen person enters the frame, gently closing her eyes. Besides recalling a Renoir painting, the soft focus gives Emma an angelic beauty that contrast sharply with the novelistic Emma's painfully realistic corpse, memorable for the gush of putrid liquid that issues from her sunken mouth¹¹³.

Donaldson Evans non fa riferimento a nessun quadro in particolare di Auguste Renoir che possa ricordare direttamente la scena della morte della protagonista, sostiene solo che lo *shot* ricordi le tante tele in cui sono presenti una madre col bambino, tuttavia, oltre ad essere profondamente differenti le situazioni, poiché ella stessa ammette che Renoir padre rappresentasse i soggetti in circostanze pulsanti di vita, anche la "bellezza impressionista" è, a dire il vero, difficile da rinvenire, forse, fa piuttosto pensare alla svolta classicista di Renoir, alla sua cosiddetta 'fase Ingres', piuttosto che a quella impressionista che egli, a un certo punto decide di abbandonare, per poi ritornarci a fine carriera. Comunque, un'influenza paterna è senz'altro presente nella cifra stilistica che caratterizza la scelta delle immagini nel regista, anche se noi riteniamo che sia legata di più alla rappresentazione pittorica in sé e per sé, che a un gusto impressionista *tout court* e, ancor meno, rinveniamo un vistoso corrispettivo con le scelte estetiche paterne nella selezione dei soggetti, mentre invece si può affermare che nel 1926, con *Nana*, Renoir aveva dato prova di saper fondere autenticamente e con risultati assai interessanti realismo ed impressionismo. Anche Joël Magny ha notato tale gusto per una composizione fatta di cornici all'interno di cornici, legandola però alla decisione di una messa in scena teatrale che Renoir opera a partire dalla scelta degli attori principali, il fratello Pierre Renoir e Valentine Tessier, appartenenti alla medesima compagnia

¹¹³ Donaldson-Evans, *op. cit.* p.66.

teatrale: «L'illusion se renforce d'une théâtralisation du jeu des acteurs et d'une mise en abyme du théâtre dans le théâtre inscrivant l'action dans une scène à l'italienne, un cadre dans le cadre»¹¹⁴.

Quasi didascalicamente il regista decide di suddividere la pellicola in tre blocchi ben definiti che corrispondono ai tre momenti di *Madame Bovary* scanditi dalla presenza degli uomini della sua vita, nonostante ciò, come qualcuno ha rilevato all'epoca della distribuzione, sul finale Emma potrebbe apparire come una donna che si è tolta la vita per 8000 franchi¹¹⁵. Se non si condisce alla severità del recensore è pur vero che nella visione dell'opera saltano agli occhi alcuni elementi dissonanti, non tanto in quello che viene descritto, quanto in ciò che viene omesso. Le scelte inoltre non appaiono dovute a una linea riconoscibile, ma spesso sembrano legate esclusivamente alla volontà di sintesi imposta dal produttore, con la conseguenza di creare lacune vistose o crisi diegetiche forzate all'occhio dello spettatore. Si comincia innanzitutto come se i protagonisti fossero già a Yonville, ignorando completamente il loro passato a Tostes; anche Chabrol, molti anni dopo deciderà di non indugiare sull'infanzia di Charles Bovary nel suo pur fedelissimo adattamento -come invece ha ritenuto di fare Flaubert- tuttavia nel film la sua sembra una scelta più ponderata e "voluta" rispetto a quella che risulta dall'opera di Renoir la quale appare vistosamente *coupée* come lamenta lo stesso autore¹¹⁶, ma non ci è dato sapere se tali 'vuoti' non esistessero invece nella versione integrale dato che di questa non se ne conserva copia. Tuttavia a distanza di oltre un ventennio Renoir dichiara in un'intervista:

Plus ça allait, plus j'apprenais à construire des scènes ayant leur développement complet. Je crois que ce n'est pas la seule méthode pour faire des films qui partent du début et qui se terminent à la fin, et qui sont en somme comme une énorme scène. Mais, personnellement, j'aime mieux la méthode qui consiste à concevoir chaque scène comme un petit film à part¹¹⁷.

Del resto lo stesso regista, scrivendo le sue memorie nell'anno 1974, dimostra che la sua convinzione intorno agli adattamenti è la necessità di rispettare l'originale, senza pretendere di creare un'opera originale, ma senz'altro rivendica l'autonomia dell'interpretazione a partire da un modello:

Après tout, ce qui nous intéresse dans une adaptation, ce n'est pas la possibilité de retrouver l'œuvre originale dans l'œuvre filmée, mais la réaction de l'auteur du film devant l'œuvre originale. Cette réaction peut nous entraîner à des résultats qui paraîtront sans rapport avec celle-ci, qu'importe. On n'admire pas un tableau à cause de sa fidélité au modèle, ce qu'on demande au modèle, c'est d'ouvrir la porte à l'imagination de l'artiste¹¹⁸.

¹¹⁴ J. Magny, *Caméra-plume*, «Cahiers du Cinéma» n°482, Juillet-Août 1994.

¹¹⁵ G. Champeaux, *Gringoire*, 27 Janvier 1934, in R. Viry-Babel, *Jean Renoir. Le jeu et la règle*, Ramsay, 1994 p. 71. L'autore, nella recensione del film, dichiara: «Il n'a peint ni l'ardeur de Madame Bovary, ni l'ennui de la province. Il nous a raconté, sans verve, l'histoire d'une femme qui se suicide parce-qu'il lui manque 8000 francs».

¹¹⁶ M. Boujut, *Les autres Bovary au cinéma*, «L'Événement du jeudi», 4 Aprile 1991, p.86.

¹¹⁷ Rivette, *op. cit.*, p. 125.

¹¹⁸ Donaldson-Evans, *op. cit.*, p.41.

Del resto una tale visione dell'autore cinematografico quale artista *sui generis*, la estende non solo a chi si dedica agli adattamenti, ma ai registi in generale, in proposito riportiamo le sue parole nella traduzione italiana di cui disponiamo:

Il regista non è un creatore, è una levatrice. Il suo mestiere consiste nell'aiutare a far nascere un bambino dal ventre di un attore che forse non ne sospettava nemmeno l'esistenza. Lo strumento che l'ostetrico usa per questa sua operazione è solo la conoscenza di ciò che c'è intorno e la sottomissione alla sua forza¹¹⁹.

Vale la pena soffermarsi sulla divisione in tre blocchi narrativi da parte di Renoir. Nonostante egli sia uno degli adattatori più 'fedeli alla lettera' del romanzo di Flaubert, la suddivisione rispecchia solo apparentemente quella dello scrittore, poiché quest'ultimo propone una differente ideale suddivisione dal punto di vista diegetico e concettuale. In Flaubert le tre macrosequenze sono legate anzitutto ai luoghi, che sono il simbolo di periodi ben determinati nella vita della protagonista, sono in primis i luoghi fisici a rendere prigioniera Emma, è da essi che vuole scappare ed in essi è costretta suo malgrado. La divisione in tre parti è invero un *leitmotiv* della letteratura classica, come è noto Aristotele la formalizzò per la tragedia greca e l'impostazione 'teatrale' di Renoir se ne è servita come la più naturale strutturazione dell'opera. Il cineasta infatti riprende l'inizio *in media res* fino all'arrivo ad un primo punto di svolta: il matrimonio e la noia della vita familiare e i prodromi dell'incontro con il primo amante; prosegue poi con lo sviluppo della china rovinosa che intraprende la donna attraverso l'aggravamento della sua condizione a causa dell'ulteriore contrazione di debiti e soprattutto l'adulterio consumato con il secondo amante e dedica l'ultima parte al climax che conduce al finale tragico. In Flaubert si rinviene la divisione classica in tre blocchi, ma questa si snoda intorno ai tre momenti della vita della protagonista legati ai luoghi in cui essa vive: la sintesi della vita di Charles, la breve descrizione del suo primo matrimonio e l'incontro con Emma, le nozze con lei e l'inizio della vita coniugale a Tostes, le false speranze riposte nella nuova esistenza a seguito dell'invito al ballo del marchese della Vaubyessard, le aspettative disilluse della protagonista e l'insorgenza di una noia insopportabile. La seconda parte inizia con il trasferimento di Emma incinta a Yonville, le relazioni con la nuova comunità, la nascita di Berthe, l'amicizia con Léon e il dispiacere per il trasferimento del giovane a Parigi, ma soprattutto, l'incontro con Rodolphe con cui consuma il suo primo adulterio a seguito dell'abbocco durante i Comizi agricoli e dell'amplesso durante la passeggiata a cavallo, seguono le vicende con l'amante, la sfortunata operazione al *piéd bot* di Hyppolite, la fuga meschina di Rodolphe, la malattia di Emma e l'incontro con Léon a Rouen; sarà Rouen il luogo fisico protagonista della terza parte del romanzo perché è il luogo in cui i nuovi amanti consumano la loro storia fedifraga e il

¹¹⁹ J. Renoir, *La mia vita. I miei film*, Venezia, Marsilio, 1992, p. 108 [*Ma vie et mes films*, Flammarion 1974].

rientro a Yonville segnerà la fine dell'esistenza, perché questa ormai è sfuggita di mano alla protagonista.

Renoir difficilmente permette di sostituire o riconoscere emozioni e stati dell'animo instillati dal pre-giudizio della lettura, sembra sempre di essere di fronte a qualcosa che manca senza tuttavia essere colmato da un contributo differente proveniente da un'altra sensibilità artistica. Il montaggio ridotto alle due ore canoniche propone una rilettura del romanzo che ignora completamente i trascorsi di Charles e l'educazione di Emma e giunge velocemente alla richiesta di matrimonio di Charles a Monsieur Rouault; l'evocazione dell'episodio è limitata al padre che accompagna fuori dalla porta il futuro genero dicendogli «J'vous accompagne» con l'aria di chi ha una faccenda importante da 'sbrigare', lasciando tutto all'immaginazione o alla memoria libresco dello spettatore; si passa poi direttamente alla scena domestica in cui Emma acquista stoffe da Lhereux, introdotto d'un tratto, connotandolo nel pieno della sua attività commerciale.

Sovente Renoir descrive le scene come se fossero scrutate da una stanza attigua, posizionando la cinepresa in una *location* differente rispetto a quella in cui si svolge l'azione, come ad interpretare uno spettatore che osserva e giudica una scena nel suo *clou*, proprio come quelle di un quadro. I protagonisti si fanno scoprire quindi attraverso le loro azioni e non con un'introduzione proposta dal narratore; similmente accade nel romanzo, poiché Flaubert, come è noto, non aveva alcuna intenzione di dare un giudizio, ma evocò una lettura degli avvenimenti attraverso una focalizzazione interna, una lettura degli eventi e delle persone attraverso gli occhi e i sentimenti dei diversi personaggi. Renoir è convinto che

[...] l'autore di un film svela i caratteri facendoli parlare, crea l'ambientazione generale costruendo degli scenari o scegliendoli in esterni. Le sue convinzioni intime emergono col tempo e in generale attraverso la collaborazione con gli artigiani che lavorano al film, gli attori, i tecnici, gli elementi naturali o realizzati dagli scenografi¹²⁰.

Sin da queste prime scene si evince la connotazione caratteriale che Renoir ha voluto dare alla sua Emma, non enigmatica come quella che proporrà decenni dopo il connazionale Chabrol, ma capricciosa e frivola, dotata di scarso appeal e gestualità teatrale, in grado di comunicare stati d'animo vicini ai cliché della commedia borghese, quali la consuetudine di gettarsi in lacrime a piangere sul letto o mostrare il proprio *tedium vitae* con espressioni facciali proprie di una vera maschera teatrale. Soprattutto l'aspetto e il comportamento di Emma nel corso del suo primo incontro con l'ufficiale sanitario, non ha nulla che possa rimandare alla sua verginità. Durante uno dei primi incontri ai Bertaux, Emma è urtata dallo scarso coraggio seduttivo del medico il quale si congeda con timidezza dopo la visita al padre; in quell'occasione Emma strizza le labbra come una

¹²⁰ Ivi, p. 108.

fanciulla indispettita e corre in camera a piagnucolare sul letto, ma effettivamente il contrasto tra l'atteggiamento e l'età dell'attrice risulta davvero stridente. In un altro luogo del film, emblematica è pure la sequenza in cui il marito acquista per la gioia di Emma una carrozza: «J'ai acheté une voiture», le annuncia sorridente e lei saltella e si entusiasma come una bambina. Interessante è invece la realizzazione della sequenza: il marito annuncia con tenerezza coniugale la notizia alla moglie, con l'inquadratura fissa di una cinepresa posta dinanzi ad essi, la quale riprende in una cornice i due sposi nell'ambiente domestico, inquadrati ulteriormente dai contorni della finestra che si pone come occhio ulteriore verso l'esterno dove è collocata la vettura appena acquistata. La donna esce di campo e dalla casa per rientrarci ripresa alle spalle mentre saltella fanciullescamente verso il dono che le ha recato Charles. In realtà, come si è detto in precedenza, il registro teatrale del film sembra sia stata una scelta intenzionale dell'autore, il quale ha dichiarato addirittura di essersi esaltato quando ha avuto la possibilità di realizzare questo tipo di messa in scena che, a suo avviso gli avrebbe permesso di operare una riscrittura addirittura più rispettosa del testo di Flaubert, proprio per l'importanza che il teatro (o, almeno, un certo teatro dell'epoca) riserva al gusto della parola, scandita, lavorata, correttamente pronunciata: «la joie d'avoir certaines phrases que l'on sait devoir être formulées par des gosiers qui sont habitués à prononcer les mots... C'est un grand plaisir, cela»¹²¹, nonché alla consuetudine degli attori teatrali di muoversi e usare lo spazio. Renoir riteneva Valentine Tessier «délicieuse», per alcuni dei motivi che hanno suscitato in molta critica e nel pubblico uno scarso apprezzamento, ovvero la sua «façon de marcher, de remuer sa jupe, d'entrer, de sortir, une espèce de sécurité»¹²². Christopher Faulkner osserva che nel film l'immagine della carrozza, peraltro di alto valore simbolico in Flaubert, è scelta da Renoir quale *leitmotiv* volto a rappresentare il desiderio di una vita diversa e più eccitante:

Cruciale è la scena in cui Charles mostra alla moglie la carrozza che le ha comprato perché possa avere una vita più piena. La scena si svolge in salotto. Quando Charles parla ad Emma dell'acquisto, la finestra si spalanca scoprendo il cavallo e la carrozza. Mentre la macchina da presa è sempre puntata verso la finestra, Emma e Charles escono dall'inquadratura e ricompaiono in strada, dove li vediamo montare in carrozza. Il cronotopo della soglia che mette in relazione interno ed esterno annuncia, anche in questo caso, un momento di crisi nella relazione tra i due personaggi. Se, infatti, la carrozza suggerendo la (potenziale) mobilità di Emma, la possibilità di viaggiare e eventualmente, di fuggire, il fatto che sia "contenuta" dalla finestra rivela il carattere illusorio di quella libertà, comunicando così la tensione fra il desiderio di evasione e l'impossibilità di sfuggire al proprio destino. [...] L'invito al ballo, per esempio, sopraggiunge quando due carrozze si incontrano sulla strada principale; la scena in cui Emma seduce Léon ha luogo nella carrozza di lui; infine, occasionalmente vediamo la macchina da presa indietreggiare dinanzi a una strada vuota¹²³.

E ancora, in un altro luogo del film Renoir fa tenere le redini del carro alla donna per simboleggiare la subalternità del marito rispetto alla moglie.

¹²¹ Rivette, *op. cit.* p. 125.

¹²² *Ibid.*

¹²³ Faulkner, Duncan (a cura di), *op. cit.*, p. 68.

La prima immagine del ballo alla Vaubyessard introduce lo spettatore attraverso lo spazio riservato all'orchestra, facendo carrellare la cinepresa dallo spazio angusto dei musicisti attraverso il cancello di ferro battuto che si apre sulla sala scintillante in uno *zoom out* che scopre tutto lo splendore a cui si apre Emma con la sua fantasia, disvelando un sogno che si materializza e per la prima volta compiutamente diventa realtà. Tuttavia in quest'occasione Charles non si rivela didascalicamente nella sua essenza di ilare sciocco come accadrà nell'adattamento di Chabrol. Durante il ballo Emma è descritta più nel suo frivolo autocompiacimento che con quell'alone di mistero e di educata, ma attenta circospezione con cui la descrive Flaubert; non c'è in Renoir una voce fuori campo che introduca il pubblico alla lettura dell'animo e degli eventi come in Chabrol o che rappresenti quasi un personaggio fuori dalla storia come in Oliveira, come vedremo in seguito, tuttavia poco resta delle descrizioni minutissime che regala Flaubert guardando con quelli che sembrano essere gli occhi di Emma «Le guarnizioni di trina, le spille di diamanti, i braccialetti e i medaglioni [...]. Nelle capigliature, ben spianate sulla fronte e attorte sulla nuca, [...] miosotis, gelsomini, fiori di melograno, spighe e fiordalisi, a ghirlande, a grappoli, a ramoscelli.»¹²⁴. Stupisce come Renoir renda il giro di valzer con il Visconte quasi un incontro buffo, giacché quest'ultimo dopo l'avvertimento della dama che lo avvisa di non essere esperta in quel tipo di danza, le mostra i passi da alternare davanti a tutti come in una balera di paese e poi la cinge per danzare; non c'è quasi traccia di quella descrizione flaubertiana in cui si legge:

Volteggiavano: tutto volteggiava intorno a loro [...] le gambe dell'uno entravano fra le gambe dell'altra; egli chinava su di lei gli occhi, essa alzava i suoi a lui; la prendeva un senso di torpore; si fermò. Ripresero; e in un moto più veloce, il visconte, traendola a sé, scomparve con lei fino al fondo della galleria; lei, ansimante, quasi cadeva, e per un attimo gli posò il capo sul petto. E poi, volteggiando sempre, ma più adagio, egli la ricondusse al suo posto; lei s'abbatte contro il muro e si mise una mano davanti agli occhi¹²⁵.

Renoir sottolinea esplicitamente il *décalage* smaccato tra Emma e Charles attraverso un breve dialogo che si instaura tra i due che danzano; il *Visconte* ignora l'identità del medico, ma la mancanza di disinvoltura di quest'ultimo lo colpisce tanto che chiede alla sua partner: «Qui donc est ce drôle d'homme? Il a l'air tout seul, comme en pénitence. Vous le connaissez?», ed *Emma*: «Moi, non, je ne le connais pas»¹²⁶. Nel romanzo non si trova un corrispettivo di queste battute, ad onore del vero, non troppo verosimili in un contesto del genere, con Emma Bovary troppo accorta per rischiare d'essere scoperta in una situazione in cui vuol far bella figura, molto più accorta di quanto non sia nella sua vita quotidiana.

¹²⁴ G. Flaubert, *La signora Bovary*, Torino, Einaudi, 2001 [1983], p. 59.

¹²⁵ *Ivi*, p. 62.

¹²⁶ Donaldson-Evans, *op. cit.*, p. 61.

Anche l'invito al ballo si svolge in modo differente nel film, in cui un'Emma annoiatissima, procedendo in carrozza con il marito, incontra l'allegro Marchese il quale si limita ad osservare che la donna sia «charmante», e li invita alla spicciola a partecipare al suo ballo del sabato. Non accade, come in Flaubert che il nobile li inviti proprio perché colpito dall'eleganza di Emma, poiché

trovò che aveva una figura graziosa e che il modo come salutava non era affatto da contadina; così che al castello si ritenne di non superare i limiti della condiscendenza, né, d'altronde, esporsi al ridicolo, invitando la giovane coppia¹²⁷.

Del resto Valentine Tessier non lascia un'immagine indelebile di Madame Bovary, né per l'interpretazione, né per l'avvenenza, né per il fascino, né per il mistero, tantomeno per l'età, decisamente troppo avanzata. L'attrice aveva allora circa quarant'anni, più o meno l'età che avrebbe avuto la Huppert all'epoca della sua interpretazione dell'eroina francese, ma l'attrice musa di Chabrol era dotata di un' *allure* affatto differente, senz'altro più consona ad un gusto moderno

Dopo il ballo non c'è traccia dei mesi primaverili ed estivi in cui la malinconia di Emma si acuisce fino ad arrivare a Settembre, data dell'anniversario del ballo, né dell'inverno che segue, né della visita di papà Rouault, avvenimenti che avvengono a Tostes, ma, come detto in precedenza, la cittadina non è contemplata nell'adattamento di Renoir, pertanto non è dato sapere se nella versione originale del film fossero stati descritti, trasferendoli a Yonville o ignorati. La lite con la madre di Charles viene proposta sì nella casa di Yonville, ma anticipata all'inizio della vita matrimoniale

Nell'economia della storia proposta dal regista, l'incontro di *Madame Bovary* con il reverendo *Bournisien* avviene immediatamente dopo il ballo alla *Vaubyessard*, scena in cui la vivacità e maestria dell'attore che interpreta il prete sovrasta notevolmente quella di Valentine Tessier, decisamente più convenzionale e datata rispetto alla freschezza e modernità di quella dell'uomo, tanto valida da rappresentare indelebilmente nella fantasia del pubblico la personificazione del personaggio, se è lecito il bisticcio lessicale in questo contesto. Il dialogo tra i due ricalca quasi pedissequamente quello originale di Flaubert, dando vita ad una scena godibilissima, con connotati quasi neorealistici.

Non essendo presente il trasferimento a Yonville non si descrive neppure la nascita di Berthe, né l'ulteriore malinconia che essa provoca nell'animo di Emma, dopo aver appreso che si tratta di una bambina, anziché di un maschio; non si indugia sul fatto che essa rappresenti per la donna un ulteriore sogno infranto, non potendo ella riporre le sue aspettative libertarie neppure nella discendenza, avendo messo al mondo una femmina. La bambina è rappresentata già di qualche anno, in apertura al blocco intitolato *Les comices agricoles: juillet 1841*, mentre tira la veste alla

¹²⁷ Flaubert, *op. cit.*, p. 54.

madre che si prepara per partecipare alla giornata di festa. Emma in questa occasione scaccia infastidita la piccola, la quale rovinando contro il letto, suscita il pentimento della madre che risolve l'imbarazzo prendendola in braccio e pronunciando senza convinzione: «Qu'est-ce-que j'ai fait?...Tu es si belle!». La scena vuole sincreticamente riassumere la posizione della donna intorno alla maternità, quantomeno a quella maternità ed è pensato per rendere simbolicamente l'idea dell'insoddisfazione della madre nei confronti della figlia, ma che ha un'importanza ben più marcata nel testo di Flaubert e, soprattutto, nel romanzo si svolge in un contesto completamente diverso ed ha un significato completamente diverso, oltretutto più complesso, che vale la pena di ricordare, poiché rappresenta una *summa* del sistema di ipocrisie, noia e confusi sensi di colpa che caratterizza la vita della protagonista: al ritorno dal fallimentare colloquio col prete Emma, più avvilita e abbattuta che mai è infastidita da un gesto giocoso della figlia alla quale ripete più volte: «Lasciami stare!»¹²⁸ finché non la respinge violentemente facendola cadere ai piedi del comò e provocandole una ferita sulla gota. Quindi comincia a gridare e a maledirsi e a mentire al marito sulla causa dell'evento imputandolo ad una caduta accidentale. Costui la rassicura sulla lievità del danno, ma la signora Bovary, troppo turbata per cenare:

volle rimanere sola a vegliare la sua bambina. Allora, contemplandola mentre dormiva, ogni ombra di preoccupazione che aveva ancora, gradualmente si venne dissipando; e pensò di sé che era stata quanto mai sciocca, e quanto mai buona, a crucciarsi tanto, poco prima, per così lieve cosa¹²⁹.

Quindi, come di consueto, anche in un'occasione di tale tenerezza domestica la donna tende ad autogenerarsi una realtà che non corrisponde affatto al vero, alternandola a pensieri e sentimenti che sorgono spontanei e irrefrenabili, come quando aggiunge decontestualizzandolo da tanta (fittizia) tenerezza, il pensiero, reale: «E' una cosa strana-pensava Emma- com'è brutta questa bambina»¹³⁰, quasi non fosse sua. Di lì a poco la raggiunge Charles, equivocando totalmente lo stato d'animo della moglie in piedi presso la culla, nulla sospettando della verità e la rassicura come di consueto «baciandola in fronte, -non tormentarti, povera cara, t'ammalerai!-»¹³¹.

Il film procede per scene-madre, per luoghi fondamentali e per frasi estrapolate o corrette all'uopo dall'originale di Flaubert per dare senso e fluidità (non sempre ottenuta) alle scelte descrittive del regista. Il secondo blocco, che ha per titolo *Les comices agricoles* vede l'incontro di Charles e Rodolphe alla farmacia di Homais, il dongiovanni chiede al medico se parteciperà ai comizi e questi, emblematicamente gli risponde: «Je dois d'abord chercher ma femme». Ecco, questa frase potrebbe essere il titolo più appropriato del film di Renoir, poiché quest'ultimo

¹²⁸ *Ivi*, p. 131

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*

descrive l'incapacità e il desiderio di trovare una donna, la propria donna, che invero non si incontra mai, che non si sa vedere neppure quando si ha accanto, per incapacità, ma in questo caso, comunque diverso da quello di Flaubert, anche per sopravvalutazione di un animo, sensazione quest'ultima che non si percepisce nella versione di Chabrol, in cui predomina in maniera assai più vistosa il carattere di Emma, protagonista davvero assoluta.

Flaubert fa scorgere ad Emma per la prima volta Rodolphe, «un signore vestito d'una finanziaria di velluto verde»,¹³² attraverso la finestra che «in provincia, sostituisce i teatri e le passeggiate»,¹³³ in Renoir viene presentato ad Emma direttamente nell'esercizio di Homais durante i comizi, mentre con Charles l'incontro era già avvenuto precedentemente. Nella scena dell'incontro è notevole il gap diegetico determinato da un vistoso taglio in asse, evidente anche ad un'occhiata poco attenta, in cui, senza por tempo in mezzo, subito dopo le presentazioni, Rodolphe si offre di accompagnare Emma alla festa, senza accennare a una più verosimile progressione nell'interesse che si potesse essere ingenerato nei due, non c'è traccia del corteggiamento di Monsieur de la Huchette mentre Emma reca aiuto al marito durante il salasso del servitore di Rodolphe, né dei progetti di seduzione che egli elabora tra sé e sé prima dei comizi, né del loro lungo e sottile contrasto amoroso durante la festa, di cui restano poche battute e in cui Rodolphe arriva presto al dunque proponendo la passeggiata a cavallo che la donna, dopo qualche titubanza, accoglie implicitamente con la frase: «Il faut réfléchir...». L'arte affabulatoria di Rodolphe che conosce perfettamente le tecniche di seduzione nei confronti di una donna insoddisfatta e sognatrice come la sua preda, sono accennate e poco approfondite, la teatralità dell'uomo e la paziente sapienza adulatrice che sa far leva sulle debolezze della donna è lontana dall'evidenza che possiede nel testo di Flaubert in cui ogni parola è misurata e il climax seduttivo palpabile, sottolineato dall'alternanza con la eco del discorso che il Consigliere tiene contemporaneamente durante la festa di paese, altrettanto enfatico e ridondante, sebbene i contenuti siano di tutt'altra natura, ma, a bene vedere, lo scopo altrettanto prosaico. Il discorso del funzionario è, a tratti usato in Flaubert, da Rodolphe in maniera strumentale, allo scopo di sottolineare la differenza tra la 'purezza' e l' 'altezza' dei loro sentimenti, rispetto all'ipocrisia della società soffocata dai doveri e dal bigottismo: «Il dovere è sentire ciò che è grande-replica Rodolphe- prediligere ciò che è bello e non già accettare tutte le convenzioni della società, con le ignominie che essa ci impone»¹³⁴.

«Passarono sei settimane. Rodolphe non tornò. Una sera finalmente comparve»,¹³⁵ racconta Flaubert.

¹³² *Ivi*, p. 131

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ivi*, p. 163.

¹³⁵ *Ivi*, p. 174

Renoir, nella versione che possiamo vedere, non fornisce l'idea di tale lasso di tempo e all'episodio dei comizi fa seguire l'operazione al piede di Hyppolite, il cui esito fatale sarà rivelato da Charles ad Emma dopo la passeggiata di costei con quello che nel frattempo è divenuto il suo amante, dopo alcune resistenze durante la passeggiata a cavallo, vinte da Rodolphe dopo aver pronunciato ipocritamente una frase che rassicura Emma: «Soyez mon amie, soyez ma sœur», ricalcando le parole scelte dallo scrittore».

In Renoir la successione degli eventi inevitabilmente scorre velocemente ed Emma, già al suo rientro riceve la notizia dell'operazione andata male e, irritata fugge subito da Rodolphe e con esso scambia le promesse di fuga.

I comizi forniscono tuttavia a Renoir l'occasione di vedere quelle che sono le più belle immagini cinematografiche di Renoir, il gusto delle scene di massa, l'accuratezza nei dettagli nelle descrizioni della vita collettiva, nei totali eloquenti che forniscono un pregevole esempio di quel realismo a cui abbiamo fatto cenno all'inizio del capitolo. Il film si apre infatti con una carrellata sul cortile dei Bertaux che ha caratteristiche idilliche e quotidiane contemporaneamente: si vede una bella scena in movimento che denota subito l'ambiente, indugia sugli animali, oche, maiali, bovini, e poi sulle strade, le consuetudini villiche, le stradine, le capanne, i vialetti alberati. Donaldson Evans ha rilevato un'attenzione particolare da parte di Renoir ai bassi ceti sociali:

[...]his immense compassion for the working class and his almost flaubertian disdain for the bourgeoisie are evident in many of his production [...]In *Madame Bovary*, the populist sympathies that were to ally him with *Le Front Populaire* [...] can be gleaned from the numerous scenes that include peasants at work and at play¹³⁶.

Talvolta la critica americana tende a una certa semplificazione riguardo gli aspetti politici dell'ideologia degli autori europei, tuttavia è certamente vero che Renoir presta al contesto sociale grande attenzione anche nell'adattamento di cui stiamo trattando e, ad esempio, durante l'operazione al *pied bôt*, coinvolge la popolazione, che molla le proprie occupazione per assistere, come in un «cinematic space»,¹³⁷ ad un avvenimento di interesse collettivo

L'aspetto 'bovaristico-bucolico' dell'ambientazione è ripreso con regolarità, ogni qualvolta si fanno scontrare le questioni dell'anima con quelle della vita quotidiana. Donaldson Evans rivela, a ragione, il nesso tra il cognome di Charles e le caratteristiche umane di costui, assimilato alla fauna bovina, in contrasto con la differente natura di Emma; la studiosa rileva anche l'uso nasale della voce di Pierre Renoir, per meglio avvicinarlo al mondo animale, ma già Martin Halliwell, nel suo saggio *Images of Idiocy* pubblicato nel 2004, scrive:

¹³⁶ Donaldson-Evans, *op. cit.*, p. 54.

¹³⁷ *Ibid.*

Pierre Renoir plays a bulky and almost bovine Charles; his receding hair and thick moustache give him a tired aspect, his movements are consistently sluggish, and his mother's comment that he a "simply country doctor" seems to refer to Charles' lack of intelligence and sophistication, rather than stressing his bucolic innocence¹³⁸.

Si rivela inoltre nel saggio la contrapposizione con il mondo più consono ad Emma, quello dei cavalli, tanto che «Rodolphe will use horses to realize his ambition-seducing Emma»¹³⁹ Renoir soprattutto nel secondo blocco usa spesso il sistema di alternanza dei due mondi nello stesso contesto, servendosi delle caratteristiche simboliche animali. All'inizio del film nell'illusione iniziale di avere un marito che si distinguesse dalla marmaglia Emma chiede a Charles se si recasse a far visita ai malati sempre a cavallo; quando l'uomo le risponde: «Ah oui, c'est plus comode qu'une voiture avec le mauvais chemin» lei replica sospirando, ed è per essa l'unico fattore importante: «Je comprends. Et puis c'est tellement plus élégant...».

Renoir's film is replete with binary oppositions, and the somewhat heavy-handed symbolism of the horse/cow opposition sends us back to the novel, where a reading of selected passages renews our appreciation of Flaubert's art. Here, too, it is clear that Emma initially attempts to envision her husband as a horseman. However, it becomes increasingly evident that her expectations are too great. For Charles has limited knowledge of the equestrian sport. Emma is particularly upset "quand il ne put, un jour, lui expliquer un terme d'équitation qu'elle avait rencontré dans un roman" [...]. Small wonder, then, that she should turn to Rodolphe, a true *chevalier* who propose that they go riding together¹⁴⁰.

La musica originale di Darius Milhaud, all'alba del cinema sonoro, rappresenta un contrappunto assai efficace dei contrasti che il regista crea nella sua interpretazione del romanzo ed è utilizzata nella sua funzione classica illustrativa ed esplicativa variando tuttavia molto a seconda dei momenti trattati, facendosi prevedibilmente quasi bucolica nelle scene campestri e più grave ed epica nei momenti tipici della vita di Emma, per diventare lugubre all'uopo, tanto da ricavarci un intero album, una suite di diciassette brani pianistici risultato della composizione dei brani musicali utilizzati nel film.

In seguito alla separazione con Rodolphe, sigillata da un'inquadratura stretta sulle mani dell'uomo che sta scrivendo la lettera d'addio, ove si scorge chiaramente il concetto chiave: «Il faut nous séparer» e la reazione di Emma alla ricezione della lettera -Valentine Tessier emette un gridolino e corre sul solaio- si può assistere al miglior Renoir regista: Félicité recupera la donna che vuole gettarsi dalla finestra con una fine interpretazione della cameriera devota, sensibile, ma pratica che invoca solo il nome della padrona a cui fa seguire la frase: «Madame, la soupe est servie», esattamente come nel testo flaubertiano, ma con una laconicità in questo caso, davvero efficace. E visivamente e narrativamente molto riuscita è la successiva sequenza in cui Emma

¹³⁸ M. Halliwell, *Images of Idiocy. The idiot figure in modern fiction and film*, Haldershot, Hants, Ashgate Publishing, Ltd., 2004, p. 69.

¹³⁹ Donaldson-Evans, *op. cit.*, p. 52.

¹⁴⁰ *Ibid.*

convalescente colloquia con la famiglia e gli amici in giardino e Homais consiglia a Charles di proporre 'distrazioni' alla moglie.

In seguito all'episodio dell'incontro con Léon a teatro tutta la parte sensuale dei soggiorni a Rouen non è contemplata, ne resta una scena che rappresenta un estremo sentimento di decenza, più che il senso di colpa che le reca la nuova relazione fedifraga, in cui Emma tiene in pugno la penna e scrive: «Le funeste ardeur tout doit finir, avant de commencer et nous ne devons plus...». Gli eventi cruciali in Flaubert che condurranno al noto episodio della *baisade* non sono neppure evocati, anche di questi resta un' unica sequenza, sebbene molto riuscita, in cui attraverso un totale in movimento si scorge *Emma* affacciarsi dalla finestra del *fiacre* in corsa e stracciare la lettera destinata a quello che aveva invece appena confermato come suo amante e che segna irrevocabilmente un punto di non ritorno nella sua vita, da quel momento in poi l'intricato ginepraio di menzogne che ha costruito nella sua vita subisce un'accelerazione verso l'impossibilità di districarsi ed ormai è capace di fumare con indifferenza mentre dichiara il suo amore a Léon.

Il terzo blocco, *Rouen 1842*, rincorre velocemente il finale tragico; la presa di coscienza dell'inconsistenza della nuova relazione si riassume nella frase che Emma ripete a Léon in hôtel a Rouen e in un locale popolare e rumoroso, ben lontano dall'atmosfera signorile cui essa ambiva, dove consumano un pasto: «Tu es comme les autres...»

Il rientro a Yonville, il precipitare dei guai finanziari e la veloce assunzione del veleno al cospetto del giovane inetto Justin il quale, paralizzato dalla sua pavidità, si limita a pronunciare: «Madame... de l'arsene!» conducono alla lunga sequenza dell'agonia. Dopo la consegna della lettera a Charles, Emma continua a ripetere: «J'ai soif... j'ai soif...», come a sottolineare un bisogno da colmare ancora: sete di vita? Di emozioni? Di qualcosa che manca, comunque. *Frames* a nero scandiscono gli ultimi momenti e come nel romanzo, Emma ormai moribonda si rivolge al marito dicendogli: «Tu es bon, toi...»

Durante l'estrema unzione l'abate Bournisien non pronuncia le preghiere di rito che nel romanzo, sono riferite accuratamente, ma indirettamente, si sente però il canto del mendicante in strada che provoca in Emma un guizzo estremo che si concretizza in un riso ebefrenico, prima della morte che avviene senza l'espulsione del frotto nero dalla bocca, e in effetti nel film non si fa alcun riferimento alla lettura dei romanzi che contaminano la purezza dell'anima della protagonista. La *Madame Bovary agée* di Renoir è teatralmente rappresentata con la caratteristica di frivolezza e melodrammaticità tipica di un certo luogo comune del suo tempo. E il risultato è un' articolata pièce teatrale, una sorta di melodramma:

Gli amanti di Emma sono entrambi inetti, suo marito è un succube e un chirurgo incompetente, il prete è mediocre, l'avvocato lascivo, Lhereux avido e Homais, il farmacista, cinico. Gli sforzi di Emma, che vorrebbe essere artefice del proprio destino, sono ostacolati da un mondo corrotto e corruttore al tempo stesso. In linea con

lo spirito del melodramma, la protagonista verrà alla fine redenta perché, a differenza della società, è innocente, come dimostra la sequenza conclusiva del film in cui Emma, sul letto di morte, è vestita di bianco e stringe tra le mani una croce¹⁴¹.

L'adattamento cinematografico di Jean Renoir è considerato il primo, in ordine cronologico, di una lunga successione di rielaborazione del capolavoro di Flaubert. Tuttavia, durante la lavorazione di questa pellicola, esattamente nel 1932, esce negli Stati Uniti un film dal titolo *Unholy Love*, per la regia di Albert Ray, una produzione low budget 'basata' su *Madame Bovary*, come recita la locandina del film, ambientata in una New York contemporanea (anni '30), assai liberamente ispirata al testo francese, di cui resta in linea di massima solo il *plot*; i personaggi hanno altri nomi, titoli e carriere e la protagonista, novella Emma Bovary, si chiama Sheila (Lila Lee) e rappresenta il prototipo della bionda fatale dell'epoca la quale, dopo aver sperimentato fughe fedifraghe per sfuggire a una vita coniugale insoddisfacente e, rimanendo delusa anche da queste, con l'aggravante di aver sostenuto spese frivole non consone alle modeste risorse economiche familiari, cerca lo scampo e la morte attraverso una folle corsa finale in automobile che capitola forse volontariamente, in un incidente mortale precipitando da un ponte. L'audace impresa di rivisitare completamente la storia agli albori della settima arte appare quanto mai coraggiosa e rischiosa -ed in effetti il successo del film fu assai scarso, offuscato più tardi completamente dalla grandiosa produzione diretta da Minnelli- soprattutto se si considera che non ci sono precedenti più fedeli alla stesura originale. Tuttavia il film lascia almeno un'interessante testimonianza di una certa visione sociale dell'epoca, fatta di stereotipi femminili e maschili e conservatrice quando analizza l'ineluttabilità di alcuni ruoli sociali. La protagonista è figlia di un modesto giardiniere malato, di cui sposa il medico. Tale decisione risulterà fatale nella sua vita perché il *milieu* sociale del dottore, sempre indaffarato per motivi di lavoro, non la accoglierà come sperato, pertanto lei resterà sola, annoiata e con pochi amici. Nonostante il messaggio che emerge dalla produzione metta chiaramente in guardia dai tentativi di sovversione dell'ordine sociale e dalle conseguenze nefaste che possono scaturire quando si tenta di cambiare quello che è descritto come un'ordine naturale delle cose, ovvero l'immobilità sociale, l'occhio che descrive la storia sembra essere indulgente. La tragica fine della protagonista non è vista come una 'giusta punizione' per le leggerezze commesse, nonostante questa appaia frivola, viziata e sprovveduta. Nello stesso tempo però non sembra che le si perdoni i gesti dissennati; l'autore sembra quasi dire «questa è la natura delle donne, occorre solo metterle in condizione di non nuocere perché sono incapaci di autodeterminarsi e autoregolarsi». Quando un amico di famiglia le rivela di essere a conoscenza delle sue menzogne (perché di intrighi veri e propri non si tratta), gettandola nello sconforto, aggiunge anche di sapere che essa non è cattiva, perché non saprebbe né potrebbe esserlo.

¹⁴¹ Faulkner, Duncan (a cura di), *op. cit.*, p. 69.

La critica non ha speso molte parole nell'analisi della produzione di Albert Ray, tuttavia Mary Donaldson-Evans, la quale ha accennato alla pellicola del '32 nel saggio da noi più volte citato, per inserirla in un discorso più generale intorno alla teoria dell'adattamento e alle sue infinite possibilità, ha sottolineato una certa rilevanza di *Unholy Love* dal punto di vista storico-sociale:

While it is true that the film contains ample social commentary about the dangers of “marrying up”, little sympathy is spared for the conniving, spoiled and immoral heroine, the archetypal blond bombshell of the 1930s. Instead the film compassion goes to Dr. Jerome Preston Gregory, “Jerry”, the doctor who “married down”¹⁴².

Il moralismo borghese, ma paternalista della società americana evidente in questo film, così diverso dal suo contemporaneo francese, anticipa, per alcuni versi, l'intenzione di Minnelli nella sua versione del 1949, in cui l'autore sarà però meno indulgente nei confronti di una donna che ha voluto sfidare le regole sociali che vedono l'uomo come indiscusso capofamiglia (in una società costruita sul primato del denaro e del potere come appannaggio maschile). Lo Charles descritto da Minnelli alcuni anni dopo infatti, non serba le caratteristiche dello sprovveduto che aveva in Flaubert e nello stesso Renoir, né dell'uomo d'affari innamorato descritto dello stesso Ray. Sarà invece il personaggio che rappresenta 'il bene' in una produzione in cui l'intento morale è programmatico e la visione molto più manichea.

¹⁴² Donaldson-Evans, *op. cit.*, p. 37.

Claude Chabrol e la fedeltà “à la lettre”

Renoir ha dichiarato che quando ha intrapreso la fatica di *Madame Bovary* per volontà di Gallimard si è dovuto scontrare con la difficoltà di un testo complesso come quello di Flaubert e con la sua inadattabilità alla messa in scena, d'accordo in questo con il romanziere che non ha mai apprezzato l'idea di una trasposizione teatrale, né di un'illustrazione di parti della sua opera. Il cineasta ha cercato quindi di bilanciare l'irriducibilità dell'opera ad un codice diverso da quello letterario cercando di rimanere fedele almeno all'ordine del testo. Il desiderio di conservare 'fedeltà' allo spirito flaubertiano caratterizza anche l'intenzione di Claude Chabrol nel suo approccio al capolavoro di Flaubert e apparentemente tale scelta lo accomuna al suo predecessore, tuttavia le ragioni che muovono il regista della *Nouvelle Vague* sono differenti rispetto a quelle che animano il suo predecessore. Chabrol ritiene, al contrario del suo conterraneo, che *Madame Bovary* «on peut transcrire au centimètre»¹⁴³, con l'ausilio della macchina da presa; il suo desiderio di fedeltà è programmatico e integrale: «J'ai voulu être le plus fidèle possible au texte de l'auteur: j'essaie de faire le film qu'il aurait fait s'il avait une caméra au lieu d'une plume». Un programma ambizioso ma, tutto sommato, riuscito, come vedremo.

Chabrol precisa che la sua è una fedeltà legata non tanto all'opera trasposta in sé e per sé, quanto all'autore di essa: «L'histoire n'a rien à voir avec *Madame Bovary*, mais elle a peut-être beaucoup à voir avec Flaubert»¹⁴⁴; l'abitudine del cineasta di essere piuttosto caustico nelle dichiarazioni ci fa ritenere che un'affermazione del genere sia volontariamente provocatoria al fine di suscitare una riflessione sulla traducibilità dell'intenzione di Flaubert nel suo approccio letterario in generale piuttosto che solo su una parte della sua produzione. Ha ben osservato in proposito Magny che «le cinéaste s'identifie au romancier dans la volonté de construire un film dont la démarche épouse le plus précisément possible la démarche de ces personnages et, en particulier, de son héroïne.»¹⁴⁵. Sempre dall'intervista di De Biasi apprendiamo anche che, nonostante Chabrol avesse da tempo accarezzato l'idea di un adattamento di *Madame Bovary*, non si era mai risoluto ad intraprenderne la fatica finché non è stato spinto dalla concezione del personaggio che si era costruita Isabelle Huppert, attrice tanto lontano nelle caratteristiche fisiche dall'eroina descritta da Flaubert, quanto perfetta incarnazione della stessa secondo Chabrol¹⁴⁶. Debora Toschi sostiene financo che sia stata

¹⁴³ P.-M. de Biasi, *Un scénario sous influence*, in F. Boddaert et Al., *Autour d'Emma*, Collection Brèves Cinéma, Paris, Hatier, 1991, p. 74.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 24.

¹⁴⁵ J. Magny, *Caméra-plume*, Cahiers du cinéma, n. 442, p. 59.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 25: « Disons qu'elle m'a donné l'impression d'être Emma, de pouvoir tourner le rôle tel quel. Et c'était évidemment décisif pour moi. Sans cette certitude je ne me serais lancé dans l'aventure! ».

proprio la sua musa a sottoporre al cineasta il progetto di *Madame Bovary*¹⁴⁷. Effettivamente, in un'intervista rilasciata dall'attrice a Caroline Eliacheff, Huppert sembra avere un'idea molto precisa e ben strutturata sul personaggio interpretato, costruito intorno al concetto centrale di 'desiderio': nonostante il mondo rappresentato da Flaubert sia popolato da uomini mediocri e patetici, Emma ne è completamente dipendente, ma il suo 'desiderio' non è socialmente accettabile e per questo la protagonista muore «de ne pas avoir été reconnue comme une personne désiderante»¹⁴⁸, ma in realtà ella stessa non si sa riconoscere, non sa decifrare «ces bouleversements à l'intérieur de son corps, de son esprit»¹⁴⁹. La visione di Huppert sul suo personaggio può rivelare un côté femminista quando ritiene che la sua lotta per affrancarsi dalle categorie sociali del *milieu* in cui è nata, abbia dell'eroico e che possa essere metafora di una certa condizione femminile nel XIX secolo e dell'alienazione che questa comporta, tuttavia, ribadisce che *Madame Bovary* è, innanzitutto, un'eroina del desiderio¹⁵⁰, un desiderio che prevede la conquista, ma anche l'amore:

«En interprétant le rôle, j'ai pensé qu'elle avait le goût de la conquête comme Don Juan mais pas le moyens parce que ce qui lui manque, c'est le cynisme. Et puis Don Juan a 1003 maîtresse, Emma, elle, n'a que deux amants! Non, en fait elle serait plutôt un Don Quichotte en jupons! D'ailleurs elle n'a pas de réelles ambitions sociales autres que rêvées. Elle est totalement dans l'imaginaire.»¹⁵¹

Probabilmente una tale concezione del personaggio avrà indotto l'attrice protagonista ad interpretare Emma Bovary cercando di coglierne la sua fisiologica teatralità, come ammette la stessa Huppert, traducendola talvolta con un gioco esteriore, generalmente ben bilanciato, che riesce a cogliere contemporaneamente, l'impressione e l'espressione del personaggio¹⁵². Si tratta logicamente di un'artefazione, ma costruita sapientemente e caratterizzata da un'estrema misura nei gesti e negli sguardi, soprattutto nella prima parte del film, per poi sciogliersi e dipanarsi nella seconda parte, man mano che il personaggio smarrisce progressivamente le redini della sua esistenza¹⁵³.

L'interpretazione dell'attrice ha suscitato entusiasmi e critiche, sebbene queste ultime, in misura minore rispetto alla relativa generale freddezza della critica nei confronti del film *tout court*. Taluni ne hanno contestato l'eccessiva glacialità¹⁵⁴, altri ne hanno acclamato la performance¹⁵⁵; noi riteniamo che l'interpretazione di Isabelle Huppert sia molto convincente e che il film di Chabrol sia da rivalutare sotto molti punti di vista, in special modo in considerazione dell'accurato lavoro

¹⁴⁷ D. Toschi, *La seduzione ambigua*, Recco, Le Mani, p. 52.

¹⁴⁸ C. Eliacheff, *Emma, Isabelle*, in Boddaert, *op. cit.*, p.126.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 127.

¹⁵¹ *Ivi*, p. 140.

¹⁵² *Ivi*, p. 142.

¹⁵³ D.Toschi, *cit.* p. 30 e *Madame Bovary*, «Cineforum», XXXI, 309, Novembre 1991, p. 87.

¹⁵⁴ V. Canby, *New Yorker*, 1992 :« Isabelle Huppert is disastrous casting in the title role. Flaubert divulged Emma Bovary's oscillations via her eyes, but Huppert's less-than-divine orbs remain impassive even when she's supposed to be galvanizing»

¹⁵⁵ D. Toschi, «Cineforum», XXXI, 309, Novembre 1991, p. 87.

interpretativo e di difficile trascrittura compiuto da Chabrol e dai suoi collaboratori i quali hanno cercato di rimanere aderenti allo spirito -oltre che alla lettera- di Flaubert, fatica che, talvolta, forse, non è stata colta fino in fondo dai critici, sebbene alcuni aspetti ed alcune scelte, ma soprattutto alcune vistose soppressioni, possano essere opinabili, soprattutto in un'ottica di programmatica fedeltà qual è quella di Chabrol.

Comunque siano andate le cose Chabrol e Huppert hanno tratto mutua ispirazione dal progetto di *Madame Bovary* ed è evidente che il film sia una risultante *sui generis* delle caratteristiche artistiche di interpreti e di realizzatori; in parte, questa è una delle motivazioni che ha provocato lo scetticismo di alcuni che non hanno trovato nel film l'opera che ci si potesse aspettare da Chabrol. In realtà, sebbene la pellicola si discosti dalla magmatica produzione che la precede, essa conserva molte caratteristiche del registro chabroliano, sia dal punto di vista delle tematiche che da quello tecnico. La difficoltà più evidente nella scelta rappresentativa del cineasta è, agli occhi dell'attento lettore di Flaubert, l'interpretazione di quell'impersonalità dello scrittore francese di fatto, forse, intrinsecamente irrepresentabile, nonostante sia evidente che il regista abbia realizzato un tentativo in tal senso. Non potendo adottare un occhio naturalista *tout court* senza 'tradire' l'intenzione di Flaubert, può accadere, come è stato detto, che «le spectateur finit par ne plus très bien savoir où se situe le cinéaste ni où se situer lui-même par rapport à une architecture de récit et de mise en scène qui fait songer à un mobile de Calder»¹⁵⁶. Tuttavia, un'impresa del genere non comporta necessariamente un risultato straniante, né diviene il prodotto di un'incoerenza interpretativa; il film si svolge e si evolve seguendo l'evoluzione dei personaggi stessi -come pur afferma Magny in un altro luogo della sua recensione¹⁵⁷ - cambiando attraverso la cinepresa di volta in volta il punto di vista, operando all'uopo anche vistosi scavalcamenti di campo che risultano funzionali allo sviluppo narrativo, nonostante possano sembrare mere eccentricità della grammatica filmica. Attraverso la macchina da presa Chabrol si cimenta nella titanica impresa dell'interpretazione dell'approccio predisposto alla storia da Flaubert attraverso lo strumento *plume*, quando questi reinventa il romanzo, basandolo su tre principi fondamentali:

«Impersonnalité, refus de conclure et focalisation interne [...] D'abord, il rêve, puis il jette un scénario, se documente, rédige, rature, développe, enfin il reprend et condense après l'ultime épreuve du gueuloir [...]. Il ira jusqu'à écrire à sa maitresse Louise Colet: «Mon organisation est un système. Je suis un homme-plume. Je sens par elle, à cause d'elle, par rapport à elle et beaucoup plus avec elle»¹⁵⁸

Chabrol si spinge a ipotizzare che se ai tempi di Flaubert fosse esistita la settima arte, quest'ultimo sarebbe stato felice di vedere la sua eroina al cinema, così differente dal teatro e, proprio perché in movimento e dotato di audio, dalle arti figurative.

¹⁵⁶ Magny, *op. cit.*, p. 59.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ Marie-Hélène Catherine Torres, *Madame Bovary chabrolisée ou l'écriture cinématographique flaubertienne*, Universidade federal de Santa Caterina

« "L'ambizione era di fare il film come lo stesso Flaubert l'avrebbe concepito se avesse avuto una macchina da presa invece della penna: niente di più, nient'altro e, se tutto va bene, niente di meno". Nel romanzo Chabrol vede specchiato tutto il suo curriculum cinematografico, popolato di insoddisfazioni, delitti, infedeltà. "Vi ritrovo gli elementi essenziali di ciò che mi interessa: l'insoddisfazione umana e l'amore inappagabile, accompagnati da uno straordinario studio interiore sulla speranza, il desiderio, il rimpianto, la nostalgia, il sogno". Chabrol riconosce dunque in Flaubert un altro chirurgo dei sentimenti borghesi, ne rispetta le mosse, le anticipa, le condivide; fu un altro che, come lui, non ebbe paura di incidere e medicare le ferite senza anestesia, sulla viva pelle. Chabrol si sbilancia: "Madame Bovary corrisponde al mio ideale di opera d'arte, dove forma e contenuto hanno pari importanza e si esaltano reciprocamente". Chabrol s'identifica: "Al pari di Flaubert, mi è successo di impiegare un pomeriggio ad aggiungere una virgola per eliminare la quale avevo riflettuto una mattinata"»¹⁵⁹.

Madame Bovary è un film della maturità di Chabrol e rappresenta la summa e la realizzazione (una delle) del suo percorso artistico. In questa pellicola la tecnica è messa al servizio dell'obiettivo finale e ciò rappresenta un'evoluzione nel suo modo di fare cinema: partendo egli da un'esecuzione letterale della teoria di Orson Welles per cui «la tecnica non esiste, basta solo il talento», approda, imparando a fare il cinema sui set, alla convinzione che lo stile e la tecnica siano due elementi interdipendenti fino a dichiarare che un film rivoluzionario si può realizzare solo possedendo una reale padronanza della tecnica tradizionale. Pertanto l'*auteur* Claude Chabrol diviene *metteur en scène* con l'esercizio e l'esperienza, con il rispetto delle professionalità, consapevole che le sgrammaticature sono possibili solo quando si ha una sufficiente consapevolezza della grammatica, ecco perché attribuisce un'importanza così preponderante alla costruzione formale, poiché per lui solo una forma impeccabile può rendere al meglio la sostanza¹⁶⁰. Prendendo in considerazione siffatte intenzioni si può evincere da cosa attinge un tale interesse per la 'cifra' dell'autore Flaubert, se quest'ultimo, com'è noto, vedeva nella realizzazione del romanzo sul nulla, l'obiettivo ultimo della suo percorso di scrittore. Similmente Chabrol ama affrontare storie semplici con personaggi complessi.

Se Flaubert attinge il soggetto di *Madame Bovary* da un banale avvenimento di cronaca basato su sotterfugi e tradimenti culminati nella tragedia di un suicidio, per delineare un personaggio universale e transgenerazionale, immerso in una contingenza che lo plasma, ma da cui è di fatto estraneo, Chabrol sostiene in qualche modo una teoria simile:

«L'ideale sarebbe che la forma di un film ne esprimesse per tutti l'essenza, ma evidentemente questo non accade mai. I personaggi e l'intrigo esistono solo per suscitare l'interesse dello spettatore, sia che egli vi ritrovi ciò che conosce, sia che egli si proponga di avventurarsi su un nuovo terreno. Ma quello che dà forma a un film è sempre la costruzione: cioè tutto quanto riguarda il ritmo, l'armonia della forma scritta -i rapporti tra le scene- e l'insieme dei segni che si dispongono per farsi comprendere senza ambiguità. È soprattutto nella costruzione che si trova la chiave che permette di passare dalla bidimensionalità dello schermo all'essenza del film»¹⁶¹

È da precisare tuttavia che l'affermazione non riconduce Chabrol nell'ambito di una cultura formalista, egli ritiene che la forma sia solo l'apparenza della costruzione e che quest'ultima debba

¹⁵⁹ M. Porro, *Chabrol: " Colgo sempre in fallo la borghesia"*, in «Corriere della sera», 23 Febbraio, 1996, p. 34.

¹⁶⁰ Cfr A. Viganò, *Claude Chabrol*, Genova, Le Mani, 1997, pp. 19-21.

¹⁶¹ Ivi, p. 21.

alla fine sparire nell'*unicum* dell'opera. La scelta di un termine al posto di un altro, è una presa di posizione sostanziale che ha una ripercussione formale, non viceversa, e ciò diviene vitale nell'adattamento di un'opera letteraria dove, in un programma di fedeltà, si rischia di ribaltare completamente il senso, per una leggerezza nella ri-costruzione.

La scelta di trattare un soggetto preesistente come *Madame Bovary* è sollecitata, tra l'altro, dalla possibilità di addentrarsi in un territorio in cui non c'è nulla da capire, ma solo la possibilità di constatare l'ambiguità del reale e l'inafferabile complessità della natura umana¹⁶².

Al regista non interessa neppure giungere alle conclusioni. Il mezzo della cinepresa e, in questo la vicinanza alla *plume* di Flaubert è un'altra evidenza di tale *modus operandi*, è particolarmente consono a rappresentare un siffatto gusto di indagine per se stessa, un amore particolare per 'l'ambiguità delle apparenze' che si esprime stilisticamente attraverso lo sdoppiamento fisico dell'immagine attraverso quei rovesciamenti di campo accennati in precedenza atti a sottolineare i cambiamenti psicologici dei personaggi o a rilevare asimmetrie di altro genere oppure i celebri *plongées*, volti a 'prendere le distanze' da un personaggio. In altre occasioni Chabrol ha preferito addirittura adattare soggetti letterari non particolarmente noti proprio per avere più libertà nella ricostruzione di un nuovo linguaggio, quello cinematografico, che spoglia l'assunto narrativo dell'aura mitica conferita dal testo letterario per concentrarsi esclusivamente su quella che il regista stesso ha definito la pura «figura stilistica¹⁶³».

Una tale libertà di "rifabbricazione", nel caso di *Madame Bovary* si è dovuta scontrare con lo spessore imprescindibile del testo e ha indotto il regista ad un confronto più serrato con l'opera originale, senza tuttavia snaturare la tendenza del cineasta alla creazione di figure tipiche che, nel personaggio flaubertiano trovano la più alta espressione dell'iconicità. Il risultato è la creazione di un personaggio tanto differente dalla descrizione fisica che ne fa Flaubert quanto convincente nell'interpretazione fredda, ma appassionata, che caratterizza l'attrice che lo interpreta la quale rende, a sua volta, lo sguardo distaccato, ma quasi morbosamente curioso, del suo regista.

Altri *leit motiv* del cinema chabroliano hanno trovato nell'opera di Flaubert un ideale riscontro, a partire dall'ambientazione della vicenda, quella provincia francese teatro di tanti dei suoi soggetti, luogo ideale della dicotomia tra forma e sostanza o tra essenza e apparenza a cui si faceva riferimento in precedenza, *location* prediletta per mettere alla prova la sua vocazione entomologica la quale gli fa preferire i piccoli spazi, «il microscopio al telescopio», come ama affermare¹⁶⁴. Le tematiche e il *milieu* sociale, quali la famiglia nell'ambiente piccolo borghese, inteso come

¹⁶²Cfr. Ivi, p. 27.

¹⁶³ Si faccia riferimento, in proposito, all'analisi di Viganò in *Claude Chabrol, cit.*, p. 38.

¹⁶⁴ Cfr. C. Repetti, A. Viganò, *Crimini quotidiani. Il cinema di Claude Chabrol*, Genova, Teatro di Genova, 1988

«condizione dello spirito»¹⁶⁵ più che quale classe sociale, territorio privilegiato dell'espressione più riuscita dell'umana *bêtise*, tematica flaubertiana per antonomasia e sinonimo di 'cattiveria' in Chabrol, secondo il quale la stupidità è limitante persino quando si cerca di essere buoni, poiché, per il solo fatto che essa sussista, non permette sentimenti positivi quali la generosità, la sensibilità, la comprensione, la bontà infine. La famiglia è, di conseguenza, come per tanto cinema della *Nouvelle Vague*, ma non solo, un microcosmo che non basta mai a se stesso, sempre teso a un confuso obiettivo al di fuori dei propri confini, ma incapace di rinunciare al suo stesso sussistere. La famiglia trova in se stessa l'evidenza del proprio squilibrio affannandosi nella ricerca di questo; essa rappresenta la cartina al tornasole di quell'ambiguità e quella tensione inappagabile a qualcosa di altro da sé, la cui descrizione tanto interessa Chabrol e, senza dubbio, Flaubert il quale ha costruito intorno a questo concetto, il personaggio più celebre della sua carriera letteraria. Chabrol coglie l'aspetto più eversivo dell'eroina di Flaubert, senza tuttavia tradire le intenzioni dello scrittore, in cui sono presenti quei temi che rende protagonisti la pellicola e che ruotano ineluttabilmente intorno a quel desiderio che muove tutte le cose e che si trova a investire tutto, dall'istituzione coniugale, alla religione, alla maternità, alle norme sociali. Nel film che trattiamo, forse più che in tutti gli altri, emerge un'interpretazione del suo creatore che risponde effettivamente alla verità della questione: lo scandalo di Emma è che non finge neppure più di rispettare l'ipocrisia sociale che la circonda, la provincia e le sue censure, la morale comune che non ha nulla a che vedere col "senso comune" kantianamente inteso, i divieti della religione, le regole del capitale, dissacrate senza motivazione ideologico politica nell'interpretazione di Chabrol, che uccide coloro che osano sprecare un denaro che "dovrebbe" essere investito nel circuito produttivo dello scambio. Emma di Chabrol si fa interprete dell'intenzione del suo creatore che, da artista ambivalente, sembra punire in lei ciò che più ama e la morte giunge nel momento in cui le conseguenze dello scambio del desiderio per realtà diventano irreversibili.

Tuttavia l'intenzione dell'autore del film, nonostante trovi in *Madame Bovary* una concreta possibilità di attuazione, effettivamente trova delle difficoltà a realizzare compiutamente quella stilizzazione che, nella sua più alta accezione, riesce ad elevare la contingenza di un fatto di cronaca all'altezza dell'universalità; occorre stabilire se in ciò interviene lo spessore letterario dell'opera adattata, la compiutezza inarrivabile del testo che il regista ha preteso di rendere più fedelmente possibile, ma rinvenirle le cause di una non integrale riuscita del prodotto cinematografico nonostante lo sforzo creativo e produttivo resta un'aporia, poiché non è possibile stabilire in che misura la grandezza del romanzo sia stata un limite o una possibilità per il regista. L'adattamento, in quanto tale ontologicamente, necessita di un intervento di transcodifica e questo apporta,

¹⁶⁵ Claude Chabrol, *La Nouvelle vague*, «Cahiers du Cinéma», n. 138, dicembre 1962.

inevitabilmente, delle modifiche nella forma, nel codice, nella sostanza. Aldo Viganò ha parlato in proposito di «rispettosa abilità di illustratore»¹⁶⁶ e un'affermazione di tal fatta collocherebbe Chabrol nel calderone dei tentativi falliti degli illustratori e loro discendenti che tanto aborrisce Flaubert; ma Chabrol, all'epoca di *Madame Bovary* è un uomo colto e di grande esperienza, il quale sa che la riduzione di un testo 'sacro' è arbitraria, pur se fedele e non può soddisfare tutti. Emblematica, in proposito, è la vicenda della resa della scena finale che egli racconta in un'intervista e che vale la pena riportare :

Je pouvais par exemple faire lire le texte de la dernière page, à l'écran, par quelqu'un –pourquoi pas par Flaubert? – j'y ai songé un instant. L'ennui avec cette idée, c'est que brutalement, par un effet désastreux de feed-back qui port alors sur l'ensemble, le film se met alors à devenir comme «l'illustration du texte», ce qui est, [...] parfaitement antiflaubertien, et c'est aussi très gênant pour mon travail qui, en situant sous la dépendance du texte, cherche quand même à se constituer comme un œuvre autonome de cinéma, et non comme l'illustration d'une œuvre littéraire...[...]Donc, j'ai décidé de faire le texte en voix off, et de faire défiler à l'écran les images de la grand rue de Yonville où se verrait tout le futur de la narration, en réalisant ce fameux saut dans le présent qu'accomplit le texte: on voit passer les personnages du roman, tout les rescapés du drame, tels qu'ils sont dans la vie quotidienne de l'après-Bovary, le destin réalisé du personnel secondaire du roman, Léon avec sa jeune fiancée, etc.¹⁶⁷

Dunque, la riduzione letteraria per il cinema ha un costo, e il costo è l'ellissi, inevitabilmente. Ciò che può essere estremamente poetico e funzionale in un racconto scritto, può risultare noioso e inadatto nell'economia del film, anche solo per questioni di durata, come la lettura dell'ultima pagina del romanzo, che dura circa tre minuti e mezzo, e si riduce nel film alla metà, per timore che il pubblico lasci la sala prima dei titoli di coda, riferisce Chabrol il quale in realtà fa narrare dalla voce *off* la morte di Charles, poiché ritiene inopportuno rappresentarla proprio come Flaubert ha fatto, ponendolo come in una platea di fronte a quel giardino teatro di fornicazione tra la moglie e l'amante, seduto «sur le banc, dans la tonnelle [...] comme un adolescent sous les vagues effluves amoureux qui gonflaient son cœur chagrin»¹⁶⁸. Ciò che letterariamente funziona, in questo caso, «à l'image devient absolument obscène»¹⁶⁹, secondo il regista. Le ellissi operate da Chabrol per questioni di durata e di adattamento cinematografico riguardano soprattutto i primi capitoli e gli ultimi tre, in tal proposito si vuole citare anche il caso della lettera di Rodolphe il quale, nel romanzo, aggiunge la famosa goccia d'acqua per riprodurre la lacrima. Chabrol non gira questa scena poiché ritiene che l'elemento visuale essenziale nell'opera divenga eccessivo sullo schermo, tuttavia, la voce *off* racconta: «Il relut sa lettre. Elle lui parut bonne», ricalcando alla lettera Flaubert¹⁷⁰.

I risultati della scelta di sacrificare alcuni passi provocano ovviamente delle conseguenze, sopprimere l'infanzia di Charles fa sì che nel film non ne resti neppure l'intuizione, procedere

¹⁶⁶ Viganò, *Claude Chabrol, cit.*, p. 194

¹⁶⁷ De Biasi, *op.cit.*, p. 56.

¹⁶⁸ G. Flaubert, *Madame Bovary*, Folio classique, Gallimard, 2001, p. 446.

¹⁶⁹ De Biasi, *op.cit.*, p. 55.

¹⁷⁰ Flaubert, *op. cit.*, p. 280

velocemente dopo la morte di Emma, non rispetta la durata (ma, invero, solo in questo luogo e pochi altri), ma è pur vero che al cinema, quando scompare il personaggio principale, il pubblico percepisce che la storia è terminata. E' vero sì che Chabrol sacrifica la lettura della lettera di Rodolphe, dopo la quale Charles dice: «c'est la faute de la fatalité», ma egli ricolloca la battuta altrove, la fa pronunciare al vedovo dopo la morte della moglie.

In generale il regista rispetta il ritmo ternario dell'opera,

«dans le chapitre 3 de la troisième partie, Emma Bovary passe trois jour avec Léon: 3 fois paragraphes composés chacun de 3 phrases. Dans le film, il y a trois séquences composées de 3 plans, puis 2 plans et un plan. La fidélité à Flaubert va jusqu'à transposer une scène suggestive en image, comme la scène du corset: "Elle se déshabillait brutalement, arrachant le lacet mince de son corset qui sifflait autour de ses hanches comme une couleuvre qui glisse" (3ème partie, ch. 6). Chabrol trouva l'équivalence scénique de sorte que la perversité devienne évidente: Léon est sur le ventre et Emma, accroupie sur un dos, en dessous légers, lui ôte ses points noirs, en fumant un petit cigare!»¹⁷¹

Sebbene colpisca molto, come affermato, la scelta di non trattare affatto l'infanzia della protagonista e, di conseguenza e per coerenza, quella di suo marito Charles; Chabrol giustifica tale scelta radicale come un atto di coerenza. Egli decide di rappresentare la parabola di Madame Bovary come un progressivo approssimarsi alla morte, pertanto decide di troncargli brutalmente l'infanzia della protagonista, anziché trovare una formula ellittica per farne riferimento. Agisce come se Flaubert non l'avesse neppure trattata, indugiando invece, in particolari imprescindibili, a suo avviso, quali volani della memoria, come il celebre episodio in cui Emma chiede a Charles il suo nome e l'uomo risponde «d'une voix bredouillante, un nom inintelligible»¹⁷² e poi, non compreso, ripete, «comme pour appeler quelqu'un»¹⁷³: *Charbovari*. L'autore del film sostituisce al «répétez» del testo di Flaubert, un «pardon», ma la sostanza e la circostanza restano inequivocabilmente quelle della memoria collettiva sul testo. Da parte sua però il cineasta aggiunge una nota squisitamente visiva che fa intuire il decorso della storia sin dalle prime inquadrature: la conoscenza tra Emma e il futuro marito Charles avviene attraverso un dialogo frontale che in cui l'ombra di Charles è particolarmente curva e ripiegata su se stessa, in contrapposizione e sudditanza rispetto a quella di Emma.

In Flaubert è presente un certo senso di circolarità del tempo e ineluttabilità del destino che si riscontra nelle tre parti che compongono il romanzo: Emma va incontro al precipitare delle sue condizioni, ma non subisce una sostanziale evoluzione mentale

¹⁷¹ Marie-Hélène Catherine Torres, *Madame Bovary chabrolisée ou l'écriture cinématographique flaubertienne*, in «Fragments», vol. 5, pp. 30-31

¹⁷² Flaubert, *op. cit.*, p. 49.

¹⁷³ *Ivi*.

[...] car elle tourne toujours en rond dans un univers mental rempli de figures récurrentes. Le souvenir nostalgique du bal de la Vaubyessard et la permanence du désir obsessionnel du bonheur sont les deux grands phénomènes qui contribuent à sa circularité mentale.¹⁷⁴

Le Roux nota correttamente che Chabrol, contrariamente alla prova di Renoir, riprende questo sistema di ricorrenze e lo ripropone, ad esempio, attraverso «les apparitions du Comte de la Vaubyessard lors de ses balades et l'autre par les illustrations des romans lus au couvent accrochées au mur de son grenier»¹⁷⁵. L'uso del *voice over* di François Perrier in questo film, oltre a svolgere un'efficace azione di raccordo narrativo e sopperire ai silenzi narrativi dovuti alle ellissi, rimarca la ripetizione del quotidiano nella vita di Emma e ne sottolinea gli aspetti nevralgici nella lettura del personaggio. Alcuni passi ricalcano pedissequamente il testo svolgendo così precipuamente una funzione pratica, permettendo al lettore di leggere i pensieri e talvolta, alcuni aspetti del carattere dei personaggi, in special modo di Emma, altre volte fungono da essenziale punto di raccordo tra un blocco narrativo e il successivo, come il noto «Quand on partit de Toste, au mis de mars, madame Bovary était enceinte»¹⁷⁶, riproposto tale e quale nel film. Talvolta però vengono introdotti dei commenti originali della voce off, cercando di imitare lo stile indiretto libero di Flaubert e per lo più funzionali alla descrizione dei pensieri, in modo particolare, di Charles¹⁷⁷. La sensazione che suscita nel pubblico è di stare ad ascoltare Flaubert stesso, tanto lo evoca direttamente l'intonazione e una cifra un po' *retro* nella recitazione, tanto più che molte delle espressioni sono direttamente estrapolate dal testo, ma invero non può essere così, poiché i raccordi di Flaubert non sono mai volti a suscitare un preciso sentimento o una reazione predefinita del pubblico.

Ciononostante non pochi critici hanno rilevato che Chabrol, volendo avvicinarsi il più possibile all'opera originale, se ne distanzia molto dando vita ad una sorta di 'sosia difettoso'; Yannick Mouren afferma addirittura che tutti i tentativi in tal senso da parte del regista «se retournent contre lui» e «plus il s'efforce de recréer l'atmosphère d'époque, plus il s'éloigne du roman»¹⁷⁸, mentre noi riteniamo che, nonostante la lettura che fornisce Chabrol dell'opera risulti composta di momenti più luminosi e di altri meno riusciti, dato per assunto che l'intenzione di Chabrol sia una fedeltà allo spirito di Flaubert e non un'illustrazione del suo romanzo, sia in questo riuscito a realizzare il suo progetto, non malgrado l'interpretazione particolare della sua protagonista da parte della Huppert ma, in buona parte, proprio grazie ad essa.

¹⁷⁴ A. Le Roux, *La temporalité dans quatre adaptations de Madame Bovary, réalisées par Jean Renoir, Vincente Minnelli, Claude Chabrol et Manoel De Oliveira*, Paris, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Settembre 2010, p. 15.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 16.

¹⁷⁶ Flaubert, *op. cit.*, p.123

¹⁷⁷ Cfr. Mary Donaldson Evans *Madame Bovary at the Movies. Adaptation, Ideology, Context*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009, p.117

¹⁷⁸ Y. Mouren, *Du romans au film*, «Etude cinématographique», n. 70, 2006, p. 262.

La noia di Emma, inefficacemente rappresentata secondo alcuni perché essa è in realtà sempre occupata, nella pellicola, a svolgere qualche compito, non nasce dall'impossibilità di fare qualcosa, ma dal disgusto di dover compiere azioni e vivere un'esistenza che non desidera. Anne Marie-Baron, in modo particolare, ha voluto sottolineare l'abilità dell'interprete che ha saputo incarnare «cette heroïne dont la perversité n'est que la réponse à un situation d'oppression», punto di vista condiviso da Magny che ne elogia l'efficacia nel rendere la dualità del personaggio e da Murat che ne ammira la versalità¹⁷⁹. La critica americana non ha invece amato, in larga parte, l'interpretazione dell'attrice francese, una sintesi delle recensioni delle testate americane all'uscita del film e un approccio per un'analisi delle differenze, li suggerisce Donaldson-Evans nel testo più volte citato in questo lavoro, attribuendone le ragioni a questioni culturali che differenzierebbero il vecchio e il nuovo continente¹⁸⁰. Tuttavia, se si eccettua il testo appena citato, il quale tuttavia propone un *excursus*, seppur critico, assai ragionato, sugli adattamenti di *Madame Bovary*, gran parte della critica americana si limita alla recensione sull'impressione del momento. Il *New Yorker* all'uscita del film è spietato

«This is the Classics Illustrated comic-book version. In two hours and eight minutes, it trots through the central plot, conveying key dialogue, descriptions, and contrasts in bits that would fit into thought balloons. A narrator captions what the adapter fails to picture or dramatize. Isabelle Huppert is disastrous casting in the title role. Flaubert divulged Emma Bovary's oscillations via her eyes, but Huppert's less-than-divine orbs remain impassive even when she's supposed to be galvanizing»¹⁸¹

e prosegue sostenendo che addirittura la miniserie della *BBC* di qualche anno prima avesse più grinta e umorismo¹⁸², così come il *New York Time* che, pur ammettendo che “the movie looks splendid” contesta soprattutto l'interpretazione della sua protagonista. (*continua citando eventualmente oppure in nota*)¹⁸³

C'è dunque chi ha trovato nell'esuberanza gelida, per dirla con un ossimoro, dell'interpretazione della Huppert un tocco d'autore e chi ne ha rinvenuto un eccesso di libertà dell'interprete. Anne Gildmann in particolare sostiene una posizione ripresa senza considerevoli varianti da le Roux¹⁸⁴, la quale annovera l'eroina di Chabrol in una categoria propria a cui non apparterebbe nessuna delle eroine interpretate dai quattro registi presi in analisi nel suo saggio: Renoir, Minnelli, Oliveira e

¹⁷⁹ Donaldson-Evans, *op. cit.* pp. 108-109.

¹⁸⁰ *Ivi*, pp. 109-111.

¹⁸¹ *New Yorker*, 1992

¹⁸² *Ivi*: **CHECK** « the BBC miniseries starring Francesca Annis and Tom Conti had more humor, grit, and oomph»

¹⁸³ Canby, *NY times* **CHECK**

¹⁸⁴ Le Roux, *op. cit.*, p. 68: « Toutes les Emma Bovary sont romantiques, sauf celle de Chabrol. En effet, ses lectures de jeunesse ont été complètement supprimées : elles ne l'ont aucunement influencée à devenir ce qu'elle est devenue. Elle n'a pas de rêves, pas de fantasmes : « son personnage n'a pas sa véritable dimension »158. Elle est « dépouillée » de ses rêves, de ses désirs d'évasion nourris par la littérature romanesque, « réduite à une petite femme qui s'ennuie dans son ménage et se laisse simplement tenter par les occasions qui se présentent à elle »159. De plus, la société dans laquelle elle est obligée de vivre est éliminée, ce qui crée une incompréhension de la part du spectateur envers elle : « on ne comprend rien au personnage doué d'une sensibilité et d'une vitalité trop grandes par rapport à son environnement»

Chabrol appunto; secondo la studiosa tutte sono romantiche tranne quella dell'autore della *Nouvelle vague*. A rimarcare tale allontanamento dal romanticismo collabora la totale soppressione del racconto relativo all'infanzia, ad onor del vero non presente anche negli altri adattamenti, fatta eccezione per quello di Oliveira -il quale tuttavia, ne fornisce un'interpretazione del tutto libera, basata sul romanzo di Bessa Luis- primo fra tutti quello di Renoir, la cui eroina è, invece, quasi classicamente romantica. Vogliamo citare in proposito l'episodio della prima scena che si apre su Emma davanti a una finestra la quale sembra ispirare i sogni che la donna racconta a Charles: essa vorrebbe vivere ai tempi di Maria Stuarda, parla di eleganza e del côté cavalleresco degli uomini e «elle donne l'image de son prince charmant».

In un passo del romanzo, Flaubert parla esplicitamente del simbolismo della finestra, quando descrive Emma «accoudée à sa fenêtre»¹⁸⁵ sostenendo che «elle s'y mettait souvent: la fenêtre en province, remplace les théâtres et la promenades»¹⁸⁶ e abbiamo rilevato che le finestre di Renoir hanno un significato simbolico diretto, cioè lo slancio verso una vita altra e la possibilità, invero aperta, ma di fatto limitata dall'eccesso nel ruolo che la sua Madame Bovary sostiene fino alla fine, gioco che le è fatale poiché «Elle meurt d'avoir trop joué la comédie, et aux autres et à elle même. La mort devient pour elles la seule échappatoire possible»¹⁸⁷.

In Chabrol le finestre sono chiuse al mondo esterno. Emblematica è, in questo senso, la rottura dei vetri da parte della servitù durante il ballo della Vaubyessard. Il gesto è subitaneo e radicale, quasi luddista, la finestra non viene aperta, ma distrutta con una sedia, in modo destabilizzante rispetto al decoro e all'atmosfera aristocratica del ballo. Anche qui, come in Renoir, il simbolismo è di intellegibilità immediata e sembra rappresentare l'unico momento in cui Emma ha la possibilità di aprirsi prepotentemente verso il mondo a cui vorrebbe appartenere. Durante il ballo la cinepresa di Chabrol si fa interprete dello sguardo di esclusa di Emma, essa (la camera-Emma, nonostante la ripresa non sia in soggettiva) la segue, come se lo spettatore seguisse e, nello stesso tempo 'fosse' gli occhi della sua protagonista. E' stato detto che «son visage ne reflète pas sa fascination, mais plutôt son éloignement à ce qu'elle voit», noi pensiamo invece che il suo incanto sia tale che la sua protagonista risulti quasi in *trance*, come se non potesse credere di vivere il suo desiderio. È la consapevolezza del piacere a tempo determinato che rende il suo sguardo distante, sognante. Un moto dell'animo dettato da tale condizione le fa dire, con una certa distanza, come se il concetto fosse già svanito, come se il tutto non le appartenesse già più, ma nello stesso tempo cercando di godere ancora per il compiacimento di un istante: «c'est le plus beau jour de ma vie», e lo ribadisce, come un automa. Effettivamente lo sguardo smarrito dell'Emma-Huppert esprime un senso di

¹⁸⁵ Flaubert, *op. cit.*, p. 190

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ Le Roux, *op. cit.*, p. 70.

assenza di centratura, ma è un'interpretazione che rende efficacemente uno stato d'animo in oscillazione, caratteristica che ha evidentemente colpito Chabrol e la sua musa i quali hanno voluto così rendere l'aspetto di *'femme qui bascule'* come farà di lì a poco il cineasta portoghese Oliveira per il quale il concetto diverrà il filo rosso intorno a cui costruire la versione della sua Madame Bovary.

In un'intervista¹⁸⁸ l'attrice dichiara indirettamente che ha voluto intenzionalmente apportare un taglio personale al suo personaggio, cercando di sfuggire al cliché di pensarsi Madame Bovary, nonostante ammetta di sentirsi «proche d'Emma», del resto anche il «Madame Bovary c'est moi» di Flaubert non può essere equivocato come un'identificazione tout court col personaggio, come è noto, tuttavia l'attrice parte dall'affermazione del romanziere per ribaltarne il significato letterale :

«Madame Bovary, ce n'est pas moi [...] Je trouve en général assez suspect cette idée de l'identification un rôle. C'est suspect parce que ça rend paresseux. Si on contente de se dire que l'on est le personnage, on ne fait plus l'effort de le construire. [...] J'ai entendu si souvent que c'était tellement un rôle pour moi que je me suis méfiée»¹⁸⁹.

Probabilmente definirla 'sospia difettosa' è possibile solo in considerazione di una oggettiva superiorità del testo di Flaubert, in realtà riteniamo che l'apporto del regista non rappresenti una sottrazione allo spessore del personaggio, piuttosto un'innovazione, un avvicinamento a un sentire 'moderno' che si imprime profondamente nella memoria del pubblico proprio per il suo senso di *decalage* rispetto al contesto: Emma non si accorda mai con l'ambiente, ma esistono dei momenti in cui ella si fonde in maniera 'ferale' con la natura che la circonda. Si ricordi in proposito la sequenza in cui percorre correndo nella disperazione il tratto dalla casa di Mme Rollet alla dimora di Rodolphe per porgere al suo primo amante l'estrema richiesta di una cospicua somma di denaro che lo salvi dalla rovina. Il *plongée* di Chabrol effettua una descrizione drammatica, quasi epica di questa 'cavalcata' verso l'ultimo baluardo della sua illusione. In questa Emma non è fondamentale il nutrimento dei testi romantici e quindi il taglio sulla narrazione dell'infanzia è congruente con il proseguo della storia. Nel complesso però, Chabrol rispetta per lo più le durate che invece risultano rivisitate e contratte in altri adattamenti (Minnelli e Renoir non trattano, tra l'altro, il trasferimento a Yonville), anche se si rilevano altre omissioni o accelerazione; un esempio per tutti: l'episodio delle talee alla base dell'invito al ballo, nel film viene soppresso e riferito solo attraverso un cenno nel discorso di Charles, quando questi riferisce ad Emma della possibilità di parteciparvi: «Pour madame Bovary, ce bal est la révélation du luxe, de ce qui échappe, de ce qui appartient aux autres»¹⁹⁰.

¹⁸⁸ De Biasi, *op.cit.*, p. 128

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 129

¹⁹⁰ Cfr. il programma televisivo di Hervé Balsé: *Gustave Flaubert, la Bovary au jour le jour*, I.N.A., 1979

Nonostante il suo film fosse costruito millimetricamente come abbiamo fatto notare in un altro luogo, Il regista ha lasciato che gli attori apportassero fattivamente il proprio bagaglio di esperienza artistica. Il rispetto del lavoro dei collaboratori è una costante sui set di Chabrol, come testimonia anche il comprimario del film, l'attore Jean-François Balmer, interprete di Charles Bovary: «c'est quelqu'un qui dirige énormément, alors que quand on le voit sur un tournage, il ne dit jamais un mot, ni positif, ni négatif. Il laisse l'acteur dans son jus.¹⁹¹»

E' curioso come sia Huppert che Balmer abbiano intrapreso una strada interpretativa inversa alla loro tentazione iniziale, riferisce in proposito quest'ultimo: «La bêtise de Charles, le côté 'gros bovin', c'était quelque chose de tentant, mai j'en ai tout de suite eu peur, car je craignais de tomber dans la caricature»¹⁹². Egli ha deciso dunque di interpretare un'assenza più che un'ingombrante e inopportuna presenza e riferisce di non aver parlato con il regista dell'aspetto sciocco del suo personaggio, ma piuttosto della necessità imprescindibile secondo Chabrol di non far trasparire in nessun modo gli stati d'animo in rapporto a Léon o a Rodolphe: «que l'on ne sache pas s'il éprouve du plaisir ou de la jalousie, et qu'il ne se montre pas complaisant envers Emma. Il fallait jouer 'blanc', ne pas indiquer de piste»¹⁹³. Probabilmente il regista ha ritenuto che la proposta rivolta a Balmer fosse la corretta modalità per interpretare l'impersonalità flaubertiana e il risultato, a nostro parere è delicato, a tratti toccante, il personaggio che ne risulta «est touchant, un peu égoïste, un peu con, mais pas complètement con»¹⁹⁴. L'attore Balmer effettua un distinguo netto tra l'interpretazione attoriale al cinema e in teatro. Sulla scena, secondo lui, si ha bisogno di un *décodeur*, «Sur un tournage, chacun parle le même langage»¹⁹⁵.

Charles est quand même indépendant, il a sa vie professionnelle, et il est content d'aller faire ses tournées» e fedele alla memoria dello scrittore. In un'intervista rilasciata al quotidiano *Le Figaro* subito dopo l'uscita del film Chabrol mette in guardia dalla tendenza maschile ad identificarsi con Charles, a 'compatirlo' in qualche modo, trovando questo tipo di approccio proprio in contraddizione con le intenzioni di Flaubert:

«Il n'a peut-être pour tout défaut que sa bonté. Flaubert n'a jamais dit "Charles Bovary, c'est moi !" Je sais bien qu'on a beaucoup glosé sur son "Emma Bovary, c'est moi", et qu'il n'est même pas sûr qu'il l'ait vraiment dit, mais quand même! S'il a dit quelque chose d'approchant, à mon sens, c'est surtout pour dire "en tout cas, je ne suis pas Charles" ne vous identifiez pas à Charles! Parce que, vous savez, les hommes ont une tendance terrible à s'identifier à Charles. Ils ont un mal fou à s'identifier à Emma, et il fallait absolument faire un effort pour les aider !»¹⁹⁶

¹⁹¹ De Biasi, *op.cit.*, p. 112

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ Jean François Balmer, *Ma vie est peut-être celle de Madame Bovary*, in «Cinéma quatre vingt onze», n. 476, aprile 1991.

¹⁹⁶ Marie-Noëlle Tranchant. *Extrait d'un entretien avec Claude Chabrol* in « *Le Figaro* », 6 octobre 1990.

Siclier ritiene che la *performance* di Charles Bovary sia caricaturale, alla stregua di Bouvard et Pécuchet¹⁹⁷; vogliamo invece affermare che, insieme all'ottimo interprete di Homais, Jean Yanne e a Jean-Luis Maury che interpreta un particolarmente viscido e quasi diabolico Lhereux, il ruolo interpretato da Balmer sia il più convincente, probabilmente più di quello di Malavoy e del tiepido Lucas Belvaux che interpreta Léon.

Il critico citato sopra osserva correttamente che Chabrol non sembra amare molto i personaggi maschili della vicenda¹⁹⁸ tant'è che i due amanti sono connotati come corresponsabili e addirittura istigatori delle azioni che porteranno Emma alla rovina.

Sembra tuttavia nutrire una certa comprensione per le intenzioni di Rodolphe che descrive a parole quasi come un uomo vittima della sua stessa malinconia,

«Rodolphe est un homme assez seul, qui se parle à lui-même et se lance un défi donjuanesque. En fait, un grand mélancolique, sous une peau d'épicurien cherchant à profiter des plaisirs de l'instant. Cynique par idéalisme, sans illusion sur la société, et d'une lâcheté bien masculine.»¹⁹⁹

Quello che ne risulta dal film però è un individuo piuttosto cinico e autoreferenziale, superficialmente epicureo, una sorta di *dandy* esteriore, avvinto da una strutturale vanità e privo di un autentico sentimento di umana compassione, una personificazione della dominazione maschile non basata sulla qualità morale ma su arbitrari atti di supremazia avallati e promossi dalla consuetudine sociale. Il regista, nel caso di Rodolphe adotta lo stratagemma del monologo per presentare le intenzioni dell'uomo e cogliere le sfumature del suo comportamento, senza attribuire una connotazione positiva o negativa al personaggio. «Con ironia alterna la dichiarazione di Rodolphe alle immagini della festa paesana, mettendo in risalto lo scollamento tra la realtà e l'illusione che fa breccia nel cuore di Emma. La donna è al tempo stesso assolta perché raggirata dalle vane promesse dell'amante e condannata per l'eccesso di romanticismo e la vanità che la trasformeranno in un'adultera dilapidatrice del patrimonio familiare²⁰⁰». In effetti il Rodolphe di Chabrol, nel magma delle diverse declinazioni conferite al personaggio dai diversi cineasti, sembrerebbe essere il più vicino a quello voluto da Flaubert. Egli sa piacere, sa sedurre, è convinto che tutte le donne aspettino soltanto paroline tenere. La noia che legge negli occhi di Emma gli basta per osare e lui sa riconoscere la noia, perché è un sentimento che nutre anch'egli, come nutre l'altro amante di Emma, Léon. Ciò che rende vincente Rodolphe di fronte a Emma è la

¹⁹⁷ J. Siclier, *Isabelle Huppert est l'interprète idéale d'un grand film inspiré par Flaubert*, in «Le Monde», 3 aprile 1991.

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ Toschi, *op. cit.*, p. 54

consapevolezza della disillusione che lo rende solo e solitario, ama piacere, ma non sa appassionarsi e quindi non sa neppure piangere.

Tuttavia l'affabulazione e la comunicazione seduttiva sono aspetti che catturano molto Chabrol, tanto che nella scena dei comizi ricalca quasi parola per parola il testo di Flaubert, conservando in proporzione anche i tempi stessi dell'evento e sottolineando lo scarto tra la statura dei discorsi che intercorrono tra i due futuri amanti e la bassezza del contesto, operando dei movimenti di camera che riproducono una sorta di rimpiazzino tra l'interno e l'esterno: il bisbiglio tra i due cozza vistosamente col rumore della strada caratterizzato dai suoni della festa e dall'intromissione dei versi degli animali, buoi in particolare, *leit motiv* del film, presente nel nome della protagonista, nelle immagini e nel suono, il muggito dei bovini e lo starnazzare delle galline che fanno da contrappunto al contrasto amoroso degli amanti, ma per un altro verso ricalcano le bestialità verbali che si scambiano i fedifraghi. Il contesto storico è ricostruito con particolare meticolosità proprio nel lungo episodio dei *Comices*, la cui descrizione parte dal punto di vista di Emma e Rodolphe, ma, come tiene a precisare Chabrol:

« [...] c'est un point de vue qui n'intervient qu'un fois, comme dans le texte[...] On a beaucoup travaillé sur le rythme des Comices. Du point de vue de la caméra, dans le plan successifs qui sont centrés sur le deux d'en haut, Rodolphe se fait réellement de plus en plus pressant vis-à-vis d'Emma: les plans sur Rodolphe et Emma se resserrent. Je crois que l'effet visuel doit bien fonctionner. De même que l'alternance entre les plans, sur la foule en bas et sur le couple en haut, est construit comme une alternance que se resserre aussi, il y a dans le texte de Flaubert un accélération, une scansion qui va en se resserant, et il suffisait de la respecter...»²⁰¹

Le descrizioni della natura sono particolarmente importanti per Chabrol ed è essenziale per lui girare nei luoghi reali dell'autore²⁰² perché legati a un preciso punto di vista del personaggio in un

²⁰¹ De Biasi, *op. cit.*, p. 84.

²⁰² De Biasi, *op.cit.*, cit., p. 87, «Par exemple, quand le texte parle de la forêt d'Argueil, je tourne dans la forêt d'Argueil, et je maintiens que Lyons a beaucoup a voir avec Yonville...Dans quelques cas j'ai bien été obligé de tricher, mais pour l'essentiel mes repérages n'étaient pas différents de ce de Flaubert» e *Paris-Normandie*, http://www.paris-normandie.fr/detail_article/articles/PN-1040678/-madame-bovary--un-village-en-effervescence-1040678#.VHPEwWex7WU, ultimo accesso 21-11.2014: «La scène du comice agricole, tournée sous les Halles, au centre du village, a particulièrement marqué les esprits: « C'était vraiment impressionnant, avec environ 300 figurants de la commune et de la région de l'Eure habillés par la production et réunis sur la place », confie Lucien Janez, ancien libraire de Lyons. À l'époque, il avait « prêté » son enseigne pour les besoins du tournage et fait de la figuration avec sa femme: « On m'aperçoit au début du film, je distribue un repas à la noce de Charles Bovary et Emma. Ma femme était très belle en tenue de paysanne, avec ses sabots et ses dentelles ». Si certains détails lui échappent, Lucien garde un souvenir indélébile de Claude Chabrol, « un brave homme » avec qui il a pu partager un dîner à la ferme de Beauvoir-en-Lyons, où était tournée la scène du banquet. Le libraire s'était aussi rapproché du reste de l'équipe, avec qui il échangeait tous les jours. « Yanne, Malavoix et Chabrol étaient très abordables, Isabelle Huppert un peu plus distante », précise Claude Paris. Les habitants de Lyons-la-forêt ont en effet eu l'occasion de les côtoyer et parfois de nouer des liens d'amitié: durant les trois mois de tournage, qui s'est déplacé à Rouen, à Versailles et à Choisel, l'équipe était basée dans le village, logée dans les hôtels de la commune et des environs. Et lorsque les acteurs, techniciens et autres

momento della storia e servono a esprimere qualche elemento del loro mondo interiore. Ad esempio, proprio nel monologo citato poc' anzi, Rodolphe, mentre ripete tra sé, quasi come nel testo originale :« Ah ! Cette petite femme, je l'aurai, je l'aurai...» Chabrol descrive un paesaggio di natura incontaminata, perché in tal modo lo ha pensato Flaubert il quale colloca la scena nella campagna deserta e Rodolphe che «n'entendait autour de lui que le battement régulier des herbes qui fouttaient sa chaussure, avec le cri des grillons tapis au loin sous les avoines ; il revoyait Emma dans la salle, habillé comme il l'avait vue, et il la déshabillait»²⁰³. L'ambientazione è semplice : un crepuscolo, il sole che tramonta sulla cittadina, rinuncia ai consueti piani lunghi paesaggistici che usa in altre occasioni, preferisce un piano più corto : «C'est un plan très court, mais qui correspond à peu près à ce que vous [l'intervistatore, Pierre-Marc De Biasi] disiez des description de l'espace à l'état pur...»²⁰⁴.

La questione della mera descrizione è un nodo chiave nell'interpretazione di Flaubert da parte di Chabrol ; tuttavia mentre il regista ritiene che nello scrittore esista una descrizione che riguarda le scene, le ambientazioni *tout court* in cui si evolvono i personaggi e che non richiedano alcun intervento da parte dell'interprete perché riguardano solo la scelta dei luoghi e la scenografia *tout court*²⁰⁵, per contro esistono, sul fondo delle evocazioni che producono questo tipo di descrizioni, degli elementi che devono essere estrapolati e distaccati, ad esempio gli oggetti che fanno parte di un dispositivo simbolico dominato dal caso o, più flaubertianamente, dalla fatalità. Chabrol, per evidenziare questo *decalage* tra oggetti di scena e oggetti simbolici li presenta diverse volte in diversi contesti, una volta *en passant* quando compaiono in scena e un'altra volta nell'istante in cui raggiungono il loro obiettivo; il regista sostiene di tentare un'organizzazione nel cammino che conduce dal primo al secondo momento della traiettoria dell'oggetto-simbolo. Non sempre l'arrangiamento risulta ottimale, particolarmente difficile è il trattamento del bouquet di violette, oggetto simbolo tra i più pregnanti in Flaubert :

« [...]mais le texte offre aussi tous les moyens de résoudre le problème dans sa singularité. Je me suis constitué un petit lexique personnel pour ces objets, et je reviens au texte, cas par cas...Dans l'ensemble, j'ai l'impression que je m'en suis assez bien sorti. En revanche, il y a des cas où le traitement d'un objet symbolique devient tout à fait impossible à réaliser»²⁰⁶.

cinéastes ont finalement rangé leur matériel et remballé leurs bobines, c'était pour monter un film qui met Lyons-la-Forêt en lumière et incite à venir la découvrir. « Ce film a fait connaître Lyons à l'étranger et a contribué au développement des commerces, confirme Claude Paris. Les gens sont encore aujourd'hui poussés par la curiosité, ils viennent voir le décor du film ». Et inscrire leurs pas dans ceux d'Emma».

²⁰³ Flaubert, *op. cit.*, p. 195.

²⁰⁴ De Biasi, *op. cit.*, p. 88.

²⁰⁵ *Ivi*, p. 85:« Bref, quant à ces descriptions, elles sont là sans avoir besoin d'être dites. Elles relèvent plutôt de l'évocation, et il n'y a pas lieu de les souligner, toujours selon le principe de l'exactitude discrete».

²⁰⁶ *Ibid.*

Chabrol si fa perfezionista alla Visconti: ogni scenografia, ogni carta da parati, ogni cappello e ogni cuffia, ogni tenda, ogni mobile, ogni mossa e ogni pizzo, ogni velluto dell'amante: tutto è connivente e nessun riferimento è casuale²⁰⁷. Questo elemento di maniacale perfezione nella riproduzione dei contesti scenici ha suscitato anche delle perplessità²⁰⁸, a nostro parere ingiustificate, perché se è vero che la staticità di una pur ottima illustrazione e i limiti del teatro avrebbero suscitato il disappunto in Flaubert, è anche vero che costui non conosceva il cinema che, dal punto di vista della ricostruzione in termini di dinamicità dell'immagine e di verosimiglianza del sonoro non ha eguali nelle altre arti.

Com'è ovvio Flaubert non prevede nel romanzo l'ascolto di un brano per introdurre il lettore nella comprensione dello stato d'animo della protagonista, pertanto Chabrol, per tener fede anche qui al suo intento di fedeltà concepisce l'utilizzo della musica, composta dal fratello Matthieu, come contrappunto funzionale allo snodo narrativo nella pellicola in questione e procede anch'essa seguendo il tempo circolare del romanzo e del film. Ad esempio, la medesima frase musicale ricorre nei momenti in cui si vuole sottolineare la noia del quotidiano della protagonista:

«C'est jusqu'à la rencontre avec Rodolphe, que tous les moments ordinaires et habituels de la vie d'Emma sont accompagnés par la même musique composée en 1991 par Matthieu Chabrol : les après-midi passés avec Charles avant leur mariage, après les noces, Emma attendant à sa fenêtre une nouvelle invitation du Marquis de la Vaubyessard, à la naissance de Berthes et les mêmes soirs lors du dîner avec l'arrivée de Homais et les dimanches soirs chez ce dernier».²⁰⁹

La scelta di brani musicali noti in Chabrol, induce a un immediato riconoscimento che porta lo spettatore ad ascoltare in contemporanea musica e dialoghi e, talvolta, a lasciarsi trasportare dalla musica quasi distaccandosi dalla visione delle immagini, come nel caso del valzer scelto per il ballo tra Emma e il Marchese alla Vaubyessard, dove i due volteggiano sulle note del *Danubio Blu* di Strauss.

Il registro musicale si accorda di volta in volta allo stato d'animo di Emma, si tratta, didascalicamente, di un supporto per lo spettatore al fine di sentire in modo più ravvicinato l'interiorità della protagonista, in una modalità non dissimile da quella che in precedenza avevano adottato Renoir e Minnelli.

«Tous est beau dans Madame Bovary: les décors, les costumes (sublimes, signés Corinne Jorry)» dirà l'entusiastico critico Pierre Murat²¹⁰; la verità al di fuori di ogni dubbio è che nella Madame

²⁰⁷ Porro, *op. cit.*

²⁰⁸ Liberation, jeudi, 4 avril, 1991: «Un catalogue de jolies images antiquaires qui pourraient servir de dossier de presse à une exposition retrospective "Les riches heures du XIXe siècle", une vitrine de Noël habilement décorée et, pourtant, pas désagréable à contempler, mais qui nous laisse irrémédiablement derrière la vitre, la glace».

²⁰⁹ Le Roux, *op. cit.*, pp. 40-41.

²¹⁰ P. Murat, *Madame Bovary de Claude Chabrol*, «Télérama», n. 2151, 3 avril 1991.

Bovary di Chabrol la protagonista assoluta è Emma, il guizzo dei suoi occhi tradisce un'intelligenza vivace che forse, non dovrebbe avere per essere del tutto fedele all'originale. I suoi errori e le sue imprudenze sono dettati dalla passione, dall'esigenza di seguire il cuore, non propriamente dalla stupidità, ella emana un carisma nella pellicola che offusca pressoché ogni altro personaggio, la potenza delle immagini e della storia arrivano al pubblico filtrate inequivocabilmente dagli occhi e dall'esperienza di Emma e i suoi partner sono incapaci di seguirla, come giustamente afferma Siclier, soprattutto nei suoi momenti di maggiore eruzione di energia

«contre Mme Bovary mère, contre Lhereux l'usurier, contre l'opinion publique, où elle pratique l'adultère comme une guerre de conquête, plie Léon à ses caprices, porte des toilettes coûteuses à la dernière mode de Paris, s'exhibe, maquillée, dans le rues de Yonville»²¹¹;

memorabile quando perde il suo prezioso scialle nella corsa disperata verso la casa di Rodolphe o si introduce sfacciatamente nella farmacia per procurarsi l'arsenico al cospetto del giovane Justin completamente soggiogato. Negli occhi di Madame Bovary Chabrol aggiunge «il sospetto di una consapevolezza dolorosa e profonda»²¹² che si fa ancora più paradossale quando il suo interprete calca la mano sugli aspetti *decor*, sui dettagli leziosi, sul trionfo di pizzi, merletti e suppellettili, di libri usati come decoro più che simbolicamente rappresentati come la causa di tutti i suoi mali; la maniacale descrizione degli oggetti quotidiani sempre ricercati segue un climax che rende ancora più stridente col contesto la sua atroce morte, descritta anch'essa con giudiziosa fedeltà al testo, con Emma in primo piano pallida, sofferente e con la lingua pendula e arsa, intrisa di umore nero e in controcampo gli astanti increduli e Charles vittima della sua stessa miopia, tutti, ancora una volta, abitanti di un mondo mediocre a cui Emma non vuole appartenere e da cui viene inevitabilmente condotta alla morte. Chabrol rende il personaggio come egli lo intende: simbolico, universale, trasversale e atemporale. Con l'ultimo respiro del personaggio anche il film termina, perché secondo il regista, non vi è motivo di andare oltre la vita della sua eroina.

²¹¹ Siclier, *op. cit.*, «Le Monde», 3 aprile 1991.

²¹² Irene Bignardi, *Emma, la sognatrice sconfitta dalla vita*, «Repubblica», 6 aprile 1991.

Vincente Minnelli: la trasposizione hollywoodiana

«Quand on tourne *Madame Bovary* à Hollywood, si grand que soit la différence de niveau esthétique entre un film américain moyen et l'œuvre de Flaubert, le résultat, c'est un film américain standard qui n'a, après tout, que le tort de s'appeler encore *Madame Bovary*»²¹³.

A. Bazin, *Pour un cinéma impur*

Il tema centrale del cinema di Vincente Minnelli si può, forse un po' pretenziosamente, ascrivere al rapporto tra artista e mondo. La pellicola diviene, alla luce di questa visione, il mezzo ideale dell'artista per dare corpo al sogno, creazione personale e rifugio da una realtà imperfetta. Se dunque da un lato la cifra minnelliana si è sempre riferita alla tipica poetica hollywoodiana dell'*entertainment*, dove la morale del *be-a-clown* collocava il *medium* cinematografico nella sua connotazione puramente ludica, dall'altro la sua posizione assume caratteristiche differenti, quando descrive personaggi che desiderano sfuggire la realtà. Quando dunque nel 1949, dopo aver girato *The Pirate* Minnelli decide di realizzare una versione filmica di *Madame Bovary*, accogliendo entusiasticamente la proposta del produttore Pandro Bernam, legge saggi di Henry James, Maugham e Freud sul personaggio, giungendo a conclusioni perfettamente in linea con la sua poetica: «Emma è una donna che cerca la bellezza, ma la trova solo nella sua mente, perché si scontra sempre con la dura realtà»²¹⁴ e, in quanto tale, rientra perfettamente nel canone del personaggio minnelliano il quale «tend, par son action, à préserver de la réalité le décor de son rêve. Action forcément vaine et pourtant nécessaire qui trouve sa justification dans son échec même»²¹⁵. In questa chiave il regista Minnelli suggerisce che la vita tragica di Emma Bovary non sia il risultato di un egoista e volontario desiderio di condurre una vita licenziosa, ma la conseguenza del suo ambiente grezzo e insensibile ai turbamenti di una donna.

In un'intervista al regista pubblicata sui *Cahiers du cinéma* si legge:

Emma Bovary est d'ailleurs le personnage le plus controversé de la littérature: au moins quinze écrivains ont fait des études sur elle. Elle les passionne. Et il n'y en a pas deux qui soient d'accord sur son caractère: elle est si complexe que chacun a un point de vue différent. Pour Somerset Maugham, par exemple, c'est très simple: elle est uniquement intéressée par l'argent. Pour d'autres, c'est une femme innocente et naïve; pour d'autres encore, elle est mauvaise. À cette époque, au studio, on me déconseillait de tourner le film, parce qu'on trouvait justement que ce n'était qu'une mauvaise femme. Et je m'évertuais à leur expliquer que ce n'était pas vrai, qu'elle agissait sous l'empire d'une force instinctive, que cela valait la peine de le montrer, de se demander pourquoi cette femme se comportait de la manière que Flaubert avait décrite...Je crois qu'on pourrait faire dix films sur Emma Bovary, et tous seront différents²¹⁶.

²¹³ A. Bazin, *Pour un cinéma impur*, in *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Les éditions du Cerf, 1987, p. 94

²¹⁴ R. Campari, *Vincente Minnelli*, Firenze, La Nuova Italia, «Il Castoro cinema», p. 32.

²¹⁵ J. Douchet, *Minnelli, un cinéaste mineur?*, Paris, Fédération française des ciné-clubs, «Ciné-clubs», data.

²¹⁶ C. Bitsch et J. Domarchi, (propos recueillis par), *Cahiers du Cinéma*, n. 74, août- septembre 1957, p.33.

Alcuni critici, come Siclier, hanno interpretato la Bovary minnelliana come il prodotto di un'azione sociale sul personaggio che perde un autentico potere di autonomia decisionale sulla propria vita e sui suoi sviluppi quindi, in un certo senso il personaggio sarebbe inquadrato in una connotazione antropologicamente antiromantica, perché l'azione non si sviluppa dall'io, ma è l'io che reagisce ad una azione esterna che si infrange su di esso:

Dans le but de sauver son héroïne, l'écrivain raconte l'histoire de celle-ci en démontrant que la véritable culpabilité revient à la société. En utilisant ainsi le personnage de l'écrivain, Minnelli se comporte lui-même en auteur. Le cinéaste reprend Emma à son compte, dans son époque, dans son milieu. Contrairement à une idée qui prévalait encore, il n' en fait pas une héroïne romantique, mais une jeune femme aliénée par son éducation, ses songes creux, sa conception fausse des rapports entre les sexes²¹⁷.

Altri studiosi, come Marianne Vidal la identificano invece come l'antonomasia dell'eroina romantica che comunque si pone in contrasto volontario e attivo rispetto a un codice sociale e un destino che non la rispecchia e non le permette di vivere in accordo con i suoi desideri:

Pour moi, Emma est un personnage extrêmement complexe: elle vivait constamment dans un monde imaginaire, elle voulait que tout soit beau, et cependant autour d'elle, c'est le bourbier. Elle refusait cette situation et vivait au-delà d'elle-même, au-delà de ses moyens, Jennifer Jones voyait le personnage comme moi et fut excellente, parce qu'elle est elle-même une Emma Bovary, pleine de contradictions, très romantique²¹⁸.

Emma Bovary di Minnelli pensa e agisce come un essere troppo bello, sensibile e delicato, suo malgrado gettato nel fango e nella rozza atmosfera rurale, in un'insopportabile e provinciale mediocrità. Questo tipo di sentimento resta inalterato e subisce solo delle mutazioni nella sua rappresentazione: è rabbia, a volte noia, a volte rassegnazione e sempre, disprezzo. In una sequenza emblematica, chiarificatrice di quest'attitudine, Emma volge lo sguardo fuori dalla finestra della sua casa e osserva lo svolgimento della vita in strada sempre uguale a sé stesso alle nove del mattino; la donna a voce alta commenta al marito le azioni ripetitive e routinarie della gente. In un simile contesto esistenziale la vera bellezza può nascere solo dal sogno.

Minnelli utilizza in maniera funzionale ed esplicativa delle azioni future della protagonista, la tecnica dell'analepsi, evocando la gioventù di Emma nel convento immerso nel suo mondo immaginario pieno di ardenti principi delle terre lontane; la cinepresa carrella sugli oggetti della sua stanza di adolescente conferendo alla storia il lirismo adeguato per illustrare il tumulto interiore del

²¹⁷ Jacques Siclier, *Madame Bovary de Vincente Minnelli*, « Le Monde », 21-22 Juillet 1996.

²¹⁸ Marion Vidal, *Vincente Minnelli*, Paris, Seghers, 1973, p. 32.

personaggio. Con intenzione analoga Flaubert inizia il racconto dall'infanzia senza ricorrere al *flash-back*. «Minnelli se prête volontiers à la fidélité à la lettre sans oublier l'esprit [...]»²¹⁹.

L'apprendistato di Emma nel suo mestiere comincia dalla sua stanza di fanciulla, in cui si dipanano agli occhi del pubblico le sue fantasticherie, la sua camera è un santuario che raccoglie la collezione eclettica di paesaggi incorniciati di boschi incantati, incisioni di amanti rapiti strappati dai romanzi, le copie delle riviste di moda. I particolari sono descritti dalla malinconica voce fuori campo del narratore come immagini di una bellezza sognata che non ha alcun riscontro con la realtà. Questi feticci accompagnano Emma per il resto della sua vita, anche quando li sistemerà in soffitta dopo essersi rinchiusa nella sua desolante vita domestica.

The camera cuts back to Emma's room and again pans the wall, as the voiceover continues:

Here, in these books, in these pictures, we had thought her that the strange was beautiful and the familiar contemptible, we had thought her to find glamour, excitement, in the faraway and only boredom in the here and now. We had thought her -what?- to believe in Cinderella, and now, here this morning. Charles Bovary. Emma Bovary, you cannot know, he is not Prince Charming, he is only a man²²⁰.

In tal modo Minnelli riesce a rendere al film la spessa funzione che avevano nel romanzo le digressioni sul passato di Emma, cioè quella di spiegare l'eziologia delle sue azioni, una volta sposata.

Minnelli tout d'abord, procède par un flash-back sur ses années passées au couvent juste après l'apparition d'Emma dans la cuisine sale des Bertaux en belle robe blanche brodée. Cette apparition montre bien qu'elle est en désaccord avec le monde paysan dans lequel elle vit. Cela ne fera que s'accroître. Il essaie de justifier sa psychologie et la présente comme une victime: les lectures au couvent, son imagination débordante lui font croire que l'homme est un prince charmant. Mais comme le dit le personnage de Flaubert en voix off «Charles n'est qu'un homme». De plus, les décorations sur les murs de son grenier qui viennent tout droit des romans lus au couvent, renforcent l'origine de son malheur par une mise en images de clichés²²¹.

L'utilizzo dell'analepsi da parte di Minnelli esaudisce la necessità di fornire un ordine psicologico agli avvenimenti di Emma; «le temps bouleversé»²²² giustifica «le bouleversement de la suite temporelle normale des événements»²²³. Ciò che si vede allo schermo è la proiezione mentale di quello che espone il narratore (l'attore Mason che interpreta Flaubert) che rispecchia l'interpretazione del regista il quale, a sua volta, si immedesima nella vita di Emma Bovary.

²¹⁹A. Le Roux, *La temporalité dans quatre adaptations de Madame Bovary, réalisées par Jean Renoir, Vincente Minnelli, Claude Chabrol et Manoel De Oliveira*, Paris, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Septembre 2010, p. 12.

²²⁰M. Donaldson-Evans, *Madame Bovary at the movies: adaptations, ideology, context*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2009, p. 82

²²¹Le Roux, *op. cit.*, p. 59.

²²²Il termine è utilizzato da Marcel Martin nel saggio «Le temps», in *Langage cinématographique*, Paris, 7ème Art, Edition du Cerf, 1992, p. 261.

²²³Ivi, p. 263.

Gli oggetti presenti nelle inquadrature di Minnelli 'recitano' una parte, non ricoprono la funzione che avranno in Chabrol il quale utilizzerà le ricorrenze degli oggetti per definirne il loro spessore simbolico nella diegesi; i personaggi minnelliani si definiscono attraverso il loro *décor*, con una cifra espressionista tipica, comune a tutti i suoi film, in cui l'ambiente visivo e sonoro rappresenta un'emanazione dei moti dell'animo del personaggio, il quale prende vita dall'ambiente formale che lo circonda e che lo ingloba.

[...] lumière, cadrages, costumes, musique, maquillage, timbre de voix, gestuelle de corps. Chaque plan, avec tout ce qu'il contient, est l'extension du personnage qui l'habite et qui le «met en scène»²²⁴.

Minnelli costruisce una serie di forti contrasti scenografici sin dall'inizio del film. Nella prima parte Emma, con un'attitudine gentile e aristocratica prepara la colazione per il giovane medico Charles Bovary che è stato chiamato per visitare il padre fattore, vittima di un infortunio alla gamba. L'episodio nel romanzo si svolge nel buio della cucina della fattoria e Emma è rappresentata come una donna reale, sensuale ma non abbellita, come nella versione hollywoodiana di Minnelli, in cui le travi a vista impongono la loro rurale presenza sopra la padella di uova che Emma cucina, ma la ragazza è inondata di luce, indossa un lungo abito bianco, totalmente fuori contesto. Da subito sembra evidente allo spettatore che Emma abbia di proposito voluto vestirsi con tanta eleganza fuori dall'ordinario per solleticare la propria vanità e stupire Charles. Nella scena precedente Minnelli mostra la ragazza nella sua solita veste vivace abitualmente indossata nella cucina della casa colonica, con il grembiule e il foulard legato sotto il mento.

I colori ricoprono un ruolo essenziale nelle opere di Minnelli e detengono un valore fortemente simbolico, così come le suppellettili scenografiche rappresentano la materializzazione dei sogni. In una pellicola in bianco e nero non è applicabile il pensiero che si cela intorno all'utilizzo di altri colori e soprattutto del rosso, simbolo del desiderio e della vita vissuta intensamente e, in senso esteso, del 'padre' e del verde che rimarca l'aspirazione al riposo, il ritorno alla madre e alla gioia distesa della vita vegetativa, il rifiuto del conflitto con la realtà, l'accettazione del sogno in quanto tale. In Flaubert il verde rimanda invece a evocazioni in una connotazione infausta. Si pensi al portasigari del Visconte ricamato di seta verde con un blasone nel mezzo che diventa per Emma preziosa reliquia dell'indimenticabile ballo alla Vaubyessard o al *carton vert* in cui il mefistofelico Lhereux racchiude tutto quello che Emma avrebbe potuto desiderare, oppure il colore del vestito di Rodolphe alla sua prima apparizione nel romanzo, [...] et elle s'amusa à considérer la cohue des rustres, lorsqu'elle aperçut un monsieur vêtu d'une redingote de velours vert [...]²²⁵. Azzurro è

²²⁴ Y. Tobin, «Minnelli, travailler et artiste», *Positif*, n. 526, Déc. 2004, p. 90.

²²⁵ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, cit., p. 191.

invece il colore dell'illusione: Emma indossa *une robe de soie bleue à quatre falbalas* a teatro, luogo in cui il mondo diventa irreali e lontano, la vita sospesa e nebulosa, *vie à demi rêvée*. Azzurro è anche il *tilbury* che Emma avrebbe tanto voluto avere per raggiungere il suo amante a Rouen, quasi che la felicità avesse bisogno di questo colore per essere goduta appieno. Azzurro è il contenitore della sua ultima illusione: l'arsenico. Il bianco invece, che è assenza di colore, in Minnelli «provoque toujours chez lui une impression de malaise. Etant absence de vie, il provoque une sensation de fixité qui est signe de mort»²²⁶, basti pensare al favoloso abito che indosserà anche al ballo, simbolo del momento di scarto che la condurrà inevitabilmente alla tragica fine e che indosserà anche all'incontro con Léon all'opera, segnando un'ulteriore precipitazione degli eventi nella sua vita. Nel romanzo di Flaubert Emma ha sempre sfoggiato vestiti chiari e vivaci nel colore, quando il narratore ha ritenuto opportuno soffermarvisi per descriverli: vestito di lana blu della giovane Emma ai Bertaux, pallido giallo zafferano indossato al ballo alla Vaubyessard, vestito d'estate a quattro volants di un giallo più vivace della sua conoscenza di Rodolphe, oppure quello tanto bianco da renderla quasi un fantasma nell'ultimo incontro notturno con lui, ed infine il vestito di seta blu a quattro falpalà che sfoggia a teatro. Questo colore viene evocato ogni qual volta si verifici un cambiamento nella vita di Emma.

Mme Bovary prit la cuvette. Pour la mettre sous la table, dans le mouvement qu'elle fit en s'inclinant, sa robe (c'était une robe d'été à quatre volants, de couleur jaune, longue de taille, large de jupe), sa robe s'évasa autour d'elle sur les carreaux de la sale [...]²²⁷

Tutto questo fino all'inizio della faticosa terza parte del romanzo, in cui Emma veste unicamente di nero (tranne che in una mascherata di mezza quaresima a Rouen).

Madame Bovary, storia di una donna i cui fantasmi privati rendono la vita quotidiana insopportabile per se stessa e, per conseguenza, per il suo sposo e la loro figlioletta, è il prototipo di molte delle successive pellicole drammatiche di Minnelli, nelle quali al centro, di solito c'è un eroe o un'eroina disadattati, resi folli dalla routine della vita, dalle sue regole e dai suoi rituali. Come osserva correttamente Donaldson-Evans²²⁸, Minnelli viveva un simile e assai complicato scenario, in una veste moderna, in una casa di Beverly Hills; egli sperimenta lotte emotive simili nella sua vita privata e tale condizione lo fa avvicinare e talvolta identificare con alcuni dei suoi personaggi. Minnelli ha dichiarato in seguito che la consuetudine con alcuni atteggiamenti della moglie Judy che spesso si rifugiava nella fantasia per sfuggire ad alcuni disordini psichici che la angustiavano, lo ha aiutato a plasmare la sua visione dell'attitudine autodistruttiva e capricciosa di Emma Bovary. Il regista si appassiona e identifica con la sua ironia ed è in questo la più vistosa differenza di attitudine con Flaubert, il suo rapporto con la figura centrale del romanzo. Il regista davvero può

²²⁶ Douchet, *op. cit.*, p. 12.

²²⁷ Flaubert, *Madame Bovary*, *cit.*, p. 193

²²⁸ Donaldson-Evans, *op. cit.*, p. 70-71.è

dire in senso letterale «Madame Bovary c'est moi». L'assunzione flaubertiana di oggettività clinica lascia il posto a una onnipervasiva isteria controllata precariamente e che riunisce qui, in una magnifica unità, Minnelli, Jones, e il melodramma dell'archetipo femminile borghese. Minnelli ha spesso nei suoi migliori film saputo drammatizzare l'isteria, nelle sue espressioni emotive e intellettuali, come conseguenza e risposta a sentimenti di impotenza e intrappolamento²²⁹.

Jennifer, though she had a strange and uncertain quality which would work well in the neurotic part, was under contract to her husband, David Selznick. It wasn't likely we could borrow her. Getting the right actress was becoming a bigger problem by the day²³⁰.

Lo stile di *Madame Bovary* di Minnelli è una sorta di manifesto dell' *Hollywood moviemaking* tipico della Metro Goldwin Mayer (MGM) il più prestigioso tra gli *studios*, ma contemporaneamente demolisce i presupposti morali che rappresentano i capisaldi delle società più tradizionali e della morale borghese e socialmente accettabile delle grandi case di produzione americane²³¹. La pellicola avrebbe potuto essere un'illustrazione letteraria classica, un genere in cui MGM eccelleva nel periodo intercorso tra la prima e la seconda guerra mondiale, con i suoi omaggi opulenti a Dickens, Tolstoj, Shakespeare e Dumas figlio, fatti di immagini volte a compiacere romantici provinciali con pretese di raffinatezza. Minnelli invece è attratto dagli elementi sovversivi del personaggio principale e della sua storia, in particolare dalla condanna di Emma all'infatuazione dell'idea dell'amore e della sua vanità con derive narcisistiche. Moglie fedifraga e madre negligente, Emma sfida tutte gli ideali femminili tipici dei film che MGM promuoveva di solito. Minnelli invece ritiene che se Emma guadagna la simpatia dei lettori, ciò è dovuto proprio alle sue debolezze umane.

La censura hollywoodiana è spesso molto repressiva su alcuni aspetti della morale borghese, pertanto, nonostante lo sceneggiatore Robert Ardrey opti per una drastica riduzione del romanzo, il produttore Pandro Berman teme che anche il suicidio di Emma possa essere considerato una punizione eccessiva per il suo adulterio. Sullo schermo, Ardrey suggerisce la promiscuità di Emma, ma molto poco è realmente visibile. Il dispositivo di allontanamento dal dettaglio scabroso è compensato dalla narrazione: la storia stessa parte dalla rievocazione durante il processo per oscenità a cui è sottoposto Flaubert, interpretato da James Manson, che con voce ferma e impeccabile, con un'intonazione intellettuale, racconta tutta la vicenda dal suo punto di vista al fine di convincere giudice e giurati che in realtà non si tratta della storia di una donna peccaminosa, ma di una vita infelice e incompresa. L'aspetto moralistico è talmente determinante da rendere

²²⁹Cfr. R. Wood, Minnelli's, «Madame Bovary», in *Vincente Minnelli. The Art of Entertainment (Contemporary Approaches to Film and Television Series)*, Wayne State University Press, Detroit, 2008, pp. 153-166.

²³⁰V. Minnelli, *I remember it well*, Garden city, New York, Doubleday & Company, Inc., 1974, p. 202.

²³¹Cfr. E. A. Levy, *Vincente Minnelli. Hollywood's Dark Dreamer*, New York, St Martins Press, 2009.

problematica la scelta dell'attrice interprete di Emma. La casa di produzione propone numerose star che non soddisfano Minnelli, il quale respinge anche Lana Turner troppo *glamour* e incendiara (avrebbe rischiato di creare ulteriori problemi con la censura), nonché attrici come Greer Garson o Deborah Kerr, considerate troppo raffinate per la parte. La scelta ricade su Jennifer Jones, contornata da non memorabili attori esterni alla MGM, ad esclusione di Van Heflin, interprete di Charles Bovary. Anche se l'interpretazione manca di profondità, le qualità istrioniche e fisiche di Jennifer Jones, la sua bellezza fragile e l'elegante portamento accentuano l'aspetto tragico delle illusioni fatali di Emma Bovary²³², non **per ultimo** la sua popolarità come interprete di una donna fatale nel film di King Vidor del 1946, *Duel in the Sun*.

Jennifer Jones était l'idéal pour incarner Emma Bovary, parce qu'elle est étrange et Emma est un personnage nerveux jusqu' à déséquilibre; elle a beaucoup travaillé, car chaque scène pouvait être jouée de trois ou quatre façons différentes et que tout en exprimant des sentiments totalement opposés d'une scène à l'autre. Jennifer Jones était ravie, parce qu'il est rare de trouver un rôle offrant un si large éventail d'expressions à une comédienne²³³.

Il film si apre con l'immagine e la voce di Mason il quale interpreta Flaubert in tribunale accusato perché il suo romanzo rappresenterebbe «a disgrace to France»²³⁴; il suo personaggio principale, Emma Bovary, sarebbe per l'accusa una «monstrous creation of a degenerate imagination»²³⁵ Essenzialmente, Flaubert è sotto processo per la supposta indecenza del suo lavoro. Naturalmente, Flaubert difende il suo romanzo («I have shown you the vicious, yes [...] for the sake of understanding it, so that we may preserve the virtuous»²³⁶) e indica il suo personaggio come simbolo di una condizione esistenziale non esclusiva di Emma, vittima delle illusioni del mondo poiché «our world created her [...] there are thousand of Emma Bovary who've been saved from her fate, not by virtue, but by lack of determination»²³⁷. Il commento provoca il caos nell'aula del processo e la cinepresa riprende il dettaglio del rumore provocato dai piedi del pubblico che si agita e lo inquadra mentre alza la voce per dissentire. È a questo punto che Mason diviene da narratore interno alla diegesi a eterodiegetico perché nella rievocazione non sarà più un personaggio nella storia raccontata, ma accompagnerà il pubblico all'interno di essa per fargli capire nel profondo le

²³² Le Roux, *op. cit.*, p. 59: «Lana Turner était bien trop sulfureuse pour le rôle, et pour sa part Jennifer Jones l'était de façon moindre: elle avait l'image de la femme malpropre et inconvenante, surtout depuis *Duel au soleil* de King Vidor en 1946, où elle incarne la mauvaise femme, la belle vénéneuse et maléfique, qui vient perturber le bon fonctionnement de la famille. Elle est *la* tentatrice par excellence dans ce western considéré comme sulfureux pour l'époque. Son image concorde donc avec le Code, car ce dernier proscriit la sympathie du spectateur pour le mal, et Jones incarnant la femme malsaine et pernicieuse, donne une image particulière au personnage d'Emma, une interprétation du texte de Flaubert par Minnelli et Ardrey».

²³³ Bitsch et Domarchi, *op. cit.*, p. 22.

²³⁴ Citazione estrapolata dal film di Vincente Minnelli, *Madame Bovary*.

²³⁵ Ivi

²³⁶ Ivi

²³⁷ Ivi

cause, le motivazioni e lo svolgimento degli eventi. Qui una funzionale dissolvenza sposta l'attenzione agli eventi interni alla diegesi e l'immagine di Mason viene rimpiazzata dal piano medio in cui è inquadrato un uomo a cavallo, piuttosto rude e quasi miserabile. Della difesa restano e proseguono solo le parole in *voice over*

Let me take you back, Gentlemen, not to the passages that the public attorney has read for you, let me take you back to the time when Emma was twenty, and she was still Emma Rouault, and lived on her father's farm, the night when Charles Bovary first met her. See her for the first time as we saw her²³⁸.

Il personaggio Flaubert prosegue con l'evocazione dei sogni e della malinconia di Emma Bovary. La voce di Flaubert che accompagna il racconto non appena le immagini della storia narrata sostituiscono quelle dell'aula di tribunale, rappresenta un *continuum* con il romanzo e contemporaneamente una presa di distanza dallo stesso; aggiunge il punto di vista sul soggetto narrato, al fine di giustificarlo per legittimare le intenzioni del suo autore e, contemporaneamente, argomenta tutti quegli elementi che condurranno Emma alla risoluzione fatale.

Nella seconda parte del film Minnelli e Ardrey riscrivono i fatti facendo avvenire il cruciale invito del marchese in un contesto differente da quello narrato da Flaubert. Alcuni cittadini di Yonville, tra cui Homais e Léon sono riuniti nel soggiorno dei Bovary. Gli ospiti conversano animatamente e consumano senza garbo cibo e alcool. Emma suona il pianoforte, mentre il giovane Léon (Christopher Kent, al secolo Alf Kjellin, attore svedese) legge ad alta voce Omero. Gli ospiti sono insensibili alla poesia dell'autore greco, didascalicamente interpreta dal giovane e continuano a intrattenersi allegramente, quando il marchese d'Andervilliers (Paul Cavanagh), che ha richiesto una visita di emergenza a Charles, trova l'allegria e la spontaneità dei invitati divertente. Emma si precipita a salutarlo e si volge verso la sala guardando gli astanti dal punto di vista del marchese. Di fronte allo spettacolo triviale, la donna indietreggia atterrita dall'orrore provinciale che sta ospitando e non sa nascondere la vergogna suscitata dal comportamento scostumato dei suoi ospiti²³⁹. È in questo contesto che gli autori del film decidono di inserire l'invito dei Bovary alla Vaubyessard, anticipando così il *crash* tra due mondi che si sta per compiere.

Quella del ballo sarà la sequenza cruciale del film e, per Minnelli, il punto artisticamente più alto, poiché l'artista eclettico saprà esprimere il suo spessore reale e la cifra caratteristiche del suo stile. Nelle sequenze del ricevimento il film si distacca da un tradizionale adattamento letterario e reca prepotentemente la firma del regista il quale non è più fedele né alla lettera né allo spirito, ma

²³⁸ Donaldson-Evans, *op. cit.*, p. 70-71.

²³⁹ «Ainsi, “les heures sombrent lorsque les rêves s'évanouissent” après l'accouchement de Berthe, et le dégoût qu'elle éprouve pour les paysans présents à son mariage, en contraste avec Yonville qu'elle découvre quelques secondes plus tard avec Charles, sont les justificatifs que donne Flaubert lors de son procès à son accusation pour “atteinte à la moralité publique”», in Le Roux, *op. cit.*, p. 37.

diventa 'minnelliano' *tout court*; la lunga sequenza è una delle migliori feste scenografiche hollywoodiane di sempre. Dichiara Minnelli:

I told composer Rozsa what I wanted to create for the standout scene, and he wrote a neurotic waltz with an accelerating tempo that would work well with what we had in mind. All the acting of the scene was shot to his pre-recorded music. As Emma swirled around, the baroque mirror and chandeliers swung around her. The camera movement suggested her dizziness and breathlessness, and explained why the host ordered the break of the windows, an action we retained from the book. The sequence was among the most difficult I've ever directed²⁴⁰.

La protagonista indossa un abito con stratificazioni di tulle bianco sorprendente, sfarzoso ma elegante, adornato sul corpetto da un decoro scultoreo di uccelli neri nell'atto di volare (ma il nero, il colore che nega i colori, è segno della morte imminente). Il vestito è di grande spettacolarità e segnerà un'epoca nella storia del costume hollywoodiano, tanto che sarà riprodotto poi, con modifiche consone all'epoca dell'ambientazione, in *Gigi*, film del 1958, vincitore di nove premi oscar, tra cui quello dei migliori costumi assegnato a Cecile Beaton.

Nella sala Emma spicca per bellezza ed eleganza, si guarda riflesso adagiata sui ricchi strati del suo abito e quello che vede non è la Emma frustrata e triste costretta a vivere suo malgrado in una provinciale cittadina in cui non si sente a suo agio, ma si vede come la persona che ha sempre desiderato essere, si riconcilia col suo doppio utopico e si dissocia per sempre da quello che è costretta ad essere nella vita quotidiana. L'uso dello specchio in questo film ripropone un *leit motiv* di diversi film di Minnelli nei quali lo specchio fornisce al personaggio un'istantanea del proprio io riposto con cui si instaura un raro momento di comunione. Il personaggio e il suo doppio si guardano e per un fugace attimo si manifesta un lato forte del carattere e di presa di coscienza che non si è mai verificata in precedenza. Nel mondo narcisistico del *décor* espressivo di Minnelli, lo specchio ne rappresenta l'emblema e lo strumento per esternare questo tipo di attitudine nei personaggi. Dopo l'incontro con Rodolphe nella foresta, Emma si guarderà allo specchio, così come Minnelli mostrerà l'immagine di Emma e Léon che si abbandonano l'un l'altro attraverso lo specchio e negli ultimi momenti, quando Emma avrà appreso del sequestro della sua casa e del mobilio, si contemplerà allo specchio durante il *maquillage*.

Alla Vaubyessard gli occhi di Emma fissano lo specchio per pochi secondi, ma in quell'istante sono in grado di confrontarsi con se stessi e il mondo in cui vivono²⁴¹. Emma si inebria dello

²⁴⁰ Minnelli, *op. cit.*, p. 206.

²⁴¹ In un'intervista rilasciata a Henry Sheehan, Minnelli dichiara a proposito dello sguardo che Emma rivolge di volta in volta ai diversi specchi nel film: «She looks up and sees herself with men and officers asking her to dance. That is the dream she recognizes. I use mirrors all through that. The cracked mirror in the horrible establishment she rents in Rouen. The thing she looks into to put her make-up on in the last scene. In the convent». Consultabile in Henry Sheehan, Criticism and Commentator: Vincente Minnelli <http://www.henrysheehan.com/interviews/mno/minnelli.html>. Ultima consultazione ottobre 2015. Sheehan non ricorda se l'intervista risalga al 1977 o al 1978.

spettacolo di se stessa e di come gli altri la vedono e di come lei ha sempre desiderato di essere. Lo sguardo allo specchio conferisce ai suoi sogni più irrealizzabili una *chance* di avverarsi e la donna si crogiola nel più vertiginoso abbandono. Tuttavia nel tempo dell'inquadratura in cui Emma si ammira, circondata di pretendenti in uno specchio, Minnelli denuncia la vanità e l'egoismo della sua eroina, ancora più significativo nel montaggio alternato che mostra contemporaneamente lo sfortunato Charles abbandonato e perso tra gli ospiti prestigiosi. In quest'occasione Van Heflin interpreta un marito pago della felicità della moglie, ma in imbarazzo in mezzo a una società di cui con ogni evidenza non fa parte e non farà mai parte, innanzitutto perché non lo desidera. Per questo motivo non trova un suo posto, una sua conversazione, un'interazione con luoghi e persone e si trasforma in un volgare *free-for-all*, di cui nessuno si accorge.

Altrove, nella pellicola, il personaggio di Charles viene invece particolarmente valorizzato dal punto di vista morale rispetto alle caratteristiche dell'ufficiale sanitario di Flaubert, in cui risulta una figura intellettualmente limitata e a tratti patetica per la quale il lettore tende a provare più pietà che attaccamento reale. Contribuisce all'idea di mediocrità una menzione del passato dell'uomo molto più dettagliata nel romanzo rispetto al film, in cui viene presentato dalle parole di Mason quando fa la sua prima apparizione mentre si reca a far visita ai Bertaux. Il personaggio interpretato attraverso il talento di Van Heflin, diventa un commovente e premuroso marito, vittima della sua normalità agli occhi della moglie, ma consapevole del suo ruolo, delle sue capacità e dei suoi limiti.

Il momento in cui Emma 'si riconosce' allo specchio si lega concettualmente, stabilendo un filo rosso nell'approccio diegetico e psicologico peculiare di Minnelli, a un altro momento di passaggio fondamentale di Emma, quello in cui si reca a Rouen per vedere l'opera di Donizetti, Lucia di Lammermoor. Non appena entra a teatro, si avverte di nuovo che la sua vita subirà un'ulteriore trasformazione. Lei è sopraffatta dapprima dallo sfarzo e la bellezza dell'edificio stesso e poi dallo spettacolo cui assiste. Emma non ha alcun interesse per l'opera, non ha interesse per la musica, tuttavia è attirata dal *romance* di lontani luoghi esotici e in generale di luoghi sconosciuti ed epoche diverse e la storia di cui vede la rappresentazione tratta da *The bride of Lammermoor* di Walter Scott fa parte del suo carnet di storie di cui si innamorò quando era una ragazza al convento. In tutto ciò che vede avverte un *transfert*, la teatralità e finzione del teatro, gli appartamenti dipinti, i costumi, la teatralità dei gesti, sono la metarappresentazione della sua stessa vita. Si lascia trasportare dalle vicende di un'eroina falsamente calunniata, una donna che vive per l'amore, impazzisce per amore, uccide per amore e muore per amore. Dal suo palco all'opera, lei si vede come la conquista del tenore che interpreta Edgardo²⁴².

²⁴² Emma Bovary di Flaubert risulta più raffinata cultrice musicale rispetto al personaggio di Minnelli sebbene in modo approssimativo e didascalico e comunque in una modalità 'emotiva' e non propriamente colta. Si veda in proposito

Nell'inquadratura successiva al *vis à vis* di Emma col suo doppio, una sorta di Principe Azzurro, incarnatosi dalla propria immagine allo specchio, si avvicina e chiede alla dama di ballare con lui. L'uomo che entra nell'inquadratura è Rodolphe, interpretato dall'affascinante Louis Jourdan, uno di quei personaggi che possono esistere solo nella finzione onirica dei film romantici e mai nel mondo reale. Egli la vede come lei vede se stessa, la donna più attraente e desiderabile al ballo: «le bal sert à Emma à vivre son rêve dans un système hollywoodien qui revendique le spectaculaire, et la faire donc se rencontrer avec Rodolphe de manière spectaculaire»²⁴³, sostiene in proposito Le Roux. Rodolphe deve averla. In quel luogo lui è certamente l'uomo più attraente, è come dovrebbe essere, perché entrambi sono parte del congegno che produce lo sfavillante *star system* di Hollywood. Emma pensa che la sua vita finalmente abbia il suo vero inizio, ma ignora che si tratti invece dell'inizio della fine, i prodromi del suo misero volo a capofitto librato per liberarsi da una realtà soffocante è destinato a culminare nel suicidio. Il ballo fiabesco è nella resa visionaria una creazione originale di Minnelli e cattura la fantasia del pubblico come il resto del film non saprà fare. La cinepresa rotea, i danzatori lanciati nel valzer, inquadrati in turbinanti piani lunghi si mescolano in un insieme di ricchi abiti da ballo e code di frac. Il ritmo accelera, per accentuare l'idea della vertigine emotiva di Emma, gli specchi barocchi, i lampadari di cristallo luccicanti brillano come non hanno mai fatto prima e ruotano con lei. La macchina da presa si esibisce in una carrellata a 360 gradi intorno al set elaborato intorno a Emma e Rodolphe, al centro dell'inquadratura, rapiti dalla danza. Osserva in proposito Jost:

Tous les plans sur les lustres – outre la fonction paradigmatique qu'on leur a reconnue – sont au service de cette impression concentrée dans les mots de Flaubert: «Ils tournaient, tout tournait autour d'eux, les lampes, les meubles, les lambris, et le parquet, comme un disque sur un *pivot*». En ce sens, la mise en scène est imprégnée de Flaubert²⁴⁴.

Vale la pena qui soffermarsi sull'influenza inconfutabile dell'esperienza da scenografo e costumista di Minnelli presso i teatri di Broadway e i vari set dei *music-all*. La camera mobile che utilizza Minnelli riesce in molti casi a mutare una situazione prosaica in una poetica. Il largo uso dei piani lunghi, la predilezione per la profondità e la fluidità nella ripresa che evoca meraviglia di fronte alla vastità dello spazio scenico, sono la risultante della predilezione per il *décor* e più in generale del retaggio di questo tipo di gusto e formazione estetica che molto deve all'amore per le

Damien Dauge *Le bovarysme à l'épreuve de la musique*, «Fabula. LHT», n. 9, 26 Mars 2012, consultabile in <http://www.fabula.org/lht/9/dauge.html>: « Tout au long de sa courte existence romanesque, Emma reste de près ou de loin en contact avec la musique. Au couvent, au bal ou à l'Opéra, elle a pu discrètement *contracter* une mélomanie². Bien qu'elle ne manque pas de renier ouvertement sa passion musicale, la chanson de l'Aveugle en fait entendre un ultime écho, fatidique, lors de l'apogée dramatique de la mort l'héroïne».

²⁴³ Le Roux, *op. cit.*, p. 19.

²⁴⁴ F. Jost, *La transfiguration du bal*, «Cinémas», vol. 15, n. 2-3, p. 116, consultabile in «Babel, littérature plurielles», <http://babel.revues.org/142?lang=en>, ultima consultazione 12 ottobre 2015.

diverse arti e in particolare per la pittura. Minnelli è notevolmente influenzato dai movimenti modernisti, in particolare da Van Gogh, dagli Impressionisti e dai post-impressionisti, nonché da quei pittori le cui opere hanno condizionato l'immaginazione visuale del regista, come Matisse, Duchamp, Dali e altri. Un'influenza non trascurabile proviene anche dalle scritture surrealiste e dall'estetica di Ronald Firbank che condiziona il suo occhio stravagante ed eccentrico nonché dalla cura per il dettaglio apprezzata nei *croquis de la fin du siècle* dall'artista inglese Aubrey Beardsley.

L'absorption de Minnelli par l'avant-garde contemporaine a été substantielle. Son introduction à Cézanne, Van Gogh, Renoir [...] était en particulier instrumentale, parce qu'il a vu un coagulat créatif entre les formes divergentes de la peinture, comme le cubisme, le surréalisme et l'impressionisme. Il mélangera tout ça plus tard avec les visions de son enfance de l'Amérique de Midouest. Il était fameux pour son habileté de mixer des genres multiples et cela est devenu la signature caractéristique de ses oeuvres aimées du public de théâtre ou de cinéma. Minnelli a participé et a visiblement présenté l'étrangeté esthétique moderniste. Pour lui, le cinéma était l'art pivotale du vingtième siècle. Il était fasciné par les possibilités techniques du mouvement, dans le nouvel art. Le fond intellectuel et créatif de cette période sera le stimulus dans lequel le jeune Minnelli plongera. L'esthétique de Minnelli était une esthétique "de couleur pas restreinte, de sophistication véritable"²⁴⁵.

Emma vive la favolosa esperienza di un ricevimento che non ha nulla a che vedere con la cerimonia provinciale del suo matrimonio in cui tutto era volgare, ridicolo e stridente rispetto all'accurata eleganza di Emma. Si tratta di un ballo reale in cui l'ospite d'onore è questa sorta di Cenerentola minnelliana, che danza fino all'esaurimento del nevrotico valzer, elaborato su quello di Ravel²⁴⁶. Nei film dell'epoca e in genere anche in quelli contemporanei, la musica è di solito aggiunta durante il montaggio del film. Minnelli, invece costruisce la scena del ballo sulla precedente registrazione della musica che aveva commissionato a Miklos Rozsa, noto per le sue partiture suggestivi in molti film noir. Nel resto del film la musica di Rozsa, fungendo per lo più da contrappunto, risulta più didascalica, amplificando e sottolineando alcune evocazioni.

Il valzer sembra non finire mai. Emma è prossima allo svenimento, vittima felice dallo stupore senza fine, dell'eccesso di lusso, del primo assaggio inebriante di una vita che lei aveva sempre saputo di essere destinata a vivere. Quando Rodolphe si accorge dell'incipiente malore della dama, richiede aria fresca. Il marchese ordina cavallerescamente che le sue finestre siano distrutte. Non si è più di fronte a *Madame Bovary* di Flaubert: attraverso lo specchio è avvenuto il passaggio nella *Madame Bovary* di Vincente Minnelli. Alcuni critici, come Bluestone, non hanno apprezzato questa autonomia nella rappresentazione della sequenza originale di Flaubert, né il commento fuori campo del *voice over* considerato troppo melodrammatico e invasivo:

²⁴⁵David Gersther, *Queer Modernism: The Cinematic Aesthetics of Vincent Minnelli*, <http://www.eiu.edu/2modernity>, p. 2. Ultima consultazione ottobre 2015.

²⁴⁶Alcuni elementi scenici e scenografici sembrano ispirati a *Ziegfeld Follies*, un film musicale del 1945, diviso in tredici segmenti diretti da sei registi tra cui Vincente Minnelli. Il film vinse il Grand Prix du Festival International du Film al 2° Festival di Cannes come miglior film musicale.

Instead of Emma's muted wonder at the discovery of an elegant romantic world, we have a scene which ends with the smashing of windows. Instead of the ironic but controlled contrast between a kind of Rabelaisian charivari and Emma's distaste, we have a vulgar and senseless brawl. And at every point we have James Mason, as Flaubert, intruding on the sound track to explain, in the stiffest, most conventional terms, what is going on²⁴⁷.

Lo studioso ritiene che il film dia l'impressione che, in ogni punto in cui la disposizione in plastica delle immagini sia insufficiente per trasmettere il contenuto interno della narrazione, la pellicola abbia cercato di sopperire con la fornitura di un rumore, a volte straniante a volte forte: schegge di vetro, risate, voce monotona di Flaubert²⁴⁸.

La sequenza del malore è alternata ancora una volta alle immagini del medico di campagna intento a ubriacarsi nella sala da biliardo e a tentare di trovare un posto tra gli invitati che non si curano di lui, e lo urtano come fosse un oggetto della stanza fuori posto in ogni angolo:

En l'occurrence, c'est le dogme de l'omniscience, fondamental à Hollywood, qui pèse sur le découpage de cette séquence: en focalisation spectatorielle, cette suite de plans vise à donner à celui qui la regarde tous les éléments nécessaires à la construction de l'intelligibilité non seulement de ce moment du film, mais, plus globalement, de la diégèse. Aussi, les deux phrases concernant Charles dans le roman subissent une extension et font l'objet d'un montage parallèle systématique (à noter que, pour l'occasion, c'est Charles qui saisit des bribes de conversations, tentant d'établir une communication dont il est exclu). L'alternance a ici plus qu'une valeur temporelle. Amplifiant des traits de caractère explicités auparavant par la voix *over*, elle assoit, ce faisant, le comportement futur d'Emma sur une opposition paradigmatique grâce/balourdise qui règle l'ensemble des actions, depuis les premiers plans – où Emma et Charles titubent, l'un d'ivresse, l'autre des vapeurs de vin²⁴⁹.

Difficilmente Flaubert avrebbe riconosciuto nel carnevale impressionista di Minnelli la sua concezione del ballo. La sequenza, nonostante per tanti versi rappresenti il *clou* del film, è abilmente inserita nel contesto della pellicola che, da qui in poi, procede intorno a quello che è stato descritto come un evento rivoluzionario nell'economia della storia. Uno dei maggiori insegnamenti che Minnelli trae dal *musical*, in termini di struttura, è l'equilibrio tra le sequenze, musicali e non musicali, ma anche statiche e mobili, individuali e collettive, in un dosaggio puntuale ed equilibrato. L'intero film diventa così un'alternanza di registri come in un'opera che si svolge in una successione di momenti lirici e recitativi. In *Madame Bovary*, come in molti altri film di Minnelli, coesistono e interagiscono riferimenti autenticamente transmediali; egli attinge indifferentemente «entre les sources nobles (Flaubert, Colette) et triviales (Sally Benson, Blasco Ibañez) comme Verdi pouvait transposer Dumas Fils aussi bien que Shakespeare»²⁵⁰.

Dal punto di vista della durata, Flaubert ha dedicato uno spazio minore (seppur determinante) al ballo al castello. Minnelli ha trasformato quelle pagine in un drammatico momento tipico della

²⁴⁷ G. Bluestone, «Madame Bovary in Book and Film», *The Tulane Drama Review*, 1, n. 3 June, 1957, p. 55.

²⁴⁸ Cfr. *Ivi*.

²⁴⁹ François Jost, *La transfiguration du bal*, «Cinéma», vol. 15, n. 2-3, p. 114, consultabile in «Babel, littérature plurielles», http://lafrustal.homestead.com/Riv_Flaubert.html, ultima consultazione 12 ottobre 2015.

²⁵⁰ Tobin, *op. cit.*, p. 92.

rappresentazione, una delle epifanie più audaci e spettacolari conferendo ad esso un altissimo valore simbolico, l'occasione unica per far convergere in musica e movimento le illusioni di Emma e i presagi di Charles. Tuttavia, nonostante Minnelli si prenda una notevole libertà nei confronti del romanzo di cui però, con ogni evidenza, riconosce la sacralità, a parte il ballo, in genere nella composizione delle durate non si discosta troppo dall'impostazione flaubertiana in tre blocchi. Effettivamente fa incontrare Rodolphe all'amante durante il ricevimento, ma rispetta la scansione costruita nel romanzo intorno alle tre relazioni con i tre uomini. Si leggano, in proposito le parole di Le Roux:

En effet, pour l'adaptation de Minnelli qui dure deux heures, la première demi-heure est entièrement consacrée à Charles, puis le bal à la Vaubyessard à la 35ème minute la fait rencontrer Rodolphe et la rupture avec ce dernier qui a lieu trente-cinq minutes après, par la fuite vaine en Italie, est enchaînée avec les retrouvailles de Léon à l'opéra de Rouen²⁵¹.

Come in Renoir è piuttosto lo spazio a volte ad essere condensato; l'ambientazione passa velocemente a Yonville e i salti temporali vengono sottolineati da dissolvenze, a dir il vero usate pochissimo nel film, se non per indicare delle ellissi nello spazio e alcuni passaggi temporali o per il flashback dell'infanzia di Emma:

qui constitue matériellement et donc suggère psychologiquement une sorte de fusion entre deux plans de réalité, comme si le passé envahissait peu à peu le présent de la conscience en y devenant présent à son tour²⁵².

La dissolvenza viene usata anche per il passaggio dalla richiesta di matrimonio da parte di Charles al festeggiamento delle nozze o ancora dall'annuncio al marito di desiderare un figlio alla nascita di Berthe. Minnelli, come anche molti anni dopo Chabrol e Oliveira, opta per un montaggio poco artificioso, che passa quasi inosservato:

Le montage en *cut* opté dans les deux cas correspondrait à une volonté de la part des réalisateurs à rester fidèle aux jointures invisibles dont parle Flaubert, jointures qui font le style, la précision clinique apportée à la phrase. La coupure nette à l'image n'est pas l'expression d'un changement radical mais bien d'une continuité écranique assumée [...]²⁵³.

Il risultato (simile anche in Chabrol) sarà una durata indeterminata, imprecisa, come quella del romanzo. Lo *script* di *Madame Bovary* comprime il materiale originale riccamente denso. Così, ogni episodio in cui l'eroina non figura direttamente è stato o messo, altri spostati per enfasi drammatica nello svolgimento temporale previsto da Flaubert. Rodolphe entra nella diegesi in una fase precedente, prima di iniziare Emma al valzer inebriante; alcuni personaggi, come la madre di

²⁵¹ Le Roux, *op. cit.*, p. 21

²⁵² Martin, *op. cit.*, p 266.

²⁵³ Le Roux, *op. cit.*, p. 28.

Bovary e la sua prima moglie, vengono eliminati completamente dal film. Alcuni episodi vengono radicalmente rivisitati, come quello dell'amputazione della gamba di Hyppolite. Lo Charles premuroso di Minnelli, a differenza di quello di Flaubert, dimostra coraggio nella consapevolezza della propria incapacità e non ha paura di scegliere sul da farsi; si rifiuta di eseguire l'intervento perché è consapevole dei propri limiti. La scelta aggraverà la scarsa stima di Emma nei confronti del marito, ma aumenterà il credito del personaggio agli occhi dello spettatore. Intuito e mestiere di Minnelli conservano lo spirito di Flaubert, ma allo stesso tempo, lo traducono in un linguaggio e in uno sguardo che possa essere compreso dal pubblico di massa dell'epoca, attraverso l'applicazione di alcune regole auree del cinema hollywoodiano:

Rien qui ne soit prévisible dans le film de Minnelli: le mariage d'Emma et de Charles, annoncé dès la première séquence par un long champ-contrechamp ponctué par une musique langoureuse, l'aventure d'Emma avec Léon en germe déjà dans ce regard vague du clerc de notaire le soir même de l'arrivée de l'héroïne à Yonville. Les règles hollywoodiennes justifient ici tous les déplacements et toutes les condensations. En premier lieu, les éléments importants pour comprendre la psychologie d'Emma, les événements, les personnages-clés sont livrés au téléspectateur dans le premier quart du film, comme c'est la règle dans un scénario bien construit: la présentation de Léon, la naissance de Berthe, le Bal, la rencontre avec Rodolphe. Pour l'occasion, Léon accueille la couple Bovary à Yonville, où se déroulera le bal dans lequel Emma rencontrera Rodolphe! Tout élément trop choquant ou désagréable est soigneusement gommé, qu'il s'agisse de l'opération de Justin, que Charles renonce finalement à faire ou, pire, la mort de Charles, qui est ignorée par le narrateur²⁵⁴.

I personaggi maschili del cast non si distinguono per una considerevole performance interpretativa. Lo stesso Louis Jordan, interprete dell'amante falso e elegante, Rodolphe, non è al livello dell'interprete di Charles, Van Heflin cui lo sceneggiatore tuttavia ha trascurato di affidare scene lunghe, valorizzando quei momenti in cui reagisce alle turbe umorali e all'ambiguità di Emma. Per il resto del film l'attore conserva quindi un ruolo passivo.

[...] l'adaptation cinématographique du roman par l'Américain Vincente Minnelli, où le rôle de Charles est tenu par Van Heflin, gaillard sans finesse mais de belle prestance est sans doute la seule à rendre justice à Charles²⁵⁵.

Rodolphe (l'archetipo del seduttore egoista sinonimo di disgrazia per le donne cedevoli, presente in molti film di Minnelli) è la sintesi perfetta di falsità e seduzione. Un migliore ritratto dell'amante debole è fornito da Christopher Kent, interprete di Léon, sebbene nella prima parte della loro relazione non si avverta la caratteristica combinazione di cultura didascalica e buon gusto affettato che li contraddistingue. Il secondo incontro tra i due a Rouen, sarà molto più rilevante e svelerà un Léon debole, meschino e a tratti arrogante.

Nel melodramma di Minnelli, il 'cattivo' di *Madame Bovary* è un amorale decoratore d'interni, il mercante-usuraio Lheureux, scaltro manipolatore, interpretato Frank Allenby. Minnelli imputa

²⁵⁴Jost, *op. cit.*, p. 111.

²⁵⁵Pierre-Louis Rey, *Pierre-Louis Rey commente Madame Bovary de Gustave Flaubert*, Paris, Folio, 1996, p. 83.

all'inafausta influenza dell'uomo l'aggravamento dei capricci ingenui della sua eroina, attraverso un affresco che è assente nel romanzo, ma che è paradigmatico di un tale ascendente: di tutta la sua merce nuova, Emma si emoziona particolarmente per una statuetta di poco valore che raffigura un cherubino. Lheureux coglie il momento di debolezza per far leva sul narcisismo della donna, adulandone l'infallibile buon gusto.

Da quei primi istanti di speranza in una vita di bellezza effimera e fuori dalla realtà, Emma si avvia con follia e determinazione verso la sua caduta in un epilogo terribile. Negli ultimi momenti della ricostruzione degli eventi, la voce fuori campo di James Mason si arricchisce di enfasi per la disgrazia che sta per incombere e convince la platea che il danno che Emma avrebbe inflitto al suo pubblico è stato perpetrato da persone e da un ambiente ostile nei confronti della donna.

La storia si snoda verso la sua tragica conclusione conferendo alla tragedia un senso diverso rispetto a quello del romanzo. Il riscatto avviene nell'aula del tribunale dove Flaubert viene prosciolto da ogni accusa. Sebbene i critici correttamente rilevino nella sequenza del ballo uno dei suoi momenti più lirici, un *display* favoloso di poesia tecnica e delirio visivo, i momenti più cruciali dell'opera sono, per alcuni versi, quelli della trascendenza, come negli ultimi istanti della vita di Emma Bovary, quando bacia l'enorme croce di Cristo che sovrasta il suo viso, ultimo gesto teatrale della sua vita più che un tentativo di redenzione.

La chiave di lettura in accordo con la propria sensibilità artistica e in parte con le sue esperienze biografiche fanno del film di Minnelli una interpretazione melodrammatica del romanzo. L'opera che ne risulta è troppo cupa e fatalista per il grande pubblico. È il primo film drammatico del cineasta da *The Clock* nel 1944 (con Judy Garland), di cui non riesce a raggiungere lo standard elevato per soddisfare le sue aspettative e quelle degli spettatori; tuttavia il film conferma l'ampiezza di talento stilistico che dimostra di sapere affrontare il più esigente e il più complesso dei soggetti.

Minnelli annulla deliberatamente gli elementi più scandalosi della storia originale, tuttavia fa emergere un certo sottotesto femminista *d'antan* non colpevolizzando direttamente il personaggio, ma le condizioni ambientali che lo hanno condotto ad agire in una determinata direzione, a causa del codice sociale che non permette alle donne di autodeterminarsi. Nella scena del tribunale, nel prologo, Flaubert-Mason proclama che ci sono centinaia di migliaia di donne che desiderano essere Emma Bovary, e che sono state salvati dal loro destino non in virtù, ma semplicemente dalla mancanza di determinazione.

Probabilmente il romanzo di Flaubert più affine alla cifra minnelliana, al suo esercizio virtuosistico e all'amore per gli orientamenti, sarebbe stato *Salammbô*, nei suoi aspetti sovrabbondanti, a tratti soffocanti, dallo stile scenograficamente *pompier* che si sarebbe ben

prestato all'esagerazione visiva cara al regista. Il libro tuttavia non era così noto a Hollywood come il famoso (famigerato) *Madame Bovary*. Fino a quel momento *Salammbô* non era stato preso in considerazione se non da Orson Welles, quando fa eseguire a Susan Alexander Kane in *Citizen Kane* (1941) un'aria dall'opera *Salaambo*, scritto con una grafia diversa e musicata da Bernard Herrmann, su libretto di John Houseman.

Le caratteristiche estetiche del film di Minnelli, la sua accuratezza descrittiva, l'attenzione maniacale per gli oggetti, così caratterizzanti dell'opera e che rappresentano per la maggior parte della critica il suo valore aggiunto, sono paradossalmente per Bluestone, uno dei primi studiosi di adattamenti, non affrancato dal concetto di *fidélité*, il limite del film rispetto alla fonte letteraria. La critica nei confronti del vuoto che emana l'abbondanza e la fastosità degli oggetti diventa una critica sottesa al limite insito nell'adattamento cinematografico, quando questo non è sostenuto da una corposa sceneggiatura (lo studioso non apprezza lo *script* di Ardrey):

When Flaubert uses a plural noun, "meal-times," he suggests in a word Emma's habitual boredom. Through the plurality of "meal-times," supported by the particular arrangements of objects in space, the passage suggests boredom, monotony, distraction, emptiness, the petty torments that possess Emma from day to day. The cinema, on the other hand, cannot show plurality in this fashion. It can only show a scene, whose habitual character we can often infer. Now it can be argued, of course, that the common transitional device of superimposing several frames, one upon the other [...], is the motion picture equivalent of the noun plural. But we may note that the mounting of superimposed frames merely suggests generality [...] or contracted time (the road signs, snip- pets of highways, lowering skies bridge the temporal gap from one geographical point to another). The film lacks the power of language to show habitual behavior. In the film, the monotonous repetition of events, one succeeding the other without differentiation, can only be suggested by the movements of a particular actor [...]. In the second place, we can only infer, but cannot see such attributive words as "were unbearable to her," and "amused herself." In the second place, we can only infer, but cannot see such attributive words as "were unbearable to her," and "amused her- self." [...]. But the bitterness, the exhalations of sickness, and certainly the secret soul can only be suggested by juxtaposing images of physical reality²⁵⁶.

Bluestone prosegue sostenendo che la cinepresa non riesce a rendere determinate astrazioni e metafore come quelle contenute in concetti che lo scrittore esprime in spaccati descrittivi come quello in cui svela la noia e il disgusto di Emma durante le cene domestiche, in cui tutta l'amarezza della vita sembrava servita nel piatto o nelle esalazioni di malumore in relazione all'aumento del fumo dalla pentola di manzo bollito. Il film può mostrare il dettaglio; può mostrare il vapore; può mostrare il manzo bollito. Ma l'amarezza, le esalazioni di malattia, e certamente l'anima segreta possono essere suggerite solo giustapponendo immagini della realtà fisica. Attraverso tale analisi, quindi, il critico solleva nuovamente il problema del modo in cui gli attributi del linguaggio devono essere soppressi in favore di immagini artefatte ovvero quello che secondo lui è il problema centrale che affronta l'adattatore di finzione letteraria²⁵⁷. Bluestone salva artisticamente solo alcune sequenze: quella dell'immagine riflessa nello specchio della Vabyessard e la panoramica nel bosco

²⁵⁶ Bluestone, *op. cit.*, p. 53.

²⁵⁷ Cfr. *ivi*.

in cui si vedono i due cavalli degli amanti e il cappello della donna sull'erba che fanno intuire senza mostrarlo l'amplesso di Emma e Rodolphe. Il giudizio sul film è forse troppo severo quando lo studioso sostiene che per la maggior parte della pellicola, si vede una processione di immagini stanche, senza vita come in una conferenza illustrata. È però vero che l'effetto sullo spettatore, alla fine, è quello di lasciarlo privo di comprensione delle motivazioni profonde di Emma. Mason-Flaubert insiste nel riferirle, ma in realtà non sono così convincenti e il personaggio non ingenera quella compassione e partecipazione che Minnelli si prefigge di suscitare. Quando Charles dice a Emma a un certo punto che egli vorrebbe capirla, desidera sapere ciò che realmente essa vuole, lo spettatore è incline a essere d'accordo, vorrebbe sapere la stessa cosa²⁵⁸.

Sebbene, per tanti versi il punto di vista di Bluestone sia datato per questione temporali, perché il dibattito culturale sulle ragioni e l'autonomia dell'adattamento della letteratura per lo schermo non aveva ancora visto numerosi e importanti contributi, nel caso della versione di Minnelli le argomentazioni sulle riserve intorno ad alcuni aspetti di resa letteraria negli adattamenti filmici in generale sono di notevole interesse. Egli sottolinea che il problema del tempo psicologico che ossessiona la letteratura moderna è marcatamente assente negli adattamenti letterari perché il cinematografo non può penetrare la coscienza non spaziale in modo naturale, e sistematicamente piega tutti i suoi sforzi creativi e formativi verso la ricerca di nuovi e significativi categorie spaziali. Si può vedere come un'altra persona vede; non si può vedere come pensa. Solo la lingua può approssimare il pensiero²⁵⁹. In base a tali presupposti, adattando Flaubert, il *film-maker* non sarebbe in grado di superare il problema di rendere compiutamente la moderna esperienza del tempo psicologico.

Tuttavia l'adattamento di Minnelli non rappresenta un tentativo di tradurre fedelmente Flaubert, ma di interpretare un personaggio introiettato a tal punto dal regista da sovrapporlo a se stesso e alla propria esperienza autobiografica. Senza adottare un'ottica psicanalitica o allegorica, è un dato che la visione del regista sia fortemente influenzata da un disagio di fondo per la natura repressiva della famiglia borghese e del matrimonio. La sua relazione con gli stati psicologici dei protagonisti assume un ruolo cruciale nell'analisi e nel trattamento dei personaggi poiché alcuni di essi rappresentano estensioni del sé nel mondo. I suoi film drammatizzano il fatto che i sogni utopici di un gruppo diventano gli incubi di un altro. Egli ha caratterizzato se stesso come un adolescente sognatore e quindi tenta di tracciare un parallelo con alcuni dei protagonisti dei suoi film, con quelli che hanno una tendenza a sognare stati o visioni soggettive. Se si dà per assunto che i film di Minnelli abbiano una dimensione di forte utopia, questa non ha un'accezione convenzionale. Una

²⁵⁸ Ivi, p. 55.

²⁵⁹ *Ibid.*

parola importante per Minnelli è 'sospeso'. Con questa parola, ci rendiamo conto che ciò che vediamo nei suoi film non è né utopistico né completamente non utopico, ma questo equilibrio tra le due possibilità permette all'artista di passare da una dimensione all'altra, dando vita alle caratteristiche del suo stile visivo distintivo, in cui *décor* (apparenza?) e esseri umani hanno quasi lo stesso valore, sono entrambi esposti alle esigenze del contesto sociale cui non possono sfuggire. Così è stato per la sua *Madame Bovary* di cui non si è curato di restituire la cronologia degli eventi, né la fedeltà alla lettera, ma ha interpretato la restituzione delle impressioni letterarie, così come sono state filtrate dalla sensibilità precipua della propria sensibilità artistica.

Le Bovary di Oliveira e Fellini

«Il ne faut pas toucher aux *idoles*: la dorure en reste aux *mains*»

Gustave Flaubert, *Madame Bovary*

François Truffaut sosteneva che quello della definizione di adattamento fosse un falso problema, che non si trattasse di una scienza esatta, che occorresse considerarlo prodotto unico²⁶⁰. Le Roux, in un saggio in cui analizza il concetto di 'temporalità' in alcuni adattamenti di *Madame Bovary* si sofferma sulla posizione del cineasta francese affermando che secondo quest'ultimo «le lien existant pour Bazin et Baron entre le roman et le film n'a pas lieu d'être»²⁶¹; Truffaut in tal modo quasi scavalcherebbe la questione, concentrandosi, da regista, sull'opera cinematografica. Altrove ci siamo soffermati sulla cruciale riflessione intorno ad una teoria dell'adattamento, qui ci limitiamo ad affrontare intorno a questi brevi presupposti, alcuni aspetti di due produzioni affatto dissimili, ma che ruotano intorno all'universale tema della disillusa illusione, incarnato dal personaggio di *Madame Bovary*, esplicitamente riproposto per il cinema da Manoel de Oliveira nel suo *Vale Abraão* del 1993²⁶² e evocato senza riferimenti diretti da Federico Fellini nel suo *Sceicco Bianco* (1952)²⁶³.

Vale Abraão, distribuito in Italia con il titolo poco felice *La valle del peccato*²⁶⁴, quando una semplice traduzione dell'originale avrebbe reso al meglio lo spirito intrinseco del film, è una pellicola che nell'idea nasce prima del libro da cui è tratta, il romanzo di Augustina Bessa-Luís la quale parte dalla semplice richiesta di Oliveira di creare un adattamento contemporaneo di *Madame Bovary* per arrivare alla stesura di un'opera letteraria originale, dalla quale poi è derivata una sceneggiatura²⁶⁵. Come spesso accade nella macchina produttiva cinematografica, da un'esigenza molto prosaica -era da poco uscito l'adattamento di Chabrol, pertanto non era facile trovare un produttore disposto a finanziare una nuova versione del romanzo a così poco tempo dall'uscita della versione del cineasta francese- nasce un capolavoro del tutto *sui generis* in cui il tema del bovarismo resta centrale, ma è esibito e negato contemporaneamente e la protagonista, interpretata nella sua età adulta dall'attrice feticcio di Oliveira, Leonor Silveira, lo attraversa con dignità e

²⁶⁰ F. Truffaut, *Un peu de polémique*, in *Le Plaisir des yeux*, Paris, Flammarion, Champs Contre-Champs, 1987, pp.256-257.

²⁶¹ A. Le Roux, *La temporalité dans quatre adaptations de Madame Bovary, réalisées par Jean Renoir, Vincente Minnelli, Claude Chabrol et Manoel De Oliveira*, Paris, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Septembre 2010, p. 45.

²⁶² M. De Oliveira, *Vale Abraão*, 1993.

²⁶³ F. Fellini, *Lo Sceicco Bianco*, 1952.

²⁶⁴ M. De Oliveira, *La Valle del peccato*, Milano, Mondadori video, 1995.

²⁶⁵ A. Bessa-Luís, *Vale Abraão*, Lisboa, Guimaraes, 1991.

abnegazione, vivendo le diverse passioni senza convinzione profonda e, paradossalmente ciò che resta è un personaggio algido e distaccato, proprio l'esatto contrario delle caratteristiche che l'immaginario collettivo attribuisce a Madame Bovary.

Anche *Lo Sceicco Bianco* non pare nato dal sacro fuoco ispiratorio di un artista; Fellini racconta che un giorno, lo sceneggiatore Tullio Pinelli gli propose: «Perché non facciamo la storia di una sposina che scappa di casa per venire a conoscere il suo divo preferito?» e l'allora inesperto ma entusiasta futuro maestro del cinema: «Ma allora facciamola fuggire durante il viaggio di nozze!». Il soggetto fu rifiutato da Antonioni che oltre ad essere già un pluripremiato cineasta di fama internazionale produceva anche film e accolto non senza sarcastico dubbio da Mambronio che dopo aver ricevuto il rifiuto di Lattuada a dirigerlo, lo passò di mano in mano sino a quando non finì tra le mani di Luigi Rovere il quale volle affidarne la regia a Fellini stesso che all'epoca aveva solo codiretto *Luci del Varietà* con Lattuada e effettuato poche altre esperienze minori. Anche la scelta di Leopoldo Trieste, il protagonista, divenuto successivamente uno dei suoi attori prediletti, fu pressoché casuale, poiché inizialmente il romagnolo avrebbe preferito Peppino De Filippo; destino simile fu la scelta, per la protagonista femminile di Brunella Bovo, seguita al rifiuto di un'altra attrice a cui era stato proposto. Il film non ottenne il successo sperato, né di pubblico, né di critica, ma una valutazione successiva più attenta ne ha saputo ravvisare il pionierismo e l'autentica genialità, dando il via al filone onirico e magico che caratterizzerà poi tutta la produzione di Fellini e di tanti imitatori, fino ai giorni nostri.

La cultura e la vivacità intellettuale del giovane Fellini non poteva però essere soddisfatta dalla mera esposizione dei fatti di costume sociale, egli aveva bisogno di un'esplorazione approfondita delle radici più ascose dell'immaginario (è noto il suo interesse per le teorie psicanalitiche junghiane) e il film che trattiamo è stato inizialmente vittima di un metro critico che, probabilmente, non ha tenuto conto delle radici dell'universo estetico felliniano, crossmediale ante litteram, nutrito di letteratura, filosofia, pittura e quant'altro e teso ad una modernità intellettuale non sospettata dai contemporanei, fatta eccezione per alcuni. Il film non sarà solo un esercizio di stile per un pioniere, ma un'opera più volte ripensata, risultato di un accurato *labor limae* di cui solo recentemente si è riusciti a ricostruire il percorso, grazie all'accurato lavoro di tre appassionati, i quali hanno recuperato alla Cineteca Nazionale due rulli di materiali inediti del film²⁶⁶, i quali comprende circa 20' di tagli di montaggio, doppie versioni e sequenze inedite complete di dissolvenze e missaggio audio, tanto da far pensare che Fellini abbia preparato un primo montaggio più lungo e sia stato incerto fino all'ultimo sulle soluzioni da scegliere per la versione definitiva. Queste 'varianti' del

²⁶⁶F. Baglivi, S. Landini, M. Rossi (a cura di), *Lo sceicco ritrovato. Tagli, doppie versioni e sequenze inedite de Lo sceicco bianco*, 2008. Il documentario raccoglie, inoltre, una testimonianza di Moraldo Rossi, segretario di edizione e stretto collaboratore di Fellini nei primi film del regista riminese.

primo film consentono dunque oggi di gettare uno sguardo dentro l'officina creativa del regista, rendendo più chiare le motivazioni delle scelte definitive e mettendo in evidenza come fin dall'inizio Fellini elabori situazioni e abbozzi di personaggi che verranno poi sviluppati in seguito. Tra le sequenze tagliate, l'arrivo in albergo della coppia di sposi in luna di miele a Roma la scena in cui la moglie ha la visione di due donne in costume orientale e velate che, come ha subito notato Tullio Kezich dopo aver visionato i materiali, Fellini riprenderà in *Giulietta degli spiriti*. Molto interessanti per lo sviluppo dei personaggi sono le "versioni lunghe" di alcune scene, e in particolar modo i gesti d'affetto di Leopoldo Trieste verso la moglie nella stanza d'albergo, che verranno poi esclusi nell'edizione definitiva; l'incontro dello sposo con i parenti e soprattutto la scena in cui Trieste è a teatro con tutti familiari, soltanto accennata nella versione finale del film; nonché il pranzo con la declamazione dei versi della Divina Commedia; il colloquio della Bovo nella redazione del fotoromanzo e il successivo viaggio verso il set sulla spiaggia. Sono presenti inoltre versioni di sequenze complete che nel film sono state sostituite integralmente, e in particolar modo la celeberrima scena tra Alberto Sordi e Brunella Bovo sulla barca, di cui è stata ritrovata una versione dove Sordi, lasciato molto più libero da Fellini, accentua gli elementi comici del personaggio con battute improvvisate, mentre un colpo di vento gli sbatte la vela sulla testa facendolo cadere; il personaggio di Giulietta Masina che già anticipa *Cabiria* nella scena di notte in cui terrorizza lo spaesato Trieste mentre mostra a due prostitute le foto di sua moglie. I materiali ritrovati, infine, mostrano che Fellini aveva girato in modo molto più completo la "notte brava" di Leopoldo Trieste, mettendone in scena il risveglio nel letto della prostituta e la fuga imbarazzata dai familiari di lei che insistono per offrirgli il caffè, in un accenno di sarabanda che di nuovo anticipa alcune soluzioni narrative che diverranno tipicamente 'felliniane'. Il film di Fellini è di notevole interesse per una riflessione sullo spiccato bovarismo dei suoi personaggi, in modo particolare della protagonista *Wanda*, così come analizza anche Raffaele Pinto:

Il bovarismo di Wanda va interpretato, credo, all'incrocio di due prospettive ermeneutiche, quella storico-letteraria che ne fa ulteriore incarnazione del personaggio mitico della "lettrice di romanzi", che da Francesca da Rimini a Emma Bovary costella la tradizione moderna precinematografica, e quella dell'immaginario personale felliniano, nel quale la donna rappresenta uno dei più ossessivi temi di ricerca [...] Nel film del 1952, l'antitesi tra l'autoinganno ideologico maschile e la verità immaginaria femminile [...] è alla base della contrapposizione dei caratteri di Ivan (Leopoldo Trieste) e Wanda, lui tutto dominato dai rituali del ruolo pubblico da rappresentare nei confronti della famiglia e della società, lei interamente proiettata nel suo mondo di fantasie (un mondo di cui, però, lei ha la possibilità di riscontrare la oggettiva realtà nel rapporto ravvicinato che riesce a stabilire con gli attori sul set del fotoromanzo). La tensione narrativa del film dipende in gran parte dal progressivo cedimento di Wanda, che si lascia infine intrappolare dai trucchi pseudoromanzeschi dello Sceicco, che finge a sua volta di identificarsi con il ruolo che interpreta nella finzione della trama. Sul piano della

peripezia romanzesca, il destino cui va incontro Wanda non è diverso da quello delle sue antenate letterarie, salvo il lieto fine imposto dal registro tragicomico secondo il quale il tema viene declinato²⁶⁷.

I due cineasti, come molti altri, non hanno saputo esimersi dal dedicare una parte della loro opera alla misurazione di questo «indice bovaristico», secondo la nota definizione di Jules de Gaultier, di quell'angolo ottuso che si forma in un individuo a seconda di quanto divergono:

le due linee originate da uno stesso punto ideale, la persona umana: l'una rappresentante tutto il contenuto reale e insieme virtuale dell'essere umano [...]; l'altra rappresentante l'immagine[...] lo stesso essere si forma di se stesso, di ciò che deve divenire, di ciò che vuole divenire²⁶⁸.

Su tali premesse e viepiù se si prende in considerazione la posizione di Baron per cui il film è il prodotto dell'associazione tra lo scrittore e il regista, lo *Sceicco bianco* non si può certo ritenere un adattamento -e in effetti non lo è- ma paradossalmente, se si valuta Bazin e la sua differenziazione tra *fedeltà alla lettera e allo spirito*, l'opera del regista romagnolo potrebbe avere una sua «fidélité à l'esprit» del romanzo di Flaubert²⁶⁹.

I film di Oliveira e Fellini non nascono solo dal desiderio di mettere in immagini un'opera letteraria, ma di mostrare un nodo concettuale che è alla base di un capolavoro della memoria collettiva, l'oscillazione dell'animo umano provocata dall'alternarsi di illusione e disillusione, tanto che il regista portoghese non si arrende al rifiuto di un produttore e incarica una scrittrice di romanzi di stilare una storia ispirata a *Madame Bovary* e ambientata in un contesto contemporaneo. L'autrice ne trae spunto per un nuovo, assai letterario romanzo, da cui viene poi tratta una sceneggiatura e Fellini produce un film in cui nulla dell'opera a cui sembra legarsi fa diretto riferimento, ma che in tutto fa pensare alle vicende di *Madame Bovary* e già Jacqueline Risset ha rilevato il legame col romanzo di Flaubert nel suo saggio *L'incantatore*²⁷⁰. Del resto Fellini è mosso dall'intento polemico di deridere la diffusione larghissima del fotoromanzo tra la fine degli anni '40 e l'inizio degli anni '50 in Italia che, in un contesto storico di difficile ricostruzione postbellica, regalava alle lettrici il sogno, l'illusione appunto, di poter vivere in una dimensione altra, fatta di protagonisti maschili senza macchia e senza paura e di donne svenevoli irresistibilmente attratte dal loro fascino misterioso e spesso esotico, così come Flaubert rinveniva la radice dello smarrimento del senso di realtà di Emma e la tendenza della sua eroina a fagocitare le vane illusioni proprio nella lettura vorace di romanzi d'appendice -quando Madame Bovary esala l'ultimo respiro le fa espellere dalla bocca un nero fiotto che simboleggia l'inchiostro delle pagine che le hanno avvelenato l'esistenza-.

²⁶⁷ R. Pinto, *Lo sceicco bianco e la mediazione immaginaria del desiderio*, in G. Frezza e I. Pintor (a cura di), *La strada di Fellini*, Napoli, Liguori, 2012.

²⁶⁸ J. De Gaultier, *Il bovarismo*, Milano, SE, 1992, p. 19.

²⁶⁹ Cfr. A. Bazin, *Che cos'è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1999, pp.119-141 [*Qu'est-ce que le cinéma?* Éditions du cerf, 1975].

²⁷⁰ J. Risset, *L'incantatore. Scritti su Fellini*, Milano, Scheiwiller, 1994.

Manoel de Oliveira, in *Viagem ao principio do mundo*, citando Nietzsche in epigrafe afferma che occorra «rendersi padroni del caos intorno a sé»²⁷¹ fornendo così una possibile chiave di lettura della sua magmatica produzione: il tentativo, fallibile e comunemente fallito nell'umana esperienza, di stabilire un equilibrio negli eventi dell'esistenza; partendo da un tale presupposto si può interpretare anche il significato di un'opera come *Vale Abraão* che altro non è che la conferma di questa impossibilità di raggiungimento di una ricomposizione. Del resto anche Fellini del meccanismo che corrode l'illusione e ne irride l'assolutezza ne fa un postulato artistico, se non esistenziale; Bondanella riferisce che Fellini amava citare un pensiero di Lao Tse: «Appena ti fabbrichi un pensiero, ridici sopra»²⁷², come a dire che si può godere della bellezza dell'illusione smascherandola contestualmente, perché è impossibile sottrarre quella stessa convinzione a una possibile derisione o al giudizio. In ciò non sembra tanto lontana l'ellittica affermazione di Flaubert: «Madame Bovary c'est moi», simbolo di una identificazione personale e nell'umanità moderna diffusissima di una condizione umana, di un'impossibilità di ricongiunzione degli aspetti dicotomici delle esistenze di tutti, primo fra tutti l'incolmabilità della ferita aperta del desiderio incompiuto, della fuga dai dati acquisiti e incontrovertibili che si ereditano dal costume sociale.

Nel film di Oliveira la protagonista Ema, nega persino di essere una Bovary («Eu nao sou a Bovarinha»), nonostante gli abitanti della regione portoghese attraversata dal Douro, in cui è ambientata la vicenda, le abbiano attribuito questo appellativo. La protagonista dichiara: «Non ho mai capito perché mi chiamano Bovarinha, e ho già letto il libro due volte. Flaubert ha detto "Madame Bovary c'est moi" e Flaubert era un uomo. Non sono Bovary e nemmeno Flaubert, non c'è che un nome, Ema, ma è un'altra». Ema sostiene di essere «qualcuno del genere di Emma Bovary». In tali parole è ravvisabile una sorta di dichiarazione di sopravvivenza di un mito, spesso spogliato dall'aura del mito, suscettibile di essere deriso, manipolato, reinterpretato come solo i miti universali possono essere. *Madame Bovary* è la protagonista di quella «mythologie extra-romanesque»²⁷³, come la definisce Bazin, per cui il personaggio vive di un'esistenza autonoma. Libero Bigiaretti, traduttore e prefatore di un'edizione di *Madame Bovary* per la collana *I Millenni* dell'editore Einaudi sostiene:

«Emma è esemplare, definisce per sempre una condizione, è il prototipo già perfetto del bovarismo. È come Don Chisciotte, come Faust, come Don Giovanni, come Don Abbondio: riassume un tipo nel quale la società può riconoscere generazioni di individui ripetentisi con la puntuale caratterizzazione della storia naturale»²⁷⁴.

²⁷¹ M. de Oliveira, *Viagem ao principio do mundo*, 1997.

²⁷² P. E. Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi, 1994, p. 227.

²⁷³ Bazin, *op. cit.*, pp.119-141.

²⁷⁴ L. Bigiaretti, *Prefazione*, in Gustave Flaubert, *La signora Bovary*, I Millenni, Torino, Einaudi, 1976 [1968], p. VII.

Con l'opera di Oliveira siamo di fronte all'adattamento filmico di un adattamento letterario, cinematograficamente difficile, assai più dell'originale flaubertiano, strutturalmente più congeniale ad una versione filmica, in cui la scansione temporale della trama è affidata al *voice over* di Mario Barroso, evocativo e cantilenante, quasi liturgico se si ascolta nell'originale portoghese, ma altrettanto efficace nell'eccellente doppiaggio italiano di Aroldo Tieri, una voce narrante che sembra nascere e ricoprire l'ambiente in cui si svolge la storia e, nel titolo, *Vale Abraão*, la collocazione geografica prende il posto del nome della protagonista come a sottolineare che è l'ambiente a conferire le caratteristiche alla personalità di *Ema*, l'ambiente è immutabile nelle sue mutazioni stagionali che si ripetono eternamente, mentre l'animo muta e vacilla nella sua irregolarità in modo imprevedibile. La protagonista del film è un'anima in oscillazione che non riesce a trovare mai un punto di equilibrio e conserva i segni dell'instabilità nelle caratteristiche fisiche, nell'andatura claudicante, memoria di una malattia infantile, unico contrappunto alla sua singolare bellezza. Pertanto è nell'infanzia di Ema che è da ricercare la radice delle caratteristiche della sua personalità; il suo piede zoppo insinua nella memoria il *pied bot* di Hyppolite, l'addetto alle scuderie del farmacista Homais, personaggio non rappresentato nella versione letterario-cinematografica portoghese, per ragioni che verranno vagliate in seguito.

La lunga pellicola è disseminata di oggetti-simbolo intersecati in un complesso sistema di rimandi: «l'oscillazione tra la tensione utopica e il desiderio (l'illusione) e la necessaria sottomissione alla legge di gravità che ne decreta la caduta (disillusione)»²⁷⁵ è rappresentata dalla rosa, fiore che la giovane Ema voluttosamente stringe tra le mani e scava col dito tra le pieghe della corolla. La rosa si fa qui simbolo ancestrale di un implacabile desiderio sessuale ancora inappagato e oggetto significativo dell'essenza stessa della donna. E' proprio Ema a spiegare dopo molti anni al suo giovane amante Narciso il significato in sanscrito della rosa, che vuol dire «colei che oscilla»; facendo così del fiore la sintesi della sua anima, destinata a non conoscere stabilità, condannata ad un *balancement* senza fine, perché essa concepisce il mondo esclusivamente come oggetto del desiderio e dunque la sua vita non può che essere scandita da un'insoddisfazione permanente. Tuttavia la rosa, destinata ad essere spogliata dal vento dei suoi petali conserva intrinsecamente il suo significato proprio nell'atto di oscillare, fuori dal quale non può esistere, essendo essa, rosa, tale, proprio perché oscilla: «Perché rosa?...perché nell'oscillare lo è, e subito cessa di esserlo». Ravvisando tale somiglianza Ema sembra quasi cercare un riscatto personale al fine di giustificare la peculiarità della propria esistenza e l'impossibilità di vivere una vita diversa da quella che gli è stata data in sorte. Sarà l'ammiratore platonico Pedro Lumières a rivelare ad Ema l'impossibilità di sfuggire al destino, proprio durante la conversazione citata intorno alle somiglianze col personaggio

²⁷⁵ F. S. Nisio, *Manoel De Oliveira. Cinema, parola, politica*, Genova, Le Mani, 2010, p. 237.

di Flaubert in cui il colto amico aveva ammonito la bella Ema dicendole: «Tu non distingui il reale dall'immaginario, la commedia prevale sulla vita, sulla tua vita. Recitare un ruolo riduce il danno ad una strategia. Non devasta e non ha effetti sulla realtà» Per sentenziare poi: «La tua rovina è che pensi come un uomo».

All'ambiguità di Emma Bovary, Vargas Llosa dedica una brillante analisi nel saggio *L'orgia perpetua*²⁷⁶ da cui si può concludere che la tensione verso l'androginia del personaggio sia inevitabile se si parte dal presupposto che una donna della sua epoca non può essere libera, libera di autodeterminarsi, pertanto l'unica strada di emancipazione resta l'avvicinamento ad alcuni comportamenti maschili; ne risulta che ciò che nel film di Oliveira sembra alla radice dell'oscillazione del personaggio, nell'opera di Flaubert pare la conseguenza inevitabile della ribellione agli schemi che sono imposti alla donna dalla società borghese del suo tempo suo malgrado:

Questa tendenza di Emma ad infrangere i limiti del suo sesso e invadere il campo avverso si coagula, naturalmente, in campi meno vistosi dell'abbigliamento. È implicita nel suo carattere dominante, nella rapidità con cui, non appena coglie un sintomo di debolezza nel maschio assume lei le funzioni maschili e impone all'altro atteggiamenti femminili²⁷⁷.

Francesco Saverio Nisio, nel suo testo sul cinema di Oliveira sostiene che «Ema cerchi costantemente, in tutto il film, un incontro con l'altro-maschile e femminile- che sia incontro nell'ordine dell'incerto, del fantasmatico, dell'u-topico [...]. Dunque un incontro sotto il segno dell'androgino»²⁷⁸. La ricerca di Ema è volta alla ricomposizione di un'ideale unità, nel fluire incessante e mutevole dell'esistenza, caratterizzata dalla compresenza di contrari. Ecco perché si parla di un film sul desiderio implacabile, su un'illusione 'magnifica' e imprescindibile. I riferimenti al tema dell'androgino sono trattati a più riprese nel corso della pellicola, durante una cena al Vesuvio, la proprietà dell'amante Fernando Osorio, il padre di questi tesse un complesso discorso intorno al tema che desta superficiale disappunto in Fernando e curiosità morbosa in Ema; partendo da un pretesto legato all'attualità Osorio padre discorre con aristocratico distacco e stucchevole tono mondano dell'omosessualità, senza prendere chiara posizione nei confronti dell'argomento, ma limitandosi a constatarne l'imprescindibile esistenza da tempi remoti; l'uomo termina con l'affermare, per poi troncare il discorso dichiarando fuori luogo l'exkursus intrapreso: «Permangono residui di androginia...ci sono i segni...dimmi [rivolgendosi ad Ema] che significato hanno le mammelle nell'uomo, sono del tutto inutili». In un altro luogo del film, prima della digressione sul significato della rosa, Ema si rivolge al suo giovane amante Narciso, uomo, ma

²⁷⁶ Cfr. M. Vargas Llosa, *L'orgia perpetua. Flaubert e Madame Bovary*, Milano, Rizzoli, 1986, pp. 151-157.

²⁷⁷ M. Vargas Llosa, *op. cit.* p. 154.

²⁷⁸ Nisio, *op. cit.*, p. 235.

«fragile e sensibile» come lo definisce l'autoritaria e ambigua madre Maria Loreto, osservando che di spalle sembra una donna, nonostante ciò ella non è «delusa» della prova che poco prima le ha dato «di essere uomo». Il giovane fa pensare al Léon di Emma Bovary nei confronti del quale è la donna a prendere ogni iniziativa, ma proprio per questo Emma si infastidisce e lo tiene progressivamente in minor considerazione.

Non è un caso che Ema sveli proprio a Narciso, l'essere in bilico sul limite dell'androginia, quasi inconsapevolmente, l'essenza della sua esistenza nel rivelargli l'etimologia sanscrita del termine 'rosa'.

Proprio per il letterale significato del sostantivo 'rosa', il fiore ricorre nel film a scandire diversi momenti topici, a ricordare la condizione di un essere in perenne trapasso al di là e al di qua di un fiume, a sua volta maestosamente protagonista nel suo inarrestabile fluire. Se la rosa all'inizio del film rappresentava il desiderio che sboccia e il sesso, prima che la protagonista letteralmente 'vada a morire', diviene il dono simbolico di Ema al suo muto alter ego, la domestica Ritinha, unica a conservare intatto con Ema per tutta la vita un legame profondo, quasi vegetale.

L'impossibilità di ricongiunzione tra elementi antitetici che coesistono nell'unità dell'essere è talmente insita nella poetica di Oliveira che egli stesso concepisce il film intorno all'evocazione del personaggio Emma Bovary, ma volendosene allontanare fin dall'inizio: egli ritiene che per operare un'attualizzazione della storia ne sia presupposta la conoscenza, ma sia necessario l'allontanamento e la riscrittura di essa. La collocazione degli eventi in un altro ambiente rende "personaggio", presenza altrettanto importante quella della natura. Già nel prologo si dice che si vuol raccontare la storia di una dimora, quella della Vale Abrãao: «...il est possible d'affirmer que la voix off qui surplombe tout le film soit celle de la nature. En effet, cette voix masculine crée un système paradoxal de dépendence et de distanciation avec Ema...»²⁷⁹. I luoghi del film sono ben definiti e gli eventi si snodano intorno alle tre dimore della vita di Ema: Romesal, la residenza dei Cardeano, in cui si colloca la sua giovinezza, poi la dimora coniugale da cui va e viene senza mai chiamarla casa e il Vesuvio, il luogo della passione; le tre dimore sono luoghi diversi della stessa Valle di Abramo; In ciò la collocazione spaziale dell'*Ur Bovary* possiede una maggiore rigosità nell'attribuzione degli spazi, assegnando Tostes all'infanzia e alla prima giovinezza di Emma Bovary, la casa di Yonville alla relazione con Rodolphe e Rouen alla passione consumata con Léon; ma i luoghi sono qui il palco scenico delle passioni, le quali si incrociano e mutano e anche gli stessi spazi cambiano progressivamente significato in funzione dei moti dell'animo dei protagonisti. In un certo senso anche nel film di Fellini esistono tre luoghi fondamentali: la provincia italiana di provenienza in cui la protagonista ha nutrito i sogni, la solennità e l'istituzionalità di Roma in cui

²⁷⁹ Le Roux, *op. cit.*, p. 59.

approda novella sposa con tutto il suo carico di doveri coniugali e formali, la fuga a Fregene dove si produce lo scontro tra sogno e realtà; ma anche qui i luoghi preesistono e sopravvivono agli eventi che vi si svolgono, solenni ed eterni.

Oliveira dà prova della sua formazione nella tradizione del documentario e in genere nel cinema neorealista attraverso una persistente contestualizzazione del personaggio nell'ambiente adottando un'estetica quasi classicista con riferimenti chiari, in particolar modo, al teatro e alla letteratura per creare un'intonazione intrinsecamente anacronistica e, al contempo, evidentemente contemporanea. Una tale caratteristica della cifra stilistica del regista lusitano, la coesistenza di arcaicità e contemporaneità è un *leit motiv* della maggior parte dei suoi film. Le inquadrature fisse richiamano il confine della tela di un quadro, l'angolo di ripresa per lo più frontale avvicina alla direzione teatrale e alla bidimensionalità dell'iconografia bizantina delle immagini iconiche, quali ad esempio quella della domestica Rita, sola, per la verità ad essere personaggio senza sfumature, uguale a se stessa per tutto il tempo, muta, servile, bella e virginale, ma pur sempre manchevole dell'esperienza -forse la più importante- dell'amore fisico.

L'importanza della durata relativa del tempo è introdotta da Oliveira attraverso l'uso di un montaggio dilatato fino al parossismo, che indugia sui primi piani o sui totali all'uopo, su dettagli che a volte sembrano rappresentare un mero supporto iconografico alla voce narrante, altre una traduzione in immagine di quei 'silenzi di Flaubert' che a un certo punto «scendeva dal libro» per perdersi in accurate e minutissime descrizioni di particolari.

Il cineasta portoghese riscrive la grammatica filmica sovvertendone alcune regole classiche, prima fra tutte quella dell'alternanza di campo e contro-campo, di norma utilizzata per facilitare lo spettatore nella comprensione dei dialoghi e per suggerire un senso di logica alternanza nei dialoghi. Oliveira tende invece a giustapporre i personaggi in un'inquadratura durante uno scambio o, addirittura ad inquadrare unicamente il personaggio che ascolta le parole di qualcun altro, lasciando che queste arrivino allo spettatore solo nel loro effetto sonoro, senza legarle al volto, né alla gestualità di chi le proferisce. Ciò crea un volontario effetto di spaesamento e un rifiuto dei tradizionali metodi didascalici atti a provocare reazioni premeditate, a favore invece di un intento di evocatività a libera interpretazione. Talvolta scene fondamentali a livello diegetico non sono addirittura filmate, ma solo suggerite, evocate appunto. Basti citare l'addio a Ritinha in cui l'inquadratura indugia sul totale che incornicia, immobile, le due donne che si abbracciano, senza scambiare parole; esse si penetrano con gli occhi, Ema esce dal campo di ripresa e vi rientra recando in mano una rosa dall'ambivalente colore giallo da porgere alla domestica -e abbiamo già discusso altrove dell'importanza del gesto nell'economia del film- senza che mai muti l'inquadratura. O ancora il piano lungo di un patio del Vesuvio dove Ema e l'amante Fortunato si

incontrano, ancora una volta senza un dialogo, come spesso accade in sequenze di particolare rilevanza in *Vale Abrãao*; il giovane attende la donna sulla soglia della porta, Ema volge lo sguardo verso l'orizzonte come ad assecondare un attimo di titubanza, un desiderio di sottrarsi in extremis, Fortunato entra nella stanza e, poco dopo, Ema scompare dietro di lui, in quella che sarà la loro alcova, senza che l'inquadratura si trasferisca all'interno. L'immagine rimane fissa, lì dov'era, svuotata degli esseri umani. Sarà il *voice over* a raccontare, dal suo personalissimo punto di vista, che la donna «con una sorta di felicità, ora tenera, ora crudele, si gettò tra le braccia di Fortunato».

Gli incontri con gli amanti risultano frutto della volontà di Ema, la quale è ammirata e desiderata, ma è lei a decidere se accogliere le lusinghe. Sarà lei ad indurre il giovane Fortunato a pronunciarsi con queste parole: «Darei la vita per lei se fosse necessario», suscitando in esso la preoccupazione per l'intenzione della donna di lanciarsi in una corsa sfrenata in motoscafo, in un giorno in cui era particolarmente delusa per l'assenza di Fernando al Vesuvio». E' la donna a ordinare al ragazzo: «Forza, vieni con me», con piglio sicuro e intenzioni esplicite. La voce narrante commenterà: «Ema non sentiva alcun desiderio, se non nell'immaginazione [...]» e poi riprende *ex abrupto*: «Ma Bovary come? Tutto quello che chiedeva agli uomini era che le attribuissero valore di oggetto del desiderio, non il piacere, perché questo sarebbe diventato il compenso al desiderio dell'uomo».

Più in generale in tutta la pellicola non vengono mai filmati gli amplessi di Ema e i suoi amanti, quasi sempre viene ripreso il 'dopo' e in genere i protagonisti sono sempre vestiti, in atteggiamenti casti, quasi deferenti, a volte apparentemente l'un l'altro indifferenti.

«*Ema* non ingannava nessuno...-si commenta nel film- nessuna tattica, aveva solo il senso dello spettacolo, si vestiva come [per] Oloferne nell'accampamento, ma in realtà non andava al di là di un erotismo frenato dall'utopia del potere e della posizione sociale».

La fissità di alcune espressioni di Ema nel film portoghese diventa così la più fedele interpretazione di quella *attente* di Emma Bovary che aspetta di riempire la sua vacuità esistenziale con la speranza che qualcosa accada. Jean-Baptiste Renault in proposito suggerisce un essenziale punto di vista che è importante riferire con le sue stesse parole:

[...] *Val Abraham* est pour le spectateur comme pour Ema l'expérience d'une attente déçue. Le jeu avec l'attente tel qu'il se manifeste chez Oliveira, rappelant l'évitement flaubertien, n'est donc pas un simple motif. Comme le suggère ce rejet hors champ des marques de l'amour, il est au cœur même du questionnement sur le bovarysme: le 'double' portugais d'Emma a lu *Madame Bovary*, et se croit avertie par son expérience. C'est pourtant une même vie que la leur: Emma perde sa vie à attendre qu'il se passe quelque chose, et Ema passe sa vie en croyant ne rien attendre²⁸⁰.

²⁸⁰ J.B. Renault, *Ema et son double: Val Abraham de Manoel de Oliveira*, «Cinematheque», n. 9, printemps 1996, p. 16.

La corrispondenza evocata e negata con il romanzo di Flaubert diventa patente nell'episodio del ballo il quale suscita grande attesa nello spettatore per via dell'importanza che riveste nella memoria collettiva *le bal de Vaubyessard* dell'*Ur Bovary*, ma in quell'occasione *Ema*, non si presenta abbigliata con particolare cura, si affretta a dichiarare che si tratta di «un ballo come un altro», in contraddizione con la voce narrante che si era appena pronunciata sostenendo: «Tutto cominciò quando Carlos Paiva la condusse al ballo di Jacas».

Un ulteriore stimolo all'analisi di analogie e differenze si insinua qui perché la voce *off*, così determinante nell'adattamento di Oliveira, più che in altre riduzioni di *Madame Bovary*, compresa quella particolarmente fedele di Chabrol, è spesso il contrappunto alle idee di Ema, rappresenta il punto di vista altro, oltre a conservare la connotazione classica di narratrice onniscente.

Oliveira tende a rimuovere o riconnotare in altra atmosfera, oppure a dare maggiore o all'occorrenza minor rilievo a scene anche fondamentali in Flaubert, ma anacronistiche nella contemporaneità. Ecco che il ballo diviene un'occasione mondana, ma non l'occasione della vita, il *piéd bot* del giovane sfortunato non viene rappresentato, ma riappare in altre forme simboliche, la scena dei Comizi agricoli, luogo narrativo in cui il linguaggio romantico di Rodolphe si contrappone a quello tecnico della politica, scompare completamente, ma i discorsi politici appaiono con regolare cadenza nel corso dell'intero film, mescolati a quelli ambigui sull'amore, svuotati di senso o resi superficiali dalla noia di una certa borghesia, colta, ma per tanti versi reazionaria e mai veramente profonda. La questione economica, fondamentale nel testo da far risolvere Emma ad uccidersi, viene evocata verso il finale *en passant*, come uno dei tanti casi dell'esistenza della protagonista. Tutto ciò, per utilizzare le parole di Le Roux: «donne une impression de flou, de narration nébuleuse, de sensation d'impalpable mêlée à un déjà vu perpétuel d'autant plus fort qu'elles sont déplacées à l'arrière plan et non présentées au premier»²⁸¹.

L'impiego della musica, scelta in brani noti, perché basata essenzialmente su variazioni del *clair de lune*, accompagna fin troppo didascalicamente il mutare degli stati d'animo e degli eventi e contribuisce a sottolineare nel corso dell'opera quella vaga e «nebulosa sensazione di déjà vu».

La ripetizione ciclica e incessante di alcuni motivi musicali di Beethoven e Debussy conferisce staticità all'ambiente naturale, arcaico, imponente ed immutabile che fa da contrappunto alla mobilità e all'incessante trasformazione delle esistenze umane. Il paesaggio della Vale Abrão condensa in sé la doppia funzione spazio-temporale. Il film si basa sulla scansione stagionale e, più precisamente, sui tempi della vigna. L'arco di tempo in cui si svolge la vicenda ha una durata di circa quattordici anni e il tempo del paesaggio si snoda intorno a quelle che sembrano le quattro stagioni dell'agricoltura che, a loro volta, ricalcano le stagioni dell'amore di Ema. Se la giovane

²⁸¹ Le Roux, *op. cit.* p. 16.

protagonista si offre-forse involontariamente- agli occhi lascivi dei giovani agricoltori durante la potatura delle viti (che avviene nei primi mesi dell'anno), la stagione della sua esplosiva passione con Fernando sarà l'estate, per proseguire poi con il secondo amante, Fortunato, col quale consuma la passione in autunno (la vendemmia).

Anche nel film di Fellini, *Lo Sceicco bianco*, gli ambienti detengono un'importanza fondamentale; si tratta di luoghi dell'anima dell'autore, che diventeranno luoghi della memoria, di Fellini prima e della collettività poi, in un modo intrinsecamente simile a quello che ha indotto Oliveira a scegliere le colline intorno al Douro. E' lo stesso Fellini a dichiarare: «Fregene è per me come la Genesi. E' a Fregene che sono nato come regista, con *Lo sceicco bianco*, il mio primo film. Oltre *Lo sceicco bianco*, vi ho ambientato il finale di *La Dolce Vita*, gran parte di *Giulietta degli Spiriti*, alcune scene di *La città delle donne*»²⁸²; è nella pineta monumentale di Fregene che Fellini incontrerà Marcello Mastroianni, Ennio Flaiano, Orson Wells e concepirà ed elaborerà tanta parte della sua produzione. Pertanto proprio in quel contesto di natura onirica colloca l'incontro tra la giovane protagonista che vive come reale l'illusione suscitata dalla lettura dei fotoromanzi e il suo eroe. Già in quel primo incontro raggiunge il suo apice e si svela la natura illusoria dei suoi sogni, ma la Wanda Bovary, come la definisce felicemente Risset nello scritto su Fellini citato sopra, non si accorge subito della mistificazione: come l'eroina flaubertiana, la giovane sposa che proviene dalla provincia italiana piccolo borghese, ha bisogno di consumare interamente il percorso di grottesca tragicità che le riserverà la vita di lì a poco e, nello stupore estatico che gli provoca la vista del suo amato eroe che si dondola altissimo su un'altalena sospesa tra due pini marittimi, riesce solo a pronunciare «Lo Sceicco Bianco!», che non è neppure il nome proprio di una persona, perché di un essere reale in verità non si tratta, ma è un'invenzione che il desiderio ha materializzato. La compiutezza dell'opera prima felliniana è costruita intorno a una progressiva, ma contestuale scoperta del falso. Quello stesso luogo accoglierà le lacrime di Wanda dopo la disillusione su cui si infrange quando lo Sceicco bianco viene smascherato dalla giunonica moglie la quale è giunta a cercarlo fino a Fregene accogliendolo con piglio minaccioso al suo rientro dalla fuga in barca su cui si è trattenuto per tre ore durante la lavorazione del fotoromanzo, cercando invano di estorcere un incontro fisico con Wanda. La povera illusa avrà invece uno scontro fisico con la moglie del suo eroe la quale riterrà opportuno riservarle un offensivo attacco verbale e due sonori ceffoni. La fuga in barca evoca quelle tra Ema e Fernando in motoscafo e, ovviamente, il primo incontro erotico tra Emma Bovary e Rodolphe dopo la passeggiata a cavallo, ma se in Flaubert il contrasto e le resistenze iniziali di Emma conservano l'eleganza ottocentesca dell'incontro licenzioso e in Oliveira l'esclusività borghese di poter disporre di un *off board*, in Fellini l'approccio ha un sapore

²⁸²F. Fellini, *Raccontando di me. Conversazione con Costanzo Costantini*, Roma, Editori riuniti, 1996, p.82.

tragicomico, fatto di equivoci e frasi di circostanza, in cui la sposina ricalca le espressioni lette nei fotoromanzi e il suo eroe ben poco scolarizzato alterna lo scimmiettamento di un linguaggio forbito a espressioni popolari e basse.

Nei tre casi si tratta di un momento topico che ha per conseguenza un mutamento di rapporti, tra le donne e il proprio oggetto del desiderio e inevitabilmente tra queste ultime e il contesto sociale che le circonda. In ogni modo si tratta di un affondo in un terreno pericoloso, della prima vera discesa agli Inferi. Tuttavia l'atmosfera in Fellini è affatto differente, le parole e lo spessore dei protagonisti è cerimonioso e perciò ridicolo. Wanda sente e dichiara il mutamento: «Ho una confusione in testa, che strano, mi sembra di non essere più io [...] Che stupida, mi viene da piangere, eppure sono così felice, sono pazza...e felice»; per tutta risposta il suo interlocutore replica: «Quando vado in barca mi succede la stessa cosa: una strana, amara felicità si impadronisce di tutto il mio essere... Oh, er gabbiano...er gabbiano...caro gabbiano...una felicità che proviene dal ricordo di una vita posteriore...anteriore... Posteriore o anteriore? Anteriore...quando chissà chi eravamo noi due. Forse io un pirata e me sa che tu una sirena...».

La presa di coscienza di Wanda dell'indecorsa situazione avviene attraverso un dialogo da commediola romantica: «Non sono libera» ella sospira, «e allora io che so' sposato!» ribatte Nando Rivoli in tutt'altro registro; segue poi lo stupore della giovane con la consueta registrazione e ripetizione di dati acquisiti senza filtro critico: «Sposato! Sposato!». Al candore insensato della sposina potenzialmente fedifraga il 'protovitellone' *Rivoli* sferra l'affondo narrando un' inverosimile storia, fantasiosa come una fiaba per bambini, in cui racconta di essere stato abbindolato da un filtro magico che la sua perfida moglie ha usato per distorglielo dall'amore vero nei confronti della bella *Milena*, che avrebbe dovuto sposare al suo posto, un personaggio di fantasia dal nome sonoro che nella mente di *Wanda* si imprime con la stessa nettezza delle eroine dei suoi fotoromanzi.

Come Oliveira, anche Fellini -e, sebbene in modo dissimile, per primo Flaubert-, fa affondare le radici dello stupore suscitato dall'apparizione, nel mondo immaginifico dell'infanzia, in un sistema di memorie volontarie e involontarie con cui ogni umana esistenza è costretta a fare i conti; il romanzesco del lavoro felliniano è grottesco e derisorio e il lato bovaristico della protagonista, che nelle tante lettere inviate allo *Sceicco Bianco* si firmava con lo pseudonimo *Bambola appassionata*, è ridicolizzato nel momento esatto in cui Wanda «non vede ciò che vede ma ciò che sa, ciò che vuole sapere; la grossolanità dell'immagine reale le sfugge»²⁸³. Il desiderio è sempre la causa che scatena ogni azione, dimentico della dicotomia tra essere e voler essere. Nel caso di *Wanda*, che in ciò è paradossalmente più vicina ad *Emma Bovary* rispetto alla *Ema* di Oliveira (che ne è invece

²⁸³ Risset, *op. cit.*, p. 22.

una diretta derivazione), il desiderio è quello di provare la finzione e le sue azioni sono mosse in funzione dell'avvaloramento dell'identità tra illusione e realtà. *Wanda* non fa altro che stupirsi e convincersi ogni volta che ciò che vede sia vero. Immagazzina dati del sogno e ripete tutto ciò che ascolta come un mantra, come del resto suo marito *Ivan* il quale parla attraverso luoghi comuni e frasi preconfezionate, ripetendo all'infinito «la mia signora», epiteto che predilige al nome proprio della moglie. *Wanda* realizza una perfetta sintesi del suo *modus vivendi* al cospetto della redattrice di *Incanto blu*, il giornalino settimanale che essa attende con trepidazione ad ogni uscita. La giovane dopo averlo acquistato, si immerge nella lettura e lì comincia la sua 'vera vita'. La smaliziata redattrice ignorando, anzi, alimentando il paradosso esistenziale in cui vive la candida ammiratrice sostiene: «La vera vita è quella dei sogni. Bisogna chiudersi nel proprio io, come la contessina Lucilla» ed insiste: «Se fosse sola di notte nel deserto, cosa direbbe?» e *Wanda* risponde con aria sognante come se fosse davvero il personaggio che interpreta, *Fatima*: «Oh! Non sono niente tranquilla» e l'autrice dei dialoghi del fotoromanzo risponde: «Bellissima, semplice come è la vita». Quando *Wanda* si troverà in vesti da odalisca a rappresentare proprio il personaggio frutto della dozzinale inventiva di alcuni mestieranti pronuncerà davvero le parole da essa stessa proposte e durante una prova sulla spiaggia alla battuta: «Non sono niente tranquilla, che cosa minaccia il mio sceicco?» questi, ancora in veste di *Fernando Rivoli* consiglierà alla debuttante: «Fammela più orientale», interpretando comicamente l'ulteriore personaggio di un consumato direttore di scena.

Alla fine della giornata, quando *Wanda* si perde nella pineta di Fregene e la collisione tra il mondo reale e quello virtuale si è ormai prodotta, nel momento esatto in cui ognuno ormai è rientrato nei panni quotidiani, compresa *Wanda*, vittima conclamata della disillusione, sarà sorprendentemente il burbero regista ad accorgersi della sua assenza; egli si rende conto, in quell'istante esatto che non ne conosce neppure il nome, si consulta con la troupe e gli attori, ma anch'essi lo ignorano, compreso lo *Sceicco Bianco*, l'eroe ormai rientrato nelle mansuete vesti di consorte succube, il quale dichiara di sapere solo che la ragazza si fa chiamare *Bambola appassionata*. Solo *Wanda* è ancora per tutti un personaggio, un pseudonimo, un ruolo e l'apoteosi del ridicolo, nonché lo smascheramento della finzione, si produce attraverso la voce del regista interpretato da Ernesto Almirante, amplificata dal megafono che si diffonde in tutto il circondario al grido di :«Bambola-a-a-a appassionata-a-a-a-a!». L'ispirazione del personaggio è ancora una volta la riproduzione di un'esperienza autobiografica di Fellini che reinterpreta il suo incontro col regista Blasetti a Cinecittà, nel caos delle maestranze e delle comparse:

[...] al di sopra di tutta quella confusione, una voce potente, metallica, tuonava ordini che parevano verdetti: "Luce rossa gruppo A attacchi sulla sinistra! Luce bianca gruppo barbari retroceda in fuga! Luce verde cavalieri ed elefanti impennarsi e caricare! Gruppo E e gruppo F rovinare al suolo! IM-ME-DIA-TA-MEN-TE!!!!". Il timbro della voce attraverso il megafono e il genere degli annunci scanditi potevano anche suggerire l'idea di

trovarsi alla stazione o all'aeroporto in un momento di grande catastrofe. Non riuscivo però a capire da dove provenisse la voce. Ero un po' allarmato, il cuore mi batteva forte. Poi tutto a un tratto, in un silenzio improvviso, il braccio lunghissimo di una gru cominciò a sollevarsi nell'aria e a salire in alto, sempre più in alto, al di sopra delle costruzioni, al di sopra dei teatri di posa, oltre gli alberi, oltre le torri, su, ancora più su, verso le nubi, fino a fermarsi sospeso nel riverbero incandescente di un tramonto con milioni di raggi. Qualcuno mi prestò un cannocchiale e lassù, a più di mille metri, su una poltrona Frau saldamente avvitata alla piattaforma della gru, con i gambali di cuoio, scintillanti, un foulard al collo di seta indiana, un elmo in testa e tre megafoni, quattro microfoni e una ventina di fischietti appesi al collo c'era un uomo: era lui, era il regista, era Blasetti²⁸⁴.

I personaggi del film di Fellini sono fissi come le loro caratteristiche; la finzione stessa della cinematografia è imperniata sul movimento (a partire dal comando «motore» che innesca le azioni sul set), ma in Wanda è più potente l'immaginario suscitato dal fotoromanzo, composto di *frames* che ricordano il movimento, ma di fatto sono statici, cristallizzati; sul set ella è inebriata e stupita dal circo rutilante che si manifesta intorno ad essa e questo la risucchia, ma non ne avverte coscientemente la vera essenza. La staticità è rimarcata dal grido dell'irascibile regista che ordina al fotografo ad ogni cambio di posa degli artisti: «Scatta! Scatta!». Anche il personaggio del regista è un *cliché* che Fellini amava riprodurre, se non altro per la lontananza con ciò che egli stesso sentiva di essere, inadeguato a quel ruolo perché si riteneva non fornito di quelle caratteristiche che, almeno all'inizio della sua carriera riteneva imprescindibili per svolgere tale professione: l'autorevolezza ma anche l'autorità, un certo fare scorbutico, una severità nei confronti della *troupe*.

La fissità per Fellini è sinonimo di stupidità ma, come in Flaubert, la *bêtise* conserva qualcosa di misterioso e incantatorio, li repelle e li affascina contemporaneamente. Le opere dei due autori fanno sfilare una galleria di personaggi sciocchi e anche Flaubert vedeva nella *bêtise* una sinistra comicità. Flaiano racconta che in una lettera a Louise Colet, Flaubert scriveva che «il suo fine era di arrivare a una comicità portata all'estremo, una comicità che non facesse più ridere. Non dimostrare più niente. Scrivere un libro che, come diceva Du camp, sembrasse opera di un cretino»²⁸⁵.

Mentre l'*Ema* di Oliveira vive e sente "l'oscillazione" dentro di sé, la *Wanda* di Fellini forse si avvicina di più all'*Ur Bovary* perché «sostituisce alla realtà un mondo che si accorda con i suoi desideri (cfr. Risset, op. cit., p. 29), nonostante sia palese all'osservatore (il pubblico o il lettore), la pressoché simultanea coesistenza di illusione e disillusione. Risset cita in proposito l'*immagine-cristallo* di Gilles Deleuze, nella quale le due facce sono compresenti e non si confondono. In un certo senso le storie che raccontano i tre autori sono di natura 'romanzesca' anziché 'romantica', se mutuamo la differenziazione stabilita da René Girard, secondo il quale si possono qualificare come «romantiche le opere che riflettono la presenza del mediatore senza mai svelarla, e romanzesche quelle che invece la svelano» (R. Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani, 2009 [1961], p. 19). Secondo Girard l'eroina di Flaubert, come Don Chisciotte e tanti

²⁸⁴ F. Fellini, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 44-45.

²⁸⁵ E. Flaiano, *La solitudine del satiro*, Milano, Adelphi, 1996, pp. 309-310.

altri personaggi della letteratura vive un desiderio 'triangolare' perché necessita di una mediazione, non è legata al suo oggetto attraverso una linea retta, ma lo brama per il tramite delle eroine romantiche che le riempiono la fantasia, così come si verifica in *Ema* e, in modo ancor più vistoso, in *Wanda*.

Lo *Sceicco bianco* pronuncia solo frasi di circostanza o banalità macchiettistiche, ma *Wanda* non sa discernere il falso dal vero, non rinviene mai la contraddizione, né il grottesco. Durante il primo incontro lo *Sceicco* contrappone il suo dondolio infantile e grottescamente macho a gambe divaricate ad un ridicolo: «Bonjour!» rivolto all'inaspettata astante e pronunciato con cerimoniosità e dizione scorretta; quando la invita al chiosco per sedurla con un'aranciata, la prende fra le braccia per farla danzare al ritmo della musica popolare che proviene dall'altoparlante del bar, come se si trovassero ad un gran ballo, affetta struggimento e grossolani virtuosismi coreutici, ma la ragazza ha il cappotto in mano e la 'società' che li circonda non è composta dagli aristocratici al ballo della Vaubeysard, ma da uomini in canottiera e donne in costume da bagno. Ciononostante Wanda, poc'anzi confusa e pentita di essersi fatta risucchiare nel vortice di un mondo sconosciuto, ripiomba rapita e sognante in una dimensione onirica e parallela, dimentica nuovamente dei suoi doveri di sposa.

Il ballo con l'idolo è la tappa senza ritorno durante la quale avviene il contatto autentico con l'oggetto del desiderio, dal quale gli eventi non possono più prescindere, come era accaduto a Madame Bovary al ballo della Vaubyessard, il quale «aveva aperto nella sua vita una spaccatura, come quei gran crateri che la tempesta, in una sola notte, spalanca nelle montagne»²⁸⁶

Il richiamo flaubertiano del ballo non è isolato. Se non si tengono in considerazione le analogie più evidenti c'è più di un luogo del film di particolare interesse. Mentre Wanda è sul set, Ivan cerca come può di intrattenere i parenti prendendo tempo e si reca, in base alla tabella di marcia serratissima concordata con lo zio, al Teatro dell'Opera dove, per ironia della sorte, è in scena il *Don Giovanni*. La sequenza è montata subito dopo il tentativo di seduzione sull'imbarcazione da parte di Nando Rivoli, in parallelo con il duetto visto poc'anzi a teatro di Don Giovanni e Zerlina. L'episodio della rappresentazione teatrale è presente anche in Madame Bovary, quando costei si reca dopo la malattia in seguito all'abbandono di Rodolphe a Rouen col marito ad assistere alla *Lucia di Lammermoor*, dove incontra Léon. Anche qui la scelta non è casuale, giacché la protagonista della pièce diventa pazza per amore.

E ancora, quando Wanda viene lasciata davanti all'albergo da un villano dongiovanni che l'aveva ricondotta a Roma allo scopo di sedurla, ella, ancora in costume di scena, non ha il coraggio di rientrare nell'alloggio e si risolve di abbandonare tutto. Pertanto va alla ricerca di un telefono per

²⁸⁶ G. Flaubert, *La signora Bovary*, Torino, Einaudi, p. 65.

comunicare al marito la sua decisione di scomparire e lo trova in una farmacia notturna, che richiama così da vicino quella di Homais in Flaubert e, proprio come Emma a Yonville, nel negozio volge lo sguardo verso un'ampolla di prodotto tossico che reca l'immagine di un teschio. Di lì a poco tenterà il suicidio. Tuttavia, mentre la scena della ricerca notturna del veleno in Flaubert è tra le più tragiche e convulse dell'opera, nel film di Fellini è un'occasione per mostrare ancora una volta la ciclicità psicologica dei tipi fissi umani che alcuna lezione traggono dagli insegnamenti della vita. Wanda, non trovando il marito in Hotel detterà al portiere notturno un messaggio da inoltrargli caratterizzato ancora una volta dall'assenza di pensiero personale e dall'inautenticità di sentimenti, nonché dall'uso di frasi stereotipate, ripetute e mutate da un certo linguaggio da romanzetto d'appendice:

Le dica che non mi aspetti più. Per un destino fatale ho macchiato l'onore del suo nome, l'onore del suo nome, ma sono innocente e pura, le dica che...-guardando intanto il teschio di cui sopra- ora sono nel fango, ma uscirò dalla sua vita, per sempre. La vera vita è quella del sogno, ma a volte il sogno è un baratro fatale.

Nonostante i contenuti annuncino una grave risoluzione della faccenda, la *bêtise* del portiere gli impedisce di afferrarne il significato; questi si limita a praticare il suo mestiere, appuntando meccanicamente e badando solo alla giusta comprensione grammaticale; dato che probabilmente non conosce la parola 'baratro' si accerta dell'ortografia: «B come Bologna?» chiede. Si tratta in tutto di evocazioni, di un sistema di rimandi, di un gioco della memoria che appartiene tanto all'autore quanto allo spettatore.

Flaubert si avvale di un particolare metodo di scrittura per cui, attraverso un innovativo uso del discorso indiretto libero e soprattutto dell'imperfetto, unitamente ad altre abili tecniche narrative, disvela gradualmente l'evoluzione e la sovrapposizione di elementi che compongono la trama e caratterizzano i personaggi, in particolar modo la protagonista, mettendone a parte il lettore il quale è sempre consapevole della coesistenza di sentimenti che si bilanciano e si contraddicono costantemente, in un percorso di illusione-disillusione presente in ogni luogo della vicenda narrata²⁸⁷. In Fellini lo smascheramento dell'illusione avviene gradualmente, ma il pubblico è informato sui fatti sin dall'inizio, come in Flaubert.

La bellezza dell'illusione è tale che la sua messa a nudo deve passare attraverso molteplici, ripetute smentite, non può avvenire d'un tratto; neppure i personaggi maschili ne sono immuni, anzi, talvolta sono avvinti dalle sue catene in modo meno problematico e perciò ancora più sciocco e ridicolo. I mariti, lo *Charles* di Flaubert, il *Carlos* di Oliveira e l'*Ivan* di Fellini sono accomunati dal desiderio di conformità all'interno di una struttura fissa e dalla miopia analitica di fronte alla

²⁸⁷ Cfr. M. Proust, *À propos du "style" de Flaubert*, in P. Clarac, Y. Sandre (Éd.), *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1971, pp. 586-560.

realtà; la loro è un'illusione speculare rispetto a quella della propria moglie. Ivan interpreta la sottomissione provinciale all'autorità istituzionalizzata incarnata dal Papa e ripone ogni aspettativa di felicità nell'incontro con esso, affatto curandosi dei veri sentimenti e dei costumi della moglie, di fatto estranea alle dinamiche di irreprensibilità domestica che egli ritiene di aver costruito. Quando *Ivan* ritrova la moglie, discinta e provata in un manicomio dopo che questa ha consumato il licenzioso, seppure casto, incontro con lo *Sceicco Bianco*, singhiozzano entrambi come due personaggi da *Commedia dell'Arte* e l'uomo, dopo un primo cedimento emotivo le enuncia, fissandola con i suoi tipici occhi sgranati che denunciano «l'assenza di sguardo sul mondo»,²⁸⁸ che in quel momento non c'è tempo per spiegare i dettagli dell'accaduto, bisogna adempiere ai propri doveri istituzionali: «Alle undici dobbiamo essere dal Papa, hai cinque minuti per vestirti, ora non voglio sapere niente...prima l'onore della famiglia», ancora preoccupato di portare a termine il suo obiettivo di facciata, mostrandosi per ciò che non sa essere persino con suo zio che «è un'alta personalità del Vaticano e -dunque- può molto»

Carlos e *Ivan* sono due uomini senza qualità, non riescono neppure a tradire la moglie scientemente, non riescono ad avere un pensiero forte o, quantomeno, personale. Entrambi cercheranno di ingannare il dispiacere per la condotta morale della moglie, o meglio per la confusione che li attanaglia causata dall'incapacità di comprensione di ciò che accade intorno ad essi, consumando una relazione effimera con un'altra donna: *Carlos* con un'infermiera, *Ivan* con una prostituta, in una scena del film che poi verrà tagliata. Quest'ultimo, prostrato da una giornata campale di ricerche senza esito in una città di cui non ha la minima padronanza, si accascia senza speranza sul gradino di una fontana romana. Lì incontrerà due peripatetiche dall'animo scherzoso e fanciullesco –ricorre l'ossimoro tipico dei personaggi felliniani- che tenteranno di consolarlo. Una prostituta veneta lo condurrà con sé, l'altra è interpretata da Giulietta Masina la quale apparirà per la prima volta in questo film nel ruolo di *Cabiria*²⁸⁹.

Charles nutre un'illusoria fiducia nella buona fede della consorte, prodotta da un amore incondizionato, ancorché da una mediocrità di spirito; Per *Carlos* è l'agricoltura a legarlo alla tradizione e ad una visione conservatrice e cieca dell'esistenza, «sono un medico e un agricoltore» egli afferma, rivelando così un «absence d'évolution personnelle» (Jean Baptiste Renault, *Ema et son double*). Pertanto se *Ema* è certa di non poter riporre nel marito i suoi sogni, perché questi non le può offrire una chance nel futuro, *Emma Bovary* non si dà pace per il senso di soffocamento che le provoca un'esistenza domestica che non desidera e ricerca una possibilità di riscatto sociale nell'episodio della sfortunata operazione del piede equino di *Hyppolite* -la quale, infatti, non è

²⁸⁸ Risset, *op. cit.*, p. 51.

²⁸⁹ Il personaggio che diventerà poi leggendario, frutterà a Giulietta Masina il *Leone d'oro* al *Festival di Cannes* nel 1957 come migliore interprete femminile nel film *Le notti di Cabiria*.

rappresentata da Oliveira perché anacronistica nella collocazione temporale del suo film- sortendo l'unica conseguenza di esacerbare il suo stato d'animo già avvinto dall'irrequietezza e minato nel profondo dal disprezzo nei confronti di un marito divenuto in seguito al fallimento dell'intervento, ancor più inadeguato alle sue aspettative.

Abbiamo già altrove fatto riferimento alla *boiterie* di *Ema* e al suo significato simbolico che connota il marchio dell'essere in oscillazione, Oliveira quindi, pur non rappresentando l'episodio perché segno di un'epoca che non esiste più, ne conserva la traccia affidandogli un ulteriore simbolicità: il segno del fallimento di un medico e di un uomo mediocre che connota l'intera vita di *Emma* in maniera inconfutabile; ella assume in sé il compito di espiare quell'esistenza grama e il marchio incancellabile di una vita predestinata, «comme si le pied “malade” était le signe de tout ce que, à tort, Ema a refusé, ce à quoi elle a voulu échapper»²⁹⁰. La sapienza di Oliveira rende l'immagine di *Ema* il fenotipo simbolico di una serie di esistenze fallite, la propria *in primis*, ma contemporaneamente anche quella del marito, erede a sua volta dello *Charles* di Flaubert e portatore di quella pochezza e mediocrità umana caratteristica di una certa tipologia di uomini. È stato anche osservato in proposito: «Ema representava a claudicação física e moral da burguesia da época, o seu defeito físico era de ordem espiritual, ligado a um mal-estar, a uma crise existencial e de identificação»²⁹¹. Spesso la protagonista dissimula il suo difetto fisico assumendo pose statiche e mai se ne fa riferimento esplicito nel film se si esclude l'accento all'inizio della voce narrante che ne riassume la storia e, nel corso di una cena formale nella casa paterna quando ne viene attribuita la causa non ad una tara genetica, ma ad una malattia infantile dopo la morte della madre, in garanzia così del fatto che il piede zoppo fosse la conseguenza di una tragedia della vita di cui la ragazza non poteva assumerne la responsabilità. Dunque la moralizzazione di Ema, compito assunto tradizionalmente dalle madri, non è stata possibile come non lo fu per Emma Bovary, ma se in Flaubert sarà la suocera dell'adultera, nella sua distante superbia di donna padrona di lunga esperienza domestica e di condotta parca e irreprensibile, a suggerire e poi ad imporre alla nuora il giusto costume domestico da assumere, in Oliveira sarà una donna amata, seppur bigotta a tentare di distogliere la nipote da quelli che reputava usi sconvenienti, prima fra tutte l'abitudine di leggere romanzi, ma gli insegnamenti di costei saranno ignorati e derisi dalla ragazza che li considera arretrati per i suoi tempi. Tuttavia proprio la morte della zia Augusta rappresenterà un cambiamento profondo nella vita di Ema: essa rincontrerà in quell'occasione quello che diverrà suo marito, come in un sinistro presagio di infelicità, perché la morte della zia in realtà per *Ema* rappresenta una perdita incolmabile e, a ben guardare inattesa; la voce narrante lenta e cadenzata nell'atmosfera

²⁹⁰ Renault, *op. cit.*, p. 20.

²⁹¹ Célia Maria Sousa Lopes, *O Bovarismo ou a busca do absoluto no filme Vale Abraão de Manoel de Oliveira*, in <https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/1741/1/Dissert.dez10-fev.pdf>

cupa della casa dirà: «La debolezza imitava la forza, Ema aveva una sola scelta: simulare la morte». Quando la giovane si risolverà a sposare il compassato corteggiatore lo farà subendo, senza opporre resistenza, tutti i passi che suggeriscono le convenzioni e affermerà candidamente e alle collaboratrici che l'aiutano a provare l'abito da sposa come delle ancelle: «Che strano, lo sposo e nemmeno mi piace».

E' stato osservato che il film di Oliveira è incentrato sul «mystère de la femme au monde»²⁹², in questo forse il senso che si può dare in *Vale Abraão* è molto distante dalla modalità in cui il concetto si colloca nel romanzo di Flaubert, in cui il mistero è relegato a un certo tipo di donna, sebbene sia talmente tipizzato da diventare emblematico. Oliveira sembra voler connotare la figura di ulteriori sfaccettature fino ad estenderla alla donna in generale. In questi termini non si può non rinvenire un'analogia con Federico Fellini il quale ha sempre navigato nel misterioso e affascinante oceano dei tipi femminili, partendo dalla candida e ingenua lettrice di romanzetti, per approdare a figure grottesche simbolo di un'estetica dell'eccesso del femminile, soprattutto in termini fisici, ossessione e brama del maschio, che trovano una summa nel capolavoro del cineasta riminese, 8 e 1/2:

Il film dovrebbe essere anche la storia di questo interminabile favoleggiare sul continente donna, oscuro e affascinante. Protagoniste a parte, dovrebbero esserci molte altre apparizioni femminili, ho la sensazione che queste vaghe presenze profumino tutta la storia e che tutti gli avvenimenti convergano verso un unico problema, e cioè quell'intestardirsi del protagonista a chiarire se stesso attraverso queste magiche e indefinite proiezioni. La donna rispecchia e restituisce le nostre emozioni e i nostri bisogni, ce li restituisce con amicizia e comprensione, dà loro forma, ce li rivela. Il protagonista potrebbe anche dirle queste cose, magari comportandosi in maniera totalmente contraddittoria. Potrebbe dire che la donna è più sincera dell'uomo, che si rivela, si esprime e si consegna così com'è, non come vorrebbe essere, non ha la nostra finzione, la maschera del lavoro, dell'impegno, della ideologia, che inganna e copre la verità²⁹³.

Non secondarie nell'opera, sebbene ruotino tutte direttamente o indirettamente intorno alla figura della protagonista assoluta, le altre donne, caratterizzate tutte da un carattere forte o, comunque, ben definito, ma multiforme e misterioso, a volte insondabile. Si pensi a Maria Loreto, la madre del giovane Semblano, ultimo amante di Ema, donna fiera ed altera, ma ambigua e a modo suo perversa nella sua compassatezza borghese; emblematica la sequenza in cui ella mostra a Carlos l'alcova che ha allestito per il marito anziano e le sue giovani amanti, in modo da poterne preservare igiene e decoro, ma in verità per conservare un potere sul marito. La donna sembra esperta e smaliziata in tutti i casi della vita, ma risulta totalmente incapace a vivere, ricorda quel Don Ferrante manzoniano il quale adottava postulati e li applicava indistintamente; ella sembrava sapere tutto e trova parole

²⁹²BAECQUE (De) et PARSII J., *Conversations avec Manoel de Oliveira*, Paris, Cahiers du cinéma, 1996, p. 51.

²⁹³ I. Pintor, *Ricordi, sogni, pensieri: il sogno nelle immagini di Fellini*, in G. Frezza, I. Pintor (a cura di), *La strada di Fellini. Sogni, segni, grafi, immagini e modernità del cinema*, Liguori, Napoli, 2012, p. 12.

precise e puntuali per descriverlo, incluso quando parla d'amore: «L'amore ha la fluidità di una nuvola. E quando psiche si sveglia l'amore non è più là»; o le sorelle Mello, confinanti della villa dei Cardeano, la casa paterna di Ema, a cui era doveroso far visita, donne use a giudicare la vita degli altri senza parteciparvi e quindi anche quella di Ema, in cui avevano precocemente individuato, dalla distanza delle loro sedute in fondo ad una stanza enorme in cui accoglievano l'incedere claudicante della giovane durante una sua visita, «un'aria sinistra, a cominciare dalla bellezza» e la ragazza rispondeva a quell'accoglienza fredda e pregiudiziale con un sorriso affettato tanto simile ad un ghigno. Poi ancora le sorelle di Carlos, una coppia di aride moraliste che spiano e scrutano da lontano, traendo conclusioni banali; si cita a tal proposito l'episodio in cui Ema telefona alle figlie avvertendo del suo imminente ritorno e una delle due donne con soddisfazione commenta: «Nuota nuota, ma torna a morire a casa...».

Si aggiungono a queste le domestiche dell'infanzia e della giovinezza, con le quali Ema instaura una sincera sorellanza, costoro rappresentano la giovialità, la purezza di sentimenti, l'accudimento che la madre non le ha potuto dare, ma è Ritinha, come è stato affermato altrove indubbiamente la donna più importante, sebbene muta, sebbene semplice lavandaia, è donna fiera e rappresenta il *côté* introspettivo di Ema, Ema come sarebbe potuta essere se avesse intrapreso una strada esistenziale opposta, ossia l'astensione totale dall'amore carnale anziché l'abbandono ad esso. In una sequenza Oliveira, nel corso di una conversazione con un amico di famiglia, fa pronunciare Ema intorno ai sentimenti che prova nei confronti della lavandaia; ella dice: «Ritinha non ha avuto la decorazione per la sua devozione al lavoro, come la vecchietta che servì la Bovary «per i buoni servizi prestati» e conclude: «Ci sono esseri che finiscono per far parte di noi, come Ritinha e come mia madre», intendendo che le relazioni non solo influenzano la vita degli esseri, a volte sono quella stessa vita. Un discorso a parte meritano le figlie, Luisona e Lolota, personaggi del tutto secondari, come secondaria è la relazione che la madre ha con loro. Ema ha con esse un rapporto anaffettivo, come quello che la signora Bovary aveva con la piccola Berthe per apparente incapacità emotiva, ma invero per reazione al dispiacere di aver dato alla luce una femmina, un'altra prigioniera di un'esistenza che sarà determinata da altri, da uomini. Racconta la voce narrante che una di esse «non piangeva mai, non sentiva dolore, neppure se si scottava e si tagliava» come a recare segno della incapacità di sentimenti autentici ereditata dalla madre o, forse, per cautelarsi dall'inevitabile dolore che arreca la vita.

Non abbiamo qui voluto effettuare una pedissequa comparazione far l'opera di Fellini e quella di Oliveira, tuttavia nell'economia dell'analisi intorno a concetti comunemente affrontati dai due autori con esiti personalissimi intorno a un personaggio universale importa sottolineare, *last but not least*, le influenze transmediali dei due cineasti.

Fellini nutriva una vera ossessione per l'immagine, per ciò che si vede, per il teatro della vita e non solo del racconto in sé e per sé; egli ha necessità di mostrare e sostiene infatti che il cinema non sia figlio della letteratura, ma della pittura. Flaubert non conosceva il cinema, ma certamente detestava l'idea che *Madame Bovary* potesse essere illustrata o rappresentata fuori dalle parole che egli aveva accuratamente scelto per raccontarla. Oliveira, non solo nel film in analisi come abbiamo già rilevato, ha un approccio profondamente letterario all'opera cinematografica. Egli dichiara, sintetizzando anche le sue posizioni nei confronti dell'adattamento di un testo letterario per il cinema:

Un *découpage*, un copione cinematografico, è per sua natura un testo letterario. Allorché diventa un film, perde la propria identità letteraria e scompare del tutto nel film, dove non si fa altro che guardare immagini ed ascoltare suoni. [...] Un film onesto non sarà mai 'colonia' di un libro, così come un libro non sarà mai 'colonia' d'un film. Se un film si ispira ad un libro e vuol essergli fedele il lavoro del regista consisterà nel creare attraverso l'analisi e l'interpretazione. Ciò equivale a penetrare lo spirito del libro in questione [...] Il regista si serve di un'altra forma, che non è quella del libro, ma che è ispirata dal libro, dato che non esiste corrispondenza cinematografica per una frase in buon stile letterario [...] Non bisogna dimenticare che il cinema [...] può essere, come di fatto è, la sintesi di tutte le arti²⁹⁴.

La scelta del finale nei due film rispecchia l'ottica dell'autore intorno al suo personaggio e ne sottolinea, in sintesi, l'incapacità di esse di affrancarsi dalla magnifica e tragica illusione che ne ha caratterizzato l'esistenza; le eroine di Oliveira e Fellini cercano di dar fine alla loro inquietudine perdendosi nelle acque di un fiume: l'avvelenamento di *Madame Bovary* si trasforma in un apparente incidente mortale in Oliveira che fa scomparire la sua Ema facendola scivolare nel Douro dopo aver (inavvertitamente o coscientemente?) messo un piede sul vacillante (ancora una volta) asse di un pontile, tante volte percorso nelle fughe d'amore in motoscafo. Tuttavia il ponte vacillante sin dall'inizio viene configurato quale simbolo di una predestinazione per Ema: «Lì vicino c'è un ponte di legno, sul quale l'acqua batteva con un rumore sinistro. Ema fu subito avvisata». Le parole della voce narrante si stagliano come un monito infallibile nella mente dello spettatore e la protagonista si appropria della sua fine in quello che da subito risulta esserne il luogo certo, percorrendo con lentezza e passo inesorabile tutto il percorso che invece non ha nulla di sinistro, sembra anzi rappresentare il riepilogo della vita di Ema come l'avrebbe voluta. Ella si appresta a percorrerlo impeccabilmente abbigliata, col sorriso, aprendosi un varco per il passaggio del suo cappello a falda larga, preceduta da un'inquadratura inconsuetamente mobile, che si snoda fra i rami pesanti dell'aranceto dai frutti maturi appesi ai rami; dapprima la cinepresa carrellata in soggettiva, poi fa un salto di campo come per accompagnarla verso il ponte attraverso un *iter* che l'ha riportata ai tempi della sua verginità. Seguono i titoli di coda sull'*upsound* del treno, lo stesso

²⁹⁴ Nisio, *op. cit.*, pp. 25-26.

cadenzato suono con cui si apre il film, a sottolineare la ciclicità ed eternità del tempo e del paesaggio in contrapposizione alla caducità delle vite umane.

La vicenda di Wanda è ben più tragicomica. Un crescendo musicale di Nino Rota sottolinea la risoluzione della ragazza di togliersi la vita, ma la sua azione goffa fa da contrappunto alla decisione fatale: ella tenta un salto nel Tevere, senza accorgersi che sotto, a pochi centimetri, c'è la sabbia del fiume, fallendo così, grottescamente, il suo intento. Alla musica di Rota si sostituisce il suono prosaico della sirena dell'ambulanza che la conduce all'ospedale psichiatrico, dove verrà a prelevarla il marito per riprendere la vita 'normale', costringendola a far finta al cospetto di tutti che nulla sia accaduto, per ricominciare la vita con gli identici parametri di prima. Ma se Ema non potrà sopravvivere all'eterna attesa che qualcosa accada, nella convinzione, tuttavia, che nulla mai potrà accadere, dato che si fa forte dell'esperienza della Emma Bovary di Flaubert che ha conosciuto nelle sue letture giovanili, Wanda rinuncia solo apparentemente all'illusione quando si ricongiunge col marito, perché le sue parole prima della fine del film saranno: «Sarai tu il mio *Sceicco Bianco*», dimostrando di non saper rinunciare alla sua illusione di una vita in forma di fiction.

BIBLIOGRAFIA

STUDI TEORICI GENERALI

- L. ALBANO, *Dalla letteratura al cinema: le impossibili istruzioni per l'uso*, in *Il racconto tra letteratura e cinema*, Roma, Bulzoni, 1997
- R. ALTMAN, *Film/Genere*, Milano, Vita e Pensiero Università, 2004
- D. ANDREW, *Adaptation*, in *Film Adaptation*, Ed. James Naremore, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press, 2000, pp. 28-37
- D. ANDREW, *Concepts in Film Theory*, Oxford, Oxford University Press, 1984
- D. ANDREW, *The well-worn muse: adaptation in film history and theory*, in *Narrative Strategies: original essays in film and prose fiction*. Ed. Syndy Conger et Janice Welsch, Western Illinois University, 1980, 9-17
- J. AUMONT, *Les théories des cinéastes*, Paris, Armand Colin, 2004
- J. AUMONT, M. MARIE Michel, *L'analyse des films*, Paris, Nathan Université, 1988.
- J. AUMONT, A. BERGALA, M. MARIE, M. VERNET, *Esthétique du film*, Paris, Nathan Université, 1983.
- M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001
- J. BAETENS Jan, *La Novellisation. Du film au roman*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2008.
- C. BATTISTI, *La traduzione filmica: il romanzo e la sua trasposizione cinematografica*, Verona, Ombre corte, 2008.
- R. BARTHES, *Image – Music – Text*, Glasgow, Fontana/Collins, 1977.
- R. BARTHES, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982.
- S. BERNARDI, *Introduzione alla retorica del cinema*, Firenze, Le Lettere, 1994.
- A.-M. BARON, *Romans français du XIXème siècle à l'écran: problèmes de l'adaptation*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaire Blaise Pascal, 2008, pp. 28-30 (Cahier Romantique n. 14)
- A. BAZIN, *L'adaptation ou le cinéma comme Digeste*, «*Ésprit*», 7 luglio 1948, pp. 32-40.
- A. BAZIN, *Diario di un curato di campagna e lo stile di Robert Bresson*, in *Teorie del realismo* a cura di E. Bruno, Roma, Bulzoni, 1977.
- A. BAZIN, *Qu' est ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du cerf, 1975.
- A. BAZIN, *Che cos'è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1999
- P. BEYLOT Pierre, *Le Récit audiovisuel*, Paris, Armand Colin, 2005, (Armand Colin Cinéma)

- W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000
- G. BETTETINI, *Le trasformazioni del soggetto nella traduzione*, in *La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*, Milano, Bompiani, 1984, pp. 72-73
- G. BLUESTONE, *Novels into film*, Berkeley, University of California Press, 1971
- D. BORDWELL, K. THOMPSON, *Film art: an introduction*, New York, McGraw-Hill, 1997
- M. BUONANNO, *Il ritorno del già noto in, Il ritorno del già noto. La fiction italiana/L'Italia della fiction*, a cura di M. Buonanno, Roma, Rai-Eri, 2004
- M. BUONANNO, *Le formule del racconto televisivo. La sovversione del tempo nelle narrative seriali*. Milano, Sansoni, 2002
- S. CARDWELL, *Adaptation revisited. Television and the classic novel*, Manchester-New York, Manchester University Press, 2002
- D. CARTMELL, I. WEHELHAN, *Adaptations: from text to screen, screen to text*, Londra, Routledge, 1999.
- F. CASETTI, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milano, Bompiani, 1986.
- R. CASTELLI, *La penna e la macchina da presa, itinerari tra letteratura e cinema*, Acireale, Bonanno, 2007
- A. CICALESSE, *Testo e testualità*, in *Manuale della comunicazione* a cura di S. Gensini, Roma, Carocci, 1999
- S. CHATMAN, *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*, Ithaca, Cornell University Press, 1990
- S. CHATMAN, *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*, Ithaca, Cornell University Press, 1978
- S. CHATMAN, *What Novels Can Do That Film Can't (and Vice Versa)*, in *Narrative* a cura di W.J.T. Mitchell, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1980, pp. 117-136
- A. CINQUEGRANI, *Letteratura e cinema*, Brescia, La scuola, 2009
- K. COHEN, *Film and fiction, the dynamics of exchange*, New Haven, Yale University Press, 1979
- T. CORRIGAN, *Film and literature, an introduction and reader*, Taylor and Francis, 2011
- S. CORTELLAZZO, *Letteratura e cinema*, Bari, Laterza, 1998
- A. COSTA, *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, Torino, UTET, 1993.
- A. DE BEQUE, C. TESSON, (Éd.), *La nouvelle vague*, Paris, Cahiers du cinema, 1999
- G. DELEUZE, *Cinéma*, Paris, Editions de Minuit, 1983
- N. DUSI, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, UTET, 2003

- U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003
- B. EJCHENBAUM, *I problemi dello stile cinematografico*, in G. Kraiski, (a cura di), *I formalisti russi nel cinema*, Milano, Garzanti ctrl anno
- B. EJCHENBAUM, *La teoria del metodo 'formale*, in T. Todorov, a cura di, *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 2003
- S. M. EJZENSTEIN, *Dickens, Griffith e noi*, (1944), in S. M. Ejszenstein, a cura di, *La forma cinematografica*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 203
- K. ELLIOT, *Literary Film Adaptation and the Form/Content Dilemma*, in *Narrative across Media*, a cura di M.-L. Ryan, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2004, pp. 220-243
- J. ELLIS, *The literary adaptation*, «Screen» vol. 23, n. 1, 1982, pp. 3-5
- W. K. FERRELL, *Literature and Film as Modern Mythology*, Westport (CT), Praeger, 2000.
- A. FUMAGALLI, *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema*, Milano, il Castoro, 2004
- FUSILLO M. , *L'Objet-fétiche: littérature, cinéma, visualité*, Paris, Champion, 2014 ctrl titolo e metti in italiano
- E. FUZELLIER, *Cinéma et littérature*, Paris, Editions du Cerf, 1964
- S. JACQUIER, *La traduzione. Saggi e documenti* , II, supplemento al n. 535-538 di «Libri e riviste d'Italia», Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1995, p. 255
- R. JAKOBSÓN, *On Linguistic Aspects of Translation*, in *Language in Literature*, a cura di K. Pomorska, S. Rudy, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1987 cita edizione originale
- R. JAKOBSÓN, *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, trad. it. Milano, Feltrinelli, (1966) 1994, p. 56-64
- F. JOST, *L'oeil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires, 1990
- A. GARCIA, *L'adaptation du roman au film*, Paris, IF Diffusion, 1990
- A. GARDIES, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette Education, (1983) 2001
- A. GAUDREAUL, *Dal letterario al filmico Sistema del racconto*, Torino, Lindau, 2006
- A. GAUDREAULT, F.JOST François, *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan Université, 1990.
- G. GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982; trad. it *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997
- R. GIDDINS, K. SELBY, C. WENSLEY, *Screening the Novel – The Theory and practice of literary dramatization*, London, MacMillan Press, 1990.

- P. GIOVANNETTI, *Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012
- D. GIURLANDO, *Il problema della trasposizione cinematografica. Tre versioni dell'Idiota*, «Samizdat», 2007, V, n.3, p. 248-249
- C. GORBMAN, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1987.
- A. GRASSO, *Il libro e la televisione. Storia di un rapporto difficile*, Torino, RAI-Nuova ERI, 1993
- M. HALLIWELL, *Images of Idiocy. The idiot figure in modern fiction and film*, Haldershot, Hants, Ashgate Publishing, 2004
- B. HUMBERT Brigitte, *L'adaptation cinématographique dans le cours de littérature française*, «The french review», vol. 72, n. 5, Apr. 1999, pp. 839-852
- L. HUTCHEON, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006.
- L. HUTCHEON, *Teoria degli adattamenti. Letteratura, cinema e nuovi media*, Roma, Armando Editore, 2011
- W. INGRASSIA, *Quantità, generi e tendenze dell'adattamento letterario per la televisione*, «Quaderni di Symbolon», n. 1, 2010
- W. INGRASSIA, *Storie da vedere. L'adattamento letterario in tv (1999-2007)*, «Itinerari Mediali», n. 6, Torino, Effatà, 2007
- W. ISER, *The Range of Interpretation*, New York, Columbia University Press, 2000.
- R. KNOFF, *Theater and Film A Comparative Anthology*, New York, Yale University Press, 2005.
- D. L. KRANZ, N. C. MILLERSKI, *In/Fidelity. Essays on Film Adaptation*, Newcastle (UK), Cambridge Scholar Publishing, 2008
- T.M. LEITCH, *Film Adaptation & Its Discontents*, Baltimora, The Johns Hopkins University Press, 2007.
- T.M. LEITCH, *Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory*, «Criticism», vol. 2, 2003, pp. 149-171
- G. MANZOLI *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci, 2003
- M. MARTIN, *Le Langage cinématographique*, Paris, Editions du Cerf, 1992 (7ème Art)
- R. MC KEE, *Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*, New York 1997.
- B. McFARLANE, *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*, Oxford, Clarendon Press, 1996
- D. MENEGHELLI, *Liberamente tratto da... Storie, codici, tragitti, mediazioni tra letteratura e cinema*, «Between», Vol. II, n. 4, Novembre 2012
- C. METZ, *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*, Paris, Klincksieck, 1991.

- T. MILLER, R. STAM, *A Companion to Film Theory*, Malden (MA), Blackwell Publishing, 2004
- M. MILLICENT, *Filmaking by the book: italian cinema and literary adaptation*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1993
- J. NAREMORE, *Film Adaptations*, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press, 2000
- F. NASI, *Linda Hutcheon, Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media, Between*, Vol. II, n.3, Maggio 2012
- C. OZICK, *What Only Words, not Film, Can Portray*, New York Times, 05.01.1997, section 2, p. 1.
- A. PATIERNO, *L'adattamento cinematografico del testo letterario* in B. Di Sabato, A. Perri, a cura di, *I confini della traduzione*, Libreriauniversitaria. It Edizioni
- I. PERNIOLA Ivelise, *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Venezia, Marsilio, 2002
- M. RAK, W. INGRASSIA, *Format*, Milano, Mondadori Università, 2011
- R. RICHARDSON Robert, *Literature and Film*, Bloomington, Indiana University Press, 1969
- M.-C. ROPARS-WUILLEUMIER, *De la littérature au cinéma: genèse d'une écriture*, Paris, Armand Colin, 1970.
- M.-C. ROPARS-WUILLEUMIER, *Écraniques. Le film du texte*, Lille, Presses Universitaires, 1990.
- F. ROSSI, *Cinema e letteratura: due sistemi di comunicazione a confronto, con qualche esempio di trasposizione testuale*, consultabile in http://www.chaosekosmos.it/pdf/2003_02.pdf, ultima consultazione, 25/11/15
- R. RUTELLI, *Dal libro allo schermo Sulle traduzioni intersemiotiche dal testo verbale al cinema*, Pisa, Edizioni Ets, 2004
- M.L. RYAN, *Toward a Definition of Narrative*, in D. Herman (Ed.), *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 22-35
- F. SABOURAUD, *L'adattamento cinematografico*, Torino, Lindau, 2007
- J. SANDERS, *Adaptation and Appropriation*, London, Routledge, 2006
- M. SERCEAU, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires*, Liège, Editions du Céfal, «Grand écran Petit écran», 1999
- R. SIMONE, *Il testo che si legge e il testo che si guarda*, «Italiano e Oltre», vol. 6, n.1, 1997
- V. ŠKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento*, in T. Todorov, a cura di, *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 2003
- R. STAM, *Literature through Film*, Malden (MA), Blackwell Publishing, 2005.
- R. STAM, A. RAENGO Alessandra, *A Companion to Literature and Film*, Malden (MA), Blackwell Publishing, 2004.

- G. TINAZZI, *Cinema e letteratura*, Venezia, Marsilio, 2007
- F. TRUFFAUT, *Le cinéma selon Hitchcock: édition définitive*, Paris, Ramsay, 1983; trad. it. *Il cinema secondo Hitchcock: edizione definitiva*, Parma, Pratiche, 1985
- F. TRUFFAUT, *Una certa tendenza del cinema francese (1954)*, in *Il piacere degli occhi* a cura di F. Truffaut, Venezia, Marsilio, 1988, pp. 179-194 scrivi opera originale
- F. TRUFFAUT, *Il piacere degli occhi*, Venezia, Marsilio, 2000
- F. VANOYE, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, FAC, 1989
- F. VANOYE, *La sceneggiatura: forme, dispositivi, modelli*, trad. it. Torino, Lindau, 2001
- F. VANOYE, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Armand Colin, 2005. (Armand Colin Cinéma)
- F. VANOYE, A. GOLIOT LÉTÉ, *Introduzione all'analisi del film*, Torino, Lindau, 2003.
- S. VOLPE, *Adattamento. Sette film per sette romanzi*, Venezia, Marsilio, 2007
- G. WAGNER, *The Novel and the Cinema*, Cranbury, NJ Associated University Press Inc., 1975
- J.M. WELSH, P. LEV, *The Literature/Film Reader Issues of Adaptation*, Lanham, Scarecrow Press, 2007
- P. ZATLIN, *Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View*, Clevedon, Multilingual Matters, 2005

BIBLIOGRAFIA SU FLAUBERT

STUDI ESSENZIALI

- E. AUERBACH, *All'Hotel de la Mole*, in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it. vol. II, Torino, Einaudi, 1992, pp. 255-268
- R. BARTHES, *La frase di Flaubert, Il grado zero della letteratura*, trad. it. Torino, Einaudi, 1972
- C. BAUDELAIRE, *Madame Bovary par Gustave Flaubert*, in *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard, C 1976, pp.76-86.
- L. BIGIARETTI, *Prefazione*, in G. Flaubert, *La signora Bovary*, Torino, Einaudi, 1968 (I Millenni)
- V. BROMBERT, *I romanzi di Flaubert*, trad. it. Bologna, Il Mulino, 1989
- B. CARTER, *Madame Bovary*, «The French Review», vol. 11 n. 3, febbraio, 1938, pp. 207-218
- P. CATTRYSSSE, *Pour une théorie de l'adaptation filmique : le film noir américain*, Berne, Peter Lang, 1992
- S. CIGADA, *Il pensiero estetico di Gustave Flaubert*, Milano, Vita e Pensiero, 1964

- D. L. DEMOREST, *L'expression figurée et symbolique dans l'oeuvre de Gustave Flaubert*, Slatkine, Genève, 1967
- B. DONATELLI, *Le perle, il filo e la collana. Figure e luoghi nell'opera di Flaubert*, Roma, Nuova Arnica editrice, 2008
- P. DUFOUR, *Flaubert ou la prose du silence*, Paris, Nathan, 1997
- T. ELIAD, *Les secrets de l'adaptation*, Paris, Dujarric, 1981
- J. DE GAULTIER, *Il bovarismo*, trad. it. Milano, SE, 1992
- G. GENETTE, *I silenzi di Flaubert*, in *Figure I*, trad. it. Torino, Einaudi, 1982
- G. GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982
- GENETTE Gérard/TODOROV Tzvetan (ed.), *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, 1983
- P. MONGELLI, *I colori di Flaubert*, «Contesti», vol. 11, Bari, Adriatica Editrice, 1999, consultabile in http://lafrusta1.homestead.com/Riv_Flaubert.html
- F. PELLEGRINI, E. BIAGI, *Pour en finir (ou presque) avec l'adaptation cinématographique: Madame Bovary de Chabrol et Vale Abraão de Manoel de Oliveira*, in R. M. Palermo Di Stefano, S. Mangiapane, (a cura di), *Madame Bovary: preludi, presenze, mutazioni*, Messina-Napoli, Accademia Peloritana dei Pericolanti-ESI, 2007, pp. 191-205
- V. NABOKOV, *Gustave Flaubert: Madame Bovary*, in *Lezioni di letteratura*, Milano, Garzanti, 1982
- G. POULET Georges, *Flaubert*, in *Le Metamorfosi del cerchio*, Milano, Rizzoli, 1971
- M. PROUST Marcel, *À propos du "style" de Flaubert*, in *Contre Sainte-Beuve* a cura di P. Clarac, e Y. Sandre Paris, Gallimard, 1971. (Bibliothèque de la Pléiade)
- P. -L. REY, *Madame Bovary de Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, 1996. (Folio)
- J. P. RICHARD, *La création de la forme chez Flaubert*, in *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1990.
- J. ROUSSET, *Madame Bovary o il libro su nulla*, in *Forma e significato*, Torino, Einaudi, 1976.
- M. VARGAS LLOSA, *L'orgia perpetua. Flaubert e Madame Bovary*, Milano, Rizzoli, 1986.

STUDI SPECIFICI SUGLI ADATTAMENTI

- A.-M. BARON, *De Flaubert à Chabrol ou de la fidélité des adaptations*, «Cinema 91», n. 476, Aprile 1991, pp. 35-36.
- A.M. BARON, *Romans français du XIX^e siècle a l'écran: problèmes de l'adaptation*, Clermont-Ferrand, Cahiers Romantiques, Presse Universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 31.

- A.M. BARON, *L'adaptation au cinema des oeuvres litteraires du XIXème siècle*, www.ciep.fr/forums/2006/index.php
- G. BLUESTONE , *Madame Bovary in Book and Film*, «The Tulane Drama Review» vol. 1 n. 3, giugno 1957, pp. 49-61.
- M. BOUJUT, *Les autres Bovary au cinéma* , «L'Événement du jeudi», 4 Aprile 1991.
- P. BROOKS, *Le corps dans le champ visuel*, «Littérature», vol. 90 n. 90, 1993, pp. 21-33.
- B. G. CARTER, *Madame Bovary*, «The french review», vol. 11 n. 3, febbraio 1938, pp. 207-218.
- L. COX, *Flaubert, Femininity, and Free-Fall Stardom: A Reading of Madame Bovary* (Chabrol, 1991) and *Un Cœur simple* (Laine, 2008), «Cinema journal», 53.1., Fall 2013.
- M. DONALDSON EVANS, *Madame Bovary at the movies: adaptations, ideology, context*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2009.
- F. DUSZYNSKI, *La volte-face d'Emma*, «Vertigo» vol. 22, ottobre 2001, pp. 85-86.
- J. FIEDLER Jeannine, *Madame Bovary oder die Suche nach der "authentischen" Literaturverfilmung*, «Filmbulletin», vol. 43 n. 1, 2001, pp. 2-4.
- M. A. JOHNSON, *Translation and Adaptation*, «Translators' Journal», vol. 29 n. 4, 1984, pp. 421-425.
- J. JURT, *Frühgeschichte der Intermedialität: Flaubert* , in *Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität* a cura di U. Degner e N. C. Wolf, «Bielefeld», n.274, agosto 2010, pp. 19-40.
- A. GOLDMANN, *Madame Bovary vue par Flaubert, Minnelli et Chabrol*, «CinemAction», n. 65, settembre 1992, pp. 132-141 .
- K. GRIFFITHS, *Madame Bovary at the Movies: Adaptation, Ideology, Context*, «Nineteenth-Century French Studies», 39, n. 1- 2, autunno-inverno 2010-2011, pp. 194-195
- G. GRUGEAU, *Le retour aux sources. "Spasi i sohrani" save and protect Madame Bovary*, «24 Images», vol. 48, marzo-aprile 1990, pp. 58-64 .
- A. KLEINBERGER, *Les voies de l'analyse*, «NRP», vol. 21, Nathan, settembre 2006, p.12.
- E. H. KISSIN, *Film reviews. Madame Bovary*, «Films in Review», vol. 43, gennaio-febbraio 1992, p. 54.
- C. KRUEGER, *Being Madame Bovary*, «Literature Film Quarterly», vol.3, 2003, pp. 162-168.
- B. E. HUMBERT, *L'Adaptation cinématographique dans le cours de littérature française*, «The French Review», vol. 72 n.5, aprile 1999, pp. 839-852.
- E. LADENSON, *Emma Bovary goes to Hollywood*, «The Yale Review», vol. 94 n. 4, 2006, pp. 20-46.

T. LEFEBVRE, *Sur quelques adaptations de Madame Bovary*, «Revue d'histoire de la pharmacie», 79, vol. 290, 1991, pp. 331-33.

A. LES ROUX, *La temporalité dans quatre adaptations de Madame Bovary, réalisées par Jean Renoir, Vincente Minnelli, Claude Chabrol et Manoel De Oliveira*, Paris, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, settembre 2010.

S. I. LOCKERBIE, *Cinéma et littérature. Quelques aspects du réalisme. Flaubert et les néo-réalistes*, «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», vol. 20, 1968, pp. 207-219

J. E. MONTERDE, *Madame Bovary*, «Nosferatu», 17/18 marzo 1995, pp. 148-151.

A. MÜLLER, *Cinema, tradução, infidelidade: os casos de Madame Bovary*, «Sessões do Imaginário-Cinema», vol.11, luglio 2004, pp. 52-57

F. PELLEGRINI, E. BIAGI, *Pour en finir (ou presque) avec l'adaptation cinématographique: Madame Bovary de Claude Chabrol et Vale Abraão de Manoel de Oliveira*, in *Atti del Convegno Internazionale. Madame Bovary. Préludes, présences, mutations - Preludi, presenze, mutazioni* Messina, 26 - 28 ottobre 2006.

A. RIDING, *Flaubert does Hollywood – again*, «New York Times», 13/01/1991, p. 13.

L. STERN, *Fiction/film/femininity - paper two. Madame Bovary*, «Australian Journal of Screen Theory», voll. 9-10, 1981, pp. 51-68.

G. F. NOXON, *The Anatomy of the Close-up. Some Literary Origins in the Works of Flaubert, Huysmans and Proust*, «The Journal of the Society of Cinematologists», vol. 1, 1961, pp. 1-24.

M. ORR, K. GRIFFITHS, *Madame Bovary at the Movies: Adaptation, Ideology, Context*, «French Studies», vol. 64 n. 2, aprile 2010, pp. 215-216.

A. SPIEGEL, *Flaubert to Joyce: Evolution of a Cinematographic Form*, «Novel: A Forum on Fiction», vol. 6 n. 3, primavera 1973, pp. 229-243.

K.-P. WALTER, *Réalisme littéraire et réalisme cinématographique. Madame Bovary au cinéma. Renoir, Minnelli, Chabrol*, in *Modernité de Flaubert*, Éditions de l'université de Varsovie, 1994, pp. 93-105.

STUDI SU JEAN RENOIR

C. FAULKNER, *Jean Renoir: una conversazione attraverso i film, 1894-1979*, a cura di Paul Dancan, Hong Kong, Taschen, 2007.

C. FAULKNER, *Jean Renoir: a guide to references and resources*, Boston, C.K. Hall, 1979.

A. KLEINBERGER, *Cinéma et littérature, les voies de l'analyse*, «Nouvelle revue pédagogique», vol. 21, settembre 2006, pp. 11-20.

J. MAGNY, *Madame Bovary*, «Cahiers du Cinema», n.482, luglio-agosto 1994, pp.58-59.

- J. NARBONI, Renoir. Entretien et propos, Paris, Édition de l'Etoile, Cahiers du cinéma, 1986
- C.-J. PHILIPPE Claude-Jean, *Jean Renoir, une vie en oeuvres*, Paris, Grasset, 2005, p. 123.
- J. RENOIR Jean, *La mia vita. I miei film*, Venezia, Marsilio, 1992.
- J. RIVETTE, F. TRUFFAUT, *Nouvelle entretien avec Jean Renoir*, «Cahiers du Cinéma», n. 78, dicembre 1957.
- F. VANOYE, *Jean Renoir: La regola del gioco*, Torino, Lindau, 1996.
- R. VIRY-BABEL, *Jean Renoir. Le jeu et la règle*, Ramsay, 1994.

STUDI SU VINCENTE MINNELLI

- V. AMIEL, Madame Bovary, *l'arrière pays*, «Positif», n. 295, settembre 1985, pp. 67-68
- C. BITSCH Claude, C. DOMARCHI, «Cahiers du Cinéma», n. 74, agosto-settembre 1957, p. 33.
- P. BRION, D. RABOURDIN, T. DE NAVACELLE, *Minnelli, de Broadway à Hollywood*, Paris, Hatier, 1985 (5 Continents)
- R. CAMPARI, *Vincente Minnelli*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 32. (Il Castoro cinema)
- J. -P. DELOUX , *Vincente Minnelli, Sous le signe du Lion*, Paris, Ciné-régards, «Bibliothèque du film», 2000.
- DOUCHET, *Jean, Minnelli, un cinéaste mineur?*, Paris, Fédération française des ciné-clubs, «Ciné-clubs», 1999.
- D. GERSTHER, *Queer Modernism: The Cinematic Aesthetics of Vincent Minnelli*, <http://www.eiu.edu/2modernity>.
- R. GILL, *The Soundtrack of Madame Bovary: Flaubert's Orchestration of Aural Imagery*, «Literature/Film Quarterly», vol.1 n. 3, 1973, pp. 206-217.
- A. GOLDMANN, *Madame Bovary vue par Flaubert, Minnelli et Chabrol* , «Cinémaction», n. 65, septembre, 1992, pp.132-141.
- F. GUERIF, *Vincente Minnelli*, Paris, Edilig, «Filmo 8», 1984, pp.50-53.
- S. HARCOURT-SMITH, *Vincente Minnelli*, London, Periodicals Archive Online (PAO), gennaio-marzo 1952, pp115-119. (Sight and sound)
- F. JOST, *La transfiguration du bal*, «Cinéma», vol. 15, n. 2-3, p. 116, consultabile in «Babel, littérature plurielles», <http://babel.revues.org/142?lang=en>
- J. -P. LAVOIGNAT, *Isabelle Huppert tourne Madame Bovary*, «Studio», n 42, octobre 1990.
- E. LEVY, *Vincente Minnelli. Hollywood's Dark Dreamer*, New York, St Martins Press, 2009.
- V. MINNELLI, *I remember it well*, Garden city, New York, Doubleday & Company, Inc., 1974.

- MINNELLI Vincente, *Tous en scène*, Paris, Ramsay, «Ramsay Poche Cinéma», 2007.
- M. RAPPAPORT, Madame Bovary, *C'est moi-Signed, Vincente Minnelli* « Movie: A Journal of Film Criticism», vol. 2, 2011, pp. 1-5.
- Y. TOBIN, *Minnelli, travailler et artiste*, «Positif» n. 526, décembre 2004, p. 90.
- H. SHEEHAN, *Vincente Minnelli*, <http://www.henrysheehan.com/interviews/mno/minnelli.html>.
- M. VIDAL, *Vincente Minnelli*, Paris, Seghers, 1973, p. 32.
- R. WOOD, *Minnelli's Madame Bovary*, in *Vincente Minnelli. The Art of Entertainment (Contemporary Approaches to Film and Television Series)*, Wayne State University Press, Detroit, 2008, pp. 153-166.

STUDI SU CLAUDE CHABROL

- D. ATTALI, *Flaubert, caméra au poing*, «Journal du dimanche», 31 marzo 1991.
- W. ALEXANDRE, *Claude Chabrol. La traversée des apparences*, Paris, Le Felin, 2013.
- F. BODDAERT, P.-M. DE BIASI, C. ELIACHEFF, A. LAPORTE, C. MOUCHARD, A. VERSAILLE, *Autour d'Emma, Madame Bovary, un film de Claude Chabrol avec Isabelle Huppert*, Paris, Hatier, «Brèves Cinéma», 1991.
- A.-M. BARON, *De Flaubert à Chabrol ou de la fidélité des adaptations*, «Cinéma», n.476, aprile 1991, n.35
- M. BOUJUT, *Les autres Bovary du cinéma*, «L'événement du jeudi», 04 aprile 1991.
- M. COLMANT, *Madame Bovary c'est moi, Emma c'est elle*, «Libération», 04 aprile 199.
- M. CONIL-LACOSTE, *Les habits neuf d'Emma*, «Le Monde», 29 novembre 1990.
- A. DOLLFUS, *Claude Chabrol tourne dans ma chambre!*, «France-Soir», 18 settembre 1990.
- M.-F. LECLERE, *Une si fidèle Emma*, «Le Point», 01 aprile 1991.
- J. MAGNY, *Claude Chabrol*, Cahiers du Cinéma, 1987.
- J. MAGNY, *Caméra-plume*, «Cahiers du Cinéma», n. 442, aprile 1991, pp.58-59.
- B. PLOT, *Flaubert-Chabrol: aller-retour* « Français dans le monde n° 2 », vol. 47, febbraio-marzo 1992.
- J. SICLIER, *Isabelle Bovary*, «Le Monde», 03 aprile 1991.
- D. TOSCHI, *Isabelle Huppert, la seduzione ambigua*, Le Mani, 2010.
- M.-H. C. TORRES, *Madame Bovary chabrolisée ou l'écriture cinématographique flaubertienne*, «Fragmentos», vol. 5 n. 2, 2008, p. 23-32

M.-N. TRANCHANT, *Il faut être costaud pour être une femme!*, «Le Figaro», 6 ottobre 1990.

A. VIGANÒ, *Claude Chabrol*, Genova, Le Mani, 1997.

G. VISY, *Emma et Chabrol, adaptation et dérision d'un bovarisme très bourgeois*, «Cadrage», marzo 2004, consultabile in <http://www.cadrage.net/dossier/bovary.htm>.

STUDI SU MANOEL DE OLIVEIRA

A. BESSA LUIS, *Vale Abraão*, Lisboa, Guimaraes, 1991.

C. BUCI-GLUCKSMANN, *L'épreuve du beau*, «Revue Cinémathèque», n. 9, 1996.

G. DE CORTANZE, *Ema, la sœur portugaise*, «Le magazine littéraire» n. 458, novembre 2006, p. 59.

A. DE BAECQUE, *Conversations avec Manoel de Oliveira*, «Cahiers du Cinéma», N. 192, 1996.

A. FIOLET, *Val Abraham*, «L'art du cinema», n. 21-23, novembre 1993, pp.16-30.

M. LAVIN, *La parole et le lieu: le cinéma selon Manoel de Oliveira*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes II, «Le Spectaculaire», 2008.

M.-C. LOISELLE, *Passions*, «24 images», n.71, 1994.

J. MORICE, *Oliveira chez Bovary, la grande illusion*, «Cahiers du Cinéma», n.471, settembre1993, pp.20-23.

Y. MOUREN, *Du roman au film*, «Etudes cinématographiques», n.70, 2006, pp. 256-263.

C. NEVERS, *Les fantasmes d'Ema*, «Cahiers du Cinéma», n. 469, giugno 1993, pp.12-13.

F. S. NISIO, *Manoel De Oliveira. Cinema, parola, politica*, Genova, Le Mani, 2010.

J. PARSI, *Manoel de Oliveira*, Milano, Mazzotta, 2001.

J.-L. PASSEK, *Le Cinéma portugais*, Paris, Centre Georges Pompidou, L'Equerre, 1982.

P. PIAZZA, *Télérama*, n. 2277, 1 settembre 1997.

J.-B. RENAULT, *Ema et son double: Val Abraham de Manoel de Oliveira*, «Cinematheque», n. 9, primavera 1996, pp. 13-25.

C. M. SOUSA LOPES, *O Bovarismo ou a busca do absoluto no filme Vale Abraão de Manoel de Oliveira*, in <https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/1741/1/Dissert.dez10-fev.pdf>

F. STRAUSS, *Actes du printemps (situation du cinéma portugais)*, «Cahiers du Cinéma», n. 422, luglio-agosto 1989, pp. 26-32.

STUDI SU FELLINI

P. BONDANELLA, *Il cinema di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi, 1994, p. 227.

F. FELLINI, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 2006.

F. FELLINI, *Raccontando di me. Conversazione con Costanzo Costantini*, Roma, Editori riuniti, 1996.

E. FLAIANO, *La solitudine del satiro*, Milano, Adelphi, 1996.

R. PINTO, *Lo sceicco bianco e la mediazione immaginaria del desiderio*, in *La strada di Fellini. Sogni, segnaicci, grafi, immagini e modernità del cinema* a cura di G. Frezza e I. Pintor, Napoli, Liguori, 2012.

I. PINTOR, *Ricordi, sogni, pensieri: il sogno nelle immagini di Fellini*, in *La strada di Fellini. Sogni, segnaicci, grafi, immagini e modernità del cinema* a cura di G. Frezza e I. Pintor, Napoli, Liguori, 2012.

J. RISSET, *L'incantatore. Scritti su Fellini*, Milano, Scheiwiller, 1994.

DOCUMENTI VIDEO

Bonnes adresses du passé, trasmissione televisiva di Jean-Jacques Bloch e Roland-Bernard, « Croisset, pavillon Flaubert : commune de Canteleu près de Rouen », I.N.A., 1962.

Gustave Flaubert, la Bovary au jour le jour, trasmissione televisiva di Hervé Balsé , I.N.A., 1979.

La Revanche de Madame Bovary, trasmissione televisiva presentata da Patrick Poivre D'Arvor, TF1, il 28 marzo 1991.

P. ROCHA, *Cinéma de notre temps, Manoel de Oliveira, Oliveira l'architecte*, MK2, 2006.

[www. youtube.com/watch?v=LKCrOLcDbjE](http://www.youtube.com/watch?v=LKCrOLcDbjE), *Jean Renoir parle de son art*

WEBSITES

http://flaubert.univ-rouen.fr/derives/mb_musique_dauge.php.

A.-M. BARON, *L'adaptation au cinéma des oeuvres littéraires du XIXème siècle*, <http://www.ciep.fr/forums/2006/index.php>

M. FLINN, J.-L. JEANNELLE, *Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement)*, <http://www.fabula.org/lht/2/Presentation.html>

Ringraziamenti

Grazie a

Dario Cecchi

Giovanni Capellini

e Roberto Feliciangeli

per aver messo generosamente a disposizione il loro tempo, le loro competenze e il loro sostegno.