

Ambra Almaguira

Maria Rizzarelli

Amore e guerra. Percorsi intermediali fra letteratura e cinema

Lentini (SR)

Duetredue edizioni

2019

ISBN 978-88-9957-323-2

Publicato da Duetredue per la collana “I quaderni di Arabeschi”, il volume di Maria Rizzarelli è un viaggio intermediale nelle terre liminari e mobili dell’immaginario contemporaneo. Tra testi visuali, rappresentazioni letterarie e immagini filmiche, il libro si inserisce nel più ampio dibattito sulla trasposizione cinematografica, luogo di incontro di *visual* e *translation studies*. Al centro del percorso, sei “storie che vissero due volte”, opere palinsesto «bi- o multistrato», secondo la definizione di Linda Hutcheon in *A Theory of Adaptation* (2011), riadattate per il grande schermo in tempi recentissimi.

Vi troviamo tre coppie di film divise in altrettanti capitoli, in base alla tipologia mediale degli ipotesti trasposti. Il primo capitolo, *Re-citare Lisistrata (in Libano e Marocco)*, è dedicato a *Et maintenant, on va où?* (2011) della libanese Nadine Labaki e a *La source des femmes* (2011) del franco-rumeno Radu Mihaileanu, due pellicole che «mostrano un rapporto di peculiare filiazione con la *Lisistrata* di Aristofane» (ivi, p. 22); il secondo capitolo, *Black and blue are the new warmest colours*, illustra due esempi di trasposizioni tratte da *graphic novel*: *Persepolis* (2007) di Marjane Satrapi e Vincent Paronnaud, film d’animazione basato sull’omonimo fumetto di Satrapi, e *La vie d’Adèle* (2013) di Abdellaitif Kechiche, libero adattamento cinematografico di *Le bleu est une couleur chaude* (2010) di Julie Maroh; nel terzo e ultimo capitolo, infine, *Scatti e riscatti della donna invisibile*, Rizzarelli analizza *Carol* (2015) di Todd Haynes e *Disobedience* (2017) di Sebastián Lelio, dai romanzi di Patricia Highsmith (*The Price of Salt*, poi *Carol*, 1952) e di Naomi Alderman (*Disobedience*, 2006).

Non è solo questo schema tripartito, tuttavia, a tenere insieme i sei *case studies*; anzi, come ricorda l’autrice, esso costituisce «una disposizione in certa misura provvisoria, perché i testi si prestano a percorsi di analisi comparativa che scompaginano tale struttura» (p. 13). Primo fra tutti quello in «due assi macrotematici» (*ibidem*), che lo stesso titolo del libro suggerisce – *Amore e guerra*, che richiama l’omonima pellicola del primo Woody Allen –: *La vie d’Adèle*, *Carol* e *Disobedience* raccontano tre storie d’amore tra donne e «rientrerebbero entro il gruppo riferito al ‘discorso amoroso’», mentre *Et maintenant, on va où?*, *La source des femmes* e *Persepolis* portano sullo schermo i conflitti politici e le discriminazioni di genere legati ai territori in cui sono ambientati, e pertanto «sarebbero ascritti al versante ‘bellico’» (pp. 13-14). A ben vedere, invece, «tutti e sei i film raccontano storie d’amore e di guerre combattute su fronti diversi» (ivi, p. 14): guerre per vivere l’amore nella prima triade, amore per sciogliere le guerre nella seconda.

Da qui l’invito a considerare ogni «tassonomia» suggerita «in modo fluido e non paradigmatico» (p. 14). Il risultato è un discorso critico che procede in maniera dialogica sia con la complessa rete di riferimenti testuali messa in campo, sia con il ricco repertorio di immagini estratte dai testi filmici: non solo quelli presi in esame, ma anche altri a essi connessi. Nei casi di *Persepolis* e *Le bleu est une couleur chaude* sono presenti anche le tavole dei due *graphic novel*.

Rizzarelli accoglie così la prospettiva genealogica “politeista” di Massimo Fusillo, secondo la quale l’immaginario di un’epoca risulta «prodotto dall’intersezione di miti, racconti, e temi poliedrici, e di fondo incompatibile con l’idea di una verità unica» (*L’immaginario polimorfico fra letteratura, teatro e cinema*, 2018). Ne consegue la necessità di una modalità intersezionale d’indagine, che

combinati i saperi ibridi e le discipline complementari del variegato universo comparatistico. Sotto questo aspetto, la *Premessa di Amore e guerra* funge da ausilio indispensabile per comprendere le scelte teorico-metodologiche dell'autrice. Si pensi ai concetti, qui illustrati, di transmedialità, intermedialità e rimediazione, che «nelle loro (seppur lievemente) differenti definizioni», spiega Rizzarelli, «postulano la distinzione fra generi, forme e media e la possibilità di circoscriverne i confini, ma al tempo stesso esibiscono la labilità, la fluidità e la fragilità di questi confini» (pp. 10-11).

Ed è appunto l'idea di confine e di soglia, del loro oltrepassamento e della loro convergenza, a scandire e sfumare al contempo i numerosi livelli di analisi presenti nel volume. Non è un caso, in tal senso, che i sei adattamenti esaminati siano filmici: il cinema è per eccellenza «l'emblema di ogni forma di ibridazione e di ogni decostruzione di binarismi e categorizzazioni rigide», dunque «il dispositivo più fecondo per mostrare le butleriane 'questioni di genere' nella loro ambivalente sovrapposizione di *genre* e *gender*» (ivi, p. 12). A incidere nella scelta delle pellicole, perciò, non è solo l'aspetto *inter-* e *trans-* mediale, ma sono anche (e specialmente) i paradigmi identitari e culturali che vi agiscono a livello tematico. Le protagoniste delle storie sono tutte donne e condividono tutte «un accidentato, ma deciso, itinerario di affermazione della propria agency e della libera rivendicazione di passioni e desideri improvvisi» (p. 12).

Si comprende quindi l'importanza dell'ambientazione geografica di *Et maintenant, on va où* e di *La source des femmes* (rispettivamente il Libano e il Marocco), narrativamente funzionale per la «disambientazione» (p. 47) della protagonista aristofanea nel processo di adattamento:

un'«indigenizzazione» (p. 48) audace ma bilanciata, sul piano formale, dalla presenza delle performance corali della drammaturgia classica. O si pensi come, nei casi di *Persepolis* e *La vie d'Adèle*, il racconto autobiografico della *Bildung* delle protagoniste si traduca in «scelte di stile e di codice decisamente spiazzanti», *in primis* quella di affidare la narrazione alla rappresentazione visiva «delle loro immagini di voci e corpi narranti – voci e corpi che negoziano la propria volontà di racconto facendo i conti con le loro identità di genere e preferenze sessuali» (p. 66). Il processo di trasposizione conduce Satrapi a una «involontaria diegesi autofinzionale» (p. 72), ovvero alla sua depersonalizzazione e trasformazione in personaggio. L'artista iraniana rivela al riguardo, in un'intervista del 2007: «potete immaginare come mi sono sentita quando ho visto la mia faccia dappertutto – in formato piccolo, medio e grande; bambina, adolescente e adulta; di fronte, di profilo, di spalle; che rido, che vomito, che piango, ecc. ... Era una cosa insopportabile! [...] Non ero più esattamente io, eppure, paradossalmente, ero ancora io...» (*ibidem*). Ne *La vie d'Adèle* avviene invece l'opposto. Rinunciando all'elemento diaristico dell'originale di Maroh, Kechiche punta tutto su un «processo radicale di *embodiment*» (p. 75): sono i personaggi a essere cuciti addosso alle attrici e non viceversa, col conseguente cortocircuito recitativo che porta le due interpreti protagoniste (Adèle Exarchopoulos nel ruolo di Adèle e Léa Seydoux in quello di Emma) a recitare, per così dire, sé stesse. Indicative al riguardo sono le motivazioni del casting: Léa Seydoux, dichiara il regista, «Ha la bellezza giusta, la voce, l'intelligenza e la libertà del personaggio. Ma soprattutto [...] È molto attenta al mondo che la circonda, possiede una vera coscienza sociale», mentre Adèle Exarchopoulos, – il primo incontro tra i due è in un bar e Kechiche la osserva mangiare –, «è "sensorialità"» (p. 92, n. 47). L'espedito registico risponde quindi all'«effetto di realtà» (p. 93) perseguito nel film: per questo Clementine del *graphic novel* diventa Adèle. Il titolo stesso, che passa da *Le bleu est une couleur chaude* a *La vie d'Adèle* (calco della *Vie di Marianne* di Marivaux), ri-definisce il soggetto principale della riscrittura.

A legare *Carol* e *Disobedience* è, infine, l'inserimento originale, nella trama filmica, del medium fotografico. Questo «piccolo 'tradimento'» (p. 114) rispetto ai romanzi, permette ai registi –Haynes e Lelio – di portare in scena la riflessione sul *photographic gaze* in relazione a un «preciso *pattern*» dell'immaginario queer, quello della fotografa lesbica: «quasi un cliché estremamente ricorrente nelle narrazioni audiovisive lgbt, le donne che amano le donne, pur senza essere fotografe di

mestiere, finiscono per essere rappresentate al cinema molto spesso con in mano una Canon o una Leica» (pp. 114-115). Determinanti, anche in questi casi, le ambientazioni delle storie: quella newyorkese e calata nel passato di *Carol*, è una voluta citazione dell'opera delle fotografe «che hanno contribuito a costruire lo sguardo femminile sulla grande mela, con un'attenzione ai soggetti [...] non sempre messi a fuoco dal *male gaze*» (pp. 133-134); nella traduzione filmica di *Disobedience*, la professione di Ronit serve simbolicamente a segnalare l'estraneità della protagonista al contesto «iconofobico» (p. 155) d'origine. La contrapposizione tra il «linguaggio delle immagini» dell'ambiente lavorativo di lei e la «religione verbocentrica» dell'ebraismo ortodosso tematizza il conflitto con l'ingombrante figura paterna. Lo scontro edipico tra le due generazioni si verifica – stavolta – tra padre e figlia: una risemantizzazione in cui molto incidono l'identità di genere e sessuale della “disobbediente” Ronit.

La collocazione periferica, geografica e tematica, delle protagoniste dei sei film è dunque cifra della loro “eccentricità”, concetto che Rizzarelli riprende da Teresa de Lauretis (*Soggetti eccentrici*, 1999). Esse sono infatti «modelli di femminilità anticononici e antinormativi» (p. 14), il che induce, in ultima analisi, a ripensare alla categoria del personaggio transmediale. Le donne delle pellicole guadagnano tutte, con la trasposizione, una “visibilità” anche fisica («le figure del teatro e del cinema aggiungono corpi e volti a una finzione che si fa per ciò più ambivalente e stratificata», p. 39), che è prevalentemente dovuta al passaggio di *medium* (i film sono stati distribuiti, del resto, attraverso i «circuiti del cinema *mainstream*», p. 14). Ciò contribuisce non solo ad amplificarne la natura *engagé*, ma a renderle «personagge» a tutti gli effetti, figure dalla «straordinaria forza di resistenza e di vitalità transmediale» (p. 15).

Vanno lette in questa direzione le loro battaglie, collettive e individuali, combattute sul terreno di scontro agitato dal binomio oppositivo amore/guerra: così le riletture di Labaki e Mihaileanu, che promuovono, «in risposta agli scenari delle guerre del presente» (p. 24), delle istanze pacifiste e femministe quasi assenti nella *Lisistrata* di Aristofane. Lo stesso accade nei film di Satrapi e Kechiche: qui la dimensione prevalentemente autobiografica si allarga, per mostrare le protagoniste «immerse dentro i cortei e le manifestazioni di rivendicazione di diritti civili e politici», dove «la precarietà delle soggettività antinormative diventa la fonte della solidarietà e della comune militanza» (p. 94). Benché il numero di queste scene sia ridotto rispetto ai *graphic novel*, non diminuisce il valore esemplare delle due storie, ovvero la possibilità di immedesimarsi nelle vicende delle protagoniste condividendone le lotte quotidiane su un fronte comune. È questo anche il senso di *Carol* e *Disobedience*, che diventano parabole esistenziali dalla forte carica eversiva grazie all'elemento fotografico aggiunto da Heynes e Lelio. Impugnando il loro obiettivo, le protagoniste dei film combattono contro la cecità e l'invisibilità dell'essere donne e lesbiche, e possono farlo perché «il medium fotografico consente alle donne di essere soggetto attivo dell'enunciazione e oggetto molteplice della ri-produzione, che incrina e mette in crisi la presunta neutralità e unicità dello spazio discorsivo eteropatriarcale» (p. 162).

Giunti al termine della lettura, ci si rende conto di quanto la pluralità di questioni affrontate da Rizzarelli suggerisca la possibilità di aprire nuove riflessioni su diversi fronti, il che è indicativo della fertilità del volume. Si potrebbe pensare, ad esempio, un percorso analogo incentrato sulle strategie narrative operate dalle registe che ri-mediano le scrittrici, con un *focus* persino maggiore sul problema del *gendered gaze* trattato dalla studiosa.