

Riscritture intermediali: l'autore come lettore

Dario Cecchi*

ABSTRACT

Il saggio si occupa della questione dell'adattamento cinematografico, considerandolo una forma esemplare di intermedialità. Per intermedialità non si intende solo l'accostamento di diversi formati mediali nel medesimo processo comunicativo (multimedia) o nella medesima opera d'arte (transmedialità); si intende invece la capacità di far dialogare diversi formati mediali allo scopo di arricchire l'esperienza del fruitore di nuove modalità di ricezione (sensibilità) e di nuovi strumenti di interpretazione (comprensione). In particolare si vuole sostenere tale ipotesi ripartendo dalla teoria della risposta estetica, elaborata da Wolfgang Iser in sede di teoria della letteratura e di estetica della ricezione, per mostrare come il lettore debba sviluppare una peculiare immaginazione allo scopo di afferrare il testo nella sua interezza ma anche nella sua dinamicità. L'immaginazione del lettore non è altro che il punto di vista mobile o errante teorizzato da Iser, considerato dal lato del soggetto e non più dell'oggetto, cioè sotto il profilo della vita della mente che il lettore può così dispiegare. Date queste premesse, il regista cinematografico è visto come un lettore intermediale, il quale non si limita a vagare nel testo alla ricerca del suo senso e a coltivare in questo modo la propria immaginazione di lettore. Il regista cinematografico traspone il lavoro della sua immaginazione sul piano di una nuova intermediazione della narrazione attraverso inedite sollecitazioni sensoriali e in vista di una messa in rilievo di ulteriori significati. A questo scopo sono considerati tre casi: *Il Gattopardo* di Visconti; *Barry Lyndon* di Kubrick e *Madame Bovary* di Chabrol.

The essay deals with the question of the filmic adaptation, considering it as an exemplary form of intermediality. Intermediality aims to intend the overlapping of different media formats within neither the same communication process (multimedia) nor the same work of art (transmedia). On the contrary, it intends the capability of putting in dialogue different media formats having in mind the goal of enhancing the audience's experience with new modes of reception (sensibility) and new tools of interpretation (understanding). In particular, this

* Sapienza Università di Roma.

hypothesis is argued by reconsidering the aesthetic response theory elaborated by Wolfgang Iser with regard to the literary theory and the aesthetics of reception, in order to show how far the reader must develop a peculiar imagination having in mind the goal of grasping the text in its entirety but also its dynamicity. The reader's imagination is but the mobile or wandering viewpoint argued by Iser, considered from the subject's rather the object's side, that is, with regard to the life of the mind the reader is so able to display. In the light of the above, the filmmaker can be seen as an intermedial reader whose task is not limited to wandering throughout the text in search for its sense and thus cultivating her/his imagination as a reader. The filmmaker transposes the work of her/his imagination to the stage of a new intermediation of narration by means of original sensorial stimulations and having in mind the outline of further meanings. To do this, we consider three cases: Visconti's *The Leopard*, Kubrick's *Barry Lyndon* and Chabrol's *Madame Bovary*.

Vorrei innanzitutto esprimere la mia felicità per questo invito a partecipare al volume in onore di Bruna Donatelli. Il mio incontro con Bruna è, credo, esemplare del suo stile, come persona e come studiosa. L'ho conosciuta a Genova nel 2015, in occasione di un convegno organizzato da Elisa Bricco e Oscar Meo, dedicato ai temi della transmedialità. Erano riuniti studiosi di diverse nazionalità, perlopiù francesi e italiani, ed estrazioni accademiche. Era l'occasione perfetta per sporgersi fuori dagli steccati delle rispettive discipline. Bruna l'ha interpretata nel senso più autentico, perché da quel primo incontro ha cominciato a coinvolgere nei suoi progetti me, uno studioso non del suo settore, ancora abbastanza acerbo e all'epoca non strutturato. Per me quell'incontro e quel sostegno furono fondamentali: non solo su un piano umano, sentendo un apprezzamento sincero e partecipato alle mie vicende; ma anche su un piano scientifico, trovando una studiosa di grande esperienza, desiderosa di confrontarsi con me nella definizione del proprio oggetto di ricerca – che è forse il compito più arduo per uno studioso proveniente dalle cosiddette discipline umanistiche. Da Bruna ho appreso e direi quasi assorbito tanto: ho visto in opera un altro modo di guardare al medesimo oggetto, che nel nostro caso era il testo letterario considerato nelle sue prosecuzioni transmediali; ho compreso i limiti e dunque anche le specificità del metodo (filosofico, estetico) che avevo fatto mio fino a darlo per scontato; ho ragionato sui presupposti che erano necessari per stabilire un terreno comune con gli studi letterari.

L'oggetto su cui ho lavorato in questi anni è l'*intermedialità*. È un interesse nato originariamente da studi di “estetica del cinema”, per quanto queste suddivisioni “di genere” siano legittime, ed è maturato in direzione di una sempre maggiore attenzione ai processi di “rimediazione”, ossia di ripresa e ristrutturazione di un formato mediale in un altro, che connotano la cultura contemporanea¹. Sempre più l'arte e la comunicazione si muovono in una nebulosa vaga e frastagliata variamente definita come “*mediascape*”² o più in generale come “ambiente mediale”³. La situazione, come fa giustamente osservare Bernard Stiegler, è «un'occasione da cogliere per sviluppare una cultura della *ricezione*»⁴ capace non

¹ Per il concetto di rimediazione, cf. J.D. BOLTER & R. GRUSIN, *Remediation: competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, tr. it. Milano, Angelo Guerini & Associati, 2003.

² Cfr. F. CASETTI, *La galassia Lumière: sette parole chiave per il cinema che viene*, Milano, Bompiani, 2015.

³ Per una ricognizione del concetto, v. P. Montani, D. Cecchi, M. Feyles (a cura di), *Ambienti mediali*, Milano, Meltemi, 2018.

⁴ B. STIEGLER, «L'immagine discreta», in J. DERRIDA, B. STIEGLER, *Ecografie della televisione*,

solo di “addestrarci” all’uso dei nuovi media e alle loro possibilità, ma anche di riconfigurare le grammatiche dell’esperienza estetica e in senso ampio dei modi di comprendere il mondo.

Diverse sono le estetiche a essere state proposte come paradigma interpretativo di questo nuovo modo di concepire il rapporto tra l’opera d’arte e il suo medium, anzi i suoi media. Ne ricordo solo due, perché nella loro opposizione sono per così dire esemplari di due diversi modi di guardare al fenomeno. Da una parte c’è chi, come Friedrich Kittler, opera una ricostruzione archeologica della storia dei media, delle loro trasformazioni e delle operazioni di riduzione egemonica di un medium a un altro. Date queste premesse Kittler⁵ arriva a concepire il *Gesamtkunstwerk* wagneriano come l’antecedente del cinema e perfino degli eventi *live* come i concerti dei Pink Floyd. Il *Musikdrama* infatti, attuando una riforma del teatro d’opera, introduce una serie di espedienti – dal buio in sala allo spostamento dell’orchestra nella buca in modo da renderla invisibile, fino all’uso delle prime lanterne magiche per creare sulla scena effetti illusionistici – i quali non vogliono altro effetto che quello di centrare tutta l’attenzione dello spettatore-ascoltatore sull’elemento musicale, mentre fino a quel momento nell’opera, con l’alternarsi di arie e recitativi, la parola aveva continuato a svolgere una funzione narrativa predominante. Wagner fa sì che la musica sia la protagonista del dramma rappresentato, nel senso forte di chi o cosa porta avanti il filo dell’azione. Per realizzare il suo scopo, egli fa convergere un plesso di diversi canali mediali e sensoriali verso l’esaltazione dell’elemento musicale.

Senza voler arrivare qui agli eccessi di determinismo tecnologico cui arriva Kittler, si può senz’altro dire che le arti transmediali sembrano offrire *laboratori di sperimentazione dei processi di rimediazione*. Si aprirebbe qui lo spazio per pensare un’estetica alternativa, fondata sul concetto di *intermedialità*⁶, ossia sul far dialogare diversi formati mediali allo scopo di saggiare i reciproci “rapporti di forza” e i livelli di cooperazione possibile, oltre naturalmente a comprendere la logica delle forme che sta dietro all’opera d’arte.

In letteratura ciò si traduce nella verifica dei processi e dei procedimenti che portano all’espansione intermediale di quella che chiamerei,

tr. it. Milano, Raffaello Cortina, 1997, p. 184; v. anche P. MONTANI, *Bioestetica: senso comune, tecnica e arte nell’età della globalizzazione*, Roma, Carocci, 2007.

⁵ V.F. KITTLER, *Preparare la venuta degli dei: Wagner e i media senza dimenticare i Pink Floyd*, tr. it. Roma, L’Orma, 2013.

⁶ Cfr. MONTANI, *L’immaginazione intermediale: perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

con un termine che spero Bruna apprezzi, la *texture* della parola e del testo. Bruna è stata d'altronde maestra impareggiabile nell'arte di mostrare tale *texture* attraverso le opere di alcuni dei suoi autori di riferimento tra i moderni e i contemporanei: Michel Butor, Philippe Sollers ma sopra a tutti Flaubert⁷. A favore dell'intima intermedialità del romanzo moderno si potrebbero invocare molti nomi, primo tra tutti Bachtin, il quale, con la sua tesi sul carattere essenzialmente "dialogico" del testo romanzesco, presenta questa nuova forma letteraria come decisamente svincolata dalla rigida canonizzazione in generi, stili e modelli, tipica del classicismo. Il romanzo non è un'arte "popolare" solo perché si rivolge a un pubblico di lettori "medi", ma perché usa un linguaggio fortemente intermediale, in cui convivono i piani più disparati, dal popolaresco e dal dialettale fino al dotto e all'aulico. E non si tratta di un'intermedialità limitata ai diversi stili di linguaggio: essa comprende, tra le altre cose, le immagini. Di più, come ha mostrato con finezza Bruna già a proposito di autori come Zola e il suo Flaubert, l'uso di immagini o il dialogo con il mondo delle immagini, del teatro e della musica e perfino della fotografia, anticipando così la questione della transmedialità⁸ – che ci appare oggi come una novità sperimentale di autori novecenteschi da poco riscoperti e alla moda, come il Sebald di *Austerlitz* – andrebbe in realtà retrodatato almeno alla seconda metà del XIX secolo. Per non parlare di illustrazioni a stampa e miniature nei codici medievali...

Si può dire di conseguenza che, nel contesto delle forme artistiche moderne, non solo il romanzo anticipa il cinema come grande catalizzatore popolare di sperimentazioni intermediali, ma costituisce anche una sorta di linea letteratura-cinema, parallela e a tratti convergente con quella delineata da Kittler lungo l'asse musica-cinema⁹. Quello che è più interessante notare è che la linea romanzesca sembra mettere l'accento su un aspetto che chiamerò *l'immaginazione del lettore*, o del fruitore in genere, con molta più forza di quanto non faccia la linea musica-cinema; sulle riconfigurazioni che avranno luogo nel cinema dirò qualcosa più avanti. Virginia Woolf suggerisce che il romanzo nascerebbe in Inghilterra dalla

⁷ V. B. DONATELLI, *Paradigmi della modernità: letteratura, arte e scienza nella Francia del XIX secolo*, Roma, Artemide, 2012; EAD., *Le perle, il filo e la collana: figure e luoghi nell'opera di Flaubert*, Roma, Artemide, 2008.

⁸ Ead. (a cura di), *Bianco e nero, nero su bianco: tra fotografia e scrittura*, Napoli, Liguori, 2005.

⁹ Per un approfondimento dello statuto intermediale della letteratura, cfr. M. COMETA, *La scrittura delle immagini: letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2011; M. FUSILLO, *Feticci: letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, il Mulino, 2012.

chiusura dei teatri all'epoca del *Commonwealth* puritano¹⁰. Privato dello spettacolo, il pubblico borghese si ripiegò nel suo spazio domestico, dove continuò a praticare forme del racconto disponibili anche al singolo individuo isolato. Questi nuovi lettori solitari avrebbero però portato con sé il ricordo non tanto della ricchezza scenografica del teatro quanto della sua fissità: il teatro elisabettiano prevedeva infatti un fondale fisso, che poteva essere solo parzialmente adattato al contesto scenico specifico e che richiedeva quindi l'integrazione degli spettatori, i quali dovevano immaginare dello stesso fondale che fosse ora il giardino di un castello, ora la piazza di un mercato, ora l'alcova di due amanti. Ecco dunque che il romanzo sottrae al teatro una risorsa immaginativa basata sulla povertà di stimolazione visiva e la fa propria, laddove quest'ultimo ricercherà invece, ad esempio nel dispositivo scenico wagneriano, l'arricchimento visivo dello spettacolo.

La tesi di Woolf sull'origine del romanzo moderno dalla chiusura dei teatri non è del tutto soddisfacente dal punto di vista storiografico perché guarda unilateralmente al caso inglese; inoltre, non essendo anglista, non entro nel merito della liceità di assegnare il titolo di madrepatria del romanzo moderno all'Inghilterra. Essa mette tuttavia in luce un aspetto esteticamente rilevante. L'intermedialità funziona qui come correlato della ricezione del testo da parte del lettore. Per questo motivo ho sottolineato la centralità di un'immaginazione del lettore che mi sembra essere tematizzata implicitamente dalle teorie della ricezione molto in voga negli anni settanta del secolo scorso, in particolare dalla teoria della risposta estetica elaborata da Wolfgang Iser.

Che la teoria di Iser vada in questa direzione – oltre che dai riferimenti alla fenomenologia: Husserl per la questione della coscienza della temporalità e Ingarden per quella di come facciamo esperienza dell'opera d'arte letteraria – lo si evince da alcuni temi che emergono nei saggi e negli scritti successivi alla sua opera principale, *L'atto della lettura*, che data 1976. Nella fase spesso identificata con il tentativo di elaborare un'originale “antropologia della lettura”, Iser comincia a ripensare il lettore come un vero e proprio *Darsteller*, ossia insieme come un attore che, sebbene invisibile, è presente e agisce nel testo e come un “presentatore” che offre un'immagine del testo il quanto più possibile adeguata al modello di interazione che si è creato con esso e conforme ai suoi contenuti¹¹. Non si dimentichi che in tedesco *Darstellung* significa “rappresentazione” e ha un uso filosofico, in particolare in Kant, molto preciso. Non si tratta della

¹⁰ Cfr. V. WOOLF, *Leggere a caso*, tr. it. Piacenza, Nuova Editrice Berti, 2016.

¹¹ Cfr. W. ISER, *Das Fiktive und das Imaginäre*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1991.

rappresentazione intesa come ricostruzione interna di un oggetto, un evento o un fenomeno da parte del soggetto che ne fa esperienza: questa è la *Vorstellung* per Kant. La *Darstellung* è la rappresentazione nel senso della esibizione di un concetto generale che rende perspicuo il caso particolare di cui ci stiamo occupando: essa non è niente di troppo lontano, se considerata nel suo grado minimo, dall'atto di indicare qualcosa dandogli un nome che ne è il significante. Ai livelli più raffinati, e limitando la nostra prospettiva al romanzo, la *Darstellung* rimanda invece a una capacità di tenere insieme quanti più elementi possibili siano risultati dalla nostra raccolta di tracce e indizi significativi nel testo: essa consiste nella composizione di tali tracce in un'immagine complessiva, sempre parzialmente indeterminata e tuttavia fedele – capace cioè di regredire al livello elementare dell'indicazione di un concetto che determina la significatività di un dettaglio o un aspetto – del testo. Il lettore è un *performer* all'interno del testo e, come tale, per far funzionare la propria interpretazione è tenuto a fare appello a quante più risorse supportino la sua perlustrazione del testo. A ulteriore riprova della vena intermediale della svolta antropologica dell'ultimo sia di conferma il suo tentativo di ripensare il testo letterario, e non solo, come un vero e proprio “habitat artificiale” (*künstliches Habitat*)¹², in cui il lettore sarebbe chiamato a rigenerare la propria forma di vita attraverso le forme di simulazione offertegli dalla finzione letteraria.

Questi temi sono già presenti nell'*Atto della lettura* e in questa sede anzi sono presentati forse con maggiore chiarezza e rigore, almeno per quanto riguarda il tema dell'immaginazione del lettore. Iser concepisce infatti il processo di lettura nei termini seguenti:

Nel nostro tentativo di descrivere la struttura intersoggettiva del processo attraverso il quale il testo è trasferito e tradotto, il nostro primo problema consiste nel fatto che il testo intero non può essere percepito in un solo istante. Riguardo a ciò esso differisce dagli oggetti dati, che possono generalmente essere visti o almeno concepiti come un tutto. L'“oggetto” del testo può solo essere immaginato grazie a diverse fasi consecutive di lettura. Noi siamo sempre al di fuori dell'oggetto dato, mentre siamo collocati all'interno del testo letterario. La relazione tra testo e lettore è quindi molto diversa da quella fra un oggetto e un osservatore: invece di una relazione soggetto-oggetto, si dà un punto di vista mobile che viaggia lungo l'*interno* di ciò che deve cogliere. Questo modo di afferrare un oggetto esiste solo in letteratura¹³.

¹² ISER, *Emergenz*, a cura di A. Schmitz, Konstanz, Konstanz University Press, 2013.

¹³ ID., *L'atto della lettura*, tr. it. Bologna, il Mulino, 1987, p. 171.

Se ne evince che, dal punto di vista del soggetto che ne fa esperienza, il testo è un oggetto dinamico che può costituirsi solo nella mente del lettore, dunque, data la sua dinamicità, attraverso un lavoro dell'immaginazione che accompagna l'interazione con il testo in carne e ossa. Solo così, verrebbe da dire, il lettore acquisisce quella dimestichezza con il testo che gli consente di prendere posizione, rimetterla in questione, provare sentimenti per i personaggi o per le loro relazioni, formulare ipotesi sullo svolgimento e sull'esito dell'azione e così via discorrendo. Ma quella descritta da Iser nei termini di un punto di vista mobile è a tutti gli effetti una forma di immaginazione, chiamata a schematizzare l'oggetto dell'esperienza per renderlo afferrabile, anche e soprattutto quando quest'ultimo si presenta con caratteristiche peculiari quali quelle del testo letterario.

Il passaggio dall'immaginazione all'intermedialità è quasi spontaneo: se a monte avevamo visto esserci un debito d'origine con la messa in scena teatrale e con la sua originaria povertà di mezzi, a valle troviamo a partire dal Novecento il costante interesse del cinema per la letteratura come fonte inesauribile di storie, miti e icone da portare sul grande schermo. Si potrebbe dire moltissimo sul rapporto del cinema con il romanzo e con la letteratura in genere: gli *adaptation studies* fioriscono d'altronde ormai da lunga data. Mi interessa però mettere l'accento sul punto dell'immaginazione del lettore, all'apparenza un po' squisitamente filosofico, allo scopo di provare a mostrare come la regia cinematografica possa essere pensata come un lavoro dell'immaginazione che ha operato una ricognizione del testo letterario – una sua “presentazione” in vista di una possibile interpretazione – e che in particolare l'adattamento cinematografico di un romanzo mostri l'intima vocazione intermediale di un simile lavoro dell'immaginazione¹⁴. Per farlo mi servirò di un esempio ben noto: la trasposizione del romanzo di William Makepeace Thackeray *The Memoirs of Barry Lyndon* (1856 per l'edizione in volume che reca questo titolo; 1844 per l'edizione a puntate apparsa sul *Fraser's magazine*), da cui Stanley Kubrick nel 1975 trasse il suo film *Barry Lyndon*.

Quella di Kubrick è una ricostruzione accurata e sontuosa, quasi viscontiana nel modo di avvicinare l'estetica del romanzo intesa nel senso strettamente visivo: crinoline, parrucche e trucchi accurati rendono in modo fedele ed evocativo l'atmosfera del Settecento galante tra corti, campi di battaglia e residenze di campagna. La domanda che sorge è

¹⁴ Già André Bazin, affrontando la questione, aveva messo il chiaro come il cinema fosse per sua stessa natura un'arte “impura” – o, potremmo dire, intermediale, secondo la terminologia usata qui: cfr. A. BAZIN, «Per un cinema impuro», in *Che cosa è il cinema?*, tr. it. Milano, Garzanti, 1999, pp. 119-141.

però questa: Kubrick rispetta lo spirito del romanzo, oltre alla lettera, cioè all'ambientazione rococò che, è bene non dimenticarlo, era già per il vittoriano Thackeray un'ambientazione storica e per così dire "in costume"? La prima tesi che vorrei sostenere è che Kubrick è molto vicino e sensibile al dettaglio del testo, ma ne rivede profondamente il senso. In altre parole, da regista si comporta come un lettore creativo, la cui immaginazione sopravanza da un certo momento in poi l'esigenza di produrre configurazioni di senso al servizio dell'interpretazione del testo strettamente intesa e comincia a operare una nuova messa in scena del testo medesimo, che ne modifica il significato. La seconda tesi che vorrei sostenere è che questa modificazione di significato resta in qualche modo interna a un procedimento interpretativo per via della peculiare natura di una lettura che si potrebbe definire "intermediale", vale a dire che dà luogo al passaggio da un medium a un altro: in questo caso si tratta dell'adattamento del romanzo al cinema.

Il punto è che un adattamento come quello di Kubrick – insieme fedele alla lettera e ai dettagli, ma proprio per questo bisognoso di mettere in campo tutti i mezzi che il cinema gli offre – può essere concepito come una sorta di lettura intermediale.

Come abbiamo visto, la lettura di un romanzo presuppone sempre che il lettore assuma un punto di vista mobile all'interno del testo: questi deve vagare, esplorare, avvicinarsi a questo o quel personaggio, letteralmente prendere le parti, formulare giudizi e opinioni, sviluppare simpatie e antipatie, rivedere tutto quello che ha elaborato fino a un dato momento e rovesciarlo o comunque rimetterlo in questione nella prospettiva più ampia che ha appena acquisito; e così via discorrendo. In altre parole, ogni lettura lavora sempre a livello immaginativo come una macchina da presa che perlustra la realtà e i personaggi che la popolano, o perlomeno il set e gli attori che vi sono presenti. Ogni lettura è sempre virtualmente una lettura-regia – dove il "virtualmente" segnala il carattere immaginativo, più che una posizione implicita ma inespressa: basta che il lettore vi faccia attenzione per un momento e si accorgerà di quante scelte di punto di vista ha fatto, più o meno coscientemente, nel corso della lettura di un romanzo. Ciò che aggiunge al testo il regista vero e proprio nel momento in cui adatta la sua lettura di un romanzo o di un racconto al cinema è l'intermedialità: è il fatto che l'immagine non vive solo nella sua mente, in tutta la sua ricchezza ma anche in tutta la sua indeterminatezza, cioè nel fatto che si tratta sempre solo di determinazioni possibili. L'immagine del romanzo, così come dei suoi singoli episodi, vive della capacità di scegliere singole determinazioni e di farle diventare il "principio di ragion sufficiente" di un certo nesso transmediale, ad esem-

pio tra la musica (il suono in genere) e l'immagine intesa in senso strettamente visivo.

Un lettore ossessivamente fedele al testo come il Visconti regista del *Gattopardo* (1963) opera comunque delle omissioni: l'elemento cupamente mistico degli antenati di Casa Salina, così come degli antenati di Tomasi di Lampedusa, viene diluito in un'atmosfera languidamente erotica e decadente nell'episodio della vista alle soffitte dove il "Duca-Santo" si ritirava per mortificare la carne nel palazzo di Donnafugata. Nel film l'allusione che Tancredi-Alain Delon fa alla "noia" dei suoi antenati, visitando queste soffitte insieme alla fidanzata Angelica-Claudia Cardinale, quando questa trova una frusta su un letto, lascia trasparire un giudizio ambiguo su quello che avvenisse in quelle stanze, mentre nel romanzo poco o nulla lascia spazio a una così diretta erotizzazione delle pratiche religiose lì praticate secoli prima.

Quando si prende delle libertà nei confronti del testo, Visconti procede per sottrazione, qui come in altri luoghi del film; mai però introduce elementi visibili di rottura. Kubrick invece aggiunge elementi, o meglio fa sì che elementi costitutivi di una narrazione cinematografica standard, come la colonna sonora, diventino veicoli di una operazione di nuova significazione del testo. Consideriamo innanzitutto quello che in Thackeray appare con evidenza e che invece nel film di Kubrick diventa un tema secondario: *Barry Lyndon* è un romanzo dell'inganno. Il Settecento è rappresentato come un secolo dell'inganno organizzato o eretto a norma sociale. Nel film Redmond Barry è un avventuriero irlandese che affronta diverse vicissitudini, assume diverse identità e gira diversi paesi d'Europa. Pur essendo poco affidabile, egli rivendica senza sosta di essere un gentiluomo di antichi natali. La cosa è naturalmente giocata sulla soglia dell'insondabile, per cui è impossibile risolversi per una delle due risposte, se cioè Barry sia effettivamente un gentiluomo irlandese decaduto o un impostore. Ma ciò che nel romanzo è detto senza troppe reticenze, e che invece nel film scompare, è che tutta la società in cui si muove Barry è fatta di impostori che partivano da posizioni più o meno vantaggiose e hanno avuto più o meno successo. Il reclutatore prussiano di Barry nella Guerra dei sette anni, dopo che lui ha disertato dall'esercito inglese, nel romanzo non è l'altezzoso e rigido Junker messo in scena da Kubrick, con tanto di zio ministro a Berlino. Nel romanzo è sì un nobile ufficiale, ma è anche un disperato rovinato dai debiti che attira individui di dubbia provenienza come Barry per incastrarli ricattandoli e obbligarli ad arruolarsi nelle armate del Grande Federico, a corto di uomini per le troppe guerre combattute. È arruolatore di professione: lo fa perché è

lautamente pagato per ogni uomo che riesce a far arruolare.

Gli stessi Lyndon, la famiglia di pari inglesi di cui Barry entra a far parte sposando Honoria, Contessa di Lyndon, è tutt'altro che una famiglia rispettabile. Le origini delle loro fortune in Irlanda – la voce narrante presenta Honoria quasi come in un ipotetico Almanacco di Gotha come “Contessa di Lyndon, Viscontessa Bullington d’Inghilterra, Baronessa Castle Lyndon del Regno d’Irlanda” – sono legate a espropri non del tutto legali. Lo stesso Sir Charles, primo marito di Honoria, malato e molto più vecchio di lei, l’ha sposata in quanto era suo cugino di un ramo cadetto ma ultimo maschio del nome dei Lyndon: dunque, pur essendo un libertino e uno scapolo impenitente di quelli che potremmo immaginare descritti da uno Swift, è costretto dal padre a sposare la cugina Honoria per potersi impossessare del patrimonio di famiglia. Se dunque Barry forse altri non è che il figlio di piccoli possidenti, i quali potrebbero addirittura aver strappato l’eredità allo zio di Redmond approfittando di una legge inglese che privava i primogeniti cattolici dei loro diritti di successione, i Lyndon non sono fatti di pasta migliore: solo che i loro inganni li hanno portati alle vette dell’aristocrazia titolata e della ricchezza.

Lo sguardo vagamente cinico che Thackeray ha sulla storia, sguardo che crea quasi un ponte ideale tra un certo moralismo vittoriano e una critica dei privilegi nobiliari *à la* Beaumarchais, lascia il posto a tutt’altra intonazione emotiva nella visione di Kubrick. Per quest’ultimo Redmond, pur con tutte le sue meschinità e vanterie che ne fanno comunque un esemplare di *miles gloriosus*, resta pur sempre un eroe romantico, sui cui sentimenti Kubrick non dubita che siano, almeno questi, autentici. Se Redmond ama, non è mai per mero calcolo, anche quando, grazie al matrimonio, si ritrova signore di un castello con a disposizione un patrimonio immenso.

Kubrick non modifica niente di rilevante nella storia: le omissioni e i rimaneggiamenti sono minimi. Ciò che è ancor più paradossale è dunque che il regista opera la modificazione di senso appena descritta attraverso un canale che, essendo scontato in qualsiasi film, avrebbe potuto finire per diventare un elemento poco più che decorativo. Mi riferisco alle scelte musicali selezionate per la colonna sonora. A prima vista, e aggiungerei “a primo ascolto”, lo spettatore potrebbe pensare che si tratti delle tipiche scelte di musica classica adatte a un film in costume: in altre parole, prevarrebbe in lui l’istanza mimetica dell’adeguatezza rappresentativa della cornice musicale al contenuto storico (il XVIII secolo) del racconto¹⁵.

¹⁵ Troviamo un’interpretazione delle scelte musicali di Kubrick per questo film in E.

Così facendo, ci si ingannerebbe: in realtà le scelte musicali di Kubrick in questo film sono attraversate da un'evidente vena anacronistica. Niente rimanda al gusto dell'epoca, che per la Gran Bretagna è quella della prima parte del regno di Giorgio III (1760-1820), quando il re non è ancora impazzito e il parlamento non ha ancora nominato il Principe di Galles come reggente: Giorgio III compare infatti nella scena in cui Barry, che ormai ha assunto il cognome della moglie e si fa chiamare "Barry Lyndon", è presentato a corte grazie agli uffici del suo amico Gustavo Adolfo, XIII Conte di Devon. Ma la musica impiegata da Kubrick non è quella di Mozart o Haydn, come sarebbe coerente con l'epoca. I due pezzi musicali che tornano e formano una sorta di dialogo nel corso della narrazione sono la Sarabanda dalla Suite per clavicembalo in re minore HWV 437 di Händel (arrangiata per archi, timpani e basso continuo da Leonard Rosenman) e il Secondo Movimento del Trio No. 2 in mi bemolle maggiore per pianoforte, violino e violoncello, Op. 100 di Franz Schubert.

Nella musica del film è dunque assente il Settecento rococò o classicista e sono presenti invece il primo Settecento ancora barocco e il primo Ottocento già romantico. Di più, entrambi i temi entrano in scena solo in momenti significativi e rispettando regole precise. La Sarabanda è la colonna sonora dei titoli di testa e di coda ed è, potremmo dire il tema della morte, in quanto accompagna tutti e tre i duelli messi in scena nel film: quello in cui all'inizio del film muore il padre di Barry quando questi è ancora in fasce; quello per il quale Barry ragazzo si batte contro l'ufficiale inglese fidanzato con la cugina di cui è innamorato, causa della sua fuga e dell'inizio dei suoi vagabondaggi per il mondo; e quello in cui, ormai vecchio, si batte con il figlio di primo letto ed erede dei titoli di sua moglie, il giovane Visconte Bullington. La Sarabanda è la *musica del destino* che precede l'ingresso di Barry nel mondo, che decide il modo in cui egli farà ingresso nel mondo e il mondo in cui ne uscirà: non morto, ma privato della ricchezza e ridotto a tornare a fare il giocatore d'azzardo. Il Trio invece è la *musica del carattere*, che entra in campo non a caso quando Barry fa il suo primo incontro con Honoria. È un motivo tenero e malinconico, che definisce la natura dell'amore che prova Barry e della sua stessa amata Honoria.

GARRONI, «Di un possibile rapporto reciproco e unilaterale di immagine e musica nel film», in *L'arte e l'altro dall'arte: saggi di estetica e di critica*, Roma-Bari, Laterza, 2003, pp. 219-230. A dire il vero, Garroni non è interessato tanto al valore narrativo della musica, quanto a come il montaggio possa risignificare la musica in quanto tale. Mi sembra tuttavia di poter dire che c'è un elemento di convergenza con la sua lettura e sta proprio nel fatto di non considerare la colonna sonora come un mero elemento decorativo.

L'episodio è legato anche alla priva volta in cui il regista usa la *steady-cam*, che gli consente di zoomare in modo molto ravvicinato e rapido sui primi piani dei personaggi. Così in una soggettiva che identifica l'obiettivo con lo sguardo di Barry, l'occhio dello spettatore considera dappresso la comitiva che si avvicina al tavolo di Barry e dello Chevalier in una stazione termale tedesca: Lady Lyndon; il suo primo marito Sir Charles; loro figlio, il piccolo Bullington; il cappellano della famiglia. La musica intenerisce lo sguardo rapace del potenziale "cacciatore di dote" che scruta e considera nei minimi particolari la sua presa e lo fa diventare quasi lo sguardo rapito dell'amore a prima vista. Kubrick è riuscito a collocare la sua rilettura del romanzo in quel luogo ambiguo che è la musica, udibile come la voce ma al tempo stesso priva di un vero e proprio principio di significazione mediante segni¹⁶; in un certo senso, ha mimetizzato il gesto più rivoluzionario della sua interpretazione del romanzo nell'arredo sonoro del film, in un elemento facilmente declassabile come decorativo.

Per concludere, lancio un'ipotesi relativa ai rapporti del cinema con Flaubert. Basti pensare all'infinita serie di adattamenti, più o meno datati o d'autore, di *Madame Bovary*, ai film che attualizzano il romanzo o ne traggono solo uno spunto per raccontare una nuova storia; ma non bisogna dimenticare le serie e gli altri romanzi, ad esempio la serie televisiva dedicata a *Bouvard et Pécuchet* dalla televisione francese¹⁷. Mi chiedo perché, a fronte di tanto interesse, la scrittura di Flaubert sembri fare resistenza, facendo oscillare il racconto cinematografico tra una resa banalizzante dello stile flaubertiano, tutta giocata sui cliché, e una lettura così libera – è il caso del pur bellissimo *Madame Bovary* (1991) di Chabrol – da sostituire un altro gioco di relazioni tra i personaggi e tra i personaggi e il lettore-spettatore, in sintesi un'altra immaginazione narrativa a quella prevista dal romanzo. Niente più che un'ipotesi: non si tratterà della difficoltà di appropriarsi di personaggi, Emma Bovary in testa, così sapientemente modellati da non poter essere presi, posto il rispetto della loro autenticità e originalità, che sotto il vincolo di una piena sottomissione al loro carattere icastico? Non sarà il caso di dover riconoscere che Flaubert è il vero inventore dell'*icona moderna* e in questo aveva già non solo anticipato, ma forse perfino superato il cinema? Sarà, spero, l'occasione per riprendere il filo di un ormai duraturo colloquio con Bruna.

¹⁶ Su questo punto cfr. HANSLICK, che esprime una posizione ormai canonica.

¹⁷ Sull'ultimo caso mi permetto di rimandare a D. CECCHI, «Au son d'un savoir impossible: Bouvard et Pécuchet à la télévision, avec la musique de Michel Portal», *Flaubert* [online], 21 | 2019.