

ISSN 2384-9037

Collana interdisciplinare.

Le pubblicazioni sono sottoposte a *peer review* a doppio cieco.

*Comitato scientifico*

Tom Angotti (City University of New York)

Stefano Boni (Università di Modena)

Roberto Delle Donne (Università di Napoli Federico II)

Luciano Granozzi (Università di Catania)

Fabio Mugnaini (Università di Siena)

Guido Nicolosi (Università di Catania)

Graziella Priulla (Università di Catania)

Rosario Sapienza (Università di Catania)

Nicoletta Vallorani (Università di Milano)

Francesco Zanotelli (Università di Siena)

Andrea Zorzi (Università di Firenze)



ROBERTA GRANDI

# **IL CORPO DI JANE AUSTEN**

**INCARNAZIONI LETTERARIE E FILMICHE  
TRA DESIDERIO E REPRESSIONE**

**ed.it** editpress

Proprietà letteraria riservata  
Copyright © 2017 editpress  
Via Lorenzo Viani, 74  
50142 Firenze - Italy  
[www.editpress.it](http://www.editpress.it)  
[info@editpress.it](mailto:info@editpress.it)  
Tutti i diritti riservati  
Prima edizione: settembre 2017  
ISBN: 978-88-97826-67-5  
Printed in Italy

Il corpo di Jane Austen /  
Roberta Grandi. -  
Firenze : editpress, 2017. -  
252 p. ; 21 cm ( Studi ; 17. )  
Permalink formato digitale:  
<[digital.casalini.it/9788897826675](http://digital.casalini.it/9788897826675)>  
ISBN: 978-88-97826-67-5

# Indice

- 11      Introduzione
- 31      I. La parola prende corpo  
1. La carta e la carne: dalla descrizione al casting, p. 32 - 2. L'occhio indiscreto tra sguardo, focalizzazione e soggettiva, p. 49 - 3. La retorica del corpo: sineddochi e metonimie, p. 59.
- 85      II. Il corpo parlante  
1. La parola e il silenzio, p. 87 - 2. Il linguaggio del corpo, p. 110 - 3. Movimento e metafore, p. 121.
- 153     III. Passione e repressione  
1. Il peccato e la gabbia, p. 156 - 2. Caduta ed espiazione, p. 169.
- 189     IV. Fruitful Jane  
1. Mollywood, Bollywood e Kollywood, p. 191 - 2. Case degli orrori, specchi deformanti e feticci, p. 199 - 3. Archetipi narrativi e "intimatopia", p. 208.
- 223     Bibliografia  
1. Opere di Jane Austen, p. 223 - 2. Riscritture, p. 223 - 3. Testi critici, p. 224 - 4. Siti di fanfiction e webseries, p. 238.
- 239     Filmografia
- 247     Indice analitico



## Abbreviazioni

Le seguenti opere di Jane Austen sono citate nel testo soltanto con la sigla e il numero di pagina:

- Em *Emma*, Penguin Classics, 1996 (1816)
- MP *Mansfield Park*, Penguin Classics, 1996 (1814)
- NA *Northanger Abbey*, Penguin Books, 1995 (1818)
- Pe *Persuasion*, Penguin Popular Classics, 2006 (1818)
- P&P *Pride and Prejudice*, Penguin Classics, 1996 (1813)
- S&S *Sense and Sensibility*, Penguin Classics, 2006 (1811)





## Il corpo di Jane Austen

Incarnazioni letterarie e filmiche tra desiderio e repressione

*Everything Miss Austen writes is clever, but I desiderate something.  
There is a want of body to the story.*

John Henry Newman

(Lettera del 19 gennaio 1837 in Newman 1891: 223)



## Introduzione

“There is a want of body to the story”. Se ciò che il Cardinale Newman scriveva nel 1837 fosse totalmente vero, questo libro non avrebbe ragione di essere. E nemmeno avrebbe molto senso se l’affermazione fosse totalmente falsa. Il punto cardine attorno a cui si articola la ricerca all’origine di questo lavoro è proprio questo: il corpo austeniano esiste, è un corpo allo stesso tempo passionale e represso e, per questa ragione, è un corpo che quasi sempre viene rappresentato sotto altra forma, indirettamente, implicitamente. Il corpo di Jane Austen è un corpo letterario. Un corpo di carta, discreto, minimo, celato dietro simboli, nascosto da vestiti, trasfigurato in metafore. Ma è anche un corpo che si fa segno, e pertanto, diviene visibile, non scompare ma si trasforma e si carica di significato. È un corpo che diventa il correlativo oggettivo del desiderio, il luogo in cui passione e repressione si manifestano e si scontrano. È questo corpo che, nel tempo, il cinema ha tradotto in immagini, attraverso attori, uomini e donne in carne ossa, che hanno donato sostanza alla parola austeniana. Grazie al confronto tra queste incarnazioni, su carta e pellicola, emergono stilemi e artifici retorici comuni. Di ciò si occupa questo studio: della (in)visibilità e della trasfigurazione della corporeità e del desiderio nei romanzi austeniani e negli adattamenti cinematografici.

Il binomio desiderio/repressione che è all’origine della natura trasfigurativa del corpo austeniano è parte integrante della narrativa sentimentale dell’epoca regency e vittoriana. È un’epoca, quella in cui vive e scrive Austen, non facile, in particolare per una donna. Un’epoca tuttora complessa da decifrare in tutte le sue manifestazioni. Butler ascrive parte del rigido conservatorismo pre-vit-

toriano alla reazione della società inglese contro la minaccia giacobina rappresentata dalla Rivoluzione Francese. Al nemico d'oltremarica erano attribuite, spesso a torto, molte delle componenti dell'individualismo e del relativismo morale che cominciavano a contraddistinguere la nascente sensibilità romantica. Tra di esse "emotionalism, indulgence towards human weakness, and belief in sexual freedom" (1975: 33) erano considerate quelle più destabilizzanti e quindi da combattere con maggiore determinazione. La causa prima della repressione sessuale è invece, per Stone, da individuarsi unicamente nell'impronta data dal Cristianesimo nel corso dell'intera storia della cultura occidentale:

dallo stoico Seneca nel I secolo d.C. a San Girolamo nel IV, fino ad arrivare al teologo spagnolo Tomás Sánchez nel Cinquecento e al libellista e romanziere Daniel Defoe nel Settecento, era opinione comune che l'amore sessuale esercitato con passione all'interno del matrimonio fosse non solo impudico, ma con tutta certezza peccaminoso.[...] Il motivo di tutto ciò è che l'ascesi cristiana considerava il sesso immorale sotto ogni punto di vista, con l'unica eccezione della procreazione quale scopo. (Stone 1995: 12)

Per Stone, però, l'età Vittoriana vede un profondo cambiamento a cui contribuiscono in modo fondamentale le chiese protestanti che, pur aumentando il controllo sulla sessualità considerata 'deviante', ammettono e incoraggiano la passione all'interno del matrimonio. "È evidente che il fine era confinare ogni forma di sfogo sessuale all'interno del letto coniugale" (ibid: 85)<sup>1</sup> allo scopo di stabilizzare l'istituzione fondamentale della società vittoriana, ovvero la famiglia. L'epoca regency, dunque, si colloca all'interno di un profondo "reorientation of desires and habits" (Hagstrum 1980: 2), ossia nel passaggio tra il rifiuto completo della componente sessuale-affettiva del rapporto di coppia, e una concezione più moderna, basata sull'amore e la libera scelta del partner. Esattamente opposto è il percorso storico della sessualità secondo Foucault. Lo studioso individua nel periodo regency una fase di transizione – o di "rapido crepuscolo" (1978: 9) – tra un XVIII secolo in

cui si era ancora liberi di apprezzare il piacere apertamente e l'epoca delle "notti monotone della borghesia vittoriana" (ibidem). Questo puritanesimo tardo-settecentesco fa scomparire il sesso dalla superficie della vita sociale: "La sessualità viene allora accuratamente rinchiusa. Mette casa. La famiglia coniugale la confisca e l'assorbe tutta nella serietà della funzione riproduttiva" (ibidem).

A questo punto il solo dato incontrovertibile è che nel periodo regency possiamo individuare una contrazione della sensualità all'interno della coppia, unico nucleo in cui il sesso è incoraggiato, o perlomeno tollerato come strumento di continuità della famiglia. L'importante è però che si diffonda il silenzio su tutto ciò che riguarda la sfera fisica ed erotica:

Intorno al sesso si fa silenzio. [...] Il resto ormai deve scomparire; le regole della buona educazione evitano i corpi, la decenza delle parole rende innocenti i discorsi. [...] Quel che non è finalizzato alla generazione o non è trasfigurato è fuori legge, e non ha nemmeno diritto alla parola: cacciato, rifiutato e ridotto al silenzio ad un tempo. (ibid: 9-10)

Una repressione, quindi, che non è unicamente sociale e culturale, ma che è soprattutto verbale e che riguarda tutta la sfera fisica e non soltanto quella sessuale.

Ma la censura, come nota Metz, non implica la sparizione di un tema o di un elemento, bensì la sua "deviazione": "it is a point of deflection, a modifying principle" (2001: 257). Infatti, è attraverso il linguaggio che si evidenziano le dinamiche che, nell'atto stesso della descrizione, portano alla negazione del corpo attraverso una "series of representational taboos – rhetorical codes that conceal in the very act of depiction" (Michie 1987: 82). È cruciale a questo punto notare che il corpo non scompare dalla narrativa, anzi, per quanto riguarda la caratterizzazione dell'eroina malata o in difficoltà, diviene fondamentale. Si sviluppano così le modalità espressive che sono alla base del metodo rappresentativo austeniano al cui centro si trova il concetto di trasfigurazione. Se non può scomparire, ma nemmeno apparire, la sessualità si deve trasformare. L'in-

tuizione di Foucault è a questo punto estremamente interessante: se il sesso è peccato, allora non può essere completamente taciuto, deve essere confessato. È infatti proprio nella confessione che il sesso si fa parola, discorso, simbolo:

Un imperativo è stabilito: non solo confessare gli atti contrari alla legge, ma cercare di trasformare il proprio desiderio, ogni proprio desiderio, in discorso. Nulla, se possibile, deve sfuggire a questa formulazione, quand'anche le parole che adopera debbano essere accuratamente neutralizzate. (1978:22)

Il corpo e il sesso, dunque, non spariscono dal discorso pre-vittoriano, ma si trasformano, divengono sineddoche, metafora, allusione e implicazione. L'estetica del frammento, del dettaglio, del simbolo, trova così la sua più completa rappresentazione. Risulta quindi molto complesso ricercare nei romanzi di Jane Austen le tracce della corporeità, non perché sia assente ma perché ha assunto altre forme. Come per ogni elemento psichico che venga “rimosso” dal cosciente, esso è inconscio, non perché

it does not appear at all (if that were so it would be something which did not exist), but on the contrary because it appears in a particular form: in a different guise and as it were one step removed from itself (= ‘displacement’ in the very general sense) (Metz 2001: 256).

Il metodo trasfigurativo pre-vittoriano dipinge un mondo diverso da quello reale e occorre una chiave di lettura per decifrarlo correttamente.

Parlando di Jane Austen, inoltre, non si può dimenticare un altro dato storico innegabile, ovvero l'educazione repressiva e l'isolamento sociale – ciò che Gilbert e Gubar, nel loro storico libro del 1979 *The Madwoman in the Attic*, definivano “confinement” – in cui venivano cresciute le donne in epoca regency:

dato che nella maggior parte delle società la verginità della donna, accanto al suo aspetto e alle sue fortune, è sempre stata la carta vincente sul mer-

cato matrimoniale, spesso le famiglie ricche hanno in pratica recluso in casa le proprie donne, maritandole appena raggiungevano la maturità sessuale. (Stone 1995:15)

Si diffonde quindi l'ideale dell'*angelo del focolare*, della donna eterea, fragile, priva di ogni pulsione sensuale e totalmente dedita ai figli e alla casa. Per questa nuova figura femminile l'erotismo deve essere qualcosa di totalmente estraneo, di peccaminoso, qualcosa che non si lega in alcun modo alla necessità riproduttiva. Alla donna non solo è negata la sessualità, ma anche il desiderio:

Non c'è da sorprendersi se la gentile e sottomessa moglie vittoriana era considerata scarsamente dotata di desiderio sessuale. L'educazione repressiva, la raffinatezza e la 'spiritualità' che le erano state inculcate e l'ignoranza sulla propria fisiologia contribuivano tutte insieme rendendola tale. (Tannahil 1994: 302)

Ma non è solo una società maschile dominante a privare la donna del proprio corpo; anche la nascente coscienza femminista – i primi scritti di Mary Wollstonecraft appartengono proprio al periodo tardo-settecentesco – ripropone l'antico dualismo corpo/mente mirando a sottolineare le capacità razionali della donna e tacendo, invece, quelle componenti emotive e istintive che parevano renderla più fragile. Per godere di rispetto e considerazione, la donna deve riuscire a combattere lo stereotipo che la imprigiona in una gabbia di 'sensitivity' e dimostrare la parità intellettuale tra i sessi:

The body, as was common in the rationalistic tradition, was silenced – the neutral background of the sexually indifferent 'creature' – what mattered was woman's participation in, and access to universal rights and a universal reason. (Wiltshire 1992: 15)

E, difatti, l'appello a considerare le donne quali "creature razionali" appare più volte negli stessi romanzi di Austen<sup>2</sup>. Heydt-Stevenson, infatti, nota che:

Because the body manifests political and social constructions, and because diminishing corporeality at the expense of celebrating the mind is a feminist and political issue, examining the characters' physicality helps clarify Austen's response to the systems that govern her culture (2005: 19).

Il quadro generale è dunque quello di una società in cui una congiura del silenzio opera sulla sfera fisica e sessuale, in cui la reticenza diviene una regola la cui importanza travalica l'ambito delle buone maniere e in cui la donna diventa il bersaglio privilegiato di questa sublimazione del desiderio. Con questo background culturale non stupisce che, sin dalle prime biografie, si incoraggi un'idea dell'autrice quale "zitella illetterata" (Battaglia 1983):

Short and easy will be the task of the mere biographer. A life of usefulness, literature, and religion, was not by any means a life of event. To those who lament their irreparable loss it is consolatory to think that, as she never deserved disapprobation, so, in the circle of her family and friends, she never met reproof. (Austen-Leigh 2002: 137)

E nemmeno sorprende che la sorella Cassandra abbia distrutto la maggior parte della corrispondenza tra lei e Jane, operando una rigida selezione volta a eliminare ogni dettaglio intimo della vita dell'autrice. L'animo della Austen è stato celato agli occhi del mondo, le regole della società regency hanno avuto ragione di una vita che sappiamo essere stata invece ricca di emozioni e anche di qualche delusione sentimentale. I moderni biografi<sup>3</sup> e, in misura ancora maggiore, il cinema occidentale degli ultimi anni hanno recentemente cercato di restituire ad Austen, con più o meno successo, la sua dimensione umana e sensuale.

Risulta interessante, a questo punto, notare che si crea una particolare equivalenza tra corporeità e desiderio, non solo nelle opere di Austen ma anche nell'esposizione critica degli studiosi che se ne sono occupati: "It has usually been understood that the body in these condemnations is a metaphor or metonymy, and that what is felt to be missing is overt ardour or warmth or intensity of de-



sire” (Wiltshire 1992: 2). Il metodo trasfigurativo pre-vittoriano non solo trasforma il desiderio in linguaggio e il corpo in frammento, simbolo, implicazione, ma crea anche un binomio corpo/desiderio che permetterà d’ora in poi di individuare nella fisicità la rappresentazione metonimica della sessualità. Parlare dunque di corpo, di passione e di linguaggio nei romanzi di Jane Austen equivale a occuparsi di un unico ambito d’indagine.

Per molto tempo lettori e critici hanno sostenuto che non ci fosse abbastanza “corpo” nei lavori di Austen. I protagonisti dei romanzi, così come la scrittrice stessa, sono stati accusati di essere privi di profondità, sessualmente repressi, troppo cerebrali e completamente distaccati dalla propria componente fisica. Mark Twain sosteneva che i personaggi austeniani fossero incapaci di “warm up and feel a passion” (Cady – Watt in Littlewood: 235), George Henry Lewes che “the reader’s pulse never throbs” (in O’Farrell: 158) e il già citato Cardinale Newman commentava che “Miss Austen has no romance – none at all” (1891: 224). L’accusa rivolta a Jane Austen è sempre stata quella di non riuscire a descrivere le passioni in modo realistico e convincente. Non solo l’autrice viene accusata di un’inaccettabile freddezza, ma viene anche messa in dubbio la risposta emotiva del lettore. Mudrick afferma che, quando Austen deve affrontare “personally involving aspects of sex” (1968: 117), tematiche che l’autrice sente di non poter trattare esplicitamente né con ironia, la sua scrittura si fa derivativa e “clumsy” (ibidem). Analogamente, Tony Tanner ha affermato che la scrittrice “minimizes the bodily dimension” (1986: 132). Tanner, però, si è spinto più in profondità, portando l’indagine nel campo della semiotica e affermando che nell’opera di Austen il linguaggio sostituisce completamente l’elemento fisico:

in this society linguistic experience is stressed almost to the exclusion of bodily experience. True, the men hunt, the women go for walks, and the sexes may come together at a ball. But all the important transactions (and most of the unimportant or vexatious ones) take place through language [...] “love” has been transformed into a completely linguistic experience. (ibid: 130-131)

Dello stesso parere sono anche i critici che si sono occupati prevalentemente dello stile e del linguaggio dell'autrice, tra cui Babb e Page. Analizzando la scrittura di Austen, Babb individua nei romanzi l'assoluto privilegio della sfera razionale rispetto a quella fisica: "One mark of that world is its minimum of physical action" (1962: 8). Parallelamente Page sottolinea l'estremo rilievo dato alla vita interiore dei personaggi, anche a scapito dell'esistenza corporea: "We must not assume that Jane Austen was insensitive to the external aspects of human behaviour or to their expressive potential; more probably, she preferred to leave such matters to the readers' imagination" (1972: 119).

Ma allora è davvero assente il corpo nei romanzi di Jane Austen? Oppure è solamente trasformato, implicito, dato per scontato? Wiltshire fa notare che "The body is normally merely enabling, transparent, taken for granted: it is only when it becomes painful or dysfunctional that its workings become disclosed to consciousness" (1992: 8). È, dunque, attraverso il corpo malato che la fisicità appare in maniera più evidente nelle opere di Austen: i riferimenti ai problemi di salute sono numerosissimi, dal più lieve mal di testa alla malattia fatale. Wiltshire, nel suo studio *Jane Austen and the Body. "The Picture of Health"*, si occupa di tutte le manifestazioni patologiche riscontrabili nei romanzi e individua una crescente importanza dei problemi di salute all'interno della trama, che raggiunge il culmine in *Persuasion*. Ciò che interessa maggiormente è senz'altro la presenza di numerose – a volte gravi – malattie che oggi definiremmo 'psicosomatiche', ovvero manifestazioni fisiche di un'emozione repressa. In questo modo il corpo malato si lega al corpo sensuale attraverso il controllo – privato e sociale – operato sul desiderio. È proprio grazie a questa interazione tra forze antitetiche, quali la passione e la repressione, che il corpo diviene il campo di battaglia visibile del desiderio nascosto.

Non è più possibile negare l'importanza che riveste la dimensione corporea ed erotica dei personaggi, sebbene occorra riconoscere la reticenza e la discrezione con cui Austen si occupa di questi argomenti. Parlando del romanzo *Sense and Sensibility*, Wiltshire afferma:

if sexuality is at the heart of the book, it is a sexuality that is necessarily censored, or screened. It is plain that the energy that circulates in the novel is sexual, but also that explicit acknowledgement of this is avoided. (1992: 58)

Se trattare l'argomento erotico apertamente in epoca regency non è possibile, allora l'autrice deve utilizzare modi alternativi di esplicitarlo quali la negazione, la dilazione, l'allusione, il gioco di parola, la sostituzione simbolica e altri ancora. Forme trasfigurative comuni a tutta la narrativa sentimentale di quell'epoca che Austen ben conosceva e sapeva utilizzare<sup>4</sup>. Paschetto identifica il rifiuto del sesso da parte delle protagoniste femminili dei romanzi di Richardson, Austen e Brontë come una forma di difesa e di affermazione di sé contro il predominio maschile. In questo modo sottolinea anche l'indubbia carica erotica della narrativa rosa. Questa sessualità, negata e rimandata, risulta in realtà potenziata proprio perché mantenuta in costante tensione: "Il continuo rinvio di un rapporto sessuale che, man mano che il racconto procede, sembra sempre più imminente, sempre sul punto di accadere, assolve alla funzione erotica del racconto" (1988:20). Paschetto procede poi analizzando un altro strumento della narrativa rosa, la drammatizzazione. La capacità di "mettere in scena" i propri romanzi è una delle caratteristiche peculiari dello stile austeniano: Page parla spesso di dialoghi drammatici, uscite ed entrate in scena e addirittura di "duologues" (1972: 114); Babb attribuisce a *Pride and Prejudice* uno stile drammatico che si basa sul concetto di "performance" dei personaggi; e anche Byrne fa riferimento a tecniche "quasi teatrali" (1962: XIII). Paschetto utilizza questa considerazione per spingersi fino a un ulteriore ampliamento della portata erotica dei romanzi austeniani:

La drammatizzazione ricostruisce, accanto ai dialoghi, i movimenti dei due protagonisti, per stabilire e misurare la distanza tra di essi, registrarne le provocazioni e le reazioni, per sottolineare che esiste sempre un atto fisico mancato (1988: 191).

Non sempre però il sesso è rifiutato, “kept offstage” (Smith 1983: 96) o rimandato; vi sono situazioni in cui l’elemento erotico deve necessariamente essere introdotto. È qui che Austen utilizza quelle rappresentazioni figurative di comportamenti e intenzioni sessuali, quel sofisticato insieme di “allusions, puns, riddles, and sex symbols” (Chandler in Littlewood 1998: 390) che le permettono di non urtare la propria morale e quella altrui senza nascondere l’importanza dell’argomento trattato. La trasfigurazione linguistica della componente erotica, una volta individuata, si rivela molto efficace nel dimostrare che all’autrice è perfettamente chiara l’importanza dell’eros e della fisicità nei rapporti umani. Tale trasfigurazione retorica sfrutta la metafora e la metonimia per nascondere e, contemporaneamente, riportare alla luce il rimosso: “they can both only reveal by disguising, and disguise by revealing” (Metz 2005: 259). Allo stesso tempo, Austen riesce anche ad affrontare più esplicitamente il tema del desiderio legandolo, attraverso la rappresentazione della repressione, a quello del peccato. Un elemento, questo, che ha generato discordanti interpretazioni, dalle più conservatrici di Mudrick (1968) e Butler (1975) a quelle sovversive di Harding (1940) o femministe di Gilbert e Gubar (1979) e Johnson (1988).

Questa ricerca si sviluppa attorno al *close reading* dei sei romanzi principali (con brevi escursioni su testi minori quali *Lady Susan* e *Love and Friendship* e i lavori incompiuti *Sanditon* e *The Watsons*). Fondamentali per questo aspetto sono stati i lavori di quegli studiosi che si sono concentrati su ciò che Chandler definisce “Jane Austen’s indirections” (in Littlewood 1998: 391). Chandler, nel suo saggio “A Pair of Fine Eyes: Jane Austen’s Treatment of Sex” (pubblicato nel 1975) e Heydt-Stevenson, nei suoi lavori del 2000 e del 2005, propongono un’interessante analisi delle allusioni sessuali, dei giochi di parole, delle figure retoriche e del linguaggio del corpo nelle opere austeniane. Tanner, nel 1986 identifica nella malattia una conseguenza diretta di un’eccesso di “sensitivity” femminile e studia anche il valore simbolico di alcuni oggetti (quali, ad esempio, lettere e ritratti) e l’importanza del linguaggio corporeo.

Solo un anno dopo Michie riflette, nel suo lavoro *The Flesh Made World: Female Figures and Women's Bodies*, sulla costruzione del corpo femminile in letteratura e dimostra come l'attività fisica, i pasatempi e gli sport siano "overlaid with sexual connotations" (1987: 40). Michie mette anche in luce l'interessante osservazione che la fisiognomica e la sineddoche sono spesso usate nella narrativa per descrivere in modo indiretto la sensualità femminile. Estremamente rilevante per questo studio, in particolare per il capitolo 2, è stato anche l'articolo di O'Farrell, "Austen's Blush" (1994), che analizza il valore semiotico dell'atto dell'arrossire.

Ma questo lavoro non si concentra solo sul close reading dei romanzi, bensì si articola anche attorno al "close watching" degli adattamenti cinematografici al fine di proporre un'analisi comparata di come la corporeità e il desiderio siano nascosti, trasfigurati o rappresentati nei loro due mezzi espressivi più popolari: la carta e la pellicola. Nell'ottica di un'analisi di tipo semiotico, studiare i film e le riscritture – "a kind of multi-layered negotiation of intertexts" (Stam in Naremore 2000: 67) – è estremamente importante in quanto gli sceneggiatori e gli scrittori derivativi possono essere considerati come "lettori" (Wiltshire 2001: 5) che, attraverso i loro tagli, le loro aggiunte e le loro rielaborazioni, rendono manifeste le modalità in cui l'immaginario moderno si appropria del materiale austeniano, sottolineando le reazioni e le percezioni del pubblico, elementi che normalmente restano "undisclosed within the private reader's own imaginative reading" (ibidem). Infatti, un adattamento non va soltanto considerato quale "a product" ma, soprattutto, quale "a process of creation and reception" (Hutcheon 2013: xvi) in cui, grazie alla memoria evocata dal "palinsesto" (Genette 1997) si evidenzia quella "repetition with variation" (Hutcheon 2013: 8) che è tipica di ogni lavoro derivativo.

Sulla scorta degli studi relativi al *reader-response criticism* – che mette in luce come "the meaning of the text is created through the process of reading" (Bennett – Royle 2004: 12) attraverso un processo che non si limita all'interpretazione ma che richiede al lettore di colmare i "gaps" della narrazione (ibid: 13) – gli adattamen-

ti e le riscritture si configurano come “riletture” in cui gli elementi persistenti sono quelli dotati di maggiore forza. È proprio questa l’idea di Dawkins, riproposta negli anni da numerosi studiosi di adattamenti, riscritture e appropriazioni (tra cui Andrews, Bortolotti, Hernadi, Hutcheon, Slethaug, Zipes): come i geni che garantiscono la capacità di adattarsi a un nuovo ambiente e si diffondono nelle generazioni successive, i “memes” (Dawkins 2006: 192) – “unit of cultural transmission” (ibidem) – si moltiplicano nelle opere derivative, dimostrando, talora, sorprendenti longevità, capacità di replicazione, fecondità e una continua mutazione nel corso del tempo. Il termine “adattamento”, difatti, come nota Slethaug, richiama il concetto

commonly used in physiology to mean a sense organ adjusting to varying conditions or in biology to the species’ mutations in coping with changing circumstances as part of the evolutionary process. Thus, whether in art, physiology, or biology, adaptation does not bear the stamp of originality, but of mutation and permutation of a pre-existing original (2014: 16).

Se, quindi, a riemergere negli adattamenti cinematografici sono proprio quegli elementi utilizzati da Austen per censurare la corporeità e il desiderio, essi dimostrano la loro efficacia e pervasività artistica:

Any figure which is relatively easy to isolate in the flow of a film, and recurs with relative frequency in several films (that is to say which has been coded in a genre and in a period) can be thought of as the temporarily solidified result of more extensive semantic trajectories which preceded it and brought it into being, which will disperse it and create others (Metz 2001: 275).

Ma nell’arte, a differenza che in biologia, diverse “generazioni” possono coesistere, così, nell’idea di palinsesto si avvera la contemporaneità evolutiva di un’opera con la propria progenie in un processo in cui l’originale “genetico” è sempre vivo, fertile e pronto a riprodursi secondo nuove modalità, ma anche ad aggregarsi con

nuovi *memes* che, a loro volta, si propagheranno in opere successive. Il discorso mediato, l'*afterlife* austeniana, diviene dunque la dimostrazione di come le forme trasfigurate di corporeità e desiderio siano tutt'altro che un azzardo interpretativo: la loro persistenza narrativa e visiva in riscritture e adattamenti successivi dimostra la validità critica di questo approccio.

L'adattamento cinematografico consiste anche in un'opera di traduzione intersemiotica che implica sempre la necessità di effettuare delle trasformazioni nel passaggio dalla fonte letteraria al film, dai segni verbali ai "sistemi segnici non verbali" (Ulrych 2012: 7). Questo studio si occupa in particolare di analizzare gli adattamenti prendendo in considerazione principalmente i codici non verbali, ovvero quei "proxemic e kinesic codes" (Ulrych 2015) che costituiscono parte della natura "visiva" del mezzo cinematografico assieme al "cinematic code" (ibidem) vero e proprio, ovvero quel sistema complesso di riprese e montaggio che si articola in una grammatica e stilistica specifica del film<sup>5</sup>. In questo lavoro non sarà invece preso in considerazione l'aspetto della traduzione interlinguistica in quanto tutti i romanzi e i film saranno analizzati e citati nella loro lingua originale (con l'eccezione di *Kandukondain Kandukondain*, in lingua tamil, di cui saranno considerati i sottotitoli in inglese). I dialoghi riportati sono tratti direttamente dai film per una precisa scelta di attinenza alla versione finale mostrata allo spettatore (talvolta le sceneggiature riportano versioni estese che sono poi state modificate o tagliate in fase di montaggio). L'obiettivo è quindi quello di affrontare il problema del rapporto tra originale e adattamento, considerando l'opera cinematografica come una lettura critica del testo di partenza, un approccio dialogico – Brooker parla di "stratified dialogic and cross-cultural transformation" (in Cartmell – Whelehan 2007: 127) – che si basa sul concetto di *interpretazione* e non soltanto di *raffigurazione*<sup>6</sup>. La riduzione di un testo letterario per lo schermo non è solo, allora, un'operazione di transcodifica – una traduzione intersemiotica di uno stesso intreccio da un linguaggio a un altro – ma anche una pratica transgenerica o, come la definisce Genette, "iperestetica" (1997: 52) che de-

termina un legame ipertestuale tra il libro e il film. Adattamento e testo dialogano e si arricchiscono a vicenda in un percorso che vede il cinema elaborare mezzi traduttivi originali.

La difficoltà principale con cui si scontrano gli adattamenti cinematografici è la trasformazione di ciò che è soltanto parola in elemento visivo: come può riuscire un film a tradurre in immagini il pensiero, il sentimento, il desiderio? Quali sono gli strumenti utilizzati nell'intento fondamentale del cinema, quel "make you see" (Griffith in Jacobs 1939:110) che accompagna come una sfida il lavoro dei registi sin dalle origini di questa forma d'arte? La "total visibility" (Richardson 1985: 73) di questo mezzo richiede necessariamente delle scelte tecniche e stilistiche che differiscono in maniera sostanziale dal testo fonte. Come esprimere, quindi, attraverso l'immagine ciò che immagine non può diventare? La risposta, esattamente come per i romanzi di Austen, è la trasformazione. L'attore diviene lo strumento per incarnare le emozioni represses attraverso il linguaggio del corpo. L'interiorità diventa primo piano, focalizzazione, dettaglio. Il ricordo si fa flashback e la fantasia, soggettiva mentale.

L'analisi degli elementi narrativi e degli artifici retorici presenti nei romanzi e nei film ha permesso di evidenziare l'esistenza di tropi e tecniche stilistiche comuni a entrambi i mezzi espressivi, espedienti che servono, da un lato, a censurare la corporeità e sessualità dei personaggi senza cancellarla e, dall'altro, a rendere visibile ciò che è soltanto parola o, addirittura, silenzio. Esiste, infatti, una corrispondenza diretta tra gli elementi retorici e stilistici scelti da Austen per trasformare e mitigare la forza destabilizzante del desiderio e i correlativi visivi utilizzati dal cinema. Del resto, se, come nota Metz, "figurative meanings existed before literal meanings" (2001: 159) e il linguaggio nasce come un tentativo di associare una parola a un'immagine<sup>7</sup>, allora non deve stupire la naturalezza con cui la grammatica cinematografica si appropria delle figure retoriche e stilistiche proposte da Austen.

Sul fronte degli studi cinematografici, sono stati particolarmente utili per questa analisi alcuni lavori che si concentrano sul poten-



ziale erotico dei film in costume e sull'importanza del voyeurismo e della repressione visiva come artifici per incrementare o prolungare la rappresentazione del desiderio, primo tra tutti il testo di Sinyard del 1986<sup>8</sup>. Bruzzi, nel suo *Undressing Cinema: Clothing and Identity in the Movies* (1997), si occupa dell'importanza del "clothes fetishism" (38) in particolare negli adattamenti in costume, sottolineando il valore metaforico che gli abiti acquisiscono nei film. Lothe sottolinea l'importanza dell'elemento visivo nei romanzi e come esso sia fondamentale per la trasmissione del significato dai testi agli adattamenti. Inoltre, Lothe parla, a proposito del cinema, di una natura "oddly superficial" (2000: 11) che fa affidamento principalmente sulla vista in modo prettamente voyeuristico come se l'intento del cinema consistesse nel desiderio di "peep for a couple of hours without participating" (ibidem). Alle soglie degli anni 2000, poi, studiosi come Cartmell, Whelehan, Troost, e i coniugi Macdonald hanno pubblicato studi e raccolte di saggi dedicati al mondo degli adattamenti cinematografici austeniani. In questi lavori vengono analizzati elementi come il simbolismo e lo sguardo nel cinema e vi sono raccolte importanti considerazioni riguardanti la maggiore rilevanza del corpo negli adattamenti moderni.

I film qui presi in esame sono stati quasi tutti prodotti negli ultimi tre decenni ad eccezione del *Pride and Prejudice* di Leonard, distribuito nel 1940, e di alcune miniserie della BBC trasmesse in televisione negli anni '80. A partire dal *boom* austeniano del 1995-96 (in cui vennero distribuiti tra cinema e televisione un totale di 6 produzioni), adattamenti classici, miniserie, *webseries* e modernizzazioni non hanno mai cessato di intrattenere il pubblico dei Janeites. Includendo anche i due film che sono stati distribuiti l'anno scorso, si tratta di un totale di 29 adattamenti prodotti in trent'anni, un'"invasione" mediatica che ha spesso fatto parlare gli studiosi di una vera e propria "Austenmania"<sup>9</sup>. Tra questi, figurano anche due *biopics*, film biografici che si sono occupati di dare "corpo" all'autrice stessa ed altri film che, in modo intertestuale e meta-narrativo, intrattengono con le opere e i lettori un rapporto dialogico e critico. Molti di questi ultimi sono in realtà trasposizioni cinematografiche di ciò che

indico come “riscritture”, ovvero romanzi derivativi che si appropriano dell’ipotesto austeniano in vari modi. Esse vanno dalle riletture in chiave moderna o fantastica (*Bridget Jones’s Diary* del 1996 e *Pride and Prejudice and Zombies* del 2009), ai sequels (*Death Comes to Pemberley* del 2011) a testi che, rispetto all’originale austeniano, mostrano una natura più autonoma seppur comunque derivativa e, spesso, metanarrativa (ad esempio, *Austenland* del 2007).

La “labilità” (Sanders 2006: 3) terminologica con cui i testi specialistici identificano le diverse tipologie di appropriazione filmica e letteraria è spesso stata vista come una fonte di confusione. Sono molti gli studiosi che si sono occupati del problema di identificare i vari tipi di adattamento cinematografico, ma nessuna delle classificazioni finora stilate riesce, da sola, a rendere conto della complessità e unicità delle opere considerate. La tradizionale ripartizione di Wagner in “trasposizione – commento – analogia” (1975: 223-227), potrebbe sembrare ancora la più soddisfacente: sono infatti *trasposizioni* tutte le opere che mirano a trasferire l’originale sulla pellicola con la minor quantità di variazioni possibile (ad esempio, le produzioni BBC e A&E). Sono considerati invece *commenti* i film che, pur conservando la trama e il contesto del romanzo, operano una rivalorizzazione, una “re-emphasis or re-structure” (ibid.: 223) che metta in evidenza tematiche diverse, o solamente sotterranee. Infine, sono considerate *analogie* quei film, quali *Clueless*, che utilizzano l’originale come archetipo narrativo e poi operano variazioni quali, ad esempio, quella che Genette definisce una “transdiegettizzazione prossimizzante” (1997:364), ovvero uno spostamento nel tempo e nello spazio, un’attualizzazione che avvicini il pubblico alle vicende narrate. Talvolta, però, come nel caso del cinema indiano, la transdiegettizzazione prossimizzante diviene “straniante” per l’occhio occidentale che riconosce la cultura asiatica come profondamente diversa dalla propria. È proprio quest’ultimo genere quello a creare più problemi: le modernizzazioni – anche chiamate *aggiornamenti*, *libere riscritture* o *versioni liberamente ispirate* fino ad arrivare a definizioni più inclusive quali *remediation* o *appropriation* – solitamente non riportano l’originale letterario tra i crediti del film, nemme-

no quando si tratta di un'opera in realtà molto fedele al romanzo, come *Clueless*, *Kandukondain Kandukondain*, *Aisha* e *From Prada to Nada*. Per film (e riscritture) come *You've Got Mail*, *Bridget Jones's Diary*, *The Jane Austen Book Club*, *Lost in Austen*, *Austenland* e *Death Comes to Pemberley* non è nemmeno possibile parlare di adattamento (sebbene quasi tutti siano, come già detto, adattamenti di riscritture). Sono infatti film totalmente indipendenti che però presentano aspetti di ciò che Andrew chiama "borrowing" (1984: 98) – ovvero la trama mostra molti elementi in comune con il romanzo *Pride and Prejudice* – ma anche episodi di "intersecting" (ibid: 99), in cui l'originale viene trasferito al cinema in modo non assimilato, come "raw material" (Klein – Parker, 1981: 10). Infatti, in film come *You've Got Mail* o *Lost in Austen* il romanzo della Austen viene direttamente citato e discusso e in *Bridget Jones's Diary*, un personaggio conserva inalterato non solo il nome (Darcy), ma anche l'attore che lo interpreta<sup>10</sup>. In questo lavoro i termini "adattamento", "adattamento classico", "modernizzazione", "riscrittura", "appropriazione" saranno quelli più utilizzati ma talvolta ne compariranno anche altri di quell'infinito "linguistic riff" (2006: 3) che, più per curiosità che per completezza, Sanders propone nel suo studio:

borrowing, stealing, appropriating, inheriting, assimilating, being influenced, inspired, dependent, indebted, haunted, possessed, homage, mimicry, travesty, echo, allusion, and intertextuality [...] variation, version, interpretation, imitation, proximation, supplement, increment, improvisation, prequel, sequel, continuation, addition, paratext, hypertext, palimpsest, graft, rewriting, reworking, refashioning, re-vision, re-evaluation (ibidem).

Per quanto riguarda il tipo di "close watching" degli adattamenti austeniani realizzato in questo lavoro, fino ad ora non esistono pubblicazioni che propongano uno studio organico di tutte le opere ed è pertanto uno degli obiettivi della ricerca qui proposta quello di realizzare un'analisi sistematica delle rappresentazioni del corpo e del desiderio in tutti i romanzi austeniani e nelle trasposizioni filmiche. Esistono, però, studi di singole opere e adattamenti che

hanno costituito una base preziosa per questo lavoro. Tra i più rilevanti ci sono gli articoli di Parrill che, tra 1999 e 2003, si è occupata di *Pride and Prejudice*, *Emma* e *Mansfield Park*; Voiret (in Pucci – Thomson 2003) e Hopkins (in Troost – Greenfield 2001) che analizzano l'evoluzione dell'eroe maschile e dello sguardo femminile in *Pride and Prejudice* e in altri adattamenti degli anni '95-96; e Sonnet (in Cartmell – Whelehan 1999), infine, che analizza il tema del piacere visivo in *Emma* e *Clueless*. La comparazione sistematica degli espedienti retorici letterari e cinematografici è però principalmente originale, frutto di uno studio iniziato molti anni fa e che mi ha portata a discutere delle mie idee con Whelehan e Cartmell nel 2006 nel corso della conferenza internazionale ESSE-8 per poi pubblicare, nel 2008, l'articolo "The passion translated: literary and cinematic rhetoric in *Pride and Prejudice*". Nello stesso panel ho avuto modo di conoscere l'interessante ricerca di Seidl riguardante la "retroactive performativity"<sup>11</sup>, un'idea che si è rivelata suggestiva per i miei studi successivi. La ricerca è proseguita negli anni, portando ad altre pubblicazioni su singole opere quali *Mansfield Park*, con l'articolo "What was done there is not to be told! Plans for improvement and designs for ruin in Austen's Sotherton Court" del 2011 e *Becoming Jane*, con l'articolo "Screening Jane. When History, Biography and Fiction create a Cinematic Life", pubblicato nel 2015. Echi di questi lavori saranno naturalmente presenti in questo libro sebbene il punto di osservazione sia spesso differente.

Nell'intento di proporre uno studio il più possibile completo e inclusivo, infine, sono state talvolta prese in considerazione anche opere amatoriali, prodotte da scrittori e cineasti non (ancora) professionisti. Da quasi dieci anni mi occupo di *fanfiction* austeniana, rielaborazioni letterarie amatoriali il cui primo (ma non unico) obiettivo è quello di costituire un omaggio all'autrice. Gli autori di *fanfiction* e *webseries* (produzioni video indipendenti trasmesse su *youtube*) sono anch'essi lettori il cui lavoro di riscrittura rende palesi le modalità di ricezione e appropriazione degli ipotesti austeniani da parte dell'immaginario collettivo, quella community di *Janeites* che proprio sul web ha trovato modo di riunirsi e condivi-

dere le loro produzioni. L'adattamento e la riscrittura divengono così una "strategy of participation" (Hutcheon 2013: xxv) in cui il materiale originale, grazie alle nuove tecnologie, è "not only accessible and repeatable, but also infinitely modifiable" (ibidem) sia da professionisti sia da dilettanti, entrambi ugualmente coinvolti "in the active making of textual meaning" (ibid. 134). Per il capitolo quarto, oltre ad alcune osservazioni già proposte nel mio saggio "Web Side Stories: Janeites, Fanfictions and Never Ending Romances" (2009), sono stati fondamentali i lavori di Bacon-Smith del 1992, sull'origine e la finalità della *fanfiction* dedicata alle serie televisive, e di Pugh del 2005, che si concentra, invece, principalmente sulle riscritture ispirate a classici della letteratura.

Questo libro è il risultato di un percorso di studi iniziato più di dieci anni fa, un percorso che è stato facilitato e accompagnato da molti validissimi colleghi. Devo innanzitutto moltissimo a Carlo Maria Bajetta dell'Università della Valle d'Aosta per i preziosi suggerimenti e il costante stimolo e supporto senza il quale questo lavoro non sarebbe nato. Sono estremamente grata a Margherita Ulrych dell'Università Cattolica di Milano che negli ultimi anni mi ha incoraggiata a proseguire nella ricerca dandomi l'opportunità di condividere i risultati in seminari e lezioni. Ringrazio i colleghi del Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere dell'Università Cattolica di Milano per aver condiviso con me tempo e idee. Sono grata a tutto il personale della British Library dove ho condotto buona parte della mia ricerca. Un grande ringraziamento va ai maestri e ai colleghi dell'Università degli Studi di Milano – Francesca Orestano, Anna Anzi, Caroline Patey, Margaret Rose, Cristina Cavecchi e Paolo Caponi – con cui ho iniziato il mio percorso di studi e senza i cui consigli e osservazioni non avrei potuto proseguire. Sono grata al *peer reviewer* per le critiche puntuali e costruttive e ad Arturo Cattaneo ed Enrico Reggiani per la lettura della prima versione. Infine, un grazie speciale va alla mia amica Sabina, che ha condiviso con me le prime visioni degli adattamenti, a mio marito Emiliano, che ha "subito" le ultime, e ai miei genitori, che hanno seguito tutto il percorso.

*Note*

<sup>1</sup> Cfr. anche Stone 1983: 607 e Lloyd 2013.

<sup>2</sup> Vedi, tra gli altri, P&P 91 e Pe 68. Per una valida analisi delle letture femministe e post-femministe vedi Jones in Johnson – Tuite 2009.

<sup>3</sup> Vedi Halperin 1988, Radovici 1995, Shields 2001, Spence 2003, Le Faye 2004 e 2006 e Klingel 2006.

<sup>4</sup> Per un'interessante discussione sulla conoscenza degli artifici retorici posseduta da Austen vedi Doody in Johnson – Tuite 2009.

<sup>5</sup> Cfr. Krebs 2014.

<sup>6</sup> Cfr. Sinyard 1986, e Carroll 2003.

<sup>7</sup> Cfr. anche Lakoff 2003.

<sup>8</sup> Cfr. Metz 2001 e Mulvey 1999.

<sup>9</sup> Vedi, tra gli altri, Lynch 2000 e Wells 2011.

<sup>10</sup> Colin Firth interpreta il personaggio di Fitzwilliam Darcy nel *Pride and Prejudice* del 1995 e il personaggio di Mark Darcy in *Bridget Jones's Diary*.

<sup>11</sup> Vedi Seidl 2009.