

Silvia Romani

Vittoriane à rebours

Abstract

This essay is a comparative reflection on two models of representation of female characters, *i.e.* between the *puella* in Roman elegiac poetry and the heroines of the Victorian plot, in order to emphasise structural similarities in the treatments of the heroines in these two different worlds. Three films, a novel and an ancient counterpart in the Roman elegy are taken into account: different plots that not only are distant in time, but also belong to different aesthetic disciplines. None the less the physical setting of the stories proves to be a way of using landscape as a mean to ground a very peculiar notion of space, *i.e.* the landscape as evidence of gender: a gendered space, built up in a kind of anti-pastoral, anti-elegiac way, in order to reflect the interiority of a few, brave women who surmount the boundaries of the *oikos*/Victorian house and find themselves in the wilderness.

Prendendo le mosse dal romanzo di John Fowles, *The French Lieutenant's Woman* (1969) e dalla pellicola di Reisz del 1982 (con la sceneggiatura di Harold Pinter), il presente contributo intende indagare alcuni topos narrativi connessi al rapporto della protagonista con lo spazio, reale e metaforico, che ne ospita la vicenda. La comparazione di tre film: rispettivamente *The French Lieutenant's Woman*, *The Piano* di Jane Campion (1993) e *Adele H* di François Truffaut (1975), accomunati da un *milieu* vittoriano, permette di confrontare il modello dell'eroina (o meglio dell'"anti-eroina") vittoriana con l'antecedente della *puella* elegiaca incarnato in particolare, e per la prima volta, dalla figura di Arianna, così come viene ritratta nelle *Eroidi* ovidiane. Il terreno di intersezione fra due mondi cronologicamente così lontani è un'idea "emotiva" del paesaggio: un *gendered space* che risponde, osmoticamente, quasi naturalmente, agli spasimi interiori dell'eroina e alla sua condizione individuale.

Stretching eyes west
Over the sea,
Wind foul or fair,
Always stood she
Prospect-impressed;
Solely out there
did her gaze rest,
Never elsewhere
Seemed Charm to be.
Thomas Hardy, *The Riddle*

Con questa poesia di Thomas Hardy si apre il romanzo di John Fowles, *The French Lieutenant's Woman*, l'impresa che ha permesso al suo autore di guadagnare l'Olimpo degli scrittori più significativi del XX secolo¹. La citazione di Hardy individua

¹ FOWLES (1996).

immediatamente una sorta di contiguità prospettica fra il paesaggio marino, il vento che soffia e quella creatura, chiaramente femminile, *prospect-impressed* sulla riva, con lo sguardo fisso sulla distesa del mare.

Immediatamente dopo, quando la narrazione ha inizio, Fowles fornisce al suo lettore una contestualizzazione geografica della vicenda che si appresta a raccontare: la prima pagina del romanzo viene così investita da un vento che soffia da est e si abbatte in una giornata di fine marzo del 1867 sul Cobb, una muraglia pietrosa che si allunga di fronte a un oceano sempre vigile, a Lyme Regis: un *tiny Piraeus for a microscopic Athens*, come Fowles stesso lo definisce. Il *comparandum* classico non deve trarre in inganno: Lyme Regis è un piccolo villaggio di poco più di 4000 abitanti del Dorset, piuttosto difficile da raggiungere, in cui lo scrittore trascorse gran parte della sua vita.

Nonostante l'ottimistica dichiarazione del sito ufficiale di Lyme Regis: *a town for all seasons*, in verità è quasi impossibile immaginare questo paese sull'oceano se non avvolto dalle brume invernali, battuto da un mare in tempesta. Sembra che Jane Austen e la sua famiglia avessero scelto questa terra di fossili e di naufragi come meta di vacanza per ben due volte all'inizio del 1800 e proprio qui è ambientato l'ultimo romanzo della scrittrice, *Persuasion*, pubblicato postumo nel 1817.

Da Jane Austen a John Fowles, fino ad arrivare a *Remarkable Creatures* di Tracy Chevalier del 2009, romanzo storico sulla vita della raccoglitrice di fossili, Mary Anning, Lyme Regis, con la sua lingua di pietra grigia allungata nell'oceano, pare essere l'ambientazione ideale per intrecci nebbiosi e romantici sulla riva del mare in tempesta. *The French Lieutenant's Woman* (1969) non fa eccezione rispetto al modello, e anzi potenzia, attraverso l'intrecciarsi di piani narrativi e temporali diversi, l'effetto "paesaggistico" dell'insieme. In questo romanzo di Fowles, ambientato a metà dell'Ottocento, l'età vittoriana, il trionfo della passione naturalistica per i mondi minuscoli (quelli degli insetti) o per il passato preistorico (i fossili), sull'onda della fascinazione dell'evoluzionismo darwiniano, la predilezione per scogliere e brughiere inglesi paiono passare al vaglio severo del narratore, che rappresenta a tutti gli effetti un personaggio del romanzo e che interviene a più riprese, fino a suggerire ben tre possibili finali della trama, tutti orientati a sciogliere il nodo dell'intreccio rappresentato dalla passione del protagonista Charles Smithson, fidanzato a Ernestina Freeman, per la "donna del tenente francese" Sarah Woodruff².

² Il narratore, John Fowles stesso, compare prepotentemente nel romanzo per suggerirne ben tre finali: nel primo Charles torna a Lyme Regis e sposa Ernestina, entrando anche alle dipendenze del padre di lei; nel secondo, Charles abbandona la fidanzata e, dopo qualche peripezia, rintraccia Sarah che si è rifugiata niente meno che a casa della famiglia Rossetti (gli "scandalosi" seguaci del movimento preraffaellita), la trova con una figlia avuta da lui e decide di sposarla; il terzo finale si aggancia al secondo: Charles trova Sarah che però reagisce con grande freddezza alla sua presenza e il romanzo si chiude con il protagonista che abbandona sconsolato casa Rossetti; si veda il saggio di Joon Hyung Park (PARK 2016) per il rapporto fra la pittura di Rossetti e il romanzo di Fowles, con particolare riguardo per il tema dell'intertestualità.

L'esperimento fu certo un grande successo di pubblico e di critica, anche se non è mancato chi ne ha pesantemente criticato l'impianto narrativo³. In ogni caso, *The French Lieutenant's Woman* si apre con un molo travolto dalle onde dell'oceano, mentre il protagonista Charles passeggia non senza pericoli con la sua promessa sposa, Ernestina, sulla banchisa. Sulla punta più esposta alla forza del mare e al vento, sta ritta una figura scura, avvolta da un mantello che pare essere più adatto a un abbigliamento maschile che a una giovane donna. L'effetto coloristico è, volutamente, marcato: Ernestina indossa un elegante abito magenta, mentre tutto intorno: il molo, l'oceano, Charles e la figurina girata verso il mare sono vestiti nei toni del grigio. In questo paesaggio che evoca un quadro di Turner, l'unico tratto immobile pare essere, appunto, la misteriosa silhouette di donna: "Tragedia", la chiama Ernestina, o "La donna del tenente francese", come la definiscono i pescatori del luogo. Ostinatamente tiene lo sguardo volto verso l'orizzonte, incurante del pericolo e delle circostanze. Solo da ultimo, quando Charles ed Ernestina segneranno con vigore la loro presenza, Sarah si volterà rivelando *an unforgettable face, and a tragic face*, unita a una speciale potenza dello sguardo, capace di attraversare il suo interlocutore. Agli occhi di Charles, questa figura emblematica del dolore non ha quella coloritura un po' folle che le attribuisce la piccola comunità locale; al contrario la pazzia è nel mare vuoto, nell'orizzonte vuoto, nell'assenza di una ragione per tutto quel dolore⁴. Per la prima volta nel corso del romanzo la funzione di quest'orizzonte senza navi pare essere quella di potenziare il paesaggio interiore dei protagonisti della trama, fino a produrre una totale identificazione fra l'eroina femminile e lo spazio che il suo dolore attraversa.

Del resto, lo stesso Fowles è più volte intervenuto sul tema del rapporto fra linguaggio scritto e cinema, fra fotografia e rappresentazione verbale di intrecci ed emozioni. Introducendo nel 1981 la pubblicazione della sceneggiatura di *The French Lieutenant's Woman*, a opera del celebre drammaturgo Harold Pinter, sottolineerà la straordinaria coincidenza fra la prima del primo film mai girato e la pubblicazione degli *Studi sull'isteria* di Freud nel 1895⁵. Così, quando il lettore del romanzo si trova a immaginare il quadro d'apertura della narrazione, non potrà non notare la coloritura dell'intreccio, con il paesaggio grigio che echeggia e risuona del grigio degli abiti di Sarah e Charles, mentre Ernestina, con il suo elegante magenta, costituirà l'elemento estraneo del connubio fra i due futuri amanti, Sarah e Charles per l'appunto, e le pietre del Coob.

La stessa strategia narrativa è riproposta nella sceneggiatura di Pinter che fornirà poi il presupposto per la pellicola *The French Lieutenant's Woman*, girata da Karel

³ La posizione più negativa è di certo quella di Antonia Byatt che ha dichiarato di aver voluto scrivere il suo romanzo di maggior successo, *Possession*, sulla scorta della viva contrarietà provocata dalla lettura di *The French Lieutenant's Woman*; cf. BYATT (1991, 173s.); FLETCHER (2003, 27).

⁴ FOWLES (1996, 10).

⁵ PINTER (1981 = 1982, VIII).

Reisz nel 1982 con un cast di giovani stelle: Sarah è Meryl Streep e Charles è interpretato da Jeremy Irons. Il film di Reisz è forse più noto al pubblico italiano di quanto lo sia il romanzo di Fowles e, del resto, ha goduto di un grande successo internazionale di pubblico e di critica con Meryl Streep vincitrice, nel 1982, sia del BAFTA sia del Golden Globe, e Harold Pinter premiato, sempre nel 1982, con il David di Donatello per la miglior sceneggiatura. Pinter risolve il problema della scelta di Fowles di abbattere la quarta parete facendo entrare il narratore nella trama con l'idea piuttosto geniale di sovrapporre il piano narrativo della contemporaneità (rappresentato dal set delle riprese de *The French Lieutenant's Woman*) al milieu vittoriano della trama originale⁶. La sua sceneggiatura si apre, quindi, letteralmente, con il ciac di inizio riprese.

Esterno. Il Cobb. Lyme Regis. Alba. 1867.

Un «ciac» su cui è scritto: LA DONNA DEL TENENTE FRANCESE. SCENA I. RIPRESA 3.

Il ciac viene battuto e ritirato, lasciando un primo piano di Anna, l'attrice che interpreta la parte di Sarah. Con le mani si tiene fermi capelli a causa del vento.

[...] Sarah prende a camminare lungo il Cobb, un molo in pietra nel porto di Lyme. È l'alba. Tutt'attorno deserto. Veste di nero. Raggiungere estremità del molo e sosta, gli occhi fissi al mare.

È del tutto evidente come rimanga invariata, rispetto all'idea originale del libro, la tessitura coloristica della narrazione. Un cromatismo lugubre invade la scena e permette immediatamente allo spettatore di individuare anche la tonalità emotiva dell'intera opera: una sovrapposizione di piani di grigio che rimbalzano, come in un gioco di specchi, la dimensione interiore dei personaggi e lo spazio che si trovano ad abitare.

Sarah è considerata un'*outsider* nella minuscola comunità di Lyme. Una poco di buono, così la definiscono i pescatori che tirano giornata nelle taverne del paese mentre fuori il vento si abbatte sul Cobb. Sedotta e abbandonata dal "tenente francese", che non diventerà mai un personaggio della narrazione, Sarah si è volontariamente sottratta alle rigide convenzioni dell'epoca vittoriana ed è quindi costretta ad abitare uno spazio di confine, disegnato dalla muraglia del Cobb. Alle sue spalle c'è la civiltà, la comunità di Lyme; all'orizzonte il grigio ferro del mare mentre la tempesta infuria. La sua marginalità ha quindi una precisa qualità di genere: è l'emarginazione di una donna che le circostanze e una scelta non si sa quanto premeditata costringono a una topografia

⁶ In verità, Meryl Streep in un'intervista recente al "The Graham Norton Show", ripresa dal *The Guardian* on line, ha sottolineato il carattere artificiale della strategia narrativa di Pinter, attribuendo a quest'ultima le ragioni di una prova attoriale che la stessa Meryl Street non ritiene adeguata. Fowles, al contrario, si è sempre dichiarato entusiasta delle scelte del drammaturgo, persino nei pesanti tagli operati a più di un livello alla struttura del romanzo: GARIS (1981, 48), con interviste a Fowles, Pinter e Reisz; KNAPP (1985, 55-70); KLEIN (1985, 113); GUTLEBEN (2001); GALE (2003).

esistenziale molto lontana da quella convenzionalmente attribuita alle donne inglesi della sua epoca. Non a caso lo specchio rovesciato di Sarah è la giovanissima e tenera Ernestina: la mansueta promessa sposa di Charles, figlia di un mercante di tessuti, che non si muoverà mai dalla casa paterna, se non per accettare (solo in uno dei finali del libro) di sposare il suo amore. Ernestina occupa quindi uno spazio definito e antropizzato, mentre Sarah è sempre inquadrata in prossimità del nulla: sul molo di una scogliera, fra le balze boschive di una montagna oppure descritta come incapace di fermarsi, di trovare un centro, sopraffatta da una sorta di cacofonia ambientale. Ernestina è magenta quindi, mentre Sarah è grigia.

Un altro tratto pertinente della figura di Sarah è un'ipercinesi irrequieta: quando il suo personaggio, da immota figura con lo sguardo fisso sul Cobb, si volta verso Charles consegnandogli quello sguardo indimenticabile da cui scaturirà la passione di lui per lei, il copione di Sarah sarà un'istantanea mossa: *Sarah is out of order in the landscape*, ha commentato Lisa Fletcher nel 2003, in un articolo dedicato al confronto fra il romanzo di Fowles e *Possession* di Antonia Byatt⁷.

Lo stesso Fowles, del resto, sosterrà per anni l'importanza della natura, del paesaggio: a *key to my fiction*, come rivela nel 1979 nel suo "manifesto" *The Tree*⁸, un collage di immagini e testi in prosa lirica che riflette la folgorazione precoce di Fowles per la natura e l'interesse per la sua preservazione⁹. Un amore nato da bambino che troverà la sua incarnazione sinestetica nella stagione ellenica dell'autore de *The French Lieutenant's Woman*: un'età felice, dell'oro che coincide con gli anni passati nell'isola greca di Spetses, in qualità di insegnante di lingua alla scuola inglese del posto. Un'esperienza emotiva del paesaggio destinata a concretizzarsi, sul piano letterario, nel romanzo *The Magus* (1965) e in una serie di liriche impregnate di una visione quasi magica della natura, come mostra molto bene la silloge *Apollo: a Sequence of Greek Poems*, pubblicata nella raccolta *Selected Poems* del 2012¹⁰. Nell'introduzione al volume di poesie, Adam Thorpe parla esplicitamente di una sorta di *Ovidian regret and longing*¹¹, per descrivere la tonalità lirica di Fowles: una sorta di *erotic touch* nell'immaginare paesaggi che sono insieme topografie reali e topiche esistenziali dello stesso autore.

Il *mood* ovidiano, quell'affezione quasi erotica per il paesaggio fanno parte anche della natura costitutiva de *The French Lieutenant's Woman*: del romanzo, ma anche, e forse ancor di più, della sua declinazione cinematografica che si apre con lo sguardo

⁷ FLETCHER (2003).

⁸ A p. 46 della prima edizione del 1969 per Little, Brown, and Company (le pagine non sono numerate); si veda ANDREWS (1985, 148-55).

⁹ Alcune osservazioni utili sul valore dell'elemento naturalistico nella prosa di Fowles, in particolare in relazione a *The French Lieutenant's Woman*, sono contenute in PĂTRAȘCU (2014, 95-102).

¹⁰ Una prima selezione di liriche era già stata pubblicata nel 1973 per la minuscola casa editrice Ecco Books con il titolo *Poems*.

¹¹ THORPE (2012, 14).

indimenticabile di Meryll Streep/Sarah sullo sfondo del grigio ferro di un oceano tempestoso. Questa contiguità osmotica fra natura femminile e paesaggio pare presa a prestito da un paradigma narrativo e culturale che proviene direttamente dall'antichità classica tanto che Sarah può essere considerata la legittima erede di una genealogia ininterrotta di fanciulle che dai tempi lontani dell'elegia latina si replicano simili e, nel contempo, profondamente diverse nei secoli successivi. Non servirebbe quindi tanto ricordare la matrice eminentemente greco-latina dell'immaginario di Fowles: gli anni di formazione in Grecia, l'amore per le figure femminili del mito, Circe *in primis*; e neppure è indispensabile richiamare quella sovrapposizione iniziale fra il paesaggio tempestoso del Cobb e la luce accecante del Pireo, fra Lyme Regis e l'Acropoli ateniese. È il legame senza soluzioni di continuità fra la natura e l'animo femminile a costituire il più evidente trait d'union fra Sarah e la galleria di eroine che affollano in particolare le *Eroidi* ovidiane; Arianna per prima, capostipite di una famiglia ideale che si identifica con un modello molto preciso di personaggio finzionale: quello dell'eroina dolente, abbandonata dall'amato in un paesaggio indocile alla vita umana, quando non ostile¹².

Il *comparandum* con Arianna, in particolare l'Arianna descritta da Ovidio nell'*Eroide* decima, è particolarmente illuminante se raffrontato a Sarah. Arianna, com'è noto, viene abbandonata da Teseo nell'istante più vulnerabile in cui la figlia di Minosse si è arresa al sonno. La solitudine è, quindi, ancor più difficile da interiorizzare, anche perché il lido in cui si ritrova è volutamente sterilizzato da ogni coloritura di vita civile (vv. 60-95). Non solo Arianna è sola, ma l'intero mondo che la circonda è ostile: belve feroci sono in agguato e un idioma straniero si contrappone alla dolcezza familiare del greco. Per qualificare meglio l'importanza del dialogo con il paesaggio nel mito di Arianna¹³, giunge in aiuto il ricco dossier di testimonianze iconografiche, per lo più vasi, che fotografano con un'insistenza ignota alle varianti letterarie il momento sospeso del sonno e del risveglio. Così come accade rispettivamente alla Sarah protagonista del romanzo di Fowles e alla sua omonima cinematografica, il linguaggio visivo è capace di suggerire un legame osmotico fra il

¹² Il tema è stato ampiamente esplorato dalla critica negli ultimi anni; per una bibliografia essenziale si veda la nota successiva; in particolare, per la descrizione puntuale del personaggio della fanciulla elegiaca in rapporto alle sue "discendenti" moderne, si veda Efronini Spentzou che definisce il paesaggio elegiaco come *landscape of lost innocence*: SPENTZOU (2003, 68s.); ARMSTRONG (2003, *passim*); ROMANI (2015a, 185-222).

¹³ Arianna si mostra consapevole in Ovidio del suo ruolo di *story teller* della propria vicenda. La figlia di Minosse costruisce, nell'epistola fittizia, il canovaccio della *puella* elegiaca, in particolare in rapporto al paesaggio che ne accoglie il lamento; cf. FULKERSON (2005); SPENTZOU (2003), profondamente influenzato dalle teorie di Julia Kristeva sullo spazio uterino, primordiale (*chora*) da cui spazio e tempo si sarebbero originati: KRISTEVA (1974); KRISTEVA (1979, 4-19); ARMSTRONG (2006); da ultimo ROMANI (2015a, 185-222), con un racconto di M. Bettini.

corpo della fanciulla abbandonata e lo scenario che ne ospita l'abbandono che suggerisce, sempre, il profilarsi di una minaccia all'orizzonte¹⁴.

Eppure, per Arianna, la spiaggia dell'abbandono è Nasso: terra greca, urbanizzata, con una tradizione culturale illustre che, fra l'altro, in altri momenti all'interno della biografia ariadnea, ha mostrato all'eroina il suo volto più accogliente; capace, diversamente da Creta, di riservarle non uno, ma due culti *post mortem*¹⁵. Per Arianna, ma anche per Ipsipile, Fillide, Didone e per tante altre protagoniste delle *Eroidi*, lo spazio esterno all'*oikos* è un *gendered space*, come ha sostenuto Catherine Bolton qualche anno fa¹⁶. Indotte dalle convenzioni sociali e dalle circostanze ad abitare spazi conchiusi, che portano il sigillo del padre o del marito, le eroine che decidono di rompere le rigide convenzioni di genere precipitano inevitabilmente in uno spazio ostile, in uno scenario in qualche modo paideutico che ricorda, tramite la creazione di un paesaggio ossimorico al *locus amoenus*, l'illegittimità della loro scelta. Così, la natura finisce per diventare una cassa di risonanza del paesaggio interiore dell'eroina, rinunciando alla sua topografia reale, per diventare topica dell'abbandono.

Arianna, come Sarah, sta ritta sul suo lido deserto; sale su una duna per poter scrutare meglio il mare nel tentativo di individuare il profilo di una vela all'orizzonte; diventa tutt'occhi, poiché l'unico tratto vitale della sua persona si ritrova in quello sguardo ostinato, volto al mare aperto; Arianna non si volta, perché alle sue spalle l'isola di Nasso, con il suo vino famoso e le sue tradizioni civili, deve cedere il passo a un universo minaccioso e terrifico. Così Sarah: ostinatamente aggrappata all'ultimo lembo di pietra del Cobb, con l'occhio fisso alle onde che si spezzano sul molo; il villaggio di pescatori alle sue spalle l'ha già rifiutata; mormora ostile, le affibbia nomignoli poco gentili. È, per l'appunto, la "donna del tenente francese"; come Arianna ha scelto di rompere le rigide convenzioni sociali e di seguire il suo amore. Il tenente francese, discendente ideale di Teseo, non farà mai ritorno e la sua assenza si riflette in questa natura scorbutica che manifesta a Sarah in ogni modo la sua alterità rispetto a quel che il rigido codice della società vittoriana le avrebbe prescritto.

Nelle poche pagine che fungono da prefazione alla sceneggiatura di Harold Pinter, come si è detto, Fowles riflette su un tema che è caro alla sua produzione narrativa: l'intersezione dei campi prospettici di due universi contigui, quello del cinema e della letteratura. Proprio quest'inclinazione per la rappresentazione di paesaggi e persone pare trovare un'eco, ancora una volta, nel volto di Sarah, nello sguardo con cui si volta verso Charles sulla scogliera (cap. 2):

¹⁴ Per le attestazioni di Arianna addormentata nelle fonti iconografiche si veda *LIMC*, s.v. *Ariadne*, pp. 1058-1059, tavv. 75-76, 78-79; per una riflessione sul tema di Arianna dormiente si legga RICHARDSON (1979); il valore simbolico del sonno nell'iconografia di baccanti e comuni fanciulle è ben ricostruito in MACNALLY (1985, 152-92); sonno e spazio del lamento sono analizzati in ROMANI (2015a, 210-16).

¹⁵ Plut. *Thes.* 25, 8; ROMANI (2015a, 134s.).

¹⁶ BOLTON (2009, 273-90).

It was not so much what was positively in that face which remained with him after that first meeting, but all that was not as he had expected; for theirs was an age when the favoured feminine look was the demure, the obedient, the shy. Charles felt immediately as if he had been trespassed; as if the Cobb belonged to that face, and not to the Ancient Borough of Lyme. [...] But it was an unforgettable face, and a tragic face. [...] There was no artifice there, no hypocrisy, no hysteria, no mask.

Nessuna isteria quindi, nessuna ipocrisia: un viso che riflette l'avamposto pietroso sul mare molto più di quanto corrisponda all'immaginario vittoriano sulla natura femminile. Nella sceneggiatura di Pinter, d'altro canto, scompare la riflessione "di costume" che si accompagna alla descrizione di Fowles. Le indicazioni di regia sono assolutamente stringate:

Lei si volta di scatto, lo fissa. Lui smette di parlare.

38. Primo piano, Sarah. Lo guarda fisso
39. Esterno. Il Cobb. Campo lungo. Giorno.

Charles e Sarah si guardano fissi.

Non c'è alcun bisogno, nel linguaggio filmico, di appesantire di parole quel che la vista del molo grigio del Cobb efficacemente rivela: il legame della protagonista femminile con lo spazio "estremo" del mare in tempesta e il distacco dalla comunità del villaggio *in primis* e dalla società del tempo *in secundis* così che, alla fine, l'esecuzione cinematografica di un *topos* narrativo antichissimo finisce per rappresentarne la declinazione più efficace.

Il rapporto osmotico fra protagonista femminile *out of order* e paesaggio estremo è, per altro, rappresentato significativamente non solo da *The French Lieutenant's Woman*, ma anche da alcune pellicole in cui viene ritratta una femminilità indocile alle convenzioni sociali, in sostanziale distonia con la società a cui appartiene. Fra i *comparandum* più interessanti si staglia il celebre *The Piano* del 1993, diretto e scritto da Jane Campion; una Palma d'Oro a Cannes nel 1993, otto nomination agli Oscar con tre assegnazioni: a Holly Hunter come attrice protagonista nel ruolo di Ada McGrath, ad Anna Paquin come attrice non protagonista nel ruolo della figlia di Ada, Flora, e a Jane Campion per la sceneggiatura; di grande successo è anche la colonna sonora originale, scritta da Michael Nyman¹⁷.

Una «Gothic fairy tale, complete with a journey, a forest, a cottage in the woods, a magical object, a prince, a kiss and a happy ever after, all made strange by obsession, the compelling force of thought», com'è stata definita¹⁸; «a Campion's revision of

¹⁷ Il film è una produzione internazionale Miramax che ha ottenuto, oltre alla Palma d'Oro e agli Oscar, ben tre premi dell'Academy Awards nel 1994; il ruolo di Stewart è assegnato a Sam Neill, quello di Baines a Harvey Keitel.

¹⁸ MELLENVAMP (1995, 177).

Victorianism»¹⁹ per la quale la stessa regista ha dichiarato di essersi ispirata a *Wuthering Heights* di Emily Brontë nella scrittura della sceneggiatura. *The Piano* è ambientato circa a metà dell'Ottocento²⁰ e racconta la storia di una giovane donna scozzese, Ada, che approda come sospinta da un naufragio sulle coste neozelandesi, in un paesaggio «enchanted, complex, even frightening [...] a dark, inner world... of almost prehistoric density»²¹. Muta dall'età di sei anni, Ada viene venduta dal padre ad Alisdair Stewart (Sam Neill), un colono di origini scozzesi che pare essere l'unico interessato a prendere in moglie una donna con un'evidente disabilità fisica. In verità, la voce fuori campo che accompagna (quella della stessa Ada) lo spettatore a una decifrazione dei dettagli della trama, chiarisce come il mutismo sia frutto di una volontaria rinuncia alla parola: la disabilità fisica è, di fatto, la metamorfosi di una disabilità emotiva²². Ciò non significa, del resto, che Ada rinunci a comunicare: su quel lido bigio, battuto dalle onde, arriva in compagnia della figlia Flora e del suo pianoforte ed è proprio attraverso la voce di Flora (con la quale incessantemente dialoga con il linguaggio dei segni) e del suo strumento che Ada sceglie di parlare. Una delle scene più indimenticabili del film è il quadro tempestoso con cui ha inizio la narrazione filmica: Ada sulla riva del mare siede al piano e suona la bellissima musica di Nyman, mentre Flora le danza intorno sulla sabbia. È fin da subito evidente la totale osmosi fra l'eroina della vicenda e il paesaggio, fra le onde, il lido semideserto e quel piano esposto alle intemperie. Del resto, proprio il silenzio di Ada consente ed agevola la creazione di una sorta di paesaggio sonoro che diviene, nel corso della trama, una vera e propria "persona": il frangersi incessante delle onde sul lido, la pioggia che ritmicamente batte sui tetti, il concerto degli uccelli nella foresta fanno da contraltare a un sostanziale incapacità comunicativa degli esseri umani che è a tutti gli effetti la manifestazione di una disfunzionalità emotiva.

Stewart non sarà fin da subito in grado di comprendere se non in piccola parte la natura profonda di Ada, in particolare il legame indissolubile fra la donna e il suo strumento, che lascerà quindi abbandonato sulla riva del mare. Questa cecità del futuro marito viene compensata dall'ingresso nella storia di una seconda figura maschile: un compatriota di Stewart, George Baines, interpretato da Harvey Keitel, che si è, seppur parzialmente, adeguato agli usi maori, come rivela il disegno tribale che porta tatuato sul viso. Baines, con il suo tatuaggio e con il suo analfabetismo (l'ennesima declinazione di una disabilità comunicativa presente nel film) è, in realtà, il vero trait d'union fra Ada e l'universo primitivo e "lontano" in cui la storia si sviluppa. Un momento chiave è quello in cui Baines propone a Stewart un baratto in apparenza molto svantaggioso: un appezzamento di terra in cambio del pianoforte e di alcune lezioni di

¹⁹ PEREZ RIU (2000, 163-73).

²⁰ DUPUIS (1996, 56s.).

²¹ CAMPION (1993, 139, 142).

²² Su questo tema si veda il contributo di BIHLMEYER (2005, 68-88).

Ada. In verità è proprio quella terra umida, costantemente coperta di foglie e impregnata di pioggia a costituire, simbolicamente, il miglior contrappeso per lo strumento musicale, come lo spettatore può intuire chiaramente quando, scena dopo scena, le zolle umide di questo mondo nel mezzo del nulla finiscono per divenire un tutt'uno con il corpo di Ada, costantemente ritratto in un rapporto mimetico e osmotico con la foresta che attraversa per andare da Baines e suonare per lui. Il piano, a sua volta, è una prosecuzione quasi organica del suo corpo di donna. Quest'impressione si accentua non appena, e ciò accade molto presto nello sviluppo della trama, risulta evidente come le lezioni di piano siano soltanto il pretesto utilizzato da Baines per un'esplorazione sensoriale e sessuale del corpo di lei.

I gesti, i tentativi di comunicazione, gli avvenimenti grandi o piccoli di questa minuscola comunità di colonizzatori spiccano anche per la scelta di Champion di popolare la foresta e le sue spiagge con nativi maori che paiono, almeno all'apparenza, del tutto privi di una comunità d'appartenenza così come risulta inesistente qualsiasi relazione interpersonale o con i colonizzatori bianchi. Sono, piuttosto, puri corpi colti nell'atto di trasportare il piano, i bagagli, di scavare, di servire²³. Anatomie scure che contrastano con il bianco latteo dei protagonisti; muscoli potenti sempre colti nell'attimo del massimo sforzo che sembrano generati direttamente dalla terra: l'incarnazione filmica degli uomini di terra di prometeica memoria²⁴.

Champion ha immaginato una declinazione coloniale di quel *gothic mood* al femminile che ha improntato un filone narrativo molto fecondo, a partire dai romanzi di Ann Radcliffe o Charlotte Smith e passando per autrici del calibro di Mary Shelley e le sorelle Brontë²⁵; una versione sauvage del modello che descrive le peripezie dell'eroina vittoriana sempre alle prese con un rifiuto più o meno dichiarato della maternità e della famiglia patriarcale, in conflitto con una religiosità oppressiva e incombente, soffocata da una famiglia claustrofobica²⁶.

E, sebbene il principio ispiratore vada di certo rintracciato a cavallo fra Ottocento e Novecento, fra le eroine delle brughiere inglesi, in verità, la creazione consapevole di un paesaggio dialogante con la protagonista del film e con il pubblico non può non richiamare, con il filtro della narrativa vittoriana, quell'universo elegiaco di cui Arianna è forse la massima interprete. Così come per l'Arianna ovidiana, infatti, e anche, seppur in misura minore, per Sarah Woodruff, anche Ada si rapporta con un universo ostile ed estremo, volutamente depauperato da una dimensione comunitaria che possa fungere da consolazione. I Maori, ritratti in modo non dissimile a bestie da soma, sono un tutt'uno

²³ DUPUIS (1996, 60ss.).

²⁴ Per una rapida sintesi del mito e alcune osservazioni a proposito della natura "materica" dei primi uomini nel mito greco, si veda ROMANI (2015b, 80-83).

²⁵ Alcune riflessioni utili in PÉREZ RIU (2000, 164).

²⁶ Il profilo dell'eroina vittoriana è ricostruito in HOEVELER (1998, 186), ma si veda anche PÉREZ RIU (2000, *passim*).

con la stessa isola incolta, deserta di tutte quelle attività umane, che rappresenta l'interlocutore muto di Arianna nell'*Eroide* decima (vv. 59s.).

Un altro elemento che pare riunire in un unico tiaso Arianna e Ada è il trattamento riservato al tema, molto complesso sul piano simbolico, del rapporto fra abiti e corpo. In *The Piano*, Ada indossa i panni rigidi e costrittivi della femminilità vittoriana: colori scuri, una gonna ampia a ricoprire una sottogonna simile a un'armatura che, nel momento drammatico del tentato stupro ad opera di Stewart nel cuore della foresta, pare essere una gabbia per uccelli riversa²⁷. Ogni dettaglio si presenta come in aperto contrasto con la terra selvatica in cui deve faticosamente muoversi, gravata da abiti inadatti al contesto. Solo la scena, estremamente erotica, in cui Ada e Baines si spogliano, rivela il tentativo di far piazza pulita di un retaggio opprimente e scomodo. Così Arianna, nel *Carme* sessantaquattro di Catullo, alle prese, come la sua ipostasi nelle *Eroidi*, con uno spazio nemico, perché ormai privo della presenza di Teseo, si libera un po' inconsapevolmente di tutti quei dettagli dell'abbigliamento che la connotano come una ragazza di buona famiglia: la veste leggera che scivola disordinata giù dalle spalle, la benda (lo *strophion*) che non sta più al suo posto intorno al petto, i capelli che sfuggono all'acconciatura²⁸.

Il film si chiude, come in una *Ring Composition*, con il ritorno al mare da cui Ada, in compagnia della figlia e del piano, era arrivata qualche tempo prima. Stewart si è ormai arreso di fronte all'impossibilità di creare alcun vero legame con Ada e l'ha concessa a Baines che occupa nella vicenda esattamente il ruolo che nella storia di Arianna era stato di Dioniso: l'innamorato senza alcuna pretesa di incarnare i panni dell'eroe salvatore; una sorta di demone del paesaggio originato, senza soluzione di continuità, dalla natura neozelandese.

Prendono il mare, insieme, in compagnia di Flora e del pianoforte fino a quando Ada non chiede di gettare in acqua il piano. È un attimo eterno quello in cui la giovane donna si imprigiona volontariamente al suo strumento musicale e scivola giù nel silenzio dell'abisso oceanico, ma questa caduta lenta in apparenza senza rimedio si arresta proprio quando il mare sta per trasformarsi in una tomba silenziosa, come recitano i versi di Thomas Hood con cui si chiude il film. Ada libera il piede con uno scatto improvviso e nuota su, in alto, verso la superficie.

There is a silence where hath been no sound.
There is a silence where no sound may be
in the cold grave-under the deep deep sea.
Silence vv. 1-3

Jane Campion, commentando il finale, confesserà qualche fastidio per quest'evoluzione sin troppo positiva della vicenda. Avrebbe preferito lasciare Ada alla

²⁷ Per questa similitudine, si confronti nuovamente BIHLMAYER (2005, 76).

²⁸ Per l'*undressing* di Ada si veda PÉREZ RIU (2000, 170), per Arianna ROMANI (2015a, 187s.).

sua tomba fatta d'onde²⁹. In ogni caso, il mare è una parte di lei; vive con lei dall'inizio alla fine della vicenda. È il viaggio, ma è anche la tentazione finale di fare di questa superficie grigia, mai quieta, la propria definitiva dimora. Con Ada, fra le altre, Fillide, giovanissima innamorata di Demofonte, che, nella seconda delle *Eroidi* ovidiane, così immagina di morire, tuffandosi giù da un alto picco, nelle onde di un golfo a mezza luna (vv. 131-34).

Come Sarah Woodruff, anche Ada è un' *improper Victorian lady*³⁰, una creatura in qualche modo disturbante, con una sessualità esibita, molto lontana dai canoni della società vittoriana: l'«età della repressione», come la definisce Michel Foucault all'inizio della sua storia della sessualità³¹. Un corpo di donna che porta “fuori”, senza vergogna, quel che invece bisognerebbe nascondere dentro le mura di una casa patriarcale. Il fuori è la tempesta, il mare, il sesso fuori dal rigido recinto matrimoniale, l'assenza di un padre padrone, il ritorno a uno spazio in qualche modo precivile, comunque più vicino alla natura. Questo topos di anti-eroina vittoriana pare trionfare nella letteratura e nel cinema ben più della silhouette ben ritagliata e appropriatamente vestita che abita gli spazi incolori dei romanzi di Jane Austen o delle sorelle Brontë. In termini di successo, editoriale e di botteghino, Sarah vince su Ernestina e con lei Ada o, per esempio, la splendida *Adele H*, interpretata da una giovanissima Isabelle Adjani, diretta da François Truffaut in stato di grazia. Il film, del 1975, mette in scena la vicenda reale della seconda figlia dello scrittore Victor Hugo (1830-1915), sulla base del suo diario, ritrovato e decifrato da una giovane studiosa statunitense, Frances Vernor Guille³². Adèle incontra probabilmente sull'isola di Jersey il giovane luogotenente Pinson con cui ha una breve relazione proibita; i due si ritrovano sull'isola di Guernsey, a largo di Saint Malò, dove Victor Hugo si è ritirato in esilio: è questo il paesaggio insulare in cui divampa la passione folle e non ricambiata di Adèle per Pinson; un amore che spinge Adèle fino in Nuova Scozia, ad Halifax, al seguito di Pinson, e poi nelle isole Barbados. Qui, in uno scenario ancora una volta ossimorico alla topografia del *locus amoenus*, Adèle cammina ricoperta di stracci neri, dileggiata da chi le si para innanzi, in preda a un'ossessione senza rimedio per Pinson. Salvata dal padre, passerà la maggior parte della sua vita in un ospedale psichiatrico³³.

²⁹ In un'intervista rilasciata a “Radio Times” per promuovere la mini serie da lei diretta *Top of the Lake* (in cui recita anche Holly Hunter come protagonista), ha dichiarato che: «I thought some of it was really good, but I thought, ‘For freaking hell's sake, she should have stayed under there’. It would be more real, wouldn't it, it would be better? I didn't have the nerve at the time. What if Ada just went down, she went down with her piano – that's it»; “Radio Times News” del 13 luglio 2013.

³⁰ Si confronti, per questa definizione, FLETCHER (2003, 32s.).

³¹ FOUCAULT (1978).

³² Per la genesi del film e il suo ruolo nella produzione artistica di Truffaut si veda VERNOR GUILLE (1968); KAEL (1994, 650-53); DE BAECQUE – S. TOUBIANA (1996); LE BERRE (2005).

³³ *Adele H* è forse il film più tormentato di Truffaut, in particolare per le difficoltà legate alla sua realizzazione. La sceneggiatura va incontro a numerosi rifacimenti, perché dev'essere sottoposta al rigidissimo vaglio del bisnipote di Victor Hugo, Jean, che pone più di un veto all'iniziativa. Lo stesso

Non certo a caso, Sarah, Ada, Adèle e con loro Arianna, Fillide e tante altre sembrano accomunate da una sororanza speciale che le spinge a errare, nell'accezione polisemica che a questo termine assegnavano anche i Greci quando impiegavano il verbo *alaomai* per descrivere un'erranza della mente e del corpo nello stesso tempo. Sospinte da un impulso invincibile, costrette in ogni caso a lasciare la casa paterna, si ritrovano in uno spazio deprivato di presenze umane; un universo ostile che non consente a nessuna di loro di trovar pace, di fermarsi, di ricostruire un centro diverso e migliore di quell'*oikos* che hanno lasciato. La casa, la famiglia patriarcale costituiscono tanto per le "ragazze vittoriane" tanto per quelle del mito greco il nucleo pulsante di ogni aspetto della vita sociale. Contemporaneamente sono, per queste "anti eroine", una prigione claustrofobica da cui fuggire; tuttavia, quelle mura, perimetrare, metaforicamente e realmente, dal rigido assetto delle convenzioni della società, sembrano sempre arroccate su un abisso. Oltre la casa familiare non pare esserne un'altra in cui entrare, ma solo un paesaggio caotico quando non ostile che non rappresenterà mai un approdo reale.

Sono tutte vittoriane, in fondo, queste creature fuori dagli schemi, anche quelle del mito: anche Arianna, costretta a urlare sulla riva di un mare deserto di vele, il suo terrore di rimanere sola, di essere aggredita dalle belve feroci, di non poter più tornare in un universo civile, di vedere persino il cielo popolarsi di presenze nemiche (*Eroide* decima, v. 121). Per le ragazze del mito, così come per le loro discendenti dell'"età della repressione", il pericolo è nel viaggio; è in quel vagare senza meta, privo di sollievo e di conforto.

Davvero, per tutte loro, vale quel che diceva William Blake nel suo *A Vision of the Last Judgment*:

But Time and Space are real beings, a male and a female; Time is a man, Space is a woman, and her masculine portion is Death. (*A Vision of the Last Judgment* 1880)

regista interrompe per un anno qualsiasi progetto artistico ed è quindi in grado di chiudere la produzione solo nel 1975. Considerato l'investimento, anche emotivo, nel progetto, *Adele H* risulta estremamente deludente al vaglio del botteghino francese, ma viene celebrato come il miglior lavoro di Truffaut al New York Film Festival del 1975, con recensioni entusiastiche tanto per l'interpretazione di Isabelle Adjani, tanto per la straordinaria fotografia di Nestor Almendros. Si veda CANBY (1975, 31).

referimenti bibliografici

ANDREWS 1985

M.G. Andrews, *Nature in John Fowles's Daniel Martin and The Tree*, «*Modern Fiction Studies*» XXXI/1 148-55.

ARMSTRONG 2006

R. Armstrong, *Cretan Women. Pasiphae, Ariadne, and Phaedra in Latin Poetry*, Oxford.

BIHLMeyer 2005

J. Bihlmeyer, *The (Un)Speakable FEMININITY in Mainstream Movies: Jane Campion's "The Piano"*, «*Cinema Journal*» XLIV/2 68-88.

BOLTON 2009

M.C. Bolton, *Gendered Spaces in Ovid's Heroides*, «*CW*» CII/3 273-90.

BYATT 1991

A.S. Byatt, *People in paper houses: Attitudes to "realism" and "experiment" in English Post-War Fiction*, in Id. (ed.), *Passions of the mind: Selected Writings*, London, 165-88.

CAMPION 1993

J. Campion, *The Piano: Screenplay*, New York.

CANBY 1975

V. Canby, *Truffaut's 'Adele' ends film festival*, «*New York Times*» October 13.

DE BAECQUE – TOUBIANA 1996

A. De Baecque – S. Toubiana, *François Truffaut*, Paris.

DUPUIS 1996

R. DuPuis, *Romanticizing Colonialism: Power and Pleasure in Jane Campion's The Piano*, «*The Contemporary Pacific*» VIII/1 51-79.

FLETCHER 2003

L. Fletcher, *Historical Romance, Gender, and Heterosexuality: John Fowles's The French Lieutenant's Woman and A.S. Byatt's Possession*, «*Journal of Interdisciplinary Gender Studies*» VII/1-2 26-42.

FOUCAULT 1978

M. Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1* (1976), Milano.

FOWLES 1996

J. Fowles, *The French Lieutenant's Woman* (1969), London.

FULKERSON 2005

L. Fulkerson, *The Ovidian Heroine as Author. Reading, Writing, and Community in the Heroides*, Cambridge.

GALE 2003

S. Gale, *Sharp Cut. Harold Pinter's Screenplays and the Artistic Process*, Lexington.

GARIS 1981

L. Garis, *Translating Fowles into Film*, «New York Times Magazine» XXX August 24, 48, 50, 52, 54, 69.

GUTLEBEN 2001

C. Gutleben, *Nostalgic Postmodernism. The Victorian Tradition and the Contemporary British Novel*, Amsterdam-New York.

HOEVELER 1998

D. Hoeveler, *Gothic Feminism*, Liverpool.

KAEL 1994

P. Kael, *For Keeps*, New York (Review of The Story of Adèle H., «New Yorker» (October 27) 1975).

KLEIN 1985

J. Klein, *Making Pictures: The Pinter Screenplays*, Columbus.

KNAPP 1985

S. Knapp, *The Transformation of a Pinter Screenplay: Freedom and Calculators in The French Lieutenant's Woman*, «Modern Drama», XXVIII/1 55-70.

KRISTEVA 1974

J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique: l'avant-garde à la fin du XIXe siècle, Lautremont et Mallarme*, Paris.

KRISTEVA 1979

J. Kristeva, *Les temps des femmes*, «Cahiers de recherche de sciences des textes et documents» V 4-19.

LE BERRE 2005

C. Le Berre, *François Truffaut at Work*, London.

MACNALLY 1985

S. Macnally, *Ariadne and Others: Images of Sleep in Greek and Early Roman Art*, «CA» IV/2 152-92.

MELLENVAMP 1995

P. Mellenvamp, *A Fine Romance. Five Ages of Film Feminism*, Philadelphia.

PARK 2016

J.H. Park, *Intertextual Dialogism with Rossetti's Lady Lilith*, «Adaptation» IX/3 393-416.

PĂTRAȘCU 2014

C. Pătrașcu, *Symbolic Codes of Communication in the Victorian Era: The Language of Flowers in John Fowles's The French Lieutenant's Woman*, in M. Praisler (ed.), *Cultural Intertexts (Year 1. Volume 1-2/2014)*, Cluj-Napoca, 95-102.

PÉREZ RIU 2000

C. Pérez Riu, *Two Gothic feminist texts: Emily Brontë's Wuthering Heights and the Film, The Piano, by Jane Campion*, «Atlantis» XXII/1 163-73.

PINTER 1981

H. Pinter, *The Screenplay of the French Lieutenant's Woman*, London (trad. it. Torino 1982).

RICHARDSON 1979

E. Richardson, *The Story of Ariadne in Italy*, in G. Kopcke – M.B. Moore (eds.), *Studies in Classical Art and Archaeology: A Tribute to Peter Heinrich von Blanckenhagen*, New York, 189-95.

ROMANI 2015a

S. Romani, *Il mito di Arianna*, Torino.

ROMANI 2015b

S. Romani, *Geogonie*, in M. Bettini – G. Pucci (a cura di), *Terrantica. Volti, miti e immagini della terra nel mondo antico*, Milano, 80-83.

SPENTZOU 2003

E. Spentzou, *Readers and Writers in Ovid's Heroides: Transgressions of Genre and Gender*, Oxford.

THORPE 2012

A. Thorpe (ed.), John Fowles, *Selected Poems*, Newcastle upon Tyne.

VERNOR GUILLE 1968

F. Vernor Guille, *Le Journal d'Adèle Hugo*, Paris.