

Risonanza, saccheggio e cortocircuito testuale: da
Pride and Prejudice a *Bridget Jones's Diary*
Mattia Grillini

Quando ci apprestiamo ad analizzare l'adattamento cinematografico di un romanzo occorre considerare che i due testi, tra i quali esiste un rapporto di traduzione intrasemiotica, sono nati e hanno una vita in un complesso sistema di relazioni tra testi. Mi riferisco, in primo luogo, al fenomeno della *risonanza intertestuale*: come dobbiamo considerare *Lolita* di Adrian Lyne? Come la trasposizione cinematografica del romanzo di Nabokov, o come il re-make del film di Kubrick (Dusi 2003a)?

Possono essere fatti numerosi esempi di tal sorta. Quello che è interessante, allo sguardo del ricercatore, è la constatazione che talvolta possono instaurarsi relazioni molto complesse tra successive trasposizioni e remake: in questi casi sarebbe limitante parlare di semplice risonanza intertestuale. In questo breve saggio presenterò proprio un esempio di questa complessità.

Il celebre romanzo *Pride and Prejudice* di Jane Austen, è un classico esempio di testo sottoposto a ripetuti adattamenti cinematografici e televisivi¹. Tra gli adattamenti televisivi, ha riscosso un notevole successo di pubblico – al punto da essere considerato come *cult* – l'omonimo sceneggiato della BBC, strutturato in sei episodi di circa cinquanta minuti l'uno, andato in onda per la prima volta nel Regno Unito dal 24 settembre al 29 ottobre 1995². Questo sceneggiato, tipico esempio di *heritage drama*³, è stato diretto da Simon Langton; la sceneggiatura, invece, è di Andrew Davies, co-sceneggiatore di *Bridget Jones's Diary* (2001).

Nel 1998, la giornalista Helen Fielding pubblicò il romanzo-diario *Bridget Jones's Diary*. Nel testo della Fielding

ritroviamo un indistinto e disordinato saccheggio dell'universo narrativo e tematico di *Pride and Prejudice*, sia romanzo che adattamento televisivo. Questo saccheggio è costituito principalmente da citazioni ed espliciti riferimenti ai due testi. In primo luogo, viene messo in atto un processo di *riciclo* di nomi di attori e spazi: "Darcy", quindi, sarà il cognome del protagonista maschile sia del testo austeniano che di quello della Fielding, mentre "Pemberley", da lussuosa residenza della famiglia Darcy diventerà la casa editrice dove lavora l'eroina Bridget Jones. Inoltre, non solo nell'universo narrativo del diario di Bridget Jones esiste la fiction televisiva (più volte viene citato lo sceneggiato di Simon Langton), ma esistono anche gli attori in carne e ossa che in essa hanno recitato (in un passaggio del romanzo, Bridget Jones riflette sulla notizia di una presunta storia d'amore avvenuta tra Colin Firth e Jennifer Ehle, rispettivamente interpreti di Fitzwilliam Darcy ed Elizabeth Bennet).

Tale saccheggio si spinge, infine, fino ai processi di costituzione attoriale. I due protagonisti maschili si caratterizzano per ruoli tematici simili: *uomo schivo a disagio nelle occasioni mondane* e *ricco scapolo/buon partito*. In modo analogo, le due eroine femminili sono entrambe emarginate socialmente: nel testo austeniano per ragioni economiche, in quello della Fielding per ragioni di carattere più intimo e psicologico.

Questo gioco di citazioni più o meno esplicite ha naturalmente una rilevanza dal punto di vista socio-semiotico, in quanto vengono determinate, attraverso la rete di citazioni, diverse *comunità di interpreti* a seconda della loro competenza a cogliere i diversi riferimenti. In termini generali, il *lettore modello* (Eco 1979) del romanzo della Fielding è sufficientemente competente in materia di letteratura inglese e adattamenti televisivi dei romanzi austeniani⁴.

Del resto, il romanzo della Fielding, non può essere considerato come una mera rilettura in chiave moderna di *Orgoglio e Pregiudizio*. Tutt'al più lo si deve considerare come la ripresa, in chiave ironica e moderna, della tradizione letteraria del romanzo sentimentale. I punti di contatto e so-

vrapposizione sono esclusivamente limitati a questo ricorso continuo alla citazione.

Se, infatti, analizziamo le strutture semio-narrative, è facile rilevare che il testo della Fielding non è caratterizzato da quella *polarizzazione valoriale* che contraddistingue l'asse Wickham/Darcy e il contestuale programma narrativo di *modalizzazione cognitiva e ribaltamento dei poli valoriali* che interessa Elizabeth Bennet.

Inoltre, se focalizziamo la nostra analisi sui processi di costituzione attoriale, notiamo come nel *Diario di Bridget Jones* vengano messi in moto dei meccanismi di *assemblaggio e scomposizione* dei ruoli tematici e attanziali del testo austeniano.

La madre di Bridget Jones, ad esempio, è un attore che riunisce in sé diversi ruoli tematici che vanno al di là di quelli attribuiti alla madre di Elizabeth Bennet. Tra i due attori, quindi, non può essere rilevata una corrispondenza biunivoca. Essa, infatti, non è solamente la *donna superficiale e ot-tusa* madre della protagonista femminile, ma anche la *vittima inerme – ferita nei sentimenti – di una truffa* (così come Georgiana Darcy viene usata a fini di lucro personale da Wickham) e *donna innamorata protagonista di una fuga d'amore* (così come Lydia Bennet). A questo processo di fusione di ruoli tematici che interessa la madre di Bridget Jones, possiamo contrapporre un processo opposto di scomposizione; se il perfido Wickham austeniano racchiudeva in sé il ruolo sia di truffatore in campo sentimentale che di truffatore in campo economico, nel *Diario* questi ruoli vengono affidati a Daniel Cleaver, primo amante di Bridget Jones, e Julio, protagonista della fuga d'amore con la madre di Bridget.

Nel 2001, dal romanzo di Helen Fielding è stato tratto un adattamento cinematografico⁵. L'influenza che l'adattamento televisivo di *Pride and Prejudice* ha avuto su quest'opera è già riscontrabile, a livello superficiale, nella scelta di affidare il ruolo di Mark Darcy all'attore che aveva interpretato Fitzwilliam Darcy nella fiction BBC: Colin Firth⁶.

Evidentemente, la realizzazione di un prodotto cinematografico destinato fin dalla sua concezione (a differenza del

romanzo della Fielding) a un pubblico mondiale, implica la messa in discussione del lettore modello dell'opera: in particolare, nella trasposizione è stata omessa tutta quella parte di citazione esplicita degli adattamenti televisivi delle opere di Jane Austen, in quanto riconoscibili quasi esclusivamente da un pubblico anglosassone. Ma, paradossalmente, questo testo cinematografico racchiude in sé una *svolta austeniana* del testo della Fielding; non possiamo considerarlo come trasposizione *tout court* del romanzo: l'influenza di *Pride and Prejudice* e del suo adattamento televisivo sull'adattamento cinematografico è rilevante a livello di strutture semio-narrative, processi di attorializzazione e, più in generale, di repertori figurativi (infatti, a livello visivo, molte scene sono vere e proprie citazioni della fiction BBC o, quantomeno, deliberatamente a essa ispirate).

A livello di strutture semio-narrative viene ricomposta la polarizzazione valoriale tra l'eroe (Mark Darcy) e l'antieroe maschile (Daniel Cleaver). Lo scontro polemico tra i due attori avrà come momento di *performance* la celebre scazzottata al ristorante (del tutto assente nel romanzo); Bridget Jones, attraverso un programma narrativo di scoperta della verità, ribalterà la propria opinione sui due uomini spostando l'attribuzione dei valori positivi da Daniel verso Darcy e viceversa.

Dal punto di vista dei processi di costituzione attoriale, si rileva una riduzione dei ruoli tematici dei principali attori a quelli che, originariamente erano i ruoli tematici del testo austeniano. Si determinano così coppie di attori (signora Bennet/signora Jones; signor Bennet/signor Jones; Cleaver/Wickham; Darcy/Darcy; Elizabeth Bennet/Bridget Jones) con ruoli tematici analoghi, ma riletti in modo diverso poiché contestualizzati in epoche storiche diverse. L'adattamento del *Diario di Bridget Jones*, e non il romanzo, può essere quindi considerato come la più fedele rilettura, in chiave moderna e ironica, di *Orgoglio e Pregiudizio*.

Inoltre, nel momento in cui, nell'adattamento cinematografico l'aggiunta di porzioni narrative rappresenta un ritorno al testo austeniano, ecco che lo sceneggiato della BBC di-

venta un patrimonio figurativo pronto per il saccheggio: così, Bridget Jones, come l'Elizabeth Bennet televisiva, scopre la verità dei fatti sulle reali vicende tra i due protagonisti maschili attraverso l'espedito enunciativo della voce fuori campo abbinata all'inquadratura in soggettiva, creando così un effetto di *realismo integrale* (Fontanille 1987) e una conseguente oggettivazione della versione di Darcy.

Parlando di rilettura in chiave moderna di un testo classico, non possiamo di certo dimenticare un aspetto non secondario del quale anche l'analisi semiotica deve tenere conto, ossia dei livelli qualitativi di un'opera: tra i quattro testi analizzati – dove è stato messo in luce non solo un rapporto di filiazione cronologica, ma un più complesso gioco di rimandi e rielaborazioni – è facilmente individuabile un *continuum* che va dal testo "alto" della Austen fino al più popolare film per tutti di Sharon Maguire. Sono infatti ravvisabili quegli elementi (maggiore esplicitazione dei valori soggiacenti, accentuazione della struttura polemica, semplificazione delle strategie narrative, ispirazione a modelli più popolari, rigida osservanza di compatibilità e incompatibilità con un canone morale o estetico prestabilito) che suggeriscono una popolarizzazione del livello qualitativo del testo (Pozzato 1986).

In effetti, nel testo della Maguire sono facilmente riscontrabili questi elementi: il confronto polemico tra i protagonisti maschili degenera in una scazzottata liberatoria; i personaggi vengono descritti in maniera più semplice, con sfumature più accentuate e, in ogni caso, la propria condizione è principalmente frutto di una volontà individuale piuttosto che di una condizione sociale predeterminata: mentre Elizabeth Bennet è vittima della sua condizione economica poco vantaggiosa, Bridget Jones lo è solo dei propri complessi psicologici; se da una parte viene citata la commedia inglese, attraverso la ripresa di una scena di *Four Weddings and a Funeral*, si ha anche una risemantizzazione della citazione aulica: l'incipit di *Orgoglio e Pregiudizio* "It is a truth universally acknowledged", inserita tramite voce fuori campo nel bel mezzo del film, suo-

na più come un richiamo a una legge di Murphy che come citazione di un classico della letteratura inglese. Così continuando, potremmo fare altri numerosi esempi di questo processo di polarizzazione.

Del resto, lo scopo di questa breve analisi era di mostrare come testualmente iscritto nel concetto di traduzione intrasemiotica esista una sorta di complessità e di proliferazione di legami intertestuali tali da rendere superata la dicotomia tra *testo-sorgente* e *testo-traduzione*.

Al contrario, l'analisi dei quattro testi ha avuto come obiettivo proprio la messa in discussione di processi di traduzione mono-direzionali tutt'al più turbati da fenomeni di risonanza testuale. Tra i quattro testi esiste piuttosto un *cor-tocircuito*: non esiste un rapporto di filiazione logica tra testi e successive traduzioni o trasposizioni, quanto piuttosto un complesso sistema di rielaborazioni e *by-pass*. E spesso, non esclusivamente mono-direzionali: non bisogna dimenticare, infatti, che i testi classici, nelle loro riletture moderne, subiscono degli inevitabili processi di risemantizzazione. Trattare l'incipit di *Orgoglio e Pregiudizio* alla stregua di una legge di Murphy è, d'altra parte, un buon punto di partenza per questo genere di analisi.

¹ Al momento attuale contiamo una versione cinematografica e ben tre adattamenti televisivi prodotti dalla BBC.

² Il successo di questo sceneggiato televisivo è un fenomeno strettamente legato al mondo anglosassone, Regno Unito e Australia *in primis*. In Italia è andato in onda, doppiato, solo attraverso i canali satellitari della RAI: solo una piccola percentuale del pubblico italiano ha dunque potuto apprezzarlo.

³ Il genere televisivo tipico della produzione BBC: sceneggiato di ambientazione storica, generalmente ispirato ai classici della letteratura inglese.

⁴ Di conseguenza, nel momento in cui dal romanzo si decide di trarre un adattamento cinematografico che verrà distribuito anche al di fuori del Regno Unito, si rende necessario il sacrificio di gran parte di queste citazioni.

⁵ La regia è di Sharon Maguire.

⁶ Creando non pochi problemi nel momento in cui, nell'adattamento del secondo *Diario*, Bridget Jones avrebbe dovuto intervistare proprio l'attore inglese. Nell'occasione, si è scelto di stravolgere il testo originale, optando per un'intervista a George Clooney.