

Maria Rizzarelli  
*Amore e guerra. Percorsi intermediali fra  
letteratura e cinema*

Lentini, Duetredue Edizioni, 2019, 176 pp.

Maria Rizzarelli, in veste sia di autrice che di co-direttrice – insieme a Stefania Rimini – della rivista *Arabeschi*, ci ha abituato nel corso degli anni a uno sguardo acuto e sollecito nel sondare le interferenze tra paradigma verbale e iconico, accostandovi spesso una sensibilità spiccata per le questioni di *genere*, secondo la duplice veste semantica del termine, come testimoniato, ad esempio, dai suoi studi su Goliarda Sapienza o dalle recenti indagini teoriche sulla scrittura della “divagrafia”. Con *Amore e guerra. Percorsi intermediali fra letteratura e cinema*, l’autrice propone uno degli esiti più convincenti degli studi intermediali in chiave comparatistica degli ultimi tempi, fondato su presupposti teorici saldi e resi limpidi sin dalle prime pagine del volume.

Il libro si presenta come uno studio che considera il fenomeno dell’adattamento cinematografico di un’opera letteraria quale banco di prova per verificare la tenuta ermeneutica dello stesso concetto di “adattamento”, a partire dall’ampia letteratura che da Hutcheon passa attraverso la *remediation* di Bolter e Grusin sino agli esiti nostrani di Dusi e Zecca, ma corroborandolo con ulteriori prospettive critiche. Tra queste, spiccano indubbiamente le riflessioni di Irina Rajewsky a proposito di transmedialità – l’osservazione di processi che si manifestano in modo simile all’interno di media diversi, sia sincronicamente che diacronicamente – e intermedialità – specifici fenomeni di *in-betweenness* che coinvolgono almeno due media diversi –, così come l’“immaginario polimorfico” indicato da Massimo Fusillo quale orizzonte

epistemologico per intendere i rapporti tra i media, all'insegna dell'instabilità, della metamorfosi, della fluidità.

Su questo complesso sistema di riferimenti, Rizzarelli innesta la propria proposta metodologica, che quasi sembra interpretare i sintagmi iniziali del titolo, "amore" e "guerra", come chiavi di lettura per analizzare in quali modi la tensione intrinseca a un'operazione eccentrica come quella della traduzione intersemiotica possa manifestarsi tanto sul piano della forma quanto su quello del contenuto. La scelta di avviare un *close reading* incentrato su tre coppie testuali, in cui ciascuna problematizza la questione dell'adattamento cinematografico a partire da una specifica forma letteraria – commedia antica; graphic novel; romanzo –, viene ulteriormente sostenuta dalla comune messa in scena di personaggi femminili – o *personagge* – eterodossi, nelle cui traiettorie di evoluzione sulla pagina così come sullo schermo si riflette una dimensione conflittuale a più livelli – geografici, culturali, ma anche e soprattutto di *genere*. Intendere l'adattamento come un dispositivo per esplicitare un doppio processo di *genre/gender trouble* vuol dire quindi rintracciare una serie di omologie strutturali, formali e tematiche che sussistono, spesso, proprio laddove la pellicola sembra tradire la pagina, un tradimento che, tuttavia, nello schivare la fedeltà al testo cerca di recuperarne la verità.

La prima coppia su cui Rizzarelli posa lo sguardo è quella costituita da due film, entrambi presentati all'edizione 2011 del Festival di Cannes, che «mostrano un rapporto di peculiare filiazione con la *Lisistrata* di Aristofane» (22). *Et maintenant, on va où?* della cineasta libanese Nadine Labaki e *Les sources des femmes* del regista franco-rumeno Radu Mihaileanu si inseriscono all'interno di una lunga scia di riscritture della commedia aristofanesca, *unicum* della letteratura classica ad affrontare il tema dell'emarginazione femminile secondo una prospettiva attiva e collettiva – a differenza di quanto accade, ad esempio, nella *Medea* euripidea, in cui la traiettoria della protagonista trova nella sua condizione di eccezione una giustificazione del proprio sviluppo drammaturgico. Forse, a prevalere nell'ipotesto di Aristofane è proprio l'istanza emancipatoria, più che quella pacifista, e tale interpretazione sembra pienamente recuperata nei film di Labaki e Mihaileanu secondo

una lettura *glocal*, collegata alle esperienze della primavera araba. Se effettivamente la pellicola di Labaki è maggiormente volta a operare un rovesciamento, a tratti comico, della rappresentazione dei conflitti interreligiosi – rovesciamento perseguito, però, attraverso una contemporanea decostruzione dei ruoli di genere associati a specifiche correnti religiose e culturali –, nel film di Mihaileanu sono proprio le donne a ingaggiare una sorta di “guerra” contro i propri uomini, affinché venga messa in atto una più equa distribuzione dei compiti domestici. Il motivo dello “sciopero dell’amore” viene riscritto ora nell’antifrase della sua forma (in *Et maintenant, on va où?* le donne musulmane e cristiane ingaggiano un gruppo di ballerine est-europee affinché intrattengano gli uomini mentre ordiscono un piano per far cessare il conflitto), ora in quella del suo scopo (in *Les sources des femmes* il *sex strike* è fautore non di pace, bensì di opposizione). Rizzarelli analizza nel dettaglio due elementi specifici attraverso cui è possibile leggere la portata interculturale delle traduzioni intersemiotiche di Labaki e Mihaileanu: la caratterizzazione della “moderna Lisistrata” (portatrice di istanze collettive, come nell’*Amale* di Labaki, o di un’individualità più spiccata, come nella *Leila* di Mihaileanu) e il ruolo del coro, attraverso un recupero della performatività, insita nell’ipotesto aristofanese, grazie a una forte accentuazione della dimensione corporea dei gruppi di donne nelle scene di canto e danza.

La seconda coppia propone una riflessione sui dispositivi dell’adattamento cinematografico nel suo confrontarsi con una forma che ha acquisito piena dignità letteraria solo in tempi piuttosto recenti. *Persepolis* (2007), co-diretto da Marjane Satrapi e Vincent Paronnaud a partire dalla serie in quattro volumi disegnati della stessa Satrapi, e *La vie d’Adèle* (2013), per la regia di Abdellatif Kechiche e ispirato al romanzo grafico *Le bleu est une couleur chaude* di Julie Maroh, reinterpretano il segno grafico dei rispettivi ipotesti alla luce della tensione tra parola e immagine presente al loro interno, ma problematizzano altresì il rapporto tra pellicola cinematografica e generi letterari della tradizione (autobiografia, diario, romanzo di formazione), così come la costruzione di identità di genere complesse ed eccentriche. In entrambi i casi si esplicita una messa in scena poliedrica di istanze

narrative stratificate. In *Persepolis* la voce della protagonista si scinde tra io narrante e io narrato, avviando un processo di progressivo distanziamento da parte dell'autrice rispetto alla materia viva della propria storia, distanziamento che nella forma filmica assume anche i tratti oppositivi tra bianco/nero e colore, cui corrispondono anche le sfere temporali rispettivamente del passato e del presente. Ne *La vie d'Adèle* l'utilizzo, da parte di Kechiche, dell'ulteriore riferimento intertestuale al romanzo di Marivaux *La vie de Marianne* depotenzia il dispositivo autobiografico del *journal intime* trasferendo il rapporto tra pagina scritta e immagine su di un altro versante, quello, appunto, del romanzo di formazione, in cui Adèle è personaggio che non racconta la propria storia, ma la vive direttamente sul proprio corpo, inquadrato ossessivamente nei minimi dettagli, secondo una rimatura visiva che ruota attorno alla ricorrenza del colore blu, simbolo dell'eros e della presa di consapevolezza del proprio desiderio e destino. In entrambi i casi, il rapporto tra layout ed esperienza incarnata della visione – dei personaggi ma anche dei lettori/spettatori –, messo a tema nei *graphic novel* attraverso un riferimento costante alla dimensione dello schermo (televisivo, del cinema, del proiettore, ma anche della tavola da disegno o della pagina di diario), viene rimediato e risemantizzato in una forte chiave *gender*, secondo procedimenti ora di focalizzazione interna, ora di distanziamento, atti a restituire una *agency* alle proprie personagge nella scelta di mostrarsi o resistere allo sguardo registico.

Il tema dello schermo e dei dispositivi di visione ci traghetta all'ultima coppia che chiude il volume: il personaggio della fotografa lesbica, tipico del cinema *queer*, si svincola da ogni rischio di stereotipo nei film *Carol* (2015) di Todd Haynes, tratto da *The Price of Salt* di Patricia Highsmith, e *Disobedience* (2017) di Sebastián Lelio, dall'omonimo romanzo di Naomi Alderman. La scelta, compiuta da entrambi i registi, di modificare la professione delle proprie protagoniste (scenografa e analista finanziaria nei romanzi rispettivamente di Highsmith e Alderman) e di trasformarle in fotografe di professione, non deriva dalla volontà di seguire mode più o meno radicate nell'immaginario LGBTQ+, ma piuttosto traduce su di un piano tanto tematico quanto formale la specificità visiva della trama dei romanzi cui le due pellicole si

riferiscono. Così le costanti citazioni pittoriche di cui è costellato il romanzo di Patricia Highsmith trasmutano in una serie di rimandi alla *street photography* cara ad Haynes, ma soprattutto il gesto di prendere in mano una macchina fotografica da parte della protagonista Therese diventa metafora della presa di coscienza del proprio desiderio lesbico così come della propria posizione nel mondo: un posizionamento dapprima defilato, come testimoniato dalle numerose finestre che si frappongono costantemente tra gli occhi della protagonista e l'esterno, salvo poi lasciare sempre più spazio a un occhio che si rivolge direttamente alla realtà e all'amata Carol. In *Disobedience* la dialettica tra luce e oscurità, che affonda le radici nell'immaginario veterotestamentario – la protagonista Ronit è originaria di una comunità ebraica ultraortodossa, dalla quale ha finito per allontanarsi –, viene riproposta nell'opposizione intrinseca tra la scopia eterodossa della fotografa e la cultura iconoclasta dalla quale Ronit proviene e alla quale ritorna brevemente in occasione della morte del padre, ma viene ulteriormente risemantizzata nel complesso percorso di *Bildung* che investe i tre personaggi principali, che da opachi, sfocati, *closeted*, riescono finalmente a rivelarsi e ad accettarsi senza pregiudizi.

Il volume si chiude all'insegna quindi di un gesto di "disobbedienza" che accomuna tutte le opere e le personagge analizzate all'interno di quello che l'autrice definisce un "microcanone". E forse è proprio da qui, dalla scelta di opere e indagini che volontariamente trasgrediscono i confini tra le arti e le discipline, che si può trarre una convincente lezione di metodo.

## L'autrice

### Beatrice Seligardi

Beatrice Seligardi è Dottoressa di ricerca in Letterature Euroamericane e in Literary and Cultural Studies (Università di Bergamo – Justus Liebig Universität Giessen). Attualmente è docente a contratto di Letteratura contemporanea e spettacolo presso l'Università di Parma. I suoi interessi di ricerca sono volti allo studio della morfologia letteraria e dei rapporti tra letteratura e cultura visuale.

Email: [beatrice.seligardi@unipr.it](mailto:beatrice.seligardi@unipr.it)

## La recensione

Data invio: 15/03/2021

Data accettazione: 30/04/2021

Data pubblicazione: 30/05/2021

## Come citare questa recensione

Seligardi, Beatrice, "Maria Rizzarelli, *Amore e guerra. Percorsi intermediali fra letteratura e cinema*", *Forme e metamorfosi del 'non conscio' prima e dopo Freud: 'ideologie scientifiche' e rappresentazioni letterarie*, Eds. R. Behrens - F. Bouchard - S. Contarini - C. Murru - G. Perosa, *Between*, XI.21 (2021), <http://www.betweenjournal.it/>