

Great Expectations goes to Hollywood

La rilettura di un classico da Lean a Cuarón

Marialaura Simeone

Tra gli innumerevoli adattamenti cinematografici di *Great expectations*, uscito a puntate sull'*All the Year Round* tra il 1860 e il 1861, le due versioni di David Lean (1946) e di Alfonso Cuarón (1998) rappresentano, in maniera emblematica, due modi opposti di rileggere un'opera letteraria.

La motivazione principale, e forse fin troppo ovvia, è da rintracciarsi nella distanza temporale che separa i due adattamenti e nel differente retroterra culturale da cui provengono i registi. Lean è un inglese che legge un autore fondamentale della propria cultura, all'indomani della fine della II guerra mondiale; Cuarón è un messicano che legge un romanzo inglese per un pubblico hollywoodiano, a lui contemporaneo. Il primo proviene da quello che può definirsi un cinema "classico", in cui l'adattamento equivale ad una risposta quanto più fedele all'originale, il secondo si situa in pieno postmodernismo cinematografico.

Accade, dunque, ciò che Linda Hutcheon ha definito con il termine di "indigenization" (Hutcheon 2006: 148). I testi narrativi, come nel processo di adattamento genetico degli organismi biologici, hanno bisogno, infatti, di trasformarsi, adattandosi alle mutate condizioni d'ambiente culturale e temporale (*Ibid.*: 31).

Il *Great expectations* di Cuarón, perfettamente in linea con quella tendenza esplosa, proprio negli anni '90, di adattare i classici per un giovane pubblico (tra i più noti *Clueless* diretto da Amy Heckerling nel

1995 da *Emma*, *Romeo+Juliet* diretto da Baz Luhrman nel 1996, *Cruel intentions* diretto da Roger Kumble nel 1999 da *Les liaisons dangereuses*), riambienta e ritemporalizza nell'America del XX secolo, la storia ottocentesca dell'orfano Pip.

Già Lean non aveva rinunciato ad uno sguardo personale sulla storia, seppur nei limiti di un ossequioso rispetto nei confronti di Dickens, ma Cuarón può permettersi molta più libertà. Il regista messicano può e, in un certo senso, deve "indigenizzare" maggiormente la storia per adattarla a nuove esigenze estetiche ed emotive. Per Cuarón, più che la fedeltà al classico ottocentesco, diventa importante la capacità di renderlo appetibile secondo i canoni hollywoodiani.

Lo stesso Cuarón ha precisato la sua posizione rispetto al romanzo in una conversazione con Pamela Katz:

I had none of the incredible solemnity about the great Dickens. I just liked him! But suddenly I found myself working on a project that everyone had an opinion about. Was it "good" to adapt Dickens or "bad"? Did one have to be faithful, or was that the entirely wrong approach? I didn't obsess about being faithful. It was more important for me to find a way to use film image to portray the themes and atmosphere of the book. (Katz 2003: 95-96)

Nel rapportarsi a Dickens, Cuarón non ha la stessa solennità di un lettore inglese, e può per questo rileggerlo senza preoccuparsi dei parametri di 'buono' o 'cattivo' adattamento. L'importante è riprodurre l'atmosfera e le tematiche dickensiane, modellandole sul tipo di società a cui intende riferirsi.

In collaborazione con Mitch Glazer, già sceneggiatore di un rifacimento contemporaneo di *A Christmas Carol* (*Scrooged* di Richard Donner, 1988), Cuarón riscrive il testo, anzi i testi. Nel suo film ci si trova di fronte ad un *pastiche* di citazioni che vanno da Milton alla Bibbia, a se stesso e non ultimo al film di Lean. *Great Expectations* del 1946 diventa, ancor più del romanzo, l'"ipotesto" (Genette 1997: 8) di Cuarón, l'opera da citare, riscrivere, tradurre e tradire secondo le regole del proprio tempo.

L'azione dalle campagne inglesi passa alla Florida prima e da Londra a New York poi, cambiano i nomi dei luoghi e dei personaggi, oltre che le loro occupazioni lavorative. Alcuni personaggi minori scompaiono e scompare lo stesso Orlik, doppio negativo di Pip, fondamentale nel romanzo e ancora nell'adattamento di Lean.

Pip diventa Finn, a voler richiamare *The adventures of Huckleberry Finn* di Mark Twain, equivalente americano del romanzo di Dickens, il cui autore è nativo della Florida, zona entro cui la prima parte della vicenda si svolge. La "Satis House" di Miss Havisham diventa il "Paradiso Perduto" di Miss Dinsmore, quindi un richiamo al poema epico di John Milton, un altro pilastro della cultura inglese, ma soprattutto alla Bibbia. Le fortune del forzato Magwitch/Lusting dipendono dalla Mafia italiana e la formazione di Pip/Finn non avviene più a Londra ma a New York, non più nella vecchia Europa ma nel Nuovo Mondo. Il protagonista non vi si reca per compiere i suoi studi ma perché invitato a esporre le sue opere in una delle maggiori gallerie della città¹.

Pip, di cui vengono stemperati i lati oscuri, si trasforma in un personaggio dalle ambizioni completamente assenti, guidato solo dall'amore per Estella.

Già Lean aveva privilegiato il rapporto di Pip con i personaggi femminili anziché con i personaggi maschili (Barreca 2003: 39-45), Cuarón accentua ancora di più il rapporto triangolare tra Pip, Miss Havisham ed Estella e, per concentrarsi quasi unicamente sulla storia d'amore mancata, rinuncia programmaticamente ad approfondire alcuni aspetti del romanzo. L'amore romantico diventa "erotic obsession" poiché in un film per il pubblico hollywoodiano non può esistere "love without sex" e, Cuarón aggiunge: «If Dickens were writing today, he would have more sex in his own novels too» (Katz 2003: 96-97).

¹ Le opere di Finn sono state realizzate da Francesco Clemente, pittore e disegnatore di origini napoletane, appartenente alla corrente della Transavanguardia. Cfr. <http://www.francescoclemente.net/>

Ai personaggi sembra sia data una possibilità maggiore di cambiamento, resa anche in termini visivi. La Miss Havisham di Lean (Martita Hunt), ad esempio, è sempre uguale (Figg. 1, 2), la Dinsmore di Cuarón (Anne Bancroft) subisce un progressivo disfacimento, diviene la caricatura sempre più forte di se stessa e cambia anche lo spazio che occupa sullo schermo. Nella prima parte del film Miss Dinsmore ha un ruolo fondamentale nella vita di Finn ed occupa, per questo, il massimo dello spazio in primi piani e primissimi piani, ma nel momento in cui Finn si libera completamente dal giogo della donna, questa rimane sullo sfondo della scena (Figg. 3-7).



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6

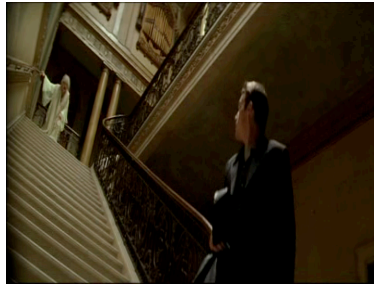


Figura 7

Il forzato (Robert De Niro) inizialmente presentato come un uomo burbero e senza scrupoli assume, in seguito, le fattezze di un innocuo uomo di mezz'età, altruista all'eccesso verso Finn.

Cuarón ci tiene a mettere la sua firma d'autore e lo esplicita per tutta la durata del film fin dall'*incipit*, dichiarando l'opera di riscrittura che si accinge a compiere.

L'adattamento di Lean dichiara la propria provenienza letteraria fin dalla prima sequenza che si apre sulle pagine del libro sfogliate a tutto campo e lette da una voce fuori campo (Fig. 8):

My father's family name being Pirrip, and my Christian name Philip, my infant tongue could make of both names nothing longer or more explicit than Pip. So, I called myself Pip, and came to be called Pip.

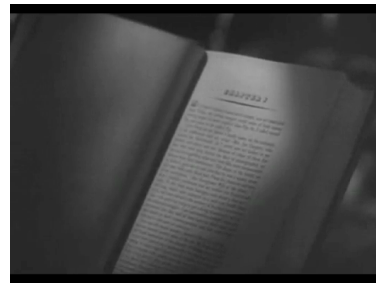


Figura 8

La scena passa, poi, con una folata di vento sulle pagine e, con una sovrimpressionazione, ad un campo lunghissimo delle paludi del Kent (Figg. 9, 10).

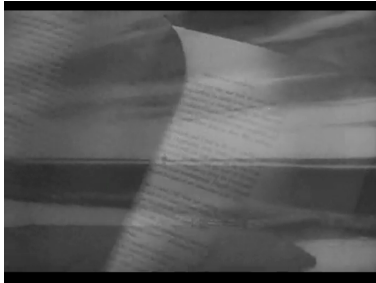


Figura 9



Figura 10

Da qui in poi conserva un chiaroscuro espressionista e un sottofondo sonoro di elementi inquietanti, di vento forte e versi di animali notturni. Il bianco e nero è dettato chiaramente dall'anno di uscita del film ma la sua così netta contrapposizione anche dal fatto che è proprio già del romanzo di Dickens. Vi è spesso nelle pagine dickensiane un contrasto tra luce e buio, bianco e nero, dall'ambientazione cimiteriale dell'inizio al bianco ingiallito dell'abito e della casa di Miss Havisham, rimasta intatta dal giorno in cui fu abbandonata all'altare.

Cuarón, invece, ci mette il colore, anzi un colore, il verde, e lo fa fin dai titoli di testa (Fig. 11). Un esperimento già espresso nel film precedente *A Little Princess* ma qui portato avanti in maniera ossessiva. Tutta la gamma tonale del verde viene usata per i vestiti dei protagonisti, compresi quelli dell'eccentrica Miss Dinsmore, per i lampioni, per le matite con cui Finn disegna, per gli arredi, per tutti gli oggetti presenti nel film. Tutto diventa verde e viene infuso in una luce fiabesca (Figg. 12-15).

Figura 11

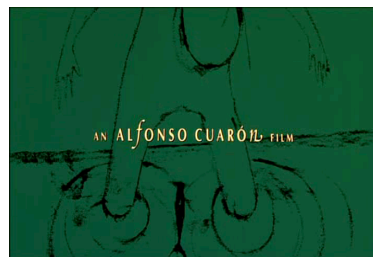




Figura 12



Figura 13

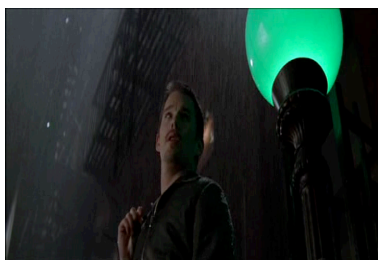


Figura 14



Figura 15

È evidente come Cuarón intenda riscrivere la realtà e quindi il romanzo di Dickens attraverso l'immagine e l'immaginazione (Del Grosso 2006: 322).

La sua riscrittura autoriale avviene anche attraverso il sottotesto musicale. La colonna sonora oltre a musiche originali di Patrick Doyle, si compone di testi come *A success* di Iggy Pop, *Like a friend* dei Pulp, canzoni della cultura pop inglese o americana che servono letteralmente a commentare l'azione. L'unica canzone fuori dall'area di provenienza britannica o statunitense è proprio il *Leitmotiv* del film, non a caso la messicana *Besame Mucho*, che è anche il nome della casa di produzione di Cuarón.

L'inizio del film del regista messicano è una dichiarazione di poetica in una sovrapposizione Finn/Autore. La voce fuoricampo di Finn adulto racconta: «The color of the day. The way it felt to be a child, the feeling of saltwater on your sunburned legs». Al campo lunghissimo di Lean, che riprendeva la "long black horizontal line" del romanzo sostituisce il campo lungo, in un'atmosfera che è ben lontana dalle nebbie e

dal vento inquietante di Lean. Non c'è più una natura gotica, espressionista ad accompagnare l'azione, ma un'immagine rassicurante con la luce diffusa del giorno senza ombre, con i gabbiani al posto degli animali notturni (Figg. 16, 17).



Figura 16



Figura 17

Finn racconta la sua storia, come sottolinea lui stesso non come è avvenuta realmente ma come la ricorda; non c'è più, dunque, il libro di Dickens ma la riscrittura del romanzo e della realtà. Finn ha con sé, non a caso, un taccuino su cui registra le impressioni del paesaggio.

Come per la prima sequenza il regista messicano attinge al suo modello inglese anche in altre scene ma lo attualizza, talvolta lo parodizza, ne accentua appunto il colore. Alcune scene vengono riscritte attraverso l'ironia, come nel caso in cui Miss Dismore fa mettere la mano sul suo cuore a Finn e prima che la donna possa affermare che il suo sia un "brocken heart", il ragazzo dichiara di toccare semplicemente le sue "boobs" o attraverso l'eccesso, come nella scena in cui Joe fa cadere un vassoio di bicchieri all'inaugurazione della mostra di Finn scatenando una serie di reazioni a catena, in cui si rilegge la scena in cui Joe fa visita alla casa londinese di Pip e goffamente fa cadere il cappello nel contenitore del caffè (Figg. 18, 19).



Figura 18



Figura 19

Anche l'arrivo a Londra di Pip viene citato da Cuarón. Nel film di Lean i cavalli scalpitano sulla cartina di Londra, con dissolvenza incrociata, fino al progressivo modificarsi delle linee della cartina nelle strade londinesi (Figg. 20-22). Il passaggio dalla Florida a New York viene raccontato attraverso un aereo che passa sulla cartina (Fig. 23).



Figura 20



Figura 21



Figura 22



Figura 23

La Londra di Lean è il luogo della sorpresa, della storia, delle opportunità, dell'educazione da *gentleman*, espresse in un montaggio di inquadrature in cui Pip guarda estereffatto alle architetture londinesi, tira a schermo, impara a ballare e a vivere in società. La metropoli di

Cuarón, invece, non è tanto lo spazio in cui realizzare i sogni ma quello entro cui si consumano brutture, compromessi, ingiustizie sociali. Per Finn (Ethan Hawke) che giunge a New York la città è il luogo dell'alienazione, della solitudine, della diseducazione. Una sequenza mostra una metropolitana in cui ognuno è solo nella folla ed un uomo che aggredisce verbalmente il protagonista sotto una pioggia battente. E se la città che lui guarda dalla sua stanza si pone come un'immensità di possibilità, di aspettative, lui per la città è uno tra tanti, destinato a vivere male in pochi metri quadri, come subito dopo si rivela dalle condizioni della sua stanza in una sequenza in cui prima dalla sua finestra si vedono i grattacieli e le luci di New York e poi dalla città si vede l'interno della sua stanza (Figg. 24, 25).



Figura 26

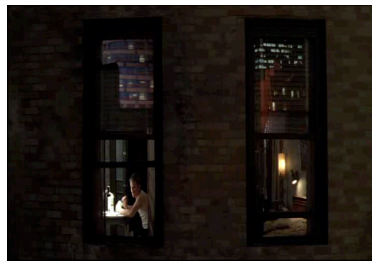


Figura 27

La New York di Cuarón sembra somigliare più della città di Lean alla Londra di Dickens. Nel romanzo, infatti, quando il protagonista vi arriva afferma:

We Britons had at that time particularly settled that it was treasonable to doubt our having and our being the best of everything: otherwise, while I was scared by the immensity of London, I think I might have had some faints doubt whether it was not rather ugly, crooked, narrow, and dirty.

Anche nel finale si provoca uno scollamento tra modello e riscrittura. Nel film di Lean Pip torna a Satis House e trova Estella completamente al buio, urla il suo ritorno alla ormai defunta Miss Havisham e spalanca con forza tutte le finestre fino a far entrare la luce (Fig. 28). Pip ed Estella, nella prima scena immersa totalmente nella luce, si ab-

bracciano e chiudendo il cancello dietro di loro, vanno via insieme, mentre partono i titoli di coda (Fig. 29). Con la guerra appena finita Lean vuole rassicurare il suo pubblico che le grandi speranze, o meglio aspettative, sono ancora di là da venire.

Cuarón sembra togliere il piacere dagli occhi dello spettatore. La scena finale non lo ricompensa, infatti, dell'attesa. Finn ed Estella, incontratisi presso le rovine di Casa Dinsmore, si afferrano reciprocamente la mano, ma in maniera fraterna. L'ossessione erotica di Finn verso Estella si è trasformata in ben altro. Le rovine sembrano lo scenario di una fine del mondo appena avvenuta (Fig. 30), quasi un assaggio del successivo film del regista, *Children of men*, ambientato in un distopico Regno Unito del 2027. Nel tempo di Cuarón *l'american dream* (la fama, la donna dei sogni, la ricchezza) si infrange con un mondo in cui tutte le illusioni sono cadute e quindi anche le speranze.



Figura 29



Figura 30

Bibliografia

- Anderson, Antje S., "Transforming Great Expectations: Dickens, Cuarón and the Bildungsroman", *Beyond Adaptations*, Eds. Phyllis Frus - Christy Williams, Jefferson, New York, McFarland, 2010.
- Antinucci, Raffaella, "Alfonso Cuarón's late experimentations: Dickens and post-modernism", Marroni 2006.
- Barreca, Regina, "David Lean's *Great Expectations*", Galvin 2003.
- Chialant, Maria Teresa - Pagetti, Carlo, *La città e il teatro: Dickens e l'immaginario vittoriano*, Roma, Bulzoni, 1988.
- Del Grosso, Simone, "Strategie narrative e metodologie di montaggio dell'incipit da Charles Dickens a Martin Scorsese. Jump cut su Lean, Cuarón e la BBC", Marroni 2006.
- Dickens, Charles (1861), *Great Expectations*, Oxford, Oxford University Press, 1993.
- Eisestejn, Sergej, *Film Form. Essays in Film Theory*, New York, Meridian Books, 1960.
- Frus, Phyllis - Williams, Christy, *Beyond Adaptation: Essays on Radical Transformations of Original Works*, London, Macfarland Press, 2010.
- Galvin, John (ed.), *Dickens on Screen*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. Littérature au second degré*, tr. it. Raffaella Novità, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.
- Hamilton Buckley, Jerome, *Season of Youth: the Bildungsroman from Dickens to Golding*, New York, Baker & Taylor, 2000.
- Hollington, Michael-Camus, Marianne, *Charles Dickens: Great Expectations*, Paris, Cned, 1999.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006.
- Katz, Pamela, "Directing Dickens: Alfonso Cuarón's 1998 *Great Expectations*", Galvin 2003.
- Lauri-Lucente, Gloria, "David Lean's *Great Expectations*: Transfiguration or Transformation?", Marroni 2006.

- Marroni, Francesco, *Disarmonie vittoriane. Rivisitazioni del canone della narrativa inglese dell'Ottocento*, Roma, Carocci, 2002.
- Id. (ed.), *Great Expectations. Nel laboratorio di Charles Dickens*, Roma, Aracne, 2006.
- McFarlane, Brian, *Novel to Film: an Introduction to the Theory of Adaptation*, New York, Clarendon Press, 1996.
- Id., *Charles Dickens' Great Expectations: The Relationship Between Text and Film*, London, Methuen Drama, 2008.
- Sesti, Mario, *David Lean*, Firenze, La Nuova Italia, 1988.
- Smith, Grahame, *Dickens and the Dream of Cinema*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2003.

Sitografia

<http://www.francescoclemente.net/>

Filmografia

- Great Expectations, Dir. David Lean, G.B. 1946.
- Great Expectations, Dir. Alfonso Cuarón, U.S.A. 1997.

L'autrice

Marialaura Simeone

Marialaura Simeone dottoranda presso l'Università degli Studi di Siena in Comparatistica: letteratura, teatro, cinema si è occupata, per la sua tesi, del rapporto tra teatro e cinema nelle sceneggiature e nei soggetti d'argomento teatrale di Luigi Pirandello. Collabora con il Centro Nazionale di Studi Pirandelliani dal 2009 ed ha al suo attivo la partecipazione a diverse "Giornate pirandelliane" e all'annuale Convegno

Marialaura Simeone, *Great Expectations goes to Hollywood. La rilettura di un classico da Lean a Cuarón*

Internazionale del centro studi nelle edizioni 2010-2011-2013, pubblicando negli atti e in riviste specializzate. Ha recentemente preso parte al Convegno internazionale organizzato dall'Istituto italiano di cultura di Córdoba (Argentina) "Pirandello uno y dos". Recentemente si è occupata soprattutto dei rapporti tra il cinema e il romanzo ottocentesco e tra il cinema e l'arte risorgimentale. Ha partecipato, tra gli altri, al Convegno Internazionale dell'Università di Nitra sul Risorgimento italiano, pubblicando negli atti del convegno.

Email: marialaurasimeone@gmail.com

L'articolo

Data invio: 01/09/2012

Data accettazione: 31/10/2012

Data pubblicazione: 30/11/2012

Come citare questo articolo

Marialaura Simeone, "Great Expectations goes to Hollywood. La rilettura di un classico da Lean a Cuarón", *Between*, II.4 (2012), <http://www.Between-journal.it/>