

Effetto film

Né angeli né insetti

di Anna Nadotti

La versione cinematografica di *Angeli e insetti*, del regista Philip Haas, ripropone la questione infinite volte dibattuta del rapporto tra film e opera letteraria. Nelle ultime due stagioni abbiamo avuto modo di vedere parecchi film tratti da classici della letteratura, soprattutto inglese, con risultati più o meno soddisfacenti agli occhi di chi aveva letto il libro – e le pagine di "Effetto film" ne hanno dato ampiamente conto.

Con *Angeli e insetti*, e ai miei occhi, la questione assume un risvolto particolare. Si dà il caso infatti che la sottoscritta, appassionata tanto di letteratura quanto di cinema, abbia curato la traduzione italiana dell'omonimo libro di Antonia S. Byatt. Volutamente scrivo libro, non romanzo, in quanto nel libro di romanzi ce ne sono due, *Morpho Eugenia* e *Angelo coniugale*, e il film è tratto dal primo, e solo da quello. Sicché chi fosse in cerca di angeli, si rivolga altrove. Limitiamoci dunque agli insetti e alla stupenda farfalla che dà titolo e corpo al romanzo e non riesce a dare al film né l'uno né l'altro. Mi si perdoni la severità, ma è risaputo che il traduttore, nel suo corpo a corpo col testo, finisce per scavarne anche le più riposte pieghe, sondandone i silenzi, l'intreccio e l'interna armonia, talvolta arrivando ad attribuire forse arbitrariamente ai personaggi un volto, un gestire, oltre che una voce nella propria lingua. La consumata esperienza del guardare si confonde allora con l'intima esperienza del tradurre, talora anticipando quello che potrebbe essere il film. Del resto, rileggendo ad alta voce il testo tradotto – verifica *sine qua non*, a mio avviso, della sua riuscita – già si compie un passo in direzione della messa in scena.

Veniamo dunque alla storia che ci racconta Byatt, con parole a lungo distillate, e a quella che ci racconta Haas, con immagini che lo sono altrettanto, eppure inducono un'impressione di estraneità, laddove la lettura sollecitava l'immaginazione, nonché emozioni e riflessioni sul rapporto tra fede e scienza, sui cambiamenti sociali, sul discorso amoroso. Nell'Inghilterra di metà Ottocento un giovane scienziato, William Adamson, scampa a un naufragio mentre fa ritorno in patria dopo dieci anni vissuti in Amazzonia raccogliendo e catalogando insetti. Perduta tra le acque gran parte dei campioni faticosamente raccolti – salvo un bellissimo esemplare di farfalla, una squisita creatura color lavanda pallido, una *Morpho Eugenia* per l'appunto – accetta il lavoro che gli viene offerto dal nobile Harald Alabaster, pastore anglicano e naturalista dilettante: inventariare e riordinare la sua preziosa ma caotica collezione di reperti naturalistici. Adamson accetta, per necessità, e la sua vita ne sarà doppiamente sconvolta, perché si innamorerà della bella Eugenia, una delle figlie

del reverendo, che della farfalla ha i colori ma non la leggerezza, e perché solo dopo un ingannevole matrimonio riuscirà a riprendere il mare e i suoi studi grazie all'ingegnosa sensibilità di Matty Crompton, istituttrice dei piccoli Alabaster, che, dietro una caparbia disciplina e una parsimoniosa creatività – evidente allusione alle formiche cui insieme si dedicano e a cui indirettamente dovranno la propria libertà – cela un'appassionata e fiera intelligenza.

La battuta

WILLIAM: Voi pensate parecchio per ..., Miss Crompton.
MATTY: Per essere una donna. Stavate per aggiungere "per essere una donna" e vi siete trattenuto. Grazie. È il mio divertimento maggiore, pensare.

Questa la storia che Haas, regista teatrale qui alla sua seconda prova dietro la cinepresa, porta fedelmente sullo schermo. Il fatto è che, più della storia con le sue molteplici implicazioni, più del ricercato ma vitale intreccio byattiano, più della trasparente metafora di una società in declino e dell'avvicinarsi al potere della nuova classe borghese, ad Haas interessano luoghi, abiti e oggetti, che riproduce con estrema attenzione ai dettagli, con una precisione, è il caso di dirlo, da entomologo, che però fa evaporare la storia, alterando o togliendo spessore ai personaggi. Il film si riduce così a una successione di algide inquadrature sostenute da un'accuratissima scenografia, da costumi e acconciature letteral-



mente meravigliosi, ma freddi, come svuotati di senso. Haas cancella – e direi che questo è il maggiore arbitrio rispetto al romanzo, e agli spettatori – il grande studio esagonale in cui Harald Alabaster si ritira a riflettere su Dio e la creazione, e a scrivere "un libro impossibile. Un libro che dimostri che non è impossibile che il mondo sia opera di un Creatore, un Artefice". Alabaster è un credente vittoriano alle prese con Darwin, che cerca disperatamente di conciliare leggi di na-

tura e legge divina, e con ciò, forse, anche la perversione polimorfa di sua figlia Eugenia, essere naturale e creatura di Dio, dopo tutto. Insieme con lo studio esagonale, Haas cancella purtroppo anche le conversazioni che ivi si svolgono tra il reverendo e il giovane Adamson, e azzerla la solitudine borghese di quest'ultimo, solitudine cui solo l'azione, la ricerca realizzata può porre rimedio.

Queste cancellazioni lasciano spazio al paffuto salottino di lady

Alabaster, volutamente leziosa nel romanzo, mai caricaturale, come finisce per essere nel film. E su tutto incombe quel grande letto a baldacchino, alveare di trine e merletti – ovviamente sfruttato da una distribuzione tardiva che lo ha spacciato per un film ad alto tasso erotico – dove Eugenia-Patsy Kensit consuma con scarsa convinzione ora l'incesto con l'amato odiosissimo fratello, ora i riti di un matrimonio riparatore, e dove ripetutamente partorisce pallide creature gemelle. Il pallore – che nel romanzo alludeva fisicamente alla fine di un'epoca e di una classe, al sopravvivere estenuato eppure ancora seducente di una società chiusa e fine a se stessa – diventa così il tratto distintivo ma esteriore del film, che ha i suoi momenti migliori nei dettagli di contorno (le sequenze in cui servette operose e tutte uguali percorrono faccia al muro i corridoi del palazzotto in un sussurro di inconfessabili verità; il ripetersi sempre uguale della scena in cui William è ammesso nell'alcova della sua ape regina, con quella soglia sottolineata dal verde di una porta che si apre senza mai lasciarlo realmente entrare), e solo nella parte finale trova finalmente uno scatto, imposto forse dai gesti bruschi e decisi, dalla scientifica sensualità di Kristin Scott-Thomas, davvero perfetta, e bruna, nel ruolo di Matty Crompton. E tuttavia, in questo contesto narrativo così impoverito, in questo universo di manichini, rischia di apparire solo *politically, and socially, correct*.

Si ha quasi l'impressione che il raffinatissimo romanzo di Byatt sia un pretesto per straordinari esercizi di bravura di acconciatori, costumisti e trovarobe. Operazione legittima se portata alle estreme conseguenze, se cioè, avendo scelto, in luogo della narrazione filmica, una narrazione per *tableaux vivants*, di quelli si scegliessero anche le modalità di fruizione, facendoli scorrere lentamente davanti agli occhi dello spettatore dandogli il tempo di godersi tanta bravura, tanta perizia calligrafica. Ma così non è, perché la visione – e anche una seconda visione – non consente di gustare le sfolgoranti descrizioni su cui l'occhio era invece libero di indugiare dinanzi alla pagina scritta, assaporandone criteri estetici e significati. Voglio fare un solo esempio: la straordinaria – nel romanzo – duplice scena del *dono* di William a Eugenia, una nuvola di farfalle che si schiudono e volano intorno a lei e si posano sul suo abito nella serra lussureggiante, farfalle diurne nella luce del mattino, oscure notturne vellutate quando scende la sera. E un passaggio chiave dell'intera storia, cui la scrittrice dedica varie pagine coinvolgendo i lettori in un'attesa che è quella di William, naturalista spiantato e romantico, e introducendoli all'universo metaforico

Altri narratori

Antonia Byatt è solo una dei narratori britannici contemporanei che hanno goduto negli ultimi tempi di fortuna cinematografica.

Roddy Doyle, ad esempio, ha visto tutti i suoi libri rapidamente trasposti per il cinema, prima da Alan Parker con *The Commitments* (1991), dall'omonimo romanzo (Guida, 1993, ed. orig. 1988; cfr. "L'Indice", 1994, n. 4), e poi da Stephen Frears, che tra il 1993 e il 1997 ha portato sullo schermo *The Snapper* (Guida, 1993, ed. orig. 1990, cfr. "L'Indice", 1994, n. 4; Guanda, 1995), *The Van. Due sulla strada* (Guanda, 1996, ed. orig. 1991) e *Puddy Clark. Ah ah ah!* (Guanda, 1996).

Stephen Frears ha anche collaborato con lo sceneggiatore e ro-

manziere Hanif Kureishi, con cui ha realizzato *My Beautiful Laundrette* (1985) e *Sammy e Rose vanno a letto* (1987), e con Alan Bennett, che ha sceneggiato per lui *Prick up. L'importanza di essere Joe* (1987). Da un libro di quest'ultimo, *La pazzia di Re Giorgio* (Adelphi, 1996) è stato tratto di recente un film da Nicholas Hytner.

Ma uno degli autori inglesi di più grande fortuna cinematografica è certo Ian McEwan. Tre suoi romanzi sono stati trasposti sullo schermo negli ultimi anni: *Il giardino di cemento* (Einaudi, 1980, ed. orig. 1978) da Andrew Birkin nel 1993, *Cortesie per gli ospiti* (Einaudi, 1983, ed. orig. 1981) da Paul Schrader nel 1990, e *Lettera a Berlino* (Einaudi, 1990, ed. orig. 1989) da John Schlesinger con il titolo di *The Innocent* (1993).

James Ivory, si è invece cimentato (nel 1993) con un libro di Kazuo Ishiguro: *Quel che resta del giorno* (Einaudi, 1990, ed. orig. 1989; cfr. "L'Indice", 1991, n. 2).

Più di recente *Trainspotting*, tanto il romanzo di Irvine Welsh (Guanda, 1996, ed. orig. 1993; cfr. "L'Indice", 1996, n. 11) quanto il film di Danny Boyle (1996; cfr. "L'Indice", 1997, n. 1), è stato un grande successo di pubblico e di critica.

All'ultimo Festival del cinema di Venezia è stata infine presentata un'altra trasposizione cinematografica di un recente libro inglese: *Regeneration*, di Gillies MacKinnon, tratto dall'omonimo romanzo di Pat Barker (il melangolo, 1997, ed. orig. 1991).

Norman Gobetti