

## Caméra stylo

### **Tecnologia delle passioni a Wuthering Heighs: l'immagine audiovisiva contemporanea**

Materie incandescenti

La natura, con le sue radici possenti, scardina la struttura che sorregge la casa costruita dall'uomo; una casa che traduce in forma architettonica l'ordine, astratto e concreto, di cui ha bisogno una civiltà per consolidarsi. La natura ha anche rami più sottili, che si insinuano surrettiziamente nelle pareti, restando per lungo tempo invisibili, per poi emergere, infine, distruggendo ogni cosa. E le pareti sono le convenzioni morali, le regole del vivere comune, quelle che per secoli hanno prodotto aggiustamenti rispetto alle pulsioni più immediate, controllandole, bloccandole in strutture mentali necessarie ma spesso troppo rigide. La pulsione, però, può spingere via il tabù culturale come, appunto, la radice di un albero può distruggere una costruzione fatta di legno e mattoni. È quanto succede alla tenuta di Wuthering Heighs, in un luogo immerso nella brughiera: l'incontro tra due esseri umani – una donna e uno zingaro – costretti dentro le limitazioni e lo schema rigido imposti loro dalla società, produce una tempesta di sentimenti e di passioni; immette, di forza, il biologico dentro il culturale, con la sua vitalità positiva ma anche distruttiva. L'incontro del femminile, Catherine, con il selvaggio, Heathcliff, scatena (e sintetizza) la potenza della natura, risvegliando istinti primordiali che, non trovando uno spazio sociale in cui essere accolti, si abbattono come una calamità sulla piccola comunità locale.

C'è tutto questo, e molto altro, nel romanzo pubblicato nel 1847 da Emily Brontë, e le letture che ne sono state date, diverse nel corso del tempo, lo testimoniano. Lo si è associato a tutto un dibattito, allora incipiente e in fase di sviluppo, sugli effetti alienanti della società industriale. La scrittura al femminile, mascherata da pseudonimi maschili, delle tre sorelle dello Yorkshire, ha inoltre consentito di riflettere sulla spinta di autoconsapevolezza della donna che serpeggiava in epoca vittoriana. I teorici della letteratura hanno, invece, apprezzato la struttura narrativa del testo, soprattutto all'interno di una storia della nascita e del consolidarsi della forma romanzo. Oppure il modo in cui l'autrice contamina gli schemi della tragedia shakespeariana con le convenzioni del racconto gotico e fantastico: l'eccedere delle passioni che connota le azioni dei personaggi, per i quali è tutto o bianco o nero, si associa, così, alla presenza di un mondo dell'aldilà che sembra infestare, con tonalità gotiche, tutta la brughiera.

Anche il cinema ha letto il romanzo in molti modi, usando gli occhi, per così dire, di William Wyler, Luis Buñuel, Jacques Rivette e, assai di recente, Andrea

Arnold, per citare solo i registi più noti e che hanno lavorato a partire dal testo letterario con un'idea autoriale ben precisa. I loro film datano rispettivamente 1939, 1954, 1985 e 2011: molti decenni separano una prova dall'altra e, soprattutto, molte variazioni tecnologiche e stilistiche. Non è un caso, infatti, che Rivette e Arnold abbiano lavorato *a partire* dalla pagina letteraria con gli occhi, certo, ma soprattutto con le orecchie: è la colonna sonora ad essere centrale per il loro lavoro di traduzione cinematografica del romanzo di Emily Brontë<sup>1</sup>, perché è dalla scelta del modo di trattare questa componente del film e di costruirne il tessuto audiovisivo che traspare, a nostro avviso, quello che altrove abbiamo definito il processo di *rifrazione* di un romanzo al cinema: cioè quel fenomeno per cui il film è un effetto della contaminazione tra poetiche, pratiche e riferimenti culturali differenti e si pone come un "oggetto 'filtro' che interpreta il romanzo e ne propaga il senso verso traiettorie ulteriori"<sup>2</sup>, rendendolo nuovamente contemporaneo. Un fenomeno, questo, che ha assunto un'evidenza sempre maggiore a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso; quando l'autore-regista, acquistando una serie di strumenti critici, filosofici ed ermeneutici, si è fatto interprete ed esegeta dei testi letterari che, spesso a partire da una urgenza personale, ha tradotto in film<sup>3</sup>.

### ***Un classico letterario verso la modernità cinematografica***

Nel film di Wyler, la parola letteraria trionfava sovrana sotto forma di parola-teatro<sup>4</sup>, servita con rigore e con notevolissima forza espressiva da Laurence Olivier e Merle Oberon, oltre che da tutti gli altri interpreti. La pur intelligente ed efficace sceneggiatura di Ben Hecht, Charles MacArthur e John Ford puntava sulla componente melodrammatica della storia d'amore tra Cathy e Heathcliff, attorno alla quale Wyler ha costruito una narrazione audiovisiva dalla natura decisamente classica. Siamo infatti nel pieno dello stile audiovisivo classico, che dà vita, come ha sottolineato Michel Chion, a un'arte verbo-centrata<sup>5</sup>; fin dalla costruzione, come avviene nel romanzo, della cornice del racconto: la voce della governante Ellen Dean (una indimenticabile Flora Robson) da "in" si fa "over" per introdurre i flash-back che ci riportano al passato di Heathcliff, a episodi dei quali la governante è stata testimone, in molti casi oculare. La partitura musicale scritta da Alfred Newman contribuisce, poi, a garantire la continuità narrativa – come quando subentra dal fuori campo sonoro, sulle immagini della brughiera, la musica dell'orchestrina che sta suonando a casa dei Linton durante una serata danzante – e a sottolineare, enfatizzandole, le emozioni dei personaggi. Ma la musica tace quando bisogna dare pieno risalto alla parola: da questo punto di vista, il lavoro di commento presente in una scena topica come quella in cui Heathcliff ascolta di nascosto le confidenze sul suo conto di Cathy a Ellen Dean, è esemplare: Cathy pronuncia, per celebrare e dire la grandezza del suo amore, quella che, forse, è la frase più celebre del romanzo "Io sono Heathcliff": la musica accompagna questa battuta per poi arrestarsi, sottolineandone l'importanza non con la sua presenza ma con la sua improvvisa

e momentanea assenza; con il silenzio.

Uno degli elementi centrali del cinema della modernità è la “messa in discussione” dell’arte di *foley* del cinema classico – cioè della creazione di suoni e rumori che ricostruiscano un paesaggio sonoro diegeticamente motivato e verosimile, anche se non vero – non soltanto attraverso la sottolineatura della “singolarità di ogni suono” e della sua verità, ma anche utilizzando appunto il sonoro per coinvolgere e stimolare da un punto di vista sensoriale lo spettatore<sup>6</sup>. La Francia del secondo dopoguerra è stata il terreno più fertile di una sperimentazione sonora che ha imboccato questa direzione<sup>7</sup>, ed è in questo contesto che si iscrive il lavoro di messa in scena effettuato da Jacques Rivette nel 1986, quando ha lavorato ad una traduzione filmica, dal titolo *Hurlevent*, dei primi capitoli di *Wuthering Heighs*. La storia di Catherine e Roch/Heathcliff è ambientata nella campagna della Provenza, al principio degli anni Trenta. Dietro il lavoro di Rivette, fatto insieme a Pascal Bonitzer e a Suzanne Schiffman, c’è la cultura letteraria, visiva e filosofica dei primi anni di questo decennio; ci sono i quadri e i disegni di Balthus ispirati al romanzo e c’è il film di Luis Buñuel scritto in quegli anni, anche se poi realizzato nel 1954. I surrealisti amavano il romanzo di Emily Brontë per la commistione tra reale e soprannaturale che domina in esso, per l’*amour fou* che lega i due protagonisti, fino ed oltre la morte. Sarebbe interessante lavorare sulla sceneggiatura che Buñuel scrisse, insieme all’amico Pierre Unik, nel 1932, quando era ancora decisamente immerso nella cultura surrealista francese, per rintracciare quella che sarebbe stata la trama audiovisiva del suo film: una trama che sarebbe forse stata leggibile se lo avesse realizzato con la libertà che il produttore Pierre Braunberger, lo stesso di *Un chien andalou* (Luis Buñuel, 1929), gli avrebbe lasciato. La versione messicana del 1954, che si dichiara nel cartello iniziale “fedele allo spirito del romanzo”, sposta l’azione in un paese latino e cattolico. Nulla sappiamo del passato di Alejandro e Catalina, se non che il loro è stato un amore selvaggio, violento, distruttivo e che tale rimane nel presente dell’azione, fino a portare, alla morte dei due amanti, come all’unico possibile suo esito. In effetti, rispetto all’operazione hollywoodiana di Wyler, il film di Buñuel cerca di rappresentare quella conoscenza del Male che Bataille – amico del regista e anch’egli legato, in un primo momento, al Surrealismo – aveva attribuito, in un saggio importante del secondo dopoguerra, all’autrice del romanzo: entrambi i protagonisti vivono la passione amorosa come accesso alla parte più nascosta e inconfessabile del proprio sé. Il controllo del regista nella fase di post-produzione fu, come dimostra l’ossessiva e spesso inappropriata presenza delle note del *Tristano* di Wagner, molto debole, ed è difficile procedere ad un’analisi delle intenzioni dell’autore. Possiamo però leggere il lavoro fatto da Buñuel per attribuire ai protagonisti della vicenda dei tratti animaleschi, per assimilarli, come del resto avviene nel romanzo, al regno della Natura piuttosto che a quello della Cultura; e ciò soprattutto nel caso di Catalina/Cathy che, rispetto ad altre sue “versioni” cinematografiche, si adegua molto meno al mondo civilizzato e

colto del marito e della cognata. Rivette riprende questa lettura del romanzo facendo muovere Catherine (Fabienne Babe) e Roch (Lucas Belvaux), soprattutto nella prima parte del film, come gatti selvatici, a proprio agio solo nello spazio aperto della campagna; il loro essere appena adolescenti contribuisce, con la fluidità identitaria propria di questa fase della vita, a sottolineare il rapporto simbiotico – tra di loro, con la natura – vissuto dai due personaggi; la somiglianza fisica dei giovanissimi amanti rende più evidente la natura potenzialmente incestuosa e sicuramente al di fuori degli schemi consolidati e borghesi – e va sottolineata l’ambientazione nei primi anni Trenta – dell’amore che li unisce.

La natura è, insomma, protagonista del film di Rivette, e la colonna sonora enfatizza la presenza di questo ulteriore personaggio: oltre la musica intradiegetica proveniente dal grammofono durante la festa nell’aia, troviamo solo in due occasioni l’incursione di un commento musicale extradiegetico: il coro di *Le Mystère des Voix Bulgares* interviene a celebrare il superamento delle barriere culturali e sociali che dividono Catherine e Roch compiuto dal loro amore puro (*fou*), durante e dopo la vita. Sono i suoni della natura a rivaleggiare con la forza di una parola che è, sì, ancora declamata ma che è, più spesso, decentrata.

Nel film di Rivette il paesaggio naturale, visivo e sonoro, sembra, però, un palcoscenico su cui i personaggi si esibiscono seguendo le indicazioni di un burattinaio che rimane nascosto nel buio. Ritorna la lettura del romanzo proposta da Bataille che ne aveva sottolineato l’impianto da tragedia greca, e ci si chiede se le *Voix Bulgares* non svolgano la stessa funzione svolta dal coro nel teatro classico. Ciò implica il nostro assistere al sentire dei personaggi senza che ad esso si associ il *sentire* con loro, nella doppia accezione di ascoltare e di provare le stesse emozioni. Se ciò dipende da quella che sembra una ben precisa volontà del regista di mostrarci un dramma in situazione, che si consuma, quasi in un infinito presente, è forse dovuto anche ai problemi incontrati in fase di postproduzione nel mixaggio del sonoro. Come ha ricordato in una intervista concessa a Valérie Hazette, l’audio in presa diretta era già di qualità non buona prima di essere mixato in una sala dalla pessima acustica, che ne ha compromesso la sincronizzazione con le immagini; è stato così necessario digitalizzare l’audio e rinforzarlo<sup>8</sup>, senza, però, che questa manipolazione fosse stata prevista all’origine. All’idea di una colonna sonora in cui fossero determinanti rumori e suoni della natura, non aveva insomma corrisposto, anche per il limitato budget a disposizione, un lavoro puntuale e tecnologicamente avanzato sul sonoro. Una sperimentazione che avrebbe forse consentito di far “*sentire* il suono in tutta la sua multisensorialità e in tutta la sua tattilità [...] il suono filmico [che], come un sasso lanciato nell’acqua, tocca e lambisce lo spettatore”<sup>9</sup>.

## ***Un classico contemporaneo: lo sguardo dello straniero nel film di Andrea Arnold***

Nel *Wuthering Heights* di Andrea Arnold, presentato in concorso a Venezia lo scorso settembre e finora distribuito in Inghilterra e pochi altri paesi europei, lo spettatore si trova invitato, da una regista donna, ad assumere lo sguardo dello straniero e del selvaggio. Rispetto a quanto avviene nel romanzo o negli altri film citati, il punto di vista e il punto d'ascolto predominanti sono, in questo caso, quelli di Heathcliff, personaggio che Arnold rende, senza alcuna ambiguità, un nero. La definizione di *gipsy*, presente nel romanzo, tradisce lo smarrimento del bianco dinanzi al meticcio: se il bambino trovato per le strade di Liverpool non è un nero è solo perché è un *irregular black*; qualcuno, insomma, dall'incerta origine e frutto dell'incrocio di razze diverse; potrebbe anche essere uno schiavo miracolosamente scampato alle sue catene<sup>10</sup>.

Arnold lo vede così e assume lo sguardo di questa figura ibrida, associandola ad una Natura che può essere "bella e accogliente" ma anche "brutale, egoista, furiosa e distruttiva": "Noi siamo parti di essa, e non possiamo separarcene, malgrado il modo in cui cerchiamo di vivere. Siamo animali, e non sempre nel modo controllato in cui pensiamo di esserlo. Heathcliff è una forza della natura. Tutti lo siamo. E essa doveva avere nel film una grande presenza"<sup>11</sup>. Da qui la scelta di eliminare una colonna sonora classica e quella di coinvolgere nel progetto il *sound designer* francese Nicholas Becker, per sostituire alla musica una vera e propria partitura di suoni e rumori della natura, lavorando a partire dalla registrazione diretta di essi.

L'immersione dello spettatore nel filtro percettivo e nei sensi di Heathcliff, ottenuta grazie alla particolare tessitura audiovisiva del film, non è però semplice scelta di una particolare strategia narrativa: serve ad enfatizzare il legame con il naturale e il biologico, che è uno dei tratti più forti e dirompenti della storia d'amore di Cathy e Heathcliff. Quasi in apertura del film è posta, non a caso, la scena del battesimo dello straniero: l'ingresso nella comunità locale di un bambino che subisce questo atto come una violenza. Il nominato Heathcliff si ribella violentemente e scappa nella brughiera, assumendo movenze animalesche. Cathy lo segue oltre la recinzione del possedimento paterno; come dire oltre il confine dell'ordine simbolico che tiene a freno le pulsioni. Pensando a ciò, è chiaro perché la regista abbia enfatizzato il tema dell'infanzia che pure è presente nel romanzo: è come se, scegliendo interpreti diversi per rappresentare l'infanzia e l'adolescenza dei suoi protagonisti, avesse sottolineato il passaggio dallo stato di natura a quello di una cultura che si fa coercizione; un passaggio scelto – solo per certi versi, visto che una donna non aveva poi molte alternative a quell'epoca – da Cathy e subito, per amore e per desiderio di vendetta, da Heathcliff.

Ai suoni e allo spazio della natura si associano immagini che inquadrano corpi e ambienti, non soltanto naturali, in maniera fluida e scomposta, grazie all'utilizzo della macchina a mano. L'operazione condotta da Arnold rimanda a quella *sconnessione e frammentazione* dello spazio che Gilles Deleuze ha visto tra i tratti e le qualità, insieme al primo piano del volto e ai particolari del corpo umano, dell'immagine-affezione<sup>12</sup>. Ma in questo film, la tecnologia sofisticata e ad alta fedeltà si fa strumento per l'emersione, in modo diverso da quanto avviene in quelli di Buñuel o di Rivette, di un mondo originario fatto di "abbozzi e di pezzi", da cui emana tutta la forza di un'immagine-pulsione, che ha la caratteristica di restare a cavallo tra l'ideale dell'immagine-affezione e il reale dell'immagine-azione<sup>13</sup>. I particolari del corpo di Cathy che, durante la cavalcata nel vento della brughiera, osserviamo assumendo lo sguardo di Heathcliff, appaiono come feticci; si associano poi, in maniera inestricabile, ai suoni di una natura che Heathcliff sembra percepire per la prima volta e che si innestano sul ritmo del suo respiro, invadendo tutti i sensi del personaggio e, con loro, quelli di noi spettatori. Questa presenza di immagini/suoni così capaci di investire lo spettatore è figlia, del resto, di una rivoluzione cinematografica che aveva trasformato il protagonista di un film da "agente" in "veggente", immergendolo – e con lui lo spettatore – in un flusso di *situazioni ottiche*, e anche però sonore, *pure*<sup>14</sup>. Nel film di Arnold, il sonoro, che passa attraverso il punto d'ascolto di Heathcliff, viene infatti quasi inquadrato autonomamente per dare vita, insieme al visivo, ad una immagine audiovisiva che può fare totalmente a meno della parola, per significare attraverso un linguaggio originario e al limite della fase pre-verbale<sup>15</sup>.

Quasi facendo convivere violentemente la gravidanza dell'immagine/suono affezione e pulsione con il flusso del bombardamento percettivo proprio della nostra esperienza quotidiana, Arnold ci costringe, dunque, ad assumere lo sguardo del diverso. Questo sguardo, grazie al trattamento audiovisivo a cui è sottoposta la materia narrativa, ci tocca; in tutti i sensi. E rimanda, come quello della *Vénus noire* di Abdellatif Kechiche (2010), agli sguardi di altri stranieri, uomini e donne, che incontriamo ogni giorno. Il testo letterario viene così, al contempo, tradotto tradito e trådito, perché il film problematizza, risemantizzandolo e riattivandolo, non soltanto il suo contenuto ma anche la struttura narrativa e linguistica che aveva assunto: e il classico diventa, dunque, contemporaneo.

Anna Masecchia

## Note

---

<sup>1</sup> Il termine traduzione è qui ripreso nella ricca valenza proposta nello studio di Nicola Dusi, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, Utet, 2006.

---

<sup>2</sup> Si rimanda all'*Introduzione* in Anna Masecchia, *Al cinema con Proust*, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 14-15. Per la particolare intenzione con cui abbiamo utilizzato il termine "contemporaneo" si veda il volume Federico Ferrari (a cura di), *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, e in particolare il saggio di Jean-Luc Nancy dal titolo *L'arte, oggi* (pp. 1-20).

<sup>3</sup> Ciò non toglie, ovviamente, che nel 1995 Peter Kosminsky sia riuscito a confezionare una informe, piatta e inopportuna illustrazione del romanzo, malgrado la presenza di due attori come Ralph Fiennes e Juliette Binoche nei ruoli principali.

<sup>4</sup> Michel Chion, *Un'arte sonora, il cinema. Storia, estetica, poetica*, Torino, Lindau, 2007, p. 62.

<sup>5</sup> *Ivi*, pp. 62-73.

<sup>6</sup> Paola Valentini, *Il suono nel cinema. Storia, teoria e tecniche*, Venezia, Marsilio, 2006, p. 86 (ma si veda tutto il paragrafo *La nuova ondata sonora*, pp. 86-94).

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 87.

<sup>8</sup> Intervista di Valérie Hazette a Jacques Rivette: "*Hurlement: Jacques Rivette's Adaptation of Wuthering Heigh*", <http://www.senseofcinema.com/2003/feature-articles/hurlement>.

<sup>9</sup> Paola Valentini, "Sentire il suono: per una teoria del suono filmico oggi", *La valle dell'Eden*, nn. 25-26, luglio 2010-giugno 2011, p. 11.

<sup>10</sup> Maja-Lisa von Sneidern, "Wuthering Heights and the Liverpool slave trade", *ELH*, n. 1, Spring 1995, p. 172 (pp. 171-196).

<sup>11</sup> Dichiarazioni di Andrea Arnold: cfr. Pressbook del film su <http://www.artificialeye.com/database/cinema/wutheringheights/pdf/pressbook.pdf>.

<sup>12</sup> Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Milano, Ubulibri, 1984, pp. 109-147.

<sup>13</sup> *Ivi*, pp. 148-166.

<sup>14</sup> Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Milano, Ubulibri, 1989, p. 12.

<sup>15</sup> *Ivi*, pp. 266-289; cfr. in particolare pp. 268-271, insieme all'analisi di queste pagine, condotta inglobando anche le riflessioni teoriche di Michel Chion, che si trova in Roberto De Gaetano, *Il cinema secondo Gilles Deleuze*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 96-99.