

Beatrice Melodia Festa

William Faulkner sul grande schermo

Adattamenti, rivisitazioni, trasposizioni

Bari, La Bottega Editoriale, 2023, pp.169

Recensione di Marco Petrelli

Keywords: *Faulkner, cinema, adaptation*



Le vicende che riguardano il rapporto di William Faulkner con Hollywood fanno parte di una storia accidentata. Come il suo collega e contemporaneo F.S. Fitzgerald, Faulkner trovò nell'industria del cinema più una fonte di frustrazioni che un'alternativa stimolante (e redditizia) alla sua attività di romanziere. A memoria di quel periodo, che l'autore stesso definì come “too much for anybody raised in Mississippi to see all at once” (Railton 2010), resta memorabile il ritratto ufficioso che ci hanno lasciato i fratelli Coen in *Barton Fink*, nel quale lo scrittore è trasfigurato in W.P. Mayhew, autore ormai preda di un alcolismo incurabile, del tutto consumato dalle logiche produttive degli *studios*.

Faulkner lasciò l'amata Oxford, Mississippi nel 1932, con la speranza di trovare in Hollywood una sostanziosa fonte di guadagno capace di sostentarne economicamente più di quanto facessero i suoi romanzi, acclamati dalla critica ma certo lontani dal trionfo di vendite raggiunto in quegli stessi anni dal già citato Fitzgerald o dall'acclamatissimo esordio di Thomas Wolfe, *Look Homeward, Angel* (1929). Reduce dal grande successo di *Sanctuary* (1931), Faulkner credeva di aver finalmente raggiunto la stabilità economica: l'editore Cape&Smith gli aveva infatti promesso 4000 dollari – una somma considerevole per l'epoca – ricavati dalle vendite del romanzo. Ma il tutto cadde nel vuoto: Cape&Smith dichiarò bancarotta e lo scrittore si trovò senza il becco di un quattrino. Da qui la scelta di spostarsi a ovest, nella speranza di rimettere in sesto le finanze disastrose con i lucrosi impieghi offerti dalla fabbrica dei sogni. L'operazione

si rivelò meno immediata, ma a detta dei contemporanei Faulkner possedeva un certo talento per la scrittura cinematografica: Stephen Longstreet ebbe a definirlo “one of the few real geniuses who ever wrote for the movies” (Meroney 2014).

Faulkner si impegnò a vario titolo alla scrittura di cinquanta sceneggiature fra gli anni trenta e quaranta, diventando il grande scrittore americano che con più costanza ha lavorato per il mondo del cinema californiano, come afferma Stefan Solomon in *William Faulkner in Hollywood* (2017, 9-10). Tra i suoi lavori che riuscirono effettivamente a concretizzarsi in un film, ricordiamo il copione di *To Have and Have Not*, film del 1944 diretto da Howard Hawks e tratto dall’omonimo romanzo di Ernest Hemingway. Se l’idea di adattare il lavoro dell’amico-rivale lo attraeva perché convinto di poter migliorare il materiale originale, la produzione di *To Have and Have Not* fu anche l’ennesima fonte di insoddisfazione perché Faulkner si rese conto di quanta poca libertà creativa gli fosse davvero concessa dalla Warner Brothers, e di come Hollywood fosse interessata più al denaro che a distribuire un film capace di sostenere la causa alleata in tempi di guerra (Solomon 2017, 98).

Il tormentato rapporto di Faulkner con Hollywood è al centro del libro di Beatrice Melodia Festa, *William Faulkner sul grande schermo*, nel quale non è ripercorsa solo la storia, qui semplicemente abbozzata, del periodo californiano dell’autore, ma – in maniera certo più interessante dal punto di vista degli *adaptation studies* – vengono soprattutto analizzati i film tratti dalle opere dello scrittore. In particolare, Melodia Festa si sofferma su tre casi ritenuti esemplari: la versione di *The Sound and the Fury* diretta da Martin Ritt nel 1959, il secondo rifacimento dello stesso romanzo a opera di James Franco (2014), e l’adattamento sperimentale di *As I Lay Dying* del 2013, sempre a opera di Franco.¹ La domanda che, mi sembra, sostiene questo esercizio di critica comparativa è un dubbio provocatorio sul quale l’autrice torna più volte nel corso della trattazione: è davvero possibile adattare un romanzo di Faulkner per il cinema? E quali sono esattamente i parametri da tenere in considerazione nel considerare il successo o meno di una tale operazione?

Le maggiori difficoltà su cui Melodia Festa si sofferma provengono ovviamente dall’aspetto stilistico-formale della scrittura di Faulkner, notoriamente convoluta e sperimentale (al di là di

¹ L’analisi di Melodia Festa si concentra unicamente sui maggiori romanzi faulkneriani adattati per il cinema, ma menziona brevemente anche alcune delle altre pellicole (quindici in tutto) tratte dall’opera dello scrittore, generalmente accolte con scarso entusiasmo dalla critica. La lista completa comprende: *Today We Live* (1933), *The Story of Temple Drake* (1933), *Intruder in the Dust* (1949), *The Tarnished Angels* (1957), *The Long, Hot Summer* (1958), *The Sound and the Fury* (1959), *Sanctuary* (1961), *The Reivers* (1969), *Tomorrow* (1972), *Barn Burning* (1980), *The Arsonist* (1995), *Two Soldiers* (2003), *As I Lay Dying* (2013), *The Sound and the Fury* (2014) e *Mississippi Requiem* (2018).

alcune eccezioni degne di nota; una su tutte, il già citato *Sanctuary*, che fu infatti prodotto con lo scopo dichiarato di raggranellare qualche dollaro). Come restituire quindi allo spettatore “quel senso di disorientamento e di vertigine” (Di Ilio 2017, 83) che caratterizza la prosa dell'autore attraverso il *medium* cinematografico senza snaturarne l'essenza? Le tre pellicole, selezionate fra i diversi esempi di adattamenti filmici da Faulkner, forniscono all'autrice dei casi di studio esemplari per quel che riguarda il lato specificamente tecnico, ma, soprattutto nel caso del film di Ritt, si rivelano utili anche per mettere in luce l'azione trasformativa, più schietta ed evidente, che il passaggio dei testi attraverso gli ingranaggi produttivi di Hollywood opera al livello della diegesi.

L'analisi di Melodia Festa si apre con un rapido excursus di stampo teorico dedicato alle teorie dell'adattamento. Si tratta di una sezione aggiornata e ben documentata, nella quale diversi approcci e nomenclature utilizzati nella comparazione del testo letterario e della sua resa cinematografica vengono presentati – in maniera accessibile per chi non abbia dimestichezza di *adaptation studies* – e messi a confronto nel tentativo di tracciare una mappa metodologica utile a una più sofisticata comprensione dei processi di riduzione filmica. Facendo uso di studi imprescindibili come quello di Linda Hutcheon (*A Theory of Adaptation*, 2007), e affiancandoli tanto a interventi ormai classici (“Cinema e Letteratura” di Umberto Eco, pubblicato nel 1962) quanto a nuove prospettive sulla materia (la raccolta curata da Massimo Fusillo et al. nel 2021, *Oltre l'adattamento?*), Melodia Festa ribadisce come l'adattamento sia innanzitutto un'interpretazione, frutto di una necessaria rielaborazione del materiale originale ma allo stesso tempo capace di instaurare con questo un rapporto di rispecchiamento dinamico, veicolo di una relazione trasformativa che interessa tanto l'opera cinematografica quanto, retrospettivamente, quella letteraria, la cui percezione viene inevitabilmente rinnovata nel processo.

William Faulkner sul grande schermo non sembra quindi, e giustamente, particolarmente interessato a occuparsi di questioni di mera fedeltà, categoria del tutto inadeguata a giudicare la buona riuscita di una trasposizione cinematografica; benché l'autrice dichiari come la fedeltà all'originale sia utile come punto di partenza nel giudicare come gli adattamenti riescono a “trasmettere le emozioni suscitate dalla scrittura” (118). Il libro cerca quindi piuttosto di rintracciare le strategie attraverso le quali la prosa di Faulkner è stata tradotta sul grande schermo. Prosa che, è bene ricordarlo, presenta indubbiamente una complessità formale difficilmente riproducibile in sala senza un procedimento di sottrazione, ma che si costruisce di frequente a partire da un'immagine particolarmente evocativa, dimostrando quindi anche una forte vocazione eidetica. È il caso, ad esempio, di *The Sound and the Fury*, la cui storia Faulkner scrisse partendo dalla visione di Caddy Compson che, ancora bambina, si arrampica su un

albero per sbirciare da una finestra. In effetti, come riporta anche l'autrice, *The Sound and the Fury* è stato più volte definito “a highly cinematic novel” (90), eppure la sua prima apparizione al cinema non è certo classificabile come un successo.

Il terzo capitolo del saggio si concentra proprio sul film di Martin Ritt del 1959, produzione indubbiamente infelice di quello che resta uno dei capolavori di Faulkner nonché uno dei suoi libri più ostici – l'autrice lo definisce “il romanzo più complesso e riuscito della sua carriera” (87), ma credo che questo primato spetti piuttosto ad *Absalom, Absalom!* (1936), che infatti Faulkner cercò a lungo e inutilmente di trasformare in sceneggiatura, attirandosi critiche taglienti da parte degli studios (Solomon 2017, 63). Come scrive Melodia Festa, il cinema di Ritt dimostra una forte ascendenza teatrale, e può essere per certi versi assimilato al melodramma neorealista (90). Per via di questa vocazione, Ritt sceglie di sciogliere l'intrico temporale che caratterizza *The Sound and the Fury*, producendosi in una narrazione lineare e semplificando ulteriormente la trama nel focalizzarsi esclusivamente sul terzo capitolo (o meglio, su una rielaborazione di questo). Come nota l'autrice, l'affresco decadente di un Sud in disfacimento, inseparabile dall'opera di Faulkner, quasi scompare per far spazio a un interno borghese piuttosto anonimo, “giustificat[o] dalle esigenze commerciali dell'epoca e dal cinema degli anni '50”, interessato soprattutto a “scontri familiari” e “amori tormentati” (97). Attraverso un confronto serrato fra testo letterario e cinematografico, il capitolo mette in luce le numerosissime elisioni, semplificazioni e riscritture. Tra le più significative, l'assenza di Benji e la fusione di Jason Sr. e Quentin in un unico, bizzarro personaggio afflitto da alcolismo e morbosamente legato alla sorella. Melodia Festa trova però alcuni elementi di redenzione nel film di Ritt, affermando come la pellicola mostri la predominanza dei personaggi femminili attraverso precise scelte di regia (113), restando – almeno in questo – fedele alla visione originaria di Faulkner.

L'ultimo capitolo è invece dedicato al più recente adattamento di *The Sound and the Fury* e al film tratto da *As I Lay Dying*, entrambi a opera di James Franco. Come afferma l'autrice, l'attore e regista “ha dimostrato di voler sfruttare la difficoltà formale della prosa faulkneriana,” considerandola “un vero e proprio punto di forza per la resa cinematografica” (119). E, in effetti, Franco sembra cercare delle corrispondenze formali con il romanzo, la cui espressione più evidente sono la scansione della storia in blocchi narrativi ciascuno dedicato a uno dei fratelli Compson e la riproposizione della frammentazione temporale che caratterizza l'opera originale. Torna anche la contea di Yoknapatawpha, vero e proprio personaggio che Franco ricostruisce con diligenza. L'importanza di questo aspetto, afferma l'autrice, è da ritrovarsi nel modo in cui la natura funziona da efficace correlativo oggettivo per l'interiorità dei personaggi; e in

particolar modo per Benjy, la cui sezione ricorre spesso a un montaggio parallelo che accosta il paesaggio del Mississippi a immagini dell'amata sorella Caddy (125). La già citata attenzione per la dimensione temporale del romanzo diviene centrale nella sezione dedicata a Quentin, che, come mostra il saggio, continua a tornare sul motivo dell'orologio, ricorrendo con frequenza all'inserimento extradiegetico del ticchettio delle lancette che scandiscono le ultime ore di vita del personaggio (128). La rozza pragmaticità di Jason, protagonista dell'ultima sequenza del film, viene invece suggerita secondo Melodia Festa dall'ampio uso di inquadrature fisse (130), nonché dai diversi momenti che lo vedono scontrarsi con la nipote e la domestica Dilsey, ridimensionati invece nella versione di Ritt. Proprio grazie a questi accorgimenti, secondo l'autrice, il secondo *The Sound and the Fury* dimostra "la capacità del regista di restituire visivamente il senso del romanzo", riproducendone i toni "in tutte le sue complesse sfumature" e proponendo "una profondità tematica conforme all'originale" (133).

La parte finale del saggio si focalizza su quello che è probabilmente (e problematicamente) il miglior adattamento dell'opera di Faulkner e il primo dei film che Franco ha tratto dallo scrittore, *As I Lay Dying*. La pellicola, scrive la studiosa, riesce "a condensare il senso grottesco e assurdo del viaggio che, con tutte le sue insidie, si rivela talvolta banale e, in altre circostanze, genera un senso di terrore e angoscia" (135-136). Visto il desiderio del regista di sperimentare con le strategie cinematiche nel tentativo di suggerire un equivalente visivo della prosa di Faulkner, il film si presenta come ineludibilmente sperimentale; o, come afferma l'autrice, "più articolato sul piano filmico" rispetto a quelli trattati in precedenza (137). Franco fa infatti un ampio uso della tecnica dello split screen, ottenendo una "moltiplicazione delle inquadrature che costringono lo spettatore ad osservare contemporaneamente due o più immagini" (137), in quello che, nella sua esibita arduità, risulta come "un accorgimento comprensibile e formalmente fruttuoso" (138). Per contro, scrive Melodia Festa, l'effetto è quello di un film pressoché impossibile da seguire per lo spettatore non avvezzo al cinema d'avanguardia. "Malgrado *As I Lay Dying* rimanga un film di nicchia," conclude l'autrice, "quella di James Franco è un'operazione ammirevole che riesce in modo del tutto sperimentale ad 'adattare l'inadattabile'" (147-148).

Un'affermazione certo condivisibile, che dimostra come – e William Faulkner sul grande schermo ribadisce questo concetto nella breve conclusione – per potersi considerare riuscito (qualunque sia la qualificazione che si vuol dare all'aggettivo), un adattamento cinematografico del grande scrittore di Oxford deve necessariamente addentrarsi nei territori accidentati della sperimentazione, perdendo quindi la pianezza e la linearità che caratterizzano le grandi produzioni hollywoodiane. La conclusione a cui giunge il saggio di Beatrice Melodia Festa è che

Faulkner sia in definitiva “non adattabile” e che “le peculiarità formali e sintattiche” dello scrittore “continuano a costituire per i canoni del cinema un grande problema” (153). Ma, come accennato in precedenza, è certo illusorio pensare che le pagine migliori di William Faulkner possano trovare spazio all’interno dei confini dei ‘canoni’ del cinema statunitense di largo consumo. È lecito invece sperare, come del resto mi sembra faccia anche la studiosa, che il cinema (americano e non) continui piuttosto ad accostarsi a Faulkner seguendo una delle sue massime più note: “always dream and shoot higher than you know you can do” (Stein 1956).

Marco Petrelli insegna Letterature angloamericane nel Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell’Università di Pisa, dove ricopre il ruolo di Ricercatore senior (rtdB). È autore di *Paradiso in nero. Spazio e mito nella narrativa di Cormac McCarthy (Aracne 2020)*, *Nick Cave: preghiere di fuoco e ballate assassine (Castel Negrino 2021)* e di numerosi saggi dedicati alla letteratura del sud statunitense, alla letteratura afroamericana, al gotico americano, alla geocritica e alle graphic narratives. È co-direttore di *Jam It! – Journal of American Studies in Italy* e collabora come critico letterario per *Alias – il manifesto*.

Opere citate

- Di Ilio, Carla. “Adattare l’inadattabile. James Franco rilegge *As I Lay Dying* di William Faulkner.” *Arabeschi* 9 (2017): 82-91.
- Meroney, John. “William Faulkner’s Hollywood Odyssey.” *Garden & Gun* April/May 2014. <https://gardenandgun.com/feature/william-faulkners-hollywood-odyssey/>. Visitato il 29/05/2024.
- Railton, Stephen. “At Washington & Lee University.” *Faulkner at Virginia* (2010). <https://faulkner.lib.virginia.edu/display/wfaudio31.html>. Visitato il 29/05/2024.
- Solomon, Stefan. *William Faulkner in Hollywood: Screenwriting for the Studios*. Athens: The University of Georgia Press, 2017.
- Stein, Jean. “William Faulkner, The Art of Fiction No. 12.” *The Paris Review* (Spring 1956). <https://www.theparisreview.org/interviews/4954/the-art-of-fiction-no-12-william-faulkner>. Visitato il 29/05/2024.