

## Il “liberamente ispirato” come dispositivo. Una lettura di *La Captive* di Chantal Akerman

Martina Federico

**Abstract.** The article begins by tracing a hypothetical approach to the film *La Captive* (Akerman, 2000), a free interpretation of *La Prisonnière* from *À la recherche du temps perdu* by Marcel Proust, configuring a paratextual investigation. After a presentation of several synopsis of the film (and its Eco’s “Model Viewers”) which in most cases leave us to imagine a paradigmatic story of jealousy, the film analysis will reveal the actual content of the work and will try to demonstrate how the freely inspired, acting as a cultural device, aims to protect the reception of the text by constituting it as a point of access to the totality of Proust’s work.

### 1. Introduzione

Il presente lavoro ha l’obiettivo di proporre un’escursione paratestuale (Genette, 1982, 1987) a partire da un ipotetico percorso di avvicinamento al film *La Captive* (Chantal Akerman, 2000), forma peculiare di adattamento cinematografico di uno dei volumi che compongono *À la recherche du temps perdu* di Marcel Proust, *La Prisonnière*. Il discorso presenterà dapprima le sinossi del film e le rispettive analisi, per poi proseguire con la disamina del testo filmico, e concludersi sulle nuove possibilità semiotiche che si irradiano dalla dicitura “liberamente ispirato”, divulgata nelle sinossi del film e nei titoli di coda sotto forma di *inspiré de La Prisonnière de Marcel Proust*. È su questo dato che si impiegherà l’analisi. Che tipo di spettatore delinea il “liberamente ispirato”? Certamente, chi conosce l’opera proustiana sarà in grado di cogliere i segnali di una rielaborazione autoriale. Chi ne ignora contenuti e portata sarà al contrario, in un primo caso, libero di approcciare il film inteso come testo autonomo, mentre in un secondo – ed è l’ipotesi che intendiamo percorrere – sarà condotto a un possibile punto di accesso all’opera proustiana. Come afferma Genette, proprio in riferimento a un dato paratestuale legato alla biografia di Marcel Proust utile alla comprensione di alcune parti della sua opera: “Non dico che bisogna saperlo: dico semplicemente che coloro che lo sanno non leggono nello stesso modo di coloro che lo ignorano, e che coloro che negano questa differenza si prendono gioco di noi” (ivi, p.10).

Pur mantenendo lo sguardo privilegiato di chi conosce entrambi i testi, ci caleremo nei panni a nostro avviso più fecondi di chi non ha avuto esperienza dell’opera letteraria, cogliendo l’occasione per parlare di una possibilità di lettura del testo filmico che da questa particolare condizione deriva.

### 2. Le sinossi

Iniziamo dunque da una serie di stralci tratti dalle sinossi apparse sui siti specializzati più popolari e sui più importanti dizionari di cinema.

“Il giovane Simon (Merhar) vive con Ariane (Testud), la pedina per Parigi, fantastica della sua possibile relazione lesbica con Andrée, incoraggia le sue fughe e al tempo stesso la tiene prigioniera: *alla fine la perderà*<sup>1</sup>. La regista ed Eric de Kuyper adattano al presente *La Prisonnière*, quinto volume della *Recherche* di Proust, cambiando i nomi dei personaggi ma *cercando di conservare i temi: l’amore, il possesso e l’esclusione*;

<sup>1</sup> D’ora in poi, i corsivi – nostri – nelle sinossi indicano passaggi chiave per l’analisi.

le ossessioni maschili e l'inconoscibilità delle donne [...] E il risultato, anziché essere distanziato e analitico come nelle intenzioni è solo fumoso e inadeguato, privo di qualsiasi ironia. (*Il Mereghetti*). “*La captive*, film diretto da Chantal Akerman, racconta la tormentata storia d'amore tra il trentenne Simon (Stanislas Merhar) e Ariane (Sylvie Testud). I due giovani vivono insieme in un appartamento a Parigi, dove risiede anche la nonna del ragazzo. Simon è però ossessionato dalla sua fidanzata, la desidera e la vuole possedere sotto ogni aspetto, sia mentale che fisico: la segue ovunque si reca, pretende di sapere qualsiasi cosa faccia, pensi e chiunque incontri. Per amore di lui, Ariane decide di accettare questo atteggiamento e le domande incessanti, finché un giorno Simon – *scoperto l'interesse di lei per le donne e convinto che lo tradisca con un'amica* – diventa pazzo di gelosia e caccia la fidanzata di casa. Ariane decide allora di trasferirsi dalla zia, ma nel frattempo Simon cambia idea, non sapendosi arrendere al desiderio che prova per lei...”. Così *Coming Soon*, che solo in un paragrafo successivo, tra le curiosità menziona il riferimento proustiano: “Il film si basa liberamente sul racconto *La Prigioniera*, quinto libro de *Alla ricerca del tempo perduto*, dello scrittore francese Marcel Proust”. “Il giovane e benestante Simon vive un rapporto d'amore con Ariane in forma di dominio, imponendole stretta sorveglianza, snervanti interrogatori, soliloqui logorroici, umilianti riti sessuali. La prigioniera subisce ma conserva i suoi spazi di autonomia frequentando le amiche. Con una di loro forse ha un rapporto erotico. Quando il sadismo dell'uomo si accentua, *decide di liberarsene. Per sempre*. Ispirato all'omonimo [sic]<sup>2</sup> libro della *Recherche* di M. Proust, *non citato nei titoli*, è una storia d'amore – perversa da parte di lui, trasognata più che passiva da parte di lei – *su temi dell'incapacità maschile a penetrare nell'animo femminile e sull'impossibilità di possedere realmente l'essere amato. Racconto dal passo lento* che punta sull'atmosfera più che sul contenuto psicologico e sociale, ha nei protagonisti due docili strumenti per la sensibilità moderna della regista” (*Il Morandini*). “*La Captive* è un film densamente introverso e misterioso, cupo e disadorno nella mancanza di spiegazioni e parole. Quasi una storia d'amore, di gelosia e di tradimenti, ma raccontata per brevi accenni, semplicemente suggerita *come a voler lasciare nel fuori-campo, ai margini, gli elementi centrali della storia*, per potersi concentrare solo sulle piccole cose, sui particolari che altrimenti resterebbero invisibili. Un pedinamento silenzioso, caparbio, ossessivo, che si trasforma in un'ossessione a senso unico, *perché destinata a restare priva anche di ogni possibile punto d'inizio...*” (*Sentieri Selvaggi*). Più generoso e non solo rispetto al rimando proustiano è *Gli Spietati*: “...Alla chetichella, come spesso accade per certe pellicole belle e difficili, arriva finalmente nelle sale (destinato, crediamo, a sparirvi presto) un gioiello che dovete affrettarvi ad ammirare: Akerman adatta *La Prigioniera* di Proust rendendo con pochi e felici tocchi l'amore di Simon per Ariane come passione paranoica, ossessione totalizzante. A una narrazione lineare l'autrice preferisce un continuo di immagini *che pongono sullo sfondo la fonte letteraria, senza ridurla a pretesto, ma che ne distillano lo spirito. Chi ha letto il capolavoro proustiano ne trova puntualmente gli elementi*, ne apprezza l'oculato lavoro di riduzione, cogliendo riferimenti e allusioni (*la prima stupenda scena delle fanciulle sulla spiaggia che fa riferimento alla "brigata" del romanzo*), *gli altri leggendovi un apologo sull'incolmabile distanza tra uomo e donna* nelle spire di un rapporto malato...”.

### 3. Analisi delle sinossi

A riassumere bene la già in parte citata situazione spettatoriale è proprio la sinossi de *Gli spietati*. Qui il liberamente ispirato, anche se non viene mai nominato, è colto nella sua essenza, capace di configurare esplicitamente due atteggiamenti distinti e di chiamare propriamente in causa due “spettatori” modello<sup>3</sup>. Un doppio percorso è così autorizzato: l'apprezzamento del film è possibile per chi conosce il romanzo, che sarà in grado di cogliere il riferimento proustiano, e per chi lo ignora, proprio in virtù del fatto che può godere di un film la cui sintesi avviene tramite strutture discorsive atte a prospettare una *fabula* dalla quale si inferisce un “macrotopic” (Eco 1979) chiaro. Così, sorvolando sui pure cruciali primi due dati che emergono dalla totalità delle sinossi, e cioè le valutazioni contrastanti da un lato e il differente peso che ciascuna assegna al rinvio proustiano posto come marginale se non addirittura omesso dalla sinossi vera e propria come nel caso di *Coming Soon*, preferiamo concentrarci sull'elemento

<sup>2</sup> Nostro: non si tratta di omonimia. Ci ritorneremo.

<sup>3</sup> Strategia testuale, alla stregua del “lettore modello” (Eco 1979).

comune a tutte, siano esse a tendenza fenomenologica siano esse a tendenza topicalizzante (Pozzato 1999). In tutti i casi le sinossi promettono un'individuazione del *tòpos* della gelosia. Pezzo estraibile di una "topica delle passioni" (Barthes 1991), la gelosia è qui "ciò che tutti pensano che [essa] sia, o quel che se ne dice"<sup>4</sup> (*Ivi*, p. 88), e ciò funziona – a titolo di mera ipotesi di marketing – come garanzia di accesso al film, per un pubblico non preventivamente scremato sulla base del *pretesto* letterario.

Se escludiamo lo statuto di "romanzo nel romanzo" sovente attribuito a *Un amore di Swann*, tra i volumi di cui è composta *La Recherche*, *La Prisonnière* è quello che offre la più elevata possibilità di circoscrizione. A dare un occhio alla sinossi del romanzo, ci rendiamo infatti conto che è essa stessa a rendere il frammento estraibile/usabile, almeno in parte. Vediamo perché. A titolo esemplificativo, riprendiamo quanto viene riportato nella quarta di copertina dell'edizione Fabbri (2013): "Albertine è reclusa, imprigionata nella dimensione ristretta di un appartamento: è ora tutta sua. Nello spazio ristretto di un appartamento, però, si espande un mondo smisurato: la musica, la letteratura, i tranquilli pomeriggi di strazio con Albertine. C'è tempo qui anche per osservare il crollo finale del barone di Charlus, il personaggio che è il filo conduttore delle idealizzazioni del narratore. Tutto porta alla conclusione ovvia e stupefacente insieme: *Albertine se ne va. Da leggersi come uno straordinario paradigma di ogni rapporto d'amore, dell'incanto, dell'invadenza e del soffocamento che l'amore e la convivenza contengono*. Se escludiamo la delimitazione fornita dallo stesso spazio chiuso dell'appartamento, certamente la generalizzazione<sup>5</sup> contenuta in una frase topicalizzante come "Lo straordinario paradigma di ogni rapporto d'amore, dell'incanto, dell'invadenza e del soffocamento che l'amore e la convivenza contengono" autorizza l'operazione di estrazione compiuta di un pezzo finito e la sua traducibilità. Il resto della sinossi denuncia però altrettanto chiaramente l'esistenza di altre trame ("C'è tempo qui anche per osservare il crollo finale del barone di Charlus..."), che parrebbero così sacrificate nel passaggio romanzo-film. In altre parole, come ogni trasmutazione secondo Eco, anche questa isolerebbe "solo uno dei livelli del testo fonte [...] lasciando cadere il resto che il regista giudica inessenziale o difficilmente rappresentabile"<sup>6</sup> (Eco 2003, p.334). Portando come esempio proprio il caso di Proust, Eco precisa che è "come 'tradurre' in un film *La Recherche* prendendo in considerazione le vicende di Swann, Odette, Albertine, Charlus o Saint-Loup trascurando le riflessioni di Proust sulla memoria" (*Ibidem*).

In altre parole, anche *La Captive*, così come i pregressi tentativi di adattamento di uno o più volumi dell'opera proustiana, dalla sceneggiatura di Flaiano e Visconti al *Tempo Ritrovato* di Ruiz passando per Schlöndorff, si troverebbe di fronte al problematico tema del ritaglio. Il principale ostacolo delle avventure traduttive della *Recherche* è stato sottolineato da Masecchia in questi termini: "una *Recherche* cinematografica pone di fatto problemi ben più complessi rispetto alla scelta di una porzione di storia da raccontare, o di uno o più nuclei tematici da selezionare. Certo, l'incontenibile durata del romanzo rende necessario uno sforzo interpretativo che sorregga e giustifichi il taglio del materiale narrativo" (Masecchia, 2008, p.25). Ma, a questo stadio dell'analisi (le sinossi), ciò non sembra ostacolare la piena autonomia del frammento, che anzi ne risulta rafforzata. E d'altra parte, l'inizio *in medias res*, con tanto di presupposizione<sup>7</sup> (*Albertine è ora tutta sua*) presente nella sinossi del romanzo, è già in quella sede compensato da una logica "conclusione" (Bandirali, Terrone 2009, p.114), cioè che appare tale sulla base delle premesse, e che rientra perfettamente nei margini fisici, conclusivi del volume: la fuga di Albertine (*Albertine se ne va*). In questa chiarezza delle "articolazioni fondamentali" (*ivi*), che inquadrano la storia e rassicurano lo spettatore e di cui è addirittura noto l'esito<sup>8</sup>, ciò che resta fuori però è lo sviluppo, la messa in discorso, il racconto peculiare, che sempre fuoriesce dalla presa sintetica,

<sup>4</sup> Stiamo parlando delle passioni "verosimili" in senso aristotelico: "per lui le passioni sono pezzi di linguaggio già fatti, che l'oratore deve semplicemente conoscere bene; da qui l'idea di una griglia di passioni, non come una collezione di essenza ma come una raccolta di opinioni" (*ibidem*). Gli stessi Greimas e Fontanille (1991), hanno indagato a fondo la configurazione passionale della gelosia individuandone un modello sintattico.

<sup>5</sup> La generalizzazione è una delle macroregole che governano l'operazione del riassunto (cfr. Van Dijk 1980, Cardinale 2015).

<sup>6</sup> Sul tema della traduzione romanzo-film si veda anche Dusi (2003).

<sup>7</sup> Sulla presupposizione si veda Van Dijk (1980) e Chatman (1978).

<sup>8</sup> Su racconto e marketing si veda Eugeni (2019).

generalizzante, della sinossi. Sviluppo a cui, proprio per via dell'esito svelato (tecnicamente, uno spoiler), è dedicata un'attenzione maggiore<sup>9</sup>.

#### 4. Il film

Se, dunque, la solidità del testo non sembra compromessa da un'opera di selezione degli elementi da ridurre, non resta che venire infine al film. Ma ecco che la sua visione interviene a complicare il quadro. Nel film ritroviamo una semplice storia di gelosia? Se ci riferiamo esclusivamente alla citata soppressione degli altri livelli testuali, l'operazione di Akerman sottomette effettivamente la storia, al contrario della poetica di Ruiz che l'aveva preceduta e in un cui l'accento è posto sul metafilmico, a una "grande narrativa di finzione" restituendo un racconto di gelosia dagli echi a tratti hitchcockiani (Mascchia 2008). Sotto questo punto di vista il film è un'autonoma storia di gelosia, che si limita a dimostrare un suo proprio livello di corrispondenza rispetto al testo ispiratore *liberamente* declinato in senso autoriale. Il problema è che si tratta di una gelosia che viene da lontano, e che va ancora più lontano: è una storia lunga. Vediamo in che senso.

Nel film manca qualcosa, e nel discorso, la cui funzione, lo ricordiamo, "è quella di sottolineare o attenuare certi eventi della storia, interpretarne alcuni e lasciarne altri all'inferenza, rappresentare o raccontare, commentare o tacere, mettere a fuoco questo o quell'aspetto di un evento o di un personaggio" (Chatman 1978, p.41-42), questa mancanza viene presentificata in particolar modo nell'incipit e nella conclusione, producendo effetti rispettivamente a livello cognitivo e narrativo. Partiamo dall'inizio. Se "la narrativa classica può essere descritta come il progresso dall'istituzione di una situazione stabile al ristabilimento di una situazione stabile, attraverso un evento 'di differenza'" (Bandirali, Terrone 2021, p. 120, trad. nostra)<sup>10</sup>, nell'incipit del film l'organizzazione, o meglio la mancata organizzazione di un set-up capace di situare gli elementi in un quadro chiaro per lo spettatore<sup>11</sup>, sembra piuttosto riprendere un filo ininterrotto rispetto a ciò che è *già* accaduto. Si tratta del tempo passato, vissuto dal Narratore e Albertine, in *Sodoma e Gomorra*. I due appaiono quindi a ogni evidenza *reduci* da una storia tale per cui ora *Ariane è tutta sua*. Ariane è tutta sua, ma la gelosia di Simon non si placa e, fin dai primissimi minuti, si traduce in un continuo, e anzi ripetuto, pedinamento della ragazza, di cui tuttavia ci sfuggono i contorni. La presupposizione della sinossi rientra nel film sotto forma di pecca. Anche qui, come nella sinossi e naturalmente<sup>12</sup> come nel romanzo, l'incipit *in medias res* rimanda a un "incidente scatenante" di cui però ora, nella messa in scena dell'istanza enunciativa, avvertiamo tutta la necessità. Simone è *già* geloso, ma di questa gelosia lo spettatore non riesce a rintracciare né genesi<sup>13</sup>, né ragioni.

Allora anche qui, contrariamente a quanto supposto in precedenza, si verifica ciò che è già successo negli altri tentativi di adattamento dell'opera proustiana: il ritaglio produce effetti che agiscono in un modo o nell'altro su una generica questione temporale, cruciale se abbiamo a che fare con un testo come *La Recherche*<sup>14</sup>. A questo livello sembra verificarsi qualcosa di analogo a quanto, secondo Umberto Eco, accade nella trasposizione di *Morte a Venezia* di Visconti, dove il protagonista:

---

<sup>9</sup> Sul coinvolgimento dello spettatore durante la narrazione in presenza di spoiler si veda Johnson, Rosenbaum (2015).

<sup>10</sup> I due studiosi riprendono Cavell (1982).

<sup>11</sup> Si veda in questo senso la chiara analisi dei diversi incipit della prima puntata della serie *Made in Italy* messi a paragone in Dusi e Grignaffini, (2020). Sugli incipit, si veda anche Re (2006).

<sup>12</sup> Si rimanda al paragrafo 5, "Il liberamente ispirato", per una annotazione circa le intenzioni unitarie dell'opera letteraria.

<sup>13</sup> Va detto che un debole tentativo di recupero delle radici della storia è integrato nel film mediante il ricorso ai filmati che mostrano Ariane già con André. È stato detto che i filmati rappresentano "le fanciulle in fiore" (Mascchia 2008, p.117).

<sup>14</sup> La questione temporale può riguardare sia l'ampiezza del periodo raccontato, sia lo sfasamento tra i piani del racconto (*ivi*).

È già malato come la Venezia che lo ospita. La sua attrazione per Tadzio è immediata, mentre nel racconto occorre tempo ad Aschenbach per passare dalle fantasticherie ellenizzanti al riconoscimento della passione che lo agita [...] e allora dov'è l'opposizione tra due etiche e due estetiche? Perché il musicista viscontiano dovrebbe essere sconvolto dalla sua passione? Forse perché il regista ce lo mostra alcune volte padre felice con moglie e figlia? L'Aschenbach di Visconti pare soffrire perché si sente vergognosamente in colpa verso la famiglia e perché non era mai stato prima sfiorato dal mito della bellezza virile. Al contrario l'Aschenbach di Mann (libero da legami familiari) entra in crisi perché avverte che il suo intero universo spirituale e il suo algido culto della bellezza stanno cambiando di segno [...] Il film rispetta la fabula di superficie del romanzo, ma non perviene a renderne la fabula profonda [...] Forse che Visconti si è sbagliato? Per nulla, ha tratto spunto dalla storia di Mann per raccontarci la sua storia (Eco 2003, pp. 339-340).

Nel nostro caso, il gioco della distribuzione delle informazioni responsabili dell'accesso al sapere dello spettatore ritarda il *di cosa stiamo parlando* fino a quasi metà film: Simon sospetta che Ariane abbia relazioni omosessuali. Ma, anche se da un certo punto in poi la gelosia è meglio definita, da questa rivelazione restano ancora esclusi gli elementi (della controparte) utili per valutarla. Ariane non è mai mostrata esplicitamente in atteggiamenti che possano avvalorare i timori di Simon, le cui ragioni continuano a rimanere oscure, così come la natura del suo sospettare resta sempre sulle soglie di una pura ossessione che si autoalimenta. In termini drammaturgici, se “una narrazione è normalmente modellata da una struttura in tre atti: il nodo (l'introduzione del problema), la sua resistenza (la lotta tra l'eroe e il problema), il suo scioglimento (la soluzione del problema)” (Bandirali, Terrone 2021, p. 19, trad. nostra), qui diremo che una mancata individuazione del problema (il nodo), unita a un incedere *a passo lento* già nel mezzo dei fatti, rimanda piuttosto a una temporalità da serie tv<sup>15</sup>, dove gli eventi dell'arco narrativo si calibrano rispetto a un centro che non è quello interno all'episodio<sup>16</sup>. Ci ritorneremo in conclusione.

Ciononostante, in questo ritmo *dilatato* e rarefatto del film, che a tutto sembra appartenere fuorché a una logica narrativa dominata da una sceneggiatura classica, improvvisamente irrompe a tre quarti la svolta drammaturgica che, dimostrando l'urgenza di correre verso il finale, accelera bruscamente gli eventi producendo un effetto di *contrazione*. Inaspettatamente Simon decide di lasciare Ariane. Si noti che già Genette a questo proposito aveva notato che “le ellissi di Proust nella *Recherche* diventano sempre più improvvise forse per compensare il fatto che le scene intermedie, pur ricoprendo periodi sempre più brevi del tempo della storia, diventano sempre più dettagliate. L'effetto è una discontinuità crescente tra tempo del discorso e tempo della storia” (Chatman 1978, p.71). Anche questo punto sarà ripreso in conclusione. Da qui in poi si susseguono una serie di scene particolarmente dense dal punto di vista dell'azione: Simon e Ariane in un primo momento si recano a casa della zia di Ariane, dove la ragazza dovrà rimanere da sola in conseguenza della separazione; una volta qui, però, la coppia decide di concedersi un'ulteriore possibilità. I due ripartono in macchina verso il mare, scena-preludio della conclusione del film. Ma è la stessa conclusione a porre nuove questioni, che si situano più propriamente questa volta a livello della disambiguazione del contenuto narrativo veicolato. I due, di ritorno dalla casa della zia di Ariane, sono nuovamente insieme, riappacificati (?), dopo una breve rottura. Ma Ariane, una volta giunti all'albergo che dà sulla spiaggia, ha un repentino cambio di atteggiamento: è misteriosamente<sup>17</sup> agitata, tesa, e manifesta il desiderio di una nuotata in un mare notturno in tempesta. Fugge o muore? Il film rende indecidibile la porzione narrativa. Tutto fa propendere per la morte della donna, perché al termine di una notte di ricerca Simon viene mostrato su un'imbarcazione, senza di lei; ma ciò è incompatibile con la grande abilità in fatto di nuoto della

<sup>15</sup> O per lo meno di una “serie seriale”. La serie è autoconclusiva, il serial rimanda la conclusione alla fine della stagione, o della serie. Si veda, oltre ai già citati Bandirali, Terrone (2021), e Dusi, Grignaffini (2020), anche Teti (2017).

<sup>16</sup> Bandirali e Terrone, rispetto alle serie tv, ripropongono la tesi di Dancyger che parla di struttura a uno o a due atti (come infrazione della regola dei tre atti), ponendo però l'accento sulla mancata conclusione, mentre qui il problema è semmai sulla mancata introduzione. È come se si avvertisse la necessità di un “recap”. Sul recap vedi Dusi, Grignaffini (2020).

<sup>17</sup> L'inafferrabilità di Albertine attraversa tutta *La Recherche*.



ragazza, proprietà più volte ribadita nel corso del testo. Le interpretazioni non sono univoche, neanche nelle sinossi: Ariane *se ne va*, oppure muore, o ancora avviene una generica perdita di Ariane da parte di Simon. Il dubbio sulla morte o scomparsa di Ariane è legittimo a maggior ragione se si deve rendere conto sia della fine de *La Prisonnière* che di *Albertine Disparue*. Ariane allora fugge come nella *Prigioniera* o muore come nella *Fuggitiva*? La conclusione resta dubbia, oppure fonda una legittima indecisione nella crisi dei due volumi. Volendo confinare il testo a una storia di gelosia, essa è per lo meno estesa a tutti quelli che sono i “I romanzi di Albertine”<sup>18</sup>. A complemento della visione ora terminata, nei titoli di coda, come se fosse la parte finale di una manipolazione dei saperi a favore dello spettatore, vediamo comparire la dicitura: *inspiré de La Prisonnière de Marcel Proust*. Per chi volesse approfondire<sup>19</sup>.

## 5. Il liberamente ispirato

Nel liberamente ispirato c'è la cosiddetta “zona genettiana” di istituzione di una proposta di contratto, una negoziazione/transazione: lo spettatore sa che qualcosa si è perso, ma in questo caso lo intravede. Il rimando esplicito del liberamente ispirato agisce allora qui, al contrario della strizzata d'occhio che se non colta non pregiudica la comprensione del film (Eco, 2003), nel senso determinante di un'apertura pragmatica, che si trasforma in qualcosa di più di un'indicazione, e che si avvicina un condizionamento culturale, a un *dispositivo*. *La Captive* è ora non più frammento autonomo come volevano le sinossi e *non solo* tentativo di adattamento del volume, che preesiste, che vale appunto come *pretesto*, riferimento imprescindibile prima della visione, preconditione della sua esistenza, ma condizione feconda per l'insorgenza di una terza possibilità: quella di un recupero finalizzato alla dissipazione dei dubbi sorti. E si noti che l'operazione costituisce un'inversione non solo logica ma specificamente *cronologica*<sup>20</sup>. Il film come invito alla lettura, dunque, come servizio reso al romanzo, come punto di accesso all'opera letteraria<sup>21</sup>.

Esso, in altre parole, fonda la sua possibilità di esistenza su a una fonte di ispirazione<sup>22</sup>. “Questo è davvero un film molto opaco, evidentemente basato su una situazione emotiva vividamente percepita, ma in cui le vite emotive di Simon e Ariane sono un mistero” (trad. nostra), afferma il *Guardian*, ma le incongruenze, imperfezioni e incompletezze del film sollevate dalla ricezione critico-sinottica, e infine la sua insondabilità vengono raccolte dalla dicitura *liberamente ispirato alla Prisonnière di Marcel Proust*, – eventualmente – ribadite a fine film, e la loro responsabilità ricade sul fuoritesto. Così come è la sua stessa efficacia a fondarsi sul medesimo fuoritesto. Ma si tratta un fuoritesto speciale: ora l'accento cade, infatti, su una proprietà differente: il film è liberamente ispirato non solo a *La Prisonnière*, ma a *La Prisonnière* che è un capitolo di *À la recherche du temps perdu*. Oltre a essere una trasposizione, è un'estrazione da una *serie*, ha uno statuto antologico, e del racconto spezzato esibisce tutte le caratteristiche. La tenuta sbilanciata dell'opera si giustifica attraverso l'individuazione di un centro che è da ricercare altrove, nella totalità dell'opera proustiana. Del resto, questa stessa opera era stata a sua volta concepita come racconto unitario:

Tutti sanno che Proust originariamente voleva pubblicare quest'opera in un unico grosso volume, intitolato *À la recherche du temps perdu* o *Les intermittences du cœur*. Rassegnatosi rapidamente a una inevitabile divisione, propose a Fasquelle, nell'ottobre del 1912 un'opera intitolata *Les intermittences*

<sup>18</sup> Ma, come è noto, il tema della gelosia permea tutta *La Recherche* a partire da Odette e *Du côté de chez Swann*.

<sup>19</sup> Sui finali vedi anche Re (2012).

<sup>20</sup> Che incide sulla nascita del senso in chiave procedurale. Cfr. Ferraro (2015).

<sup>21</sup> Benché l'operazione sia particolare (non da romanzo a serie, ma da antologia a film; una peculiare miscela di condensazione ed espansione), se consideriamo il film come chiave dall'accesso all'opera, possiamo presumibilmente vederlo come parte di una narrazione transmediale. Si noti che per Scolari (2013), l'adattamento è considerata operazione transmediale. Per una panoramica aggiornata sull'argomento si veda Bertetti (2020).

<sup>22</sup> È qui che comprendiamo meglio quanto asserito da Masecchia: “[Ogni adattamento della *Recherche* si presenta allora] come un testo aperto, la cui risultante sarà l'effetto di uno sforzo ermeneutico congiunto, del regista e dello spettatore” (2008, p. 25).

*du cœur* divisa in due volumi: *Le temps perdu* e *Le temps retrouvé*. L'edizione Grasset all'inizio seguì questa bipartizione, prima di adottare, come testimonia l'annuncio del 1913, la tripartizione *Du côté de chez Swann*, *La côté de Guermantes...*, *Le temps retrouvé...* è così che Proust, suo malgrado abbandona poco a poco, o passo passo, l'iniziale struttura unitaria a favore di una divisione binaria, poi ternaria, che diventerà nel 1978, sempre sotto la pressione delle circostanze una divisione in cinque volumi (*Swann*, *Jeunes Filles*, *Guermantes*, *Sodome*, *Temps Retrouvé*), e infine in sette volumi grazie alla suddivisione di *Sodome et Gomorre III* in *La Prisonnière* e *La Fugitive...* Resta il fatto che in via del tutto ipotetica, due o tre generazioni di lettori, dal 1913 in poi devono aver percepito e, dunque, anche letto diversamente l'opera di Proust, a seconda che gli venisse presentata come una serie di opere autonome o come un insieme unitario con un titolo unico in tre volumi (Genette 1987, pp. 62-63).

## 6. Conclusioni

A film visto, quello che si configurava come apparente testo autonomo (venduto come tale nelle sinossi) rivendica due volte la sua apertura verso qualcos'altro, e più precisamente in due direzioni: all'inizio verso il passato e alla fine verso il futuro. Se così non fosse, si potrebbe avanzare l'ipotesi che, dato l'elevato livello di libertà a carico della riscrittura di Akerman, l'esplicito riferimento proustiano avrebbe potuto essere evitato (in fondo, in una prospettiva semio-culturale, la cultura tutta è frutto di un'ispirazione, di una contaminazione, di una "traduzione" in senso lotmaniano<sup>23</sup>). Il film introduce infatti non poche novità rispetto al libro, a cominciare del titolo che non è propriamente *La Prisonnière* ma è una "traduzione letterale in francese della traduzione inglese del titolo di Proust" (Cavell, 2004, p. 111, trad. nostra): cambia i nomi dei personaggi, aggiorna le ambientazioni, e introduce nuovi eventi che poco o nulla hanno a che fare con il testo di origine, ma *l'intentio operis* (Eco, 1990) prevale, e il testo fa il suo corso. Per quanto, nelle sinossi, le fabule si siano ostinate a rendersi traducibili configurando una trama autonoma fondata sulla gelosia, la relazione tra film e romanzo trascende il livello della *fabula* e si posiziona nello scarto tra *fabula* e intreccio, ed è qui che si gioca la partita sinossi-film, ma anche quella del liberamente ispirato. Oltre alla già citata discontinuità storia/discorso sottolineata da Genette, il liberamente ispirato agisce al livello di discorso richiamando, come abbiamo dimostrato, un fuori testo che ricalibra le grandezze ridefinendo in un senso specifico le misure dell'opera filmica. Riprendiamo in conclusione le parole di Ruiz che descrive il capolavoro proustiano in questi termini:

Quando si legge Proust, se ne resta assai rapidamente affascinati. Ci si domanda di cosa parli, ma lo si legge, si segue una musica... si continua a leggere, anche se siamo assenti. Perché non stiamo da nessuna parte, perché la struttura delle frasi non è equilibrata... sono frasi senza centro [...] è un romanzo senza centro, senza plot drammaturgico. È il romanzo antiaristotelico per eccellenza. Fa esattamente ciò che consiglia Aristotele. Aristotele odiava i *feuilleton*, la narrazione a episodi. È là si tratta di una narrazione a episodi anche se gli episodi per certi aspetti non ci sono (Masecchia 2008, p. 107)<sup>24</sup>.

Anch'essa un'opera sbilanciata dunque, esattamente come il film. Nuove analogie sono così emerse tra l'opera letteraria e l'opera cinematografica, e per entrambi i casi, l'unico centro possibile è racchiuso nella nota macroproposizione (Van Dijk, 1975, 1980) a carattere metanarrativo con cui si usa sintetizzare *La Recherche: Marcel diventa scrittore*.

<sup>23</sup> Cfr. Tra gli altri Lotman (1985).

<sup>24</sup> Citando Bonnaud, Kaganski (1999).

## Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Bandirali, L., Terrone, E., 2009, *Il sistema sceneggiatura. Scrivere e descrivere i film*, Torino, Lindau.
- Bandirali, L., Terrone, E., 2021, *Concept TV. An Aesthetics of Television Series*, Lanham, Lexington Books.
- Barthes, R., 1970, "L'ancienne rhétorique", in *Communications*, 16, "Recherches rhétoriques", pp. 172-223; trad. it., *La retorica antica*, Milano, Bompiani 1991.
- Bertetti, P., 2020, *Che cos'è la transmedialità*, Roma, Carocci.
- Cardinale, U., 2015, *L'arte di riassumere. Introduzione alla scrittura breve*, Bologna, Il Mulino.
- Cavell, S., 2004, *Cities of Words*, Cambridge, Harvard University.
- Chatman, S., 1978, *Story and Discourse. Narrative Structure in fiction and Film*, New York, Cornell University Press; trad. it., *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche 1981.
- Dijk van T., 1975, *Recalling and summarizing text*, University of Amsterdam, Mimeo.
- Dijk van T., 1977, *Text and context*, New York, Longman; trad. it. *Testo e contesto. Studi di semantica e pragmatica del discorso*, Bologna, Il Mulino 1985.
- Dusi, N., 2003, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, UTET.
- Dusi, N., Grignaffini, G., 2020, *Capire le serie tv. Generi, Stili, Pratiche*, Roma, Carocci.
- Eco, U. 1979, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 2003, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 1990, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.
- Eugeni, R., 2019, "The Post-advertising Condition. A Socio-Semiotic and Semio-Pragmatic Approach to Algorithmic Capitalism", in Meiselwitz G. (eds) *Social Computing and Social Media. Communication and Social Communities*, HCII, Lecture Notes in Computer Science, vol 11579. Springer, Cham, pp. 291-302.
- Ferraro, G., 2015, *Teorie della Narrazione. Dai racconti tradizionali all'odierno storytelling*, Roma, Carocci.
- Genette, G., 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil; trad. it., *Palinsesti*, Torino, Einaudi 1997.
- Genette, G., 1987, *Seuils*, Paris, Seuil; trad. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi 1989.
- Greimas, A.J., Fontanille J., 1991, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil; trad. it. *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, Milano, Bompiani 1996.
- Johnson, B.K., Rosenbaum J., 2015, "Consequences of Narrative Spoilers for Dimensions of Enjoyment, Appreciation, and Transportation", in *Communication Research*, n. 42.
- Lotman, J., 1985, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio.
- Masecchia, A., 2008, *Al cinema con Proust*, Venezia, Marsilio.
- Pozzato, M.P., 1999, *Scrivilo Ancora, Sam. Centocinquanta modi di raccontare la scena di un film*, Roma, Meltemi.
- Proust, M., 1923, *La Prigionnière*, Paris, Editions De la Nouvelle Revue Française; trad.it., *La Prigioniera*, Milano, Fabbri 2013.
- Re, V., 2006, *Ai margini del film. Incipit e titoli di testa*, Udine, Campanotto.
- Re, V., 2012, *Cominciare dalla fine. Studi su Genette e il cinema*, Milano, Mimesis.
- Teti, M. 2018, *Twin Peaks, Narrazione multimediale ed esperienza di visione*, Milano, Mimesis.