



Il rapporto con la letteratura nel cinema di Jane Campion

The relationship with literature in Jane Campion's cinema

Anita Trivelli

Università "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Il cinema di Jane Campion mostra una costante attenzione per gli aspetti formali della narrazione cinematografica, mentre esplora le strutture del patriarcato e apre nuovi orizzonti per scardinare ruoli e rapporti di potere consolidati. Nei cinque film direttamente ispirati da testi poetici e letterari – argomento del saggio – la cineasta neozelandese rilegge con un originale stile anticalligrafico i materiali di partenza alla luce della contemporaneità e delle asimmetrie relazionali, scandendo una esemplare «dialettica tra cinema e letteratura»: dalla scrittura come salvezza (*Un angelo alla mia tavola; An Angel at My Table*) ai bagliori della poesia (*Bright Star; Id.*), addentrandosi nelle ambiguità del desiderio (*Ritratto di signora; The Portrait of a Lady*) e negli abissi della psiche (*In the Cut; Id.*) e del rimosso (*Il potere del cane; The Power of the Dog*). | Jane Campion's cinema shows a constant attention to the formal aspects of film narration, while exploring the structures of patriarchy and opening up new horizons to undermine established roles and power relationships. In her five films directly inspired by poetic and literary texts – the subject of this essay – the New Zealand filmmaker reinterprets the starting materials with an original anticalligraphic style in the light of contemporaneity and relational asymmetries, articulating an exemplary «dialectic between cinema and literature»: from writing as salvation (*An Angel at My Table*) to the flashes of poetry (*Bright Star*), delving into the ambiguities of desire (*The Portrait of a Lady*) and into the abysses of the psyche (*In the Cut*) and of its removal (*The Power of the Dog*).

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

cinema, letteratura, stile, adattamento, genere | cinema, literature, style, adaptation, gender

Esulta donna di canto
esulta giovane donna,
stanca poetessa d'ordine universale
e canta nutrita di nulla
tutti i bei fiori sciogli
che hai dentro la prima parola.

Alda Merini, *Invito alla poesia/Canzone conviviale di primavera*

Jane Campion ha dichiarato che quando iniziò a occuparsi di cinema si considerava una scrittrice, e la sua sensibilità nei confronti della letteratura deve certo qualcosa sia all'impegno professionale dei genitori nell'arte teatrale sia alla pratica della scrittura da parte della madre. I suoi film raccontano storie di formazione e di ordalie personali, descrivendo i rapporti tra donne e uomini nella società patriarcale con uno sguardo antropologico e una costante attenzione agli aspetti formali della narrazione cinematografica. Un'attenzione che passa attraverso la sperimentazione di un linguaggio alternativo e trasgressivo, capace di esprimere la profonda e mai scontata rivolta alle regole, condotta soprattutto dalle sue protagoniste¹.

Nei testi poetici e letterari che ispirano direttamente cinque dei nove suoi lungometraggi, la cineasta neozelandese rilegge la complessità di queste dinamiche mettendo in discussione ruoli e rapporti di forza pre-costituiti. Una rilettura anticalligrafica, che interpreta i materiali di partenza (scelti per passione ma anche per il loro valore autobiografico) alla luce della contemporaneità e delle asimmetrie relazionali, nella sfera privata e in quella sociale². “Si potrebbe dire – scrive Estella Tincknell – che le versioni di Campion di fonti letterarie come *The Portrait of a Lady* o *In the Cut* costituiscono un ‘director’s cut’, autorevole ma non necessariamente definitivo” (2013: 6)³. E la stessa cineasta ha così spiegato in una intervista occasionata dall'uscita del suo ultimo film tratto da un romanzo *The Power of the Dog*: “Quando si adatta un libro non si vuole semplicemente adorarlo, ma usare la visione che ha costruito e basarsi su quella per guardare oltre. Si sta creando qualcosa di nuovo, come quell'oggetto in se stesso” (Canfield: 2021).

In estrema sintesi, la pratica di adattamento della cineasta neozelandese è esercitata in modo per così dire “diffuso”, ed è giustamente concepita da Tincknell come trasgressiva e originale rivisitazione/ri-scrittura

di materiali preesistenti, che interconnette letteratura, mito, identità culturale e cinema. Nel rapporto diretto con la letteratura i film campioniani non funzionano infatti come semplici trasposizioni “fedeli” dei testi letterari, come una loro mera illustrazione per immagini (e suoni), bensì innescano una operazione “dialettica fra cinema e letteratura”, come sosteneva André Bazin nel suo influente saggio del 1951 *La stilistica di Robert Bresson*, dedicato al film *Journal d'un curé de campagne* (*Il diario di un curato di campagna*, Bresson, 1950) (1984: 132). Del resto, le parole che seguono del critico francese mostrano una significativa sintonia con quelle appena citate dalla stessa cineasta: “Non si tratta più qui [nel film bressoniano] di tradurre nel modo più fedele e intelligente possibile, ed ancor meno di ispirarsi liberamente, pur con amorevole rispetto, in vista di un film che raddoppi l'opera, ma di costruire sul romanzo, attraverso il cinema, un'opera al secondo grado. Non un film “paragonabile” al romanzo o “degno” di lui, ma un nuovo oggetto estetico che è qualcosa come il romanzo moltiplicato per il cinema” (124)⁴.

Nel corso degli anni, la ricerca estetica campioniana procederà attraverso intuizioni visive esemplari, dotate di una forza di significazione relativamente autonoma rispetto al racconto e tali da evidenziare l'adesione emozionale e insieme l'attivazione intellettuale che è caratteristica del suo cinema, e che la stessa cineasta riconduce al magistero bressoniano (Campion, 2009: 10). È il segno di una drammaturgia difforme rispetto a quella dominante, e che ha il gusto di giocare con il punto di vista della narrazione, combinando il tono dell'osservazione (apparentemente) distaccata con la sottile conoscenza dell'intimità dei personaggi.

Quieta e inesorabile, Campion accorda tra loro dolcezza e crudeltà, sogni di felicità e apocalisse, tenendosi lontana dall'inverosimile grazie all'ancoramento al suo sguardo antropologico che fonda la appassionata riflessione sull'essere umano e orienta l'intero suo cinema. La sua caleidoscopica pratica realizzativa, dalla messa a punto delle sceneggiature (originali e di matrice letteraria) alla *mise en scène*, ci consegna così una tomografia umana ideata da una autrice “moralista, che si interroga sui misteri dell'esistenza, sul mondo in cui viviamo, sul bene sul male e sul doppio volto dell'essere umano, senza tuttavia giudicare i suoi personaggi” (Ciment: 2014: 193).

È su questa dominante, infatti, che si articolano i temi più diversi della sua opera: la (parziale) autobiografia, l'anamnesi, il perturbante, la famiglia, l'ordine borghese, il patriarcato, la psiche e la condizione del maschile

e del femminile, infine il ruolo dell'arte e della bellezza. Ed è lungo questo asse che si sviluppano sia il suo lavoro di scrittura (per sceneggiature originali e di matrice letteraria), sia la direzione degli attori, che fa affiorare le ambiguità profonde dell'essere umano tramite i corpi e i volti delle sue figure umane, ovvero dei personaggi, che il cinema tradizionale presenta quasi sempre come unidirezionali, perché investiti della funzione di eroine, (s)oggetti di identificazione per il pubblico.

Estranea a sociologismi e psicologismi, la regia campioniana si dispiega dunque all'insegna di distintivi tratti autoriali che sono esaltati nelle strategie di adattamento letterario: l'allentamento dei tradizionali nessi narrativi (di causa-effetto, azione-reazione), il rifiuto di indugiare sulle motivazioni comportamentali dei personaggi, la garanzia di ampio spazio per le loro ambiguità e contraddizioni, le interpolazioni extradiegetiche, l'attenzione al paesaggio.

“Grande paesaggista del cinema contemporaneo” (Ciment: 2014:192)⁵, nei suoi film Campion rende del resto il paesaggio palcoscenico privilegiato di uno “spettacolo antropologico” (Mosca 1994: 93), in cui la presenza di verde e flora (prati, fiori, arbusti, cespugli, piante, alberi e fusti secolari) concorre alla creazione di storie e atmosfere, permeandole di un “sentimento panico dell'universo” (90)⁶.

Tutt'altro che sfondi decorativi di maniera, i boschi, le foreste, il *bush*, i parchi e i giardini del cinema campioniano, ora rigogliosi e aggrovigliati, ora ordinati e odorosi o spettrali e isteriliti, fiancheggiano le vicende messe in scena rendendo la natura non un luogo di (ri)conciliazione e accoglimento, quanto piuttosto un paesaggio dell'anima, specie di quella femminile, in sommovimento e subbuglio. E l'alternanza di luci e ombre, il contrasto tra i luminosi *en plein air* e gli interni opachi e scuri è la cifra luministica della regia campioniana, improntata a un gusto personale del colore, significativamente embricato al suo modo di concepire la narrazione cinematografica: “Dal momento che ho fatto degli studi artistici, provo un piacere sensuale con il colore. [...] Le storie in se stesse non mi bastano. È come in letteratura, è lo stile che conta. Tutto dipende dallo stile, dal tono, dalla personalità di chi racconta” (Ostria, 1991: 31).

Come vedremo, nei suoi adattamenti letterari la *stilistica* di Jane Campion esercita originalmente la baziniana “dialettica fra cinema e letteratura”, in virtù di una *poiēsis* registica che esalta la pratica cinematografica come un *fare* poetico e artigianale.

1 La scrittura come salvezza: *Un angelo alla mia tavola*

Nato come miniserie televisiva, poi scorciata per la circuitazione cinematografica, *An Angel at My Table* (*Un angelo alla mia tavola*, 1990) è ispirato all'autobiografia in tre libri della scrittrice Janet Frame, due volte candidata al Nobel per la letteratura e nume tutelare della poesia e della letteratura neozelandese. La scoperta di Frame era stata precoce da parte di Jane, che a quattordici anni aveva letto il suo primo romanzo, *Owls Do Cry* (*Gridano i gufi*, 1957), ed era stata conquistata dalla sua “voce poetica, potente e predestinata – una bellissima e misteriosa voce dell’anima” (Campion: 2010: 5)⁷. Una voce “predestinata” ad un’erronea diagnosi di schizofrenia (con 8 anni di manicomio e oltre 200 elettroshock), e al conseguente cascame nosografico dell’interpretazione della sua opera alla luce della malattia mentale; un nesso che si era rivelato assurdo agli occhi di Campion quando, incontrando la scrittrice anni dopo, aveva potuto notare quanto fosse in realtà “divertente, arguta e profondamente sana di mente” (9).

Le analogie colte da Jane in quella lettura adolescenziale tra l’infanzia di Frame e la propria, furono confermate nella regista dalla lettura dell’autobiografia, nel 1982. L’adattamento della trilogia, che ridusse a una novantina le oltre 400 pagine del testo originale, vide l’attiva collaborazione alla sceneggiatura di Laura Jones, poeta e artista visiva che tornerà a collaborare con Campion per *The Portrait of a Lady* (*Ritratto di signora*, 1996), e apportò modifiche significative sia in sede di scrittura sia durante le riprese. Furono diminuite le scene in cui nel testo letterario la protagonista riflette sulla scrittura e fu ridotto lo spazio del personaggio di Lottie, la madre di Frame, come lei appassionata narratrice e poeta. Restarono invece le relazioni sororalì, un tema caro a Campion e centrale in film come *Sweetie* (1989) e *In the Cut* (2003).

Il titolo del film, come quello dell’autobiografia, indica l’ispirazione poetica, nell’accezione condivisa da Campion e Frame: l’angelo che viene a posarsi sul tavolo da lavoro è una citazione di Rilke, presente nell’esergo del secondo libro della trilogia. La regista si addentra nella visione del mondo della sua protagonista con una narrazione lineare ma non priva di ellissi; e l’inserimento di inquadrature ad alta densità emozionale porta le scene a scorrere come “piccole diapositive” (Cordaiy 1999: 77), per corrispondere al flusso dei ricordi che l’impresa autobiografica seleziona e organizza.

“Dentro le mura” dell’istituzione medico-psichiatrica si consuma l’ultima *tranche* di una programmazione sociale bigotta e conformista,

che relega nell'emarginazione coloro che non stanno nei ranghi⁸. Janet matura presto questa consapevolezza, sin dai banchi di scuola, nonostante l'eccezione positiva del maestro che educa gli alunni alla poesia e valorizza i versi da lei composti come compito a casa. La sua sensibilità non è puramente autoreferenziale, ma investe il modo in cui percepisce ed elabora gli accadimenti del suo tempo: quando nel vecchio cimitero di Dunedin sussurra gli ultimi versi di una poesia di Wystan Hugh Auden (*September 1, 1939*), nella quale l'autore esprime la propria ripugnanza e sofferenza per l'invasione nazista della Polonia; e quando, trovandosi con le sorelle e alcune amiche che plaudono al bombardamento atomico del Giappone, non si unisce al coro e torna indietro allontanandosi da loro visibilmente turbata⁹.

An Angel at My Table si chiude con Janet che scrive nella sua roulotte al frinire dei grilli e accenna un sorriso compiaciuto sulla frase che ha appena creato, scandita dalla voce over: "hush, hush, hush..... l'erba, il vento, l'abete e il mare dicono hush, hush, hush". Sono parole che invocano il silenzio e la natura, poetica e incarnata, con cui il film si era aperto (l'erba e l'ondulato paesaggio neozelandese avevano accolto la Janet neonata e bambina). Ora è la Janet matura a recuperarla nella sua scrittura, dopo peripezie e allontanamenti: a celebrarla come luogo di resilienza e di viscerale ricongiungimento alle origini, alle proprie radici.

2 Tra accensioni, rêverie e ambiguità del desiderio: *Ritratto di signora*

Grazie al successo di *An Angel at My Table* e di *The Piano*, Jane Campion può dedicarsi a un nuovo ambizioso progetto, l'adattamento del romanzo "notoriamente infilmabile" di Henry James *The Portrait of a Lady*, che diventerà nel 1996 un film omonimo in costume d'ambientazione ottocentesca (come *The Piano* e in seguito *Bright Star*), ed è a tutt'oggi l'unica trasposizione cinematografica di questa opera jamesiana. Ne è protagonista Isabel Archer, una giovane americana originaria del New England, bella, intelligente e diventata ricca grazie a una eredità, che vedrà infrangere i propri sogni e aspirazioni contro il muro dell'infelicità coniugale¹⁰.

Raffinato film di formazione, *The Portrait of a Lady* si interroga sulla manipolazione esercitata nei rapporti umani, sulla ricerca di libertà e sull'assunzione di responsabilità del proprio essere al mondo. Questioni

che Campion racchiude significativamente ad anello tra due suggestivi giardini: uno edenico e mitico, all'inizio, con voci femminili fuori campo che descrivono l'emozione del bacio e le loro aspettative amorose; l'altro isterilito e innevato, alla fine¹¹. Una ambientazione paesaggistica congeniale al capolavoro del "romanziero-giardiniere" Henry James, che ha creato con quest'opera una delle più problematiche e affascinanti eroine letterarie, espatriata come lo stesso scrittore (e molti personaggi dei suoi romanzi), e che si ipotizza sia stata ispirata alla figura di Minnie Temple, l'amata cugina di James prematuramente scomparsa e da lui mai dimenticata¹².

L'adattamento condensa le circa 600 pagine del libro in due ore e un quarto di film: regista e sceneggiatrice (ancora Laura Jones) hanno eliminato i primi undici capitoli, insieme ai dettagli delle storie d'amore secondarie e alle articolate analisi jamesiane sui personaggi, e ridotto drasticamente il tema dello scontro tra Vecchio e Nuovo Mondo, conservando però i dialoghi originali tratti selettivamente dal romanzo. Perno della regia campioniana è il percorso esperienziale della protagonista, contrassegnato dalle pittoresche qualità luministiche della messa in scena, dai marcati chiaro-scuro ambientali ed emozionali. Isabel è una giovane donna ardente di scoprire la vita e i suoi bagliori: "C'è una luce – dice – che deve accendersi. Non riesco a spiegarlo a parole, ma so che c'è". Un luminoso motivo esperienziale che sostanzia l'intero discorso campioniano: la spinta delle sue eroine verso l'esplorazione di se stesse e del mondo.

L'aderenza del film alle *location* e stagionalità del romanzo è in sintonia con il vissuto della protagonista jamesiana che, come altre coeve eroine letterarie (Emma Bovary, Effi Briest, Jane Eyre, Anna Karenina), è chiamata ad affrontare un viaggio esistenziale per definire la propria identità di donna. Un viaggio del tutto coerente con il pensiero della cineasta, che interviene sul romanzo rafforzando l'indole prevaricatrice di Osmond e rendendo esplicita la carica di erotismo che la scrittura di James tiene invece sotto controllo.

A tal fine Campion aggiunge una serie di significativi inserti extradiegetici: il trasognato prologo contemporaneo con le voci femminili fuori campo che parlano del bacio e il giardino edenico con giovani donne-ninfe di razze diverse (bianche, nere, meticce, maori) che danzano silenziose guardando in macchina. E, ancora, le immagini mentali di Isabel contornata dai corteggiatori, una *rêverie* dettata dal suo desiderio di essere sedotta e di provare piacere: "Il mio scopo era quello di rendere fisiche

le situazioni – ha spiegato Campion – di sviluppare gli elementi sessuali che [nel romanzo] erano soltanto suggeriti, di dare a Isabel delle fantasie” (Ciment 1996: 178). Questo *rendere fisiche le situazioni* è un tòpos del cinema campioniano, l’indice di uno sguardo tattile, aptico, dichiarato sin dal titolo del film che è (in)scritto su una mano femminile.

L’onorismo deflagra con la terza scena immaginaria del film, quella del viaggio esotico di Isabel, *My Journey 1873 (Il mio viaggio 1873)*, girato in bianco e nero come nel cinema muto. Questo *home movie* psichico della protagonista funge da ironico e anacronistico siparietto autoriflessivo (nel 1873 il cinema non è ancora nato), e sventaglia una raffica di immagini allucinatorie che ossessionano la mente della ragazza, ormai plagiata dal fascino seduttivo di Osmond¹³.

Nel rapporto di Isabel con Osmond, e con gli altri suoi corteggiatori, si mescolano il desiderio femminile e le strategie maschili, consolidate nel sociale, per il controllo e il potere emozionale. La giovane donna è quanto mai vulnerabile ed esposta a contraddizioni e ambiguità: rivendica la propria libertà (all’inizio dice con baldanza di non volersi sposare), ma poi affida il suo destino a un uomo paludato e dal vissuto oscuro. Entusiasta della “luce che deve accendersi”, finirà invece nel cono d’ombra di un innamoramento vorticoso e insidioso.

“La relazione tra idealismo e sofferenza che è nel cuore del romanzo di James” (McHugh, 2009: 146) è perfettamente indicata da Campion anche negli abiti e nelle capigliature di Isabel. I suoi vestiti sono dapprima sobri e privi di costrizioni, qualche ricciolo dei capelli sfugge da un morbido toupet; una volta sposata appare imprigionata in sontuosi abiti da sera, corsetti mozzafiato e cappelli con velina, la testa imbrigliata in acconciature rigide e severe.

La conclusione del film riconduce al motivo iniziale del bacio e del giardino. Tornata da Roma nell’inglese Gardencourt per le esequie del cugino, dopo essersi abbandonata brevemente al bacio del suo più accanito pretendente Goodwood nel giardino innevato, Isabel fugge al *ralenti* e sulla soglia di casa si volta all’improvviso. Il suo sguardo smarrito e inquieto è rivolto verso qualcosa che non vedremo e che chiude il film, incorniciando in un fermo fotogramma l’enigmatico futuro della protagonista: una conclusione aperta e in sospensione che radicalizza le tensioni e le polarità insite nell’opera letteraria¹⁴.

3 *In the Cut*: dalla superficie del visibile alle profondità della psiche

Da un romanzo contemporaneo, un crudo thriller erotico narrato in prima persona da una donna, è tratto invece *In the Cut* (2003), che prende il titolo dall'omonimo libro del 1995 di Susanna Moore, co-sceneggiatrice del film con la regista, al cui centro troviamo una riservata professoressa newyorkese, Frannie, coinvolta nel caso di un efferato serial killer¹⁵.

Duro e a tinte fosche, questo lavoro è una nuova declinazione dell'indagine di Campion sulle relazioni affettive e amorose; e, sulla scorta del testo di partenza, evidenzia il legame tra sesso e violenza, amore e morte, paura e desiderio, per poi sabotare questi tradizionali binarismi, in particolare rovesciando il finale della fonte letteraria: la protagonista campioniana infatti non viene assassinata, ed è anzi lei stessa ad uccidere il criminale per legittima difesa.

In the Cut è il primo film girato da Campion negli Stati Uniti, circostanza che la orientò a tener conto dell'iconografia e delle atmosfere di un certo cinema americano degli anni Settanta¹⁶. Il titolo richiama l'idea di una fenditura, di un incavo-nicchia in cui rifugiarsi, nella coscienza che il marchio, il "taglio" interiore, inferto da abusi e sofferenze, è destinato a restare indelebile. Per la protagonista la passione per la scrittura e la poesia non è l'esercizio o la ricerca di una vocazione, quanto piuttosto il cerebrale accumulo di un surrogato intellettuale della vita. Il puntiglioso repertorio linguistico che Frannie sta raccogliendo è il suo modo di "dare un ordine" al mondo; dunque, idealmente, di controllarlo, di governare la sfuggevolezza e l'imprevedibilità della vita. Mentre cerca riparo dai traumi precoci della sua esistenza, la cineasta la espone all'irrazionalità dell'attrazione, al rischio di (af)fidarsi all'altro nell'innamoramento.

È significativo che il primo indizio di questa trasmutazione esistenziale (e narrativa) sia affidato allo sguardo della sua personaggio: mentre Frannie scende nel sottoscala del Red Turtle (il locale dove si è incontrata con un suo studente) per andare in bagno, assiste alla fellatio di una coppia nella semioscurità e resta a fissare la scena, sorpresa e conturbata dalla inattesa visione. Campion ha ricondotto questa discesa a *Alice's Adventures in Wonderland* (*Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie*, 1865) con la protagonista che "si cala nel buco del coniglio o giù dalle scale e si ritrova in un mondo diverso. Improvvisamente questa donna, per la quale le parole hanno rappresentato tutto, è trasportata in un luogo dove le parole

le sfuggono, dove le parole non bastano neanche più” (Paolillo 2004: 229).

Le parole possono (forse) servire per la superficie del visibile, per annotare spunti linguistici e suggestioni poetiche, ma sono insufficienti per addentrarsi nei meandri inesplorati dell’intimità di Frannie, nelle profondità insondate della sua psiche. Come le altre eroine campioniane, anche lei è impegnata a (ri)definire la propria identità, affrontando il rimosso del proprio vissuto. Si tratta di uno snodo cruciale della trasposizione cinematografica del romanzo, che la regista rielabora imbastendo una storia d’intimità e amore, “descritta in modo antiromantico” (Ciment, 2014: 158), ed epurata dal racconto letterario in prima persona¹⁷.

Inoltre, il film introduce alcuni inserti extradiegetici, a partire dall’incipit, con le immagini oniriche di una pioggia di petali e di una danzatrice sul ghiaccio, cui segue la scia insanguinata delle lame dei pattini che incide il titolo sulla pista di ghiaccio. Il passato di Frannie viene approfondito con l’invenzione di alcune scene *d’antan* sulla trama familiare e l’ampliamento del motivo del doppio e del ruolo di Pauline, che nel romanzo è un’amica di Frannie, mentre nel film diventa la sua sorellastra (con la quale ha un rapporto molto forte): una ricorrente dualità femminile che *In the Cut* s’incarica di conciliare.

Ricomporre questa dualità significa ordire un rito sacrificale¹⁸. Ed è proprio la componente ritualistica del film a costituire l’elemento più originale e deviante rispetto alla matrice letteraria e ai canoni del genere cinematografico di riferimento. Questa funzione è assolta dagli inserti magico-visionari appena ricordati, che vengono reiterati quattro volte con lievi variazioni, ricostruendo la trama familiare di Frannie e Pauline: nell’incipit; durante una conversazione tra Frannie e Pauline; dopo l’uccisione di quest’ultima; e infine al faro, quando il serial-killer sta per uccidere Frannie.

Nell’ultima cruciale divergenza rispetto al testo letterario, al faro sull’Hudson, Frannie indossa la giacca del suo innamorato, il poliziotto Malloy, con la pistola di lui nella tasca che sarà decisiva per la sua salvezza (nel romanzo la appende per volere del serial killer). La *location* di questo finale conferma il riferimento del film al romanzo di Virginia Woolf *To the Lighthouse* (*Gita al faro*, 1927), che peraltro Frannie, durante una lezione, aveva invitato i suoi studenti a leggere, ammonendoli di non commettere l’“errore logico” di confondere “flusso di coscienza” con “flusso di conoscenza”.

Ribellione alla predestinazione e possibilità di agire per cambiare la propria sorte confermano il timbro autoriale di questo adattamento, che

celebra “la vertigine del desiderio fisico” (Ciment, 2014: 145) con la riappropriazione del corpo della protagonista e, in definitiva, del suo destino.

A fronte di un approdo diametralmente opposto a quello letterario, la regista ha aderito alla scabra scrittura di Moore adottando uno stile di regia apparentemente “accidentale” (avvalorato dal ricorrente uso della cinepresa a mano), quanto mai appropriato al clima inquietante dell’ambientazione e agli umori febbrili dei personaggi. La ricercatezza formale, una combinazione di elementi tradizionali (la classicità del genere) e trasgressivi (lo sguardo “sporco” underground), concorre alla mirabile coesione del racconto filmico, in cui l’incertezza resta sovrana anche con la sopravvivenza della protagonista.

Col suo fardello di lutti e travisamenti, *In the Cut* è dunque un’altra storia di resistenza femminile, che consacra il sopravvento della pulsione vitale sulla violenza e la distruzione, affrancando l’eroina dalle proprie ossessioni e da modelli di comportamento autolesionistici. La conclusione del film – con la sorte indefinita della relazione amorosa – si ricongiunge idealmente alle immagini instabili e sfuggenti della sua apertura, schegge iniziali di un nuovo puzzle relazionale, fatto di sogni d’amore e tradimenti, di autarchia affettiva ed esplosione del desiderio, di lacerazioni e ricongiungimenti. Una condizione umana dalle venature autobiografiche, che si (ri)compone nell’equilibrio stilistico e diegetico della messa in scena, nonché in una temperata fiducia nel futuro.

4 La lucentezza poetica di *Bright Star*

Mentre stava scrivendo *In the Cut*, Jane Campion iniziò a pensare il film su John Keats, che si realizzerà in *Bright Star* (2009), quarta sua opera d’ispirazione letteraria (e terza di ambientazione ottocentesca), che descrive la storia d’amore tra Keats e Fanny Brawne, spezzata dalla prematura scomparsa del poeta, morto di tubercolosi a Roma nel 1821, a soli 25 anni e sostanzialmente sconosciuto.

L’osservazione dei comportamenti della figlia Alice, ormai adolescente, sarà una dichiarata ispirazione per l’eroina del suo film: la stessa Fanny era in fondo poco più che adolescente, ed “è attraverso i suoi occhi” (Campion, 2009: 6) che la regista imbastisce il racconto, sulla scorta della corrispondenza intrattenuta da Keats con la sua amata e dell’empito poetico da lei suscitato¹⁹.

Fondamentale per la elaborazione del film è stata la biografia dedicata a Keats da Andrew Motion, letta da Jane Campion nel 2001. Poeta egli stesso, Motion fu consulente alla sceneggiatura scritta da Campion e seguì le riprese. Peraltro, la regista era una grande ammiratrice di *Ode to a Nightingale* (*Ode a un usignolo*), (re)citato in *An Angel at my table*, e affida a Frannie due versi keatsiani in *In the Cut* (*La Belle Dame sans Merci; La bella dama senza pietà*).

Il titolo *Bright Star* è mutuato dall'omonimo sonetto dedicato da Keats a Fanny, musa ispiratrice della più feconda stagione creativa del poeta, e perno narrativo del film. Campion è impegnata a restituire le affinità elettive dei due giovani innamorati senza concessioni ai cliché del melodramma sentimentale e con il gusto competente di ambientare la loro storia in un paesaggio di matrice impressionista (la brughiera di Hampstead Heath, a nord di Londra, dove Fanny abitava nel primo ventennio dell'Ottocento).

Pennellate comportamentali e relazionali tratteggiano la figura del grande poeta inglese: il suo carattere orgoglioso ma mai superbo, i patimenti, la tempra da sognatore, eppure saldamente ancorata a uno sguardo vigile e potente sul mondo²⁰. Quest'ultimo tratto è cruciale nella regia campioniana, perché evidenzia l'originale concezione estetica di Keats, la sua fiducia nell'"autenticità dell'immaginazione" (Hebron, 2008: 22), per il superamento dei binarismi fondativi della tradizione romantica, *in primis* l'opposizione tra vita e arte.

Lontana da ogni sentimentalismo la messa in scena campioniana ci accompagna nella scoperta della statura poetica di Keats da parte di Fanny, seguendo lo sguardo curioso e intelligente della ragazza, a cui la cineasta ha affidato il punto di vista della narrazione: una strategia estetica e discorsiva che va ben oltre il film biografico convenzionale. La fragranza della materia (dal paesaggio naturale ai corpi e alla voce umana) e il fine equilibrio tra immagini e parole sono i punti fondamentali della regia campioniana: "La forma è [appunto] il contenuto che affiora" (Ciment, 2014: 174), ha dichiarato la cineasta citando Victor Hugo²¹. L'elegante qualità pittorica del film (da Vermeer per gli interni, agli impressionisti e a Constable per gli esterni) è esaltata negli *en plein air* dalla presenza di alberi, piante e fiori tanto riconducibili all'immaginario di Keats quanto in sintonia con quello di Campion.

Dopo l'iniziale indicazione temporale, *Bright Star* sospende ogni cronologia cronachistica degli eventi, raccordando per segmenti narrativi

l'evoluzione del sentimento amoroso (e le sue complicazioni), con un procedimento in flusso, "coscienziale". "Ho la sensazione di essere sul punto di dissolvermi", così scrive il poeta a Fanny per descriverle le sue emozioni, dopo le prime effusioni amorose e i primi baci. E' l'estate del 1819, un anno che sarà coronato dalla stesura di *Ode to a Nightingale*, *Ode on a Grecian Urn* (*Ode sopra un'urna greca*), *Ode on Melancholy* (*Ode sulla malinconia*), un trittico magistrale che dopo la morte del poeta sarà celebrato dalla critica come una vetta della sua opera. I versi che lo compongono sono scanditi nel film per frammenti, che esaltano l'intreccio dell'afflato poetico e del sentimento amoroso.

Anche in quest'opera la cineasta associa, sin dall'inizio, la quotidianità con il vissuto della sua eroina. Il film si apre con le inquadrature molto ravvicinate della cruna di un ago in cui entra il filo, poi dell'ago che trapunta un tessuto, dell'impuntura resa visibile, subito seguita da una figura femminile, quella di Fanny, ripresa a distanza e intenta a cucire accanto a una finestra. Tale apertura è all'insegna della luce e rinvia alla matrice autoriflessiva del film: nella primissima inquadratura il filo entra nella cruna come una guizzante fenditura luminosa sullo schermo nero, mentre compare accanto all'ago, a mo' di ricamo, l'iscrizione del titolo *Bright Star*. Le successive inquadrature sono imbevute del chiarore del tessuto, e infine una morbida luminosità che filtra dalla finestra rischiarla la ragazza presa dal suo lavoro, una sorta di *tableau vivant* alla Vermeer.

Queste immagini inaugurano la qualità pittorica e luministica del film, un indice stilistico della autorialità campioniana che investe le questioni affrontate e la loro articolazione formale²². E nella scoperta che la giovane farà del talento di Keats, l'atto del cucire e quello poetico saranno accostati nella loro fragrante matericità: la "trama" del tessuto trapuntato nel primo, la "tessitura" della parola poetica nel secondo, che si dà nel ritmo e nella sonorità dei versi.

La relazione sentimentale dei protagonisti diventa il luogo di coalescenza di motivi diffusi nell'intera opera campioniana: la tattilità, la scoperta del sentimento amoroso (che qui prevale sul discorso sessuale), la sua solidarietà con la poesia, la difficoltà di integrarlo alle regole sociali, il film di formazione, la bellezza della natura come contraltare problematico del dolore e della morte.

5 *Il potere del cane: un (post)western esistenziale*

Dopo il *tour de force* della serie televisiva *Top of the Lake* (2013-2017, due stagioni, 13 episodi) e la tentazione di congedarsi definitivamente dai set cine-televisivi, Jane Campion sente nuovamente il richiamo della letteratura e adatta per il grande schermo *The Power of the Dog* (*Il potere del cane*, 2021), il quinto dei tredici romanzi di Thomas Savage, pubblicato nel 1967 e ritenuto il capolavoro dello scrittore statunitense. Ambientato in un ranch del Montana nel 1924, il libro appartiene alla narrativa western e racconta con tono antiepico la storia di due fratelli, rampolli di una complicata dinastia di mandriani, sollevando questioni scabrose e in anticipo sui tempi nella rappresentazione della sessualità repressa²³.

Alle prese con un genere cinematografico ipermascolino per eccellenza, Campion aderisce allo stile asciutto del romanzo con una messa in scena minimalista dalle venature “gotico-noir”, realizzando un “post-western”, come lo ha definito lei stessa, che rovescia la mistica virile dell’epopea del West smascherando il Mito del Sogno Americano²⁴. La cineasta coglie con acutezza la matrice autobiografica del romanzo, che esplora la mascolinità dalla prospettiva di un ricco ranchero gay, Phil Burbank, barricato dietro un ostentato machismo omofobo e misogino. Da sempre in coppia con il fratello George, Phil non tollera il matrimonio di quest’ultimo con la vedova Rose e l’arrivo, insieme con lei, del figlio adolescente Peter. Mosso dall’odio, Phil bullizza Peter definendolo una “femminuccia” e spinge Rose all’alcolismo. Phil tace con tutti sulla sua omosessualità, che gli è stata rivelata anni prima dal suo mentore Bronco Henry, un eroico cowboy ormai scomparso. E in un momento finale di trovata intimità, Peter ha modo di avvelenarlo nascostamente, favorendo il riscatto della madre e del suo matrimonio con George.

Per la scrittura del film, condivisa con Tanya Seghatchian (già produttrice di *Bright Star* e *Top of the Lake*), la regista svolge diverse ricerche: dagli scambi con studiosi di Savage e con Annie Proulx, all’incontro con gli eredi dello scrittore e all’esplorazione dei luoghi dove aveva vissuto. Restando “remotely loyal to the work” (“lontanamente fedele all’opera”), seleziona ciò che le serve e cambia del romanzo quanto ritiene necessario per farlo “brillare come film”: sviluppa visivamente dettagli appena accennati nelle pagine del libro, mantiene le dinamiche familiari psicologiche e approfondisce il personaggio femminile di Rose, evidenziando il suo intrappolamento e isolamento nella passività domestica borghese in casa Burbank, mentre cerca di sfuggire al sadismo del cognato.

L'idea iniziale era quella di raccontare la storia seguendo le stagioni; poi fu abbandonata e si adottarono a mo' di intercalari letterari i capitoli, già presenti nel romanzo, un espediente che per Jane soddisfavà "il bisogno di avere respiro". Diversamente dal libro, Phil non va a cavallo nel suo vasto ranch vestito di tutto punto come il fratello George. Abbigliato da rude mandriano, indossa lo Stetson, il tradizionale cappello in feltro dei cowboy, e i chaps, i gambali per proteggere le gambe a cavallo, qui dalle frange tentacolari che richiamano quelle dei satiri, come ha spiegato Campion. Dal romanzo sono stati eliminati i flashback sull'infanzia dei fratelli Burbank e le parti in cui si racconta retrospettivamente di Bronco Henry, che resta però una pervasiva figura fantasmatica dell'immaginario di Phil²⁵.

Campion disegna un universo cupo e letale, blindato in segreti e reticenze, che converte l'*Heimatfilm* dell'epopea western in un claustrofobico *Spiel*film, a fronte di vaste *location* all'aperto e di imponenti paesaggi naturali²⁶. Ed è proprio l'austero paesaggio "incombente" del Selvaggio West, il recinto collinare e montuoso dell'ambientazione, incastonato tra distese e vallate, a incarnare la potente presenza materica, caratteristica del cinema campioniano, che affianca e completa l'*embodiment* dei personaggi nel loro continuo passaggio tra dentro e fuori, fino in fondo. Su quel paesaggio dal "carattere struggente, solitario e terribile" (Proulx, 2017: 287)²⁷ è infatti scolpita, come sul corpo del film, una forma che va cercata con lo sguardo, che deve essere decifrata, il cane del titolo (che rinvia al biblico Salmo 20): discernimento di una visione possibile solo per occhi che riescono a vedere l'invisibile, l'oltre: "Gli occhi devono imparare a vedere ciò che è nascosto", dice Phil. Ed è in quel paesaggio-personaggio che è inciso/custodito il suo mistero inconfessabile, la sua verità, il rimosso che non può affrontare e superare. E che resta acuminato ad avvelenargli la mente, così come accadrà poi nel corpo, a compimento di un rituale sacrificale coerente con il personaggio e con lo scenario antropologico costruito dal film.

Come scrive Annie Proulx, "La vita in un luogo del genere prende – pre-tende – tutto", racchiusa in uno scenario severo, che sottrae ogni sentimentalità a questo (tardo) *American landscape novel* (e film): un paesaggio totalizzante, totalitario, "che controlla il destino" (294-295)²⁸ di chi lo abita.

"In un paesaggio c'è un volto", dice Marina Vlady nel godardiano *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (*Due o tre cose che so di lei*, 1967): è l'idea di un cinema antropomorfo ed olistico, di cui anche Jane Campion è protagonista con la sua pratica creativa devota alla materia, sempre impegnata a far dialogare i personaggi con gli spazi vissuti, e specialmente con la

natura. In questo film c'è, del resto, un tocco "scultoreo", a tratti quasi contemplativo e sciamanico, nel guardare la materia, un gesto che sembra evocare il magistero di artisti ammirati dalla regista, come Joseph Beuys con le sue "living sculptures"²⁹. L'ordalia esistenziale dei personaggi è scandita da una natura arcana, quasi metafisica, "correlativo oggettivo" dell'immaginario biblico che dà titolo al romanzo e al film.

A un certo punto Peter sfoglia un messale e il suo sguardo si sofferma sull'enigmatico, oracolare versetto che recita: "Deliver my soul from the sword; my darling from the power of the dog (Libera l'anima mia dalla spada e il mio amore dal potere del cane)"³⁰. Il potere del cane è l'agguato del suo morso letale, lo scatenamento di impulsi incontrollabili e distruttivi che covano nell'animo umano. Peter è l'*Unheimliche* di Phil, e della sua violenta cultura di appartenenza, che torna a fare i conti con il non detto e il rimosso. Ha riconosciuto il cane (profilato) sulla montagna e ne ha esercitato il potere, compiendo un rito sacrificale che lascia nella tomba di Phil un segreto condiviso.

NOTE

- 1 L'opera della cineasta neozelandese è stata influenzata da un variegato *background* formativo (gli studi di antropologia, belle arti e cinema), e da un ricco patrimonio esperienziale e di riferimenti artistici: dalla letteratura alle arti visive, alla fotografia, alla musica, al teatro e al cinema stesso. Per un recente studio approfondito sulla produzione cinematografica di Jane Campion ci permettiamo di rinviare alla nostra monografia *Il cinema di Jane Campion. Dai cortometraggi a Top of the Lake* (2017). Le traduzioni dall'inglese e dal francese sono nostre se non diversamente segnalato.
- 2 Legami indiretti con la letteratura si riscontrano in altri tre film campioniani: *Two Friends* (*Le due amiche*, 1986), il pluripremiato *The Piano* (*Lezioni di piano*, 1993) e *Holy Smoke* (*Holy Smoke – Fuoco sacro*, 1999). *Two Friends*, sceneggiato dalla nota scrittrice e sceneggiatrice australiana Helen Garner, su un suo soggetto parzialmente autobiografico, è ispirato alle esperienze della figlia della stessa Garner e di una sua amica. Esordio nel lungometraggio di Campion, realizzato per la televisione, la consacra come regista di storie femminili. In *The Piano* la poesia e la figura di Emily Dickinson hanno ispirato l'ideazione della protagonista Ada, unitamente ad altri interessi letterari femminili ottocenteschi coltivati da Campion, *in primis* quello per le sorelle Brontë. La concezione di *Holy Smoke* ha alle spalle invece il romanzo

autobiografico di Christopher Isherwood *My Guru and His Disciple* (1980), da cui Campion intendeva trarre un film, poi non realizzato.

- 3 L'approccio interpretativo della studiosa britannica al corpus cinematografico di Jane Campion evidenzia l'anticonvenzionalità e autoriflessività delle modalità di adattamento campioniane, intese come una "pratica critica", implicata in un costante e distintivo "impegno dialogico sia con le fonti che con i discorsi delle tradizioni letterarie e cinematografiche" (2013: 4).
- 4 Per recenti aggiornamenti teorici sulla questione degli adattamenti si rinvia a Hutcheon (2011) e Stam (2019).
- 5 Utili approfondimenti sulle molteplici questioni sollevate dal paesaggio "quale interlocutore privilegiato di interrogazione sulle forme dell'immagine e del loro rapporto con l'esperienza" (Premessa: 9) sono raccolti nel numero 9 di *Imago. Studi di cinema e media* (primo semestre 2014), curato da Stefania Parigi e Giacomo Ravesi e intitolato *Il paesaggio nel cinema contemporaneo*. La ricca e variegata panoramica di voci e percorsi di questo numero monografico è completata da una Bibliografia essenziale (dagli anni novanta ad oggi).
- 6 Le considerazioni di Mosca, riferite specificamente a *The Piano*, sono quanto mai pertinenti per un'artista dalla formazione antropologica (oltre che di pittura e cinema), e le riteniamo estensibili all'intera sua opera cinematografica.
- 7 Il titolo *Gridano i gufi* è una citazione da *The Tempest* di Shakespeare. La seconda parte del film apre proprio con alcuni versi di quest'opera, che suggeriscono il motivo della follia che tocca tutti gli esseri umani (atto I, scena II). I libri della trilogia autobiografica di Frame hanno i seguenti titoli originali: *To the Is-Land* (1982), *An Angel at My Table* (1984), *The Envoy from Mirror City* (1985); uscirono in un unico volume nel 1989 con il titolo *An Angel at My Table*.
- 8 *Dentro il muro* è il titolo della riedizione italiana (1990) di *Faces in the Water* (1961), il libro di Frame pubblicato in Italia originariamente nel 1963 col titolo letterale *Volti nell'acqua*. Da questo romanzo diaristico Campion ha attinto per la descrizione del ricovero e dell'internamento della scrittrice. Le parole della voce over provengono dall'autobiografia nella I e II parte del film; nella III parte sia dalla autobiografia sia da *Faces in the Water*.
- 9 Egualmente politica è l'evocazione da parte della giovane Janet, in compagnia degli amici del suo mentore, lo scrittore Frank Sargeson, di alcuni versi tratti da *The Star's Nest by My Window* (1922) di William Butler Yeats. In questa poesia, infatti, l'autore esprimeva il suo dolore e lo sgomento di fronte alla guerra civile irlandese (1922-1923). Del resto, per Janet sono proprio i poeti i più fedeli compagni di vita, da Shakespeare a Keats e a Shelley, da Dylan Thomas ad Auden e Yeats, che coi loro versi illuminano i suoi momenti più bui e infelici e sono nominati anche nel film. Inoltre, durante il suo soggiorno londinese, la scrittrice conoscerà Allan Sillitoe, estimatore del suo lavoro ed esponente di punta degli Angry Young Men (Giovani arrabbiati), il gruppo

di letterati e drammaturghi vicini ai registi del Free Cinema. Questi ultimi trassero dai suoi libri due film portabandiera del movimento cinematografico britannico: *Saturday Night and Sunday Morning* di Karel Reisz (*Sabato sera, domenica mattina*, 1960) e *The Loneliness of the Long-Distance Runner* di Tony Richardson (*Gioventù amore e rabbia*, 1962).

- 10 Nella primavera del 1880 Henry James iniziò a scrivere a Firenze *The Portrait of a Lady*, che uscì dapprima a puntate, nel novembre e dicembre dello stesso anno sul “Macmillan”, e poi fu completato e pubblicato nel 1881. Il romanzo, dal finale volutamente sospeso sulla storia e la vita della protagonista, chiude il primo ciclo dell’opera di James e fa da ponte verso la fase maggiore del suo lavoro. Nel 1908 lo scrittore licenziò per la New York Edition una revisione di *Ritratto di signora*, che è alla base della trasposizione campioniana.
- 11 Quasi vent’anni dopo, ritroveremo il motivo del giardino paradisiaco, ma come chimera, nella miniserie televisiva di Campion *Top of the Lake (Top of the Lake-Il mistero del lago*, 2013): nell’insenatura di Moke Lake, chiamata appunto “Paradise”, non si sfugge al male di vivere, a fronte dell’edenico paesaggio naturale neozelandese.
- 12 La definizione di Henry James come “romanzieri-giardiniere” si deve al celebre poeta e critico letterario statunitense Richard Palmer Blackmur.
- 13 L’immaginario dominante delle allucinazioni di Isabel è riconducibile alle sperimentazioni del cinema dadaista, da *Le Retour à la Raison* di Man Ray (1923) a *Ballet Mécanique* di Fernand Léger (1924) e *Anémic Cinéma* di Marcel Duchamp (1926). Le inquadrature di *My Journey* hanno un evidente tocco hitchcockiano e surrealista: richiamano infatti il finale di *Spellbound (Io ti salverò*, 1945), con l’anamnesi dell’incidente che è costato la vita al fratello del protagonista, e la scenografia di Salvador Dalí per la sequenza onirica dello stesso film.
- 14 Il romanzo jamesiano si chiude con la notizia, data dall’amica giornalista Henrietta Stackpole, che Isabel è ripartita dall’Inghilterra alla volta di Roma con il proposito di riappacificarsi con il marito.
- 15 In Italia il romanzo è stato pubblicato nel 1998 dalla parmense Guanda con il titolo *Dentro*. Dopo circa due anni di rimaneggiamenti e un numero di versioni più alto rispetto ai precedenti lavori della cineasta, la sceneggiatura definitiva vide la luce anche grazie al tocco collaborativo finale di Stavros Kazantzidis.
- 16 Per la riflessione sui codici del genere cinematografico, la regista ha citato come film ispiratori *Klute (Una squillo per l’ispettore Klute*, Pakula, 1971), *Chinatown* di Roman Polanski (1974) e *Taxi Driver* di Martin Scorsese (1976), sottolineando che il suo film “tratta anzitutto di personaggi e rapporti” e di questioni sulle quali “mi interrogo io stessa: sesso, vergogna, desiderio – cose che non funzionano in modo ordinato” (McHugh 2009: 144). Sul versante letterario, d’altra parte, il romanzo di Susanna Moore è a suo modo una risposta di *gender* al genere narrativo del thriller in cui esso si iscrive.

- 17 Sul set le performance attoriali sono guidate dal consueto piacere campionario della sperimentazione, anche deviando dalla sceneggiatura laddove necessario. Per un'accurata disamina della sceneggiatura e della sua evoluzione si rinvia a Fox (2011: 186, 188-189).
- 18 Anche in *Sweetie*, il secondo lungometraggio di Campion, si assiste in definitiva al rito sacrificale della vittima predestinata, la bizzarra Dawn/Sweetie, sorella di Kay, all'interno di una disfunzionale famiglia borghese australiana.
- 19 Nel 1848, dopo la pubblicazione della biografia sul poeta di Richard Monkton Milnes, l'opera di Keats iniziò a ricevere l'attenzione che meritava; un trentennio dopo, nel 1878, uscirono le lettere di Keats a Fanny, in un libro curato dallo storico e bibliografo Harry Buxton Forman, e causarono un enorme scandalo tra i lettori e critici vittoriani, a partire dagli amici del poeta. Questi ritennero indegna l'immagine di Keats che ne emergeva e immeritato l'amore che egli aveva profuso per Fanny. Le invettive contro Fanny (fu accusata di slealtà, leziosità e superficialità) non tenevano in alcun conto la mancanza del suo epistolario che era andato distrutto. Sull'onda della realizzazione del film, è uscito il libro *Bright Star. Love Letters and Poems of John Keats to Fanny Brawne* (2009), che raccoglie le lettere e le poesie dedicate da Keats a Fanny e reca l'introduzione firmata dalla stessa Campion. L'anno dopo è stato pubblicato il libro John Keats, *Leggiadra stella. Lettere a Fanny Brawne* (2010), con la prefazione di Nadia Fusini.
- 20 Keats era sferzante nei confronti dei "letterati alla moda", come li definiva, che del resto lo consideravano "un pezzente", "un poeta operaio" (Fazi, 2010: 207). Attanagliato dalla precarietà economica, pensò di immergersi nel "mercato dei pennivendoli", riproponendosi di diventare "un intellettuale trafficone" come gli altri, capace di produrre articoli "su qualsiasi cosa senza sapere pressappoco nulla": "Farò di tutto – scrisse all'amico Charles Dilke – tranne, ovviamente, vendere il mio ingegno a riviste reazionarie come la 'Blackwood's Review'" (224-226).
- 21 Keats scriveva che: "Il paesaggio è bello – ma la natura umana lo è di più" (Hebron, 2008: 34); e vedeva nel viaggio ("vagabondaggio") una preziosa fonte di esperienza umana e artistica, capace di sradicare pregiudizi e di arricchire le abilità poetiche (36).
- 22 *Bright Star* mostra di frequente finestre e riprese in controluce; in particolare, le finestre all'inglese, caratteristiche delle magioni del film, stanno a incorniciare e ri(n)quadrare dettagli o porzioni di talune scene. Si tratta di uno stilema autoriflessivo ricorrente del cinema di Campion.
- 23 Alla sua uscita per la casa editrice newyorkese Little, Brown and Company, *The Power of the Dog* fu elogiato dalla critica ma vendette poche copie; la ristampa del 2001 è corredata dalla postfazione di Annie Proulx, autrice del racconto western *Brokeback Mountain* del 1997 (*Gente del Wyoming*), incluso nella raccolta *Close Range: Wyoming Stories* del 1998 (*Distanza ravvicinata*), da

cui è stato tratto l'omonimo film di Ang Lee (*I segreti di Brokeback Mountain*, Leone d'oro a Venezia nel 2005). La prima edizione italiana de *Il potere del cane*, con traduzione di Maddalena Togliani, è del 2017. Il romanzo è legato alla giovinezza dell'autore ed elabora la differenza tra la sua sensibilità e l'ambiente dove era cresciuto, offrendo spunti di riflessione pionieristici sulla mascolinità, una questione di genere che di recente è stata interessata da una decostruzione identitaria e concettuale.

- 24** Le dichiarazioni di Campion in questo paragrafo sono tratte dalle seguenti fonti: i pressbook del film (inglese e italiano) rilasciati per la 78a Mostra del cinema di Venezia e la conferenza stampa veneziana (2 settembre 2021); l'intervista di Anne Thompson per *Indiwire* (Anne Thompson, *Jane Campion Talks About 'The Power of the Dog' and the Myth of the Sensitive Cowboy*, 6 settembre 2021); gli incontri tenuti dalla regista in occasione del New York Film Festival 59 (*Film at Lincoln Center*, 5 ottobre 2021) e dello Stockholm Film Festival (*Face 2 Face with Jane Campion – The Power of the Dog*, 12 novembre 2021); la conversazione con Sofia Coppola (New York Film Festival 59, *Film at Lincoln Center*, 7 novembre 2021).
- 25** La messa in scena è all'insegna del consueto modo maieutico ed empatico di Campion di lavorare con il cast e la troupe. La scelta della livida musica di Johnny Greenwood dei Radiohead dialoga efficacemente con le immagini e le parole, completando una complessa trasposizione filmica che nella fase di montaggio ha avuto, come ha dichiarato la cineasta, "un momento particolarmente intimo con il materiale girato", quando il film è stato rifinito e ha assunto la forma definitiva.
- 26** Le riprese, inizialmente previste nell'originaria ambientazione letteraria, in Montana, sono state infine effettuate in Nuova Zelanda, dopo un'ipotesi di girare in Canada. La soluzione neozelandese si prestava in modo ottimale per garantire "una visuale a 360°", che, come Jane sapeva istintivamente, era possibile per via della scarsità demografica neozelandese.
- 27** "Un mondo ancora vicino all'epoca dei pionieri", prosegue Annie Proulx (2017: 290), ma già incalzato dalla modernizzazione, evidente nelle aree urbane dove si circola con le prime automobili (anche George ne possiede una).
- 28** La citazione di Proulx, sul paesaggio del West, si riferisce al romanzo inaugurale di Savage, *The Pass* (1944), che è collocabile, spiega ancora la scrittrice, unitamente a *Lona Hanson* (1948) "e, in certa misura, a *The Power of the Dog* alla fine dell'età dell'oro dell'"American landscape", un periodo letterario che copre all'incirca la prima metà del secolo scorso. In questi romanzi il paesaggio non è solo uno sfondo decorativo, ma vera e propria struttura portante della trama, giacché controlla le vite dei personaggi, come nelle opere di Willa Cather, Marjorie Kinnan Rawlings, Walter D. Edmonds, William Faulkner, Flannery O'Connor, John Steinbeck e in quasi tutto Hemingway. Gli scritti di tutti questi autori vibrano del senso di luogo, una tecnica perfettamente

adatta a descrivere quelle che, allora, erano regioni americane estremamente diverse tra loro, l'etica dei pionieri, l'impulso della democrazia capitalistica nella ricerca delle risorse naturali" (295).

- 29 Un importante percorso di scoperta e conoscenza del mondo creativo di Joseph Beuys è tracciato nella mostra *Facciamo presto!* (Imago Museum, Pescara 30 dicembre 2021- 4 aprile 2022) di oltre 200 opere fotografiche di vari autori, volta non solo a celebrare il centenario della nascita dell'artista tedesco, ma anche ad inserirsi nelle più attuali iniziative a sostegno e difesa dell'ambiente, un impegno di cui Beuys fu profetico e indefesso pioniere.
- 30 Questa scena cade sul finale del libro, a p. 282, ma il versetto dei salmi (il 20° del *Book of Common Prayer*, il libro della liturgia anglicana), presentato a mo' di esergo nella pagina che precede l'inizio del romanzo, viene "bisbigliato" da Peter a p. 284, la penultima del libro.

BIBLIOGRAFIA

- Bazin, André (ed. 1984), "Journal d'un curé de campagne e la stilistica di Robert Bresson", *La pelle e l'anima. Intorno alla Nouvelle Vague*, ed. G. Grignaffini, Firenze, La casa Usher, 1984: 124-33.
- Campion, Jane (2009), *Director's Notes* – "Bright Star".
- (2010), *Introduzione a Janet Frame, Un angelo alla mia tavola*, Vicenza, Neri Pozza.
- (2021), Pressbook de *Il potere del cane* (inglese e italiano) rilasciati per la 78a Mostra del cinema di Venezia e la conferenza stampa veneziana, 2 settembre 2021.
- (2021), Film at Lincoln Center, incontro tenuto dalla regista in occasione del New York Film Festival 59, 5 ottobre 2021.
- (2021), "Jane Campion & Sofia Coppola on The Power of the Dog and Film-making Process", NYFF 59, 7 novembre 2021.
- (2021), "Face 2 Face with Jane Campion – *The Power of the Dog*", Stockholm Film Festival, 12 novembre 2021.
- Canfield, David (2021) "Jane Campion Finally Made a New Movie. She Gave It *Everything*", *Vanity Fair*, 23 agosto 2021. <https://www.vanityfair.com/hollywood/2021/08/awards-insider-first-look-jane-campion-power-of-the-dog>.
- Ciment, Michel (1996), "A Voyage to Discover Myself", *Jane Campion. Interviews*, ed. V. Wright Wexman, Jackson (1999), University Press of Mississippi: 177-85.

- (2014), “Jane Campion par Jane Campion”, *Cahiers du Cinéma*, Paris.
- Corday, Hunter (1990), “Jane Campion Interviewed”, *Jane Campion. Interviews*, ed. V. Wright Wexman, Jackson (1999), University Press of Mississippi: 74-82.
- Fazi, Elido (2010), *Bright Star. La vita autentica di John Keats*, Roma, Fazi.
- Fox, Alistair (2011), *Jane Campion. Authorship & Personal Cinema*, Bloomington-Indianapolis Indiana University Press.
- Frame, Janet (1990), *Dentro il muro*, Milano, Mondadori.
- (2010), *Un angelo alla mia tavola*, Vicenza, Neri Pozza.
- Hebron, Stephen (2008), *La vita di John Keats*, Roma, Keats-Shelley House.
- Hutcheon, Linda (ed. 2011), *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, trad. it. a cura di Giovanni Vito Distefano, Roma, Armando, 2011.
- James, Henry, *Ritratto di signora* (1993), Torino, Einaudi.
- John Keats, (2009), *Bright Star. Love Letters and Poems of John Keats to Fanny Brawne*, New York, Penguin Books.
- (2010), *Leggiadra stella. Lettere a Fanny Brawne*, Milano, Archinto.
- McHugh, Kathleen A. (2009), “Jane Campion. Adaptation, Signature, Autobiography”, *Jane Campion. Cinema, Nation, Identity*, eds. H. Radner, A. Fox, I. Bessière, Detroit, Wayne State University Press.
- Moore, Susanna (1998), *Dentro*, Parma, Guanda.
- Mosca, Umberto (1994), “Percorsi della mente e isole di significato”, *Garage*, 1/1994.
- Motion, Andrew (1997), *Keats. A Biography*, Chicago, University of Chicago Press.
- Ostria, Vincent (1991), “Intervista a Jane Campion”, *Jane Campion* (1993), ed. Mario Sesti, Script/Leuto, Roma, Dino Audino: 30-2.
- Parigi, Stefania e Ravesi, Giacomo eds. (2014), “Il paesaggio nel cinema contemporaneo”, *Imago. Studi di cinema e media*.
- Paolillo, Marcello (2004), *Il cinema di Jane Campion*, Alessandria, Falsopiano.
- Savage, Thomas (2017), *Il potere del cane*, Vicenza, Neri Pozza.
- Stam, Robert (2019), *World Literature, Transnational Cinema, and Global Media. Towards a Transartistic Commons*, Routledge, New York.
- Thompson, Anne (2021), “Jane Campion Talks About *The Power of the Dog* and the Myth of the Sensitive Cowboy”, *Indiewire*, 6

settembre 2021. [03/10/2022] <https://www.indiewire.com/2021/09/western-power-of-the-dog-jane-campion-male-psyche-1234662474/>.

Tincknell, Estella (2013), *Jane Campion and Adaptation. Angels, Demons and Unsettling Voices*, London-New York, Palgrave Macmillan.

Trivelli, Anita (2017), *Il cinema di Jane Campion. Dai cortometraggi a "Top of the Lake"*, Roma, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo.

Anita Trivelli è professoressa ordinaria di cinema e membro del Consiglio Superiore del Cinema e dell'Audiovisivo del Ministero della Cultura. Ha conseguito *fellowship* statunitensi e del CNR. I suoi studi vertono principalmente sul cinema sperimentale e di ricerca, alla luce dei motivi dell'esperienzialità e del nomadismo, e delle questioni sollevate dalla *feminist film theory* e dai *gender studies*. È autrice di libri: *L'altra metà dello sguardo, Sulle tracce di Maya Deren. Il cinema come progetto e avventura* (Premio Limina ed Eccellenza MIUR), *Il cinema di Jane Campion. Dai cortometraggi a Top of the Lake*; numerosi saggi e due videosaggi (*La sperimentazione formale e tematica di Marie Menken; Jonas Mekas e il New American Cinema*), nonché di contributi per piattaforme digitali (Women Film Pioneers Project, Columbia Univ.; Gynocine Project, Univ. of Massachusetts Amherst). Ha tradotto il libro *My Night Life* di J. Mekas: *La mia vita notturna*, Premio Limina Miglior Libro straniero di un professionista del cinema. | Anita Trivelli is full professor of film studies, and member of the Consiglio Superiore del Cinema e dell'Audiovisivo of the Ministry of Culture. She got US and CNR fellowships. Her studies focus mainly on experimental and research cinema, in light of the topics of experientiality and nomadism, and of the issues raised by feminist film theory and gender studies. She wrote books: *L'altra metà dello sguardo, Sulle tracce di Maya Deren. Il cinema come progetto e avventura* (Limina Award and MIUR Excellence), *Il cinema di Jane Campion. Dai cortometraggi a Top of the Lake*; numerous essays and two videos (*La sperimentazione formale e tematica di Marie Menken; Jonas Mekas e il New American Cinema*), as well as contributions for digital platforms (Women Film Pioneers Project, Columbia Univ.; Gynocine Project, Univ. of Massachusetts Amherst). She translated the book *My Night Life* by J. Mekas: *La mia vita notturna*, Limina Award for Best Foreign Book written by a film professional.