Chroniques italiennes web 23 (2/2012)

RESTO UMANO (1913) : I PERICOLI DELLA LETTURA E LA LETTURA DEI PERICOLI
Un caso di adattamento di *Madame Bovary**

Un giorno dell'aprile del 1913 il panettiere Cesare Ferrero è aggredito da un gruppo di vandali accusati, oltre che del suddetto crimine, anche di leggere romanzi e di frequentare il cinematografo. La notizia apparsa sulla *Gazzetta del Popolo* è riportata dal primo numero di *Eco Film* (15 aprile 1913) con l'eloquente titolo « La suggestione delittuosa dei cinematografi e della letteratura criminale ». Riportare il frammento di vita vissuta del signor Ferrero all'interno di un giornale specializzato come fu *Eco Film* palesa come, nell'immaginario collettivo, il cinema avesse acquistato un *potere* persuasivo che era ormai equivalente a quello della « cattiva » letteratura. In realtà la notizia riformulava, attraverso un colorito esempio di cronaca, la circolare che l'allora presidente del consiglio Giovanni Giolitti aveva lanciato nel gennaio dello stesso anno, in cui si avvertiva dei pericoli del cinema, ritratto come « potente mezzo di propaganda e di persuasione », e « vera potente scuola del male » date le sue « scene che riproducono tristi esempi di pervertimento del senso morale e che danno luogo alla glorificazione dei più brutali istinti ». Il dibattito sul rischio di corruzione della popolazione era all'ordine del giorno e il cinema, utilizzando il potere dell'immagine, aggiungeva nuovi e vigorosi ingredienti al vecchio rischio di pervertimento letterario[1].

---

* Il testo è la rielaborazione di un capitolo della mia tesi di dottorato (University of Pennsylvania, 2005), intitolata « L'alterazione come poetica. Scienza, donna e trasgressione nel

La *liaison* fra cinema e letteratura, d'altronde, non consisteva solo in una (pretesa) comune propensione a influenzare negativamente il pubblico : fin dalle origini, il cinematografo e le lettere avevano intrecciato le loro strade e l'industria dei film si era nutrita avidamente del lavoro degli scrittori. La ricerca di trame conosciute o riconoscibili, di un linguaggio proprio, organico, e perfino la volontà di legittimarsi come *mezzo* colto, portò la « settima arte » ad appropriarsi, sistematicamente, d'ogni fonte celebre a disposizione : versi danteschi, drammi shakespeariani, romanzi d'appendice, tanto che in una stessa ipotetica *soirée*, lo spettatore d'inizio secolo avrebbe potuto godersi nello spazio di un'ora o due, *Salomé*, *Giulietta e Romeo* e *I promessi sposi* d'un sol colpo[2].

Cinema, letteratura, trasposizione, cattive influenze. *Resto Umano* (1913), il mediometraggio di regista anonimo prodotto dalla *Film d'Arte Italiana*[3] di cui mi occupo in questo studio, rivela un ambiguo rapporto con

---

cinema muto italiano (1913-1918) ». È stato presentato, in una versione ridotta e con differenze rispetto a quello ora proposto, alla Nemla Convention tenutasi a Montreal nel 2010.

[1] *Una circolare dell'on. Giolitti ai Prefetti per un'attiva sorveglianza sulle rappresentazioni cinematografiche* : « È noto quale potente mezzo di propaganda e di persuasione siano in Italia le rappresentazioni e come la grande diffusione dei cinematografi e il basso prezzo degli spettacoli diano modo alla generalità di assistere non infrequentemente a scene che riproducono tristi esempi di pervertimento del senso morale e che danno luogo alla glorificazione dei più brutali istinti. […] Per tal modo il cinematografo diventa una vera potente scuola del male, perché esso, oltre a dare in pascolo agli spettatori rappresentazioni di famosi atti di sangue, di adulterio, di rapine e di altri delitti, cura che lo svolgimento dello spettacolo sia diretto a rendere odiosi i rappresentanti della pubblica forza e simpatici i rei, mentre, poi, d'altro lato, non sono infrequenti gli ignobili eccitamenti al sensualismo, provocati da episodi nei quali la vivezza della rappresentazione alimenta immediatamente le più basse e volgari passioni. Inoltre – prosegue la circolare – qualche volta si danno rappresentazioni da cui scaturisce un eccitamento all'odio tra le classi sociali, ovvero una offesa al decoro nazionale ». *La vita cinematografica*, anno IV, num. 1, 15 Gennaio 1913, p. 11.

[2] Per un panorama generale del rapporto fra il cinema muto italiano e le varie letterature vedi : GIOVANNI MARCHESI, « Cinema e letteratura. Cinema Muto Italiano e le Letterature Straniere, 1914-1931 », *Immagine*, num. 29, 1994-1995, pp. 4-27.

[3] Il film di 615 metri (dei quali ne sono stati recuperati 600) è prodotto dalla *Film d'Arte Italiana*, una società fondata da Charles Pathé a Roma il 2 marzo 1909, e gestita da personale italiano. Fra gli interpreti spiccano la francese Maddalena Céliat nel ruolo di Bianca Mario, Ettore Berti che impersona il Dottor Mario, il marito, e il celebre attore e regista Guido

quella che è la sua fonte di ispirazione, *Madame Bovary* (1857) di Gustave Flaubert e mette in gioco la questione degli effetti della fruizione di un'opera sul comportamento sociale. Uscito all'inizio di aprile del 1913, *Resto Umano* precede solo di pochi mesi il film *Ma l'amor mio non muore!*, di Mario Caserini, dove recita per la prima volta in un film l'allora celebre attrice teatrale Lyda Borelli. Il film di Caserini segna l'inizio di un fenomeno divistico che in Italia si coniuga quasi unicamente al femminile[4], che favorisce lo sviluppo di un potere materiale concreto, da parte della diva, all'interno delle case cinematografiche (Francesca Bertini e Diana Karenne, due attrici del momento, creano perfino le proprie case produttrici), e che determina, a sua volta, un mutamento rilevante dell'impostazione dei personaggi muliebri. Si propone e impone, dunque, attraverso svariate modalità di trama, un modello di donna indipendente, vale a dire una versione meno rassicurante – per la società patriarcale del momento – della femminilità[5] : pur essendo una « immagine di qualcosa di non realizzato »[6], la protagonista del cinema muto guida le nuove macchine, fuma e si muove con tutta comodità all'interno dell'impianto urbano. L'eroina di *Rapsodia satanica* (1914), di Nino Oxilia, interpretata dalla stessa Borelli, una sorta di Faust al femminile, è forse l'esempio più compiuto di questa metamorfosi. Nasce dunque una nuova donna, sugli schermi, che per quanto sia generalmente condannata nel corso del film per le sue scelte controcorrente, ha perso lo sguardo ottusamente candido e il fare impacciato

---

Brignone nei panni dell'amante, il falso conte Massimiliano d'Altamura. Come la *Film d'Art*, la sua antenata francese, la compagnia intendeva produrre una serie di cortometraggi e mediometraggi soprattutto di oggetto classico, fra questi si trovano *Re Lear*, *Il mercante di Venezia*, *Salomé*, *La morte civile* del 1910, *Francesca da Rimini*, *Tristano e Isotta* e *Ernani* del 1911, *Romeo e Giulietta* e *Il romanzo di un giovane povero* del 1912 e *La tragedia di Pulcinella* del 1913 ; tutti recitati dai migliori attori teatrali del momento (Ermete Novelli, Italia Vitaliani, Cesare Dondini, Ruggero Ruggeri, Francesca Bertini, Maria Jacobini e Ettore Berti) e, almeno sulla carta, di qualità superiore a quella della maggioranza dei film coevi. La versione che analizzo appartiene alla Cineteca di Bologna, che ringrazio, per quanto l'originale sia custodito alla *Bibliothèque Nationale de France.*

[4] GIAN PIERO BRUNETTA, « Il divismo », in *Storia del cinema italiano. Il cinema muto 1895-1929.* Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 74.

[5] GEORGINA TORELLO, « Con el demonio en el cuerpo : La mujer en el cine mudo italiano (1913-1920) ». *Secuencias. Revista de Historia del Cine,* num. 23, 2006, pp. 6-19.

[6] G. P. BRUNETTA, *op. cit*., p. 71.

della casalinga, lontanissima com'è dal focolare domestico e dall'ideologia repressiva tollerata fino ad allora.

Resto Umano, interpretato da Madeleine Céliat[7], contiene il germe di determinati meccanismi che il divismo istituisce, filtrando l'immagine della donna « ribelle » attraverso il suo legame con una delle eroine più significative e controverse della letteratura « moderna ». Anche se il film esibisce vari riferimenti alla famosa opera letteraria, il romanzo non fu menzionato dalle cronache e recensioni del film dell'epoca[8] : per descriverlo infatti i giornalisti si rifecero a plot generici, centrati sull'archetipo della donna sedotta e abbandonata. *Resto Umano* è commentato così da *La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica* : « Gran successo artistico del film *Resto Umano*, interessante e sensazionale dramma in due parti del Consorzio Pathé costituente

[7] Madeleine Céliat iniziò ad apparire in produzioni italiane nel 1912, quando Charles Pathé, che l'aveva scritturata qualche anno prima, la mandò in Italia a sostituire Francesca Bertini, dato che quest'ultima aveva lasciato la Film d'Arte Italiana, filiale romana della celebre casa di produzione francese. Il suo esordio cinematografico rimonta al 1909, ne *La Défaite de Satan* di Georges Denola, e la sua carriera fu relativamente breve anche se intensa (una trentina di film), divisa tra Francia – dove girò, tra gli altri, un paio di « capitoli » della serie *Rocambole* – e Italia – dove nel 1914 passò alla D'Ambrosio Film –, terminando apparentemente nel 1916, anno in cui comparve in ben sei film, tutti inscrivibili nel genere divistico. Fu anche al centro di una breve polemica quando nel 1915 l'Aquila Film pubblicizzò un film con il titolo *Maddalena Celiat, l'infanticida di Valroncy*, dove però l'attrice non appariva. Céliat scrisse una diffida ai giornali, denunciando l'illegale « abuso del mio nome nei capitoli » e inducendo così l'Aquila a cancellare il riferimento, intitolando la pellicola *L'infanticida di Valroncy*. Nonostante i pochi anni trascorsi a Roma e Torino, Céliat raggiunse una ragguardevole notorietà se, come ricorda Tito Alacci, « In Italia si produsse in tre o quattro drammi a forti colori, ed ebbe reali successi. Poi non la si vide più; forse è ritornata nel suo paese. […] La sua prolungata assenza dalla cinematografia italiana è penosamente sentita dagli innumerevoli ammiratori, che ella era riuscita a formarsi tra noi ». TITO ALACCI, *Le nostre attrici cinematografiche,* Firenze, Bemporad, 1919, p. 49. I luoghi e le date di nascita e morte di Madeleine Céliat rimangono ignoti.

[8] La svista per cui la pubblicità e la critica del film non menzionano il romanzo francese risulta sorprendente se si considera che all'epoca dell'uscita di *Resto Umano* già circolavano almeno tre traduzioni italiane del libro : *La Signora Bovary*, trad. di Oreste Cenacchi, Fratelli Treves Editori, 1881, 1889 (2 ed.); *Madama Bovary*, trad. di F. Bideri. Napoli, Bideri, 1903; *La signora Bovary*, senza indicazione del traduttore, Firenze, Salani, 1906.

una delle tante scene della seduzione che purtroppo avvengono ai nostri giorni »[9] ; mentre per *La vita cinematografica* :

> La prima parte di questo lavoro è intessuta su di uno spunto che abbiamo visto presentato le mille volte in tutte le salse : il solito ritornello del falso gentiluomo che induce una donna a scappare con lui, lasciando la famiglia, per trascinarla in locali equivoci e di giuoco, dove, un bel momento, si scopre ch'è un baro ed un volgare furfante. Arresto, fuga, disperazione dell'incauta, che solo allora si accorge della sua rovina irreparabile, ecc., ecc. Questa è la tela sulla quale si sono tracciati i quattro quinti dei lavori drammatici; la seconda parte, poi, è un seguito d'episodi, uno più inverosimile dell'altro che nulla dicono e nulla concludono, anzi in qualche punto, urtano ed indispongono[10].

A livello « epidermico » sono molti i punti di contatto fra romanzo e pellicola : l'ossessione per la lettura e i « mondi possibili » di Bianca, la protagonista, la professione del marito, medico come Charles, la fuga con l'amante avventuriere, il tentato suicidio. Ancora più esplicitamente, quasi al principio del film, vi è una « citazione » diretta, fondamentale per la trama : l'eroina legge *La signora Bovary*, come si evince da un dettaglio della copertina del libro, creando così un gioco di scatole cinesi che pretende di andare oltre lo schermo. La citazione puntuale di un romanzo probabilmente letto da molti degli spettatori in sala (e ancor più dalle spettatrici) instaura immediatamente un dialogo fra la finzione dello schermo e la realtà, considerando soprattutto che il dibattito sul bovarismo negli anni 10, per molti versi, non si era ancora spento[11].

Resto Umano rappresenta un'anomalia all'interno delle pratiche d'adattamento del tempo : non è la trascrizione in celluloide del capolavoro flaubertiano (per questo bisognerà aspettare altri vent'anni)[12], ma una sua aperta

---

[9] *La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica*, num. 241, 1913, p. 3.
[10] *La vita cinematografica*, num. 8, 1913, p. 41.
[11] È del 1902 la prima edizione dello studio filosofico *Le bovarysme* di Jules De Gaultier.
[12] Seguendo la cronologia del libro di MARY DONALDSON-EVANS, *Madame Bovary at the Movies. Adaptation, Ideology, Context,* Amsterdam-New York, Rodolfi, 2009, dedicato alle versioni cinematografiche del romanzo flaubertiano, si trova come primo esempio la *Madame*

riscrittura. Le dinamiche del rapporto tra il romanzo e il film si avvicinano in parte a ciò che André Bazin nel suo classico *Che cos'è il cinema ?* chiama l'uso della « mitologia extra-romanzesca » di opere o personaggi popolari come, ad esempio, *I miserabili* o *I tre moschettieri*, che « godono in un certo senso di un'esistenza autonoma di cui l'opera originale non è più che una manifestazione accidentale e quasi superflua »[13]. *Solo* in parte, è bene sottolineare, perché a differenza degli adattamenti dell'epoca che puntano sulle vicende più coinvolgenti della storia o sui personaggi più amati dagli spettatori, utilizzando la loro origine letteraria per lo più a scopi di marketing, il regista di *Resto Umano* occulta, almeno in superficie, la sua origine letteraria scegliendo un titolo autonomo (una sorta di *memento mori* il cui significato si svela completamente solo alla fine della pellicola), negandosi il fondamentale uso del titolo originale, elemento che in generale assicurava un'ampia distribuzione e una buona accoglienza del pubblico. Il romanzo di Flaubert funziona quindi per *Resto Umano* come fonte di una diretta intertestualità (attraverso l'inquadratura della copertina). Contemporaneamente, se seguiamo la tassonomia creata da Gerard Genette nei suoi *Palinsesti*, si potrebbe parlare di *Madame Bovary* come « ipotesto » del film o, in altre parole, di un'opera di *trasformazione* vera e propria[14]. In questo senso agiscono le varie similitudini fra il libro e il film, e

---

Bovary di Jean Renoir del 1934 seguito, nel 1937, da una seconda versione per la regia di Gerhard Lampretch. Il presente articolo, tra le altre cose, intende aggiungere il nostro *Resto Umano* all'elenco proposto da Donaldson-Evan di film che nominano o alludono (« either named or alluded », p. 16) al capolavoro flaubertiano.

[13] ANDRE BAZIN, « Il cinema e le altri arti », In *Cos'è il cinema ?* Milano, Garzanti, 1991, p. 119.

[14] G. Genette definisce l'ipertestualità come « ogni relazione che unisca un testo B (che chiamerò *ipertesto*) a un testo anteriore A (che chiamerò, naturalmente, ipotesto), sul quale esso si innesta in una maniera che non è quella del commento. Come appare dalla metafora *si innesta* e dalla determinazione negativa, questa definizione è del tutto provvisoria. Per esprimerla altrimenti, stabiliamo una nozione generale di testo di secondo grado […], o testo derivato da un altro testo preesistente. Questa derivazione può essere d'ordine descrittivo o intellettuale, per cui un metatesto (diciamo tale pagina della *Poetica* d'Aristotele) 'parla' di un testo (*Edipo Re*). Essa può essere anche d'altro tipo, per cui B non parla affatto di A ma non potrebbe esistere così com'è senza A, dal quale risulta al termine di un'operazione che chiamerò, provvisoriamente ancora, di *trasformazione*, e che di conseguenza esso evoca più o meno

ancor di più le differenze : rispetto al bovarismo fatto diventare di moda dal libro e dai suoi ipertesti europei[15], la pellicola, se da un lato esplicita, anche grossolanamente, la lezione moralista (non flaubertiana, bensì nata da faziose interpretazioni del testo), dall'altro condensa e moltiplica lo spunto iniziale del romanzo nelle scene di "lettura" che, come vedremo, appaiono numerosissime.
È nella tensione tra l'esplicita intertestualità e l'ipertestualità del film, sulla sua condizione cioè di *scrittura al secondo grado* (è ancora Genette che parla di iperfilmicità nell'ambito cinematografico)[16] che emerge la sua complessità : convivono armoniosamente letture diverse per pubblici diversi. Da un lato la storia di Bianca è perfettamente decodificabile in quanto vicenda di perdizione e caduta, da un pubblico che ignora il romanzo francese, ma è abituato a trame tra moralistiche e didattiche; ma chi conosce il contenuto eversivo del romanzo e la sua ricezione problematica fin dai tempi della prima pubblicazione[17] gode doppiamente, attraverso quelli che Linda Hutcheon chiama « palimpsestic pleasures », i piaceri del palinsesto, qui rinforzati inoltre dai richiami alla censura. Hutcheon afferma infatti che :

> ci deve essere qualcosa di particolarmente attraente negli adattamenti *come adattamenti*. Parte di questo piacere, direi, nasce semplicemente da una ripetizione con variazioni, dal confort del rituale combinato con la salacità della sorpresa. Il riconoscimento e il ricordo fanno parte dei piaceri (e dei rischi) della fruizione di un adattamento : allo stesso modo i cambiamenti[18].

---

manifestamente, senza necessariamente parlarne o citarlo ». GERARD GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado,* Torino, Einaudi, 1997, pp. 7-8.

[15] M. Donaldson-Evans menziona, fra gli ipertesti del secolo XIX : il portoghese *O primo Basílio* (1878) di José María Eca de Queirós, lo spagnolo *La Regenta* (1884-1885) di Leopoldo Aldas (pseud. Clarín), il tedesco *Effi Briest* (1895) di Theodor Fontane. Donaldson-Evans, *op. cit*., p. 14.

[16] GENETTE, *op. cit*., p. 182.

[17] DONADSON-EVANS, *op. cit.*, p. 36.

[18] « There must be something particularly appealing about adaptations *as adaptations*. Part of this pleasure, I want to argue, comes simply from repetition with variation, from the comfort of ritual combined with the piquancy of surprise. Recognition and remembrance are part of the pleasure (and risk) of experiencing an adaptation; so too is change ». LINDA HUTCHEON, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006, p. 4.

Giocando con l'immaginario del tempo, di cui il panettiere bastonato Cesare Ferrero, che apriva queste pagine, è l'esempio in carne e ossa, *Resto Umano* da un lato stuzzica il gusto per il morboso tipico del pubblico popolare attraverso i suoi vari episodi di violenza che « urtano ed indispongono », dall'altro mette in scena, tramite le numerose sequenze in cui i protagonisti leggono, quella dialettica tra letteratura alta e nuovo intrattenimento che coinvolge un pubblico più colto.

Il leggere diventa quindi *pratica* condivisa fra la protagonista, gli altri personaggi e chi guarda il film. La trama si sviluppa ricorrendo ad una miscela di dettagli scritti, strategia narrativa molto comune ai tempi, ma che in questo caso viene decisamente esasperata : lettere, bigliettini galanti, telegrammi, mandati d'arresto, biglietti da visita e cartelli che i personaggi sullo schermo (altri lettori) condividono con le persone in sala. Senza dimenticare che per lo spettatore esistono anche le didascalie, ennesimo livello di lettura, ulteriore « fonte scritta » che anticipa e commenta l'azione completando il senso del film. Questa insistenza rafforza un costante « ammonimento » sulla pericolosità della lettura (e di altri svaghi) rivolto alla popolazione femminile, senza dubbio uno dei dibattiti precipui dell'intellighenzia di fine secolo. *Madame Bovary*, in questo senso, evidenzia sul versante letterario sia le nuove modalità di lettura femminile, sia i tranelli che queste comportano perché, come illustra Judith Mayne, il romanzo all'epoca di *Bovary* (così come il cinema nel 1913) permetteva alle donne del tempo una partecipazione immaginaria oltre i confini della propria casa[19], le collocava cioè « nei punti di tensione fra la sfera privata e quella pubblica »[20].

A questo punto, un'analisi dettagliata di alcune sequenze può chiarire il sottile gioco sull'idea di lettura e le sue pratiche che innerva la struttura del film. Dopo il titolo e l'elenco degli attori, la didascalia inaugurale riassume il

---

[19] « Se le donne stavano ai margini della sfera pubblica ufficiale, allora la lettura dei romanzi offriva un mondo fittizio da consumare e una partecipazione immaginaria alla sfera pubblica ». « If women were 'marginal' to the official public sphere, then the reading of novels offered a fictional world to be consumed, and imaginary participation in the public sphere ». JUDITH MAYNE, *Private Novels, Public Films,* Athens, University of Georgia Press, 1988, p. 38.

[20] « In female leisure [reading] was located at the points of tension between private and public space. Reading novels thus provided an activity for women that was otherwise unavailable », Mayne, *op. cit.*, p. 33.

nodo del futuro conflitto : « La moglie del dottor Luca Mario è una donna eccessivamente romantica ». Il *logos* anticipa l'immagine, ponendo l'accento su un'anomalia caratteriale (difficile non pensare ai disturbi psicologici femminili dettagliatamente schedati dagli igienisti tanto in voga nelle decadi precedenti, Cesare Lombroso e Paolo Mantegazza, entrambi eredi di Jean-Martin Charcot) che si esprimerà principalmente attraverso un unico significante, quello appunto della lettura. D'altronde, anche in pittura – dalla quale l'industria cinematografica traeva vantaggio quanto dalla letteratura – fin dalla seconda metà dell'Ottocento si instaura una distinzione fondamentale nella rappresentazione della donna che legge : mentre la lettura disattenta « in attesa dell'approvazione del riguardante », spiega Anna Finocchi, « è associata alla passività femminile, ad un atteggiamento servile, all'accettazione dello *status quo* » non creando nessuna minaccia per il suo *voyeur*, la lettura concentrata, intesa « come esercizio intellettuale, quindi come conquista di un modo di essere e, quindi, di porsi da parte della donna », è associata fondamentalmente ad una volontà emancipatrice di stampo femminista[21].

L'organizzazione della scena iniziale dovrebbe tradurre visivamente l'eccesso romantico, ma invece esibisce la protagonista seduta e china sul libro, in un piano medio, mentre dietro di lei si muovono nervosamente gli altri personaggi. Il suo atteggiamento inoperoso – cioè quello di una persona completamente slegata da ciò che la circonda e immersa nelle pagine del romanzo – è sufficiente per incrinare il rito quotidiano dei pasti, e dunque l'intera organizzazione domestica. Le reazioni dell'ambiente al comportamento di Bianca, all'inosservanza delle priorità borghesi (il « lavoro » prima dell'« ozio »), si materializzano nel *topos* che chiamerò *lectura interrupta*, forma eloquente di censura o punizione. È senza dubbio questo l'elemento che non solo avvicina il film al romanzo originale ma che lo rende atipico e ricco: *Resto umano* esaspera la molla della vicenda bovariana, la decifrazione della parola scritta, convertendola nel "motivo" del film, sia in senso causale che stilistico. In Flaubert si trattava di impedire ad Emma l'accesso all'universo romanzesco *in toto* :

---

[21] ANNA FINOCCHI, « L'immagine della donna che legge », in *Donna lombarda 1860-1945*, a cura di Ada Gigli Marchetti e Nanda Torcellan, Milano, FrancoAngeli, 1992, p. 363.

> Dunque fu deciso che bisognava impedire a Emma di leggere romanzi. L'impresa non sembrava per nulla facile. La buona signora [la suocera] se ne assunse l'incombenza : doveva, quando passava per Rouen, andare di persona dal bibliotecario e dichiarargli che Emma interrompeva l'abbonamento. Non avevano forse il diritto di avvertire la polizia, se il libraio persisteva ugualmente nel suo mestiere d'avvelenatore ?[22]

Nel film invece si ostacola l'atto in sé, che ciononostante viene ripetuto senza sosta. La *lectura interrupta* organizza la struttura del film e ne scandisce il ritmo. Simbolicamente, ogni interruzione determina lo spostamento della protagonista dall'interno all'esterno, cioè dallo spazio protetto, circoscritto, femminile a quello pericoloso, aperto, maschile. Delle tre istanze di *lectura interrupta* della prima scena interessano particolarmente le ultime due[23]. Anzitutto, quella ad opera del marito che, senza essere visto da Bianca, la sorprende alle spalle coprendole gli occhi con fare infantile, gesto che alleggerisce solo minimamente la censura operata, ma non le sue conseguenze.

---

[22] GUSTAVE FLAUBERT, *La signora Bovary*, trad. Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi, 1983, pp. 154-155. « Donc, il fut résolu que l'on empêcherait Emma de lire des romans. L'entreprise ne semblait point facile. La bonne dame s'en chargea : elle devait quand elle passerait par Rouen, aller en personne chez le loueur de livres et lui représenter qu'Emma cessait ses abonnements. N'aurait-on pas le droit d'avertir la police, si le libraire persistait quand même dans son métier d'empoisonneur ? » G. FLAUBERT, *Madame Bovary*, Paris, Louis Conard, 1910, p. 175. Il « pervertimento » morale, in *Madame Bovary* è esplicitato proprio dalla suocera di Emma, appena prima del brano citato : « — Ah, è tanto occupata ! e a far cosa ? A leggere romanzi, brutti libri, opere che sono contro la religione e dove si deridono i preti con discorsi presi da Voltaire. Ma tutto questo porta lontano, mio povero ragazzo, e chi non ha religione finisce sempre su una brutta strada », *op. cit.*, p. 154; «— Ah ! elle s'occupe ! À quoi donc ? À lire des romans, de mauvais livres, des ouvrages qui sont contre la religion et dans lesquels on se moque des prêtres par des discours tirés de Voltaire. Mais tout cela va loin, mon pauvre enfant, et quelqu'un qui n'a pas de religion finit toujours par tourner mal », *op. cit.*, p. 175.

[23] La prima interruzione avviene quando Bianca è chiamata a tavola dalla donna di servizio, ostruzione alla quale reagisce con un vago gesto della mano.

Grazie al dettaglio della copertina, lo spettatore scopre assieme al marito qual è la fonte di distrazione della donna. In questa trama costruita da letture avviate o mancate è significativo (soprattutto in una interpretazione retrospettiva) notare che la cecità materiale e momentanea della moglie è accompagnata dalla cecità o ignoranza del dottore incapace di interpretare i gusti letterari della consorte come spia evidente, « trasparente », del suo malessere.

Determinante poi è l'ultima interruzione inscenata in questa sequenza, quella provocata da una venditrice di vestiti e pellicce a domicilio : è l'unica distrazione che la protagonista accetta, e anzi accoglie con interesse. Abbandona il libro su un tavolino alla sua sinistra e lo copre momentaneamente con una pelliccia bianca, stabilendo evidentemente una gerarchia di « gusti ». I vestiti vengono prima, e al libro Bianca ritorna solo dopo che il marito le ha negato la possibilità di comprare i capi d'abbigliamento che desiderava.

La rappresentazione all'interno del film del consumo d'articoli lussuosi come miraggio di felicità[24], già presente in Flaubert, anticipa quello che solo

[24] « Emma senza dubbio ha già visto le pubblicità di quella merce, o di merce simile, nelle riviste di moda femminili che legge, dove appaiono sia come talismani in storie esotiche ed erotiche, sia come fonti d'informazione su come migliorare la propria posizione sociale ».
« Emma has no doubt already seen advertisements for these goods or their like in the ladies' fashion magazines that she reads, where they appear either as talismanic elements in exotic-erotic stories, or in the guise of information on how to improve one's social standing ». E in nota : « Emma ha due diversi abbonamenti a questo tipo di riviste di moda, *La Corbeille* e *Sylphe des Salons* ». « Emma has two different subscriptions to this type of fashion magazine, *La Corbeille* and *Sylphe des Salons* ». JACQUELINE MERRIAM PASKOW, « Rethinking Madame Bovary's motives for committing suicide », *The Modern Language Review*, vol. 100, num. 2, 2005, p. 326.

pochi anni dopo sarebbe diventata pura pubblicità sul grande schermo : la merce troverà nel cinema italiano, e non, uno spazio privilegiato sui corpi stessi delle dive che imporranno codici di comportamento e « acquisti », indossando abiti di sarti celebri, come ad esempio Mariano Fortuny[25].

Non ancora (o non abbastanza evidentemente) coinvolto nella costruzione di un desiderio specifico per un prodotto specifico (i capi non sono ancora firmati), *Resto Umano* contiene però il germe dello stimolo al consumo (la venditrice) e la sua repressione giudiziosa (il marito) : i vestiti sfarzosi sono legati ancora alla trasgressione, è infatti da notare che solo attraverso l'amante Bianca potrà finalmente passare dal libro ai lussi, come già aveva fatto Emma. Le letture di quest'ultima, secondo Jacqueline Merriam Paskow :

> le forniscono la maggior parte dei punti di riferimento nel suo rapporto con il mondo, e comprendono manuali religiosi, classica letteratura romantica, narrativa popolare romantica, album di ricordi illustrati, e più tardi, una volta sposata, […] riviste di moda […]. Cerca disperatamente i referenti reali delle parole e delle immagini che trova nelle storie erotico-sentimentali di redenzione[26].

---

[25] JOSE PANTIERI, *Lyda Borelli*, Roma, M.I.C.S, 1993, p. 60.

[26] « Her reading, which supplies most of the reference points for her relationship to the world, comprises manuals on religious piety, classical Romantic literature, popular romantic fiction, keepsakes with engraved illustrations, and later, after marriage, […] fashion magazines […]. She searches desperately for the real-world referents of the words and images that she finds in stories of sentimental and erotic salvation », MERRIAM PASKOW, *op. cit.*, p. 328.

L'ingresso della venditrice con la mercanzia anticipa la vulnerabilità dello spazio domestico, rendendone mobili e instabili i limiti, qualcosa che la presenza del romanzo connotava *in nuce* fin dalla prima scena in interni. La venditrice rappresenta il *trait d'union* fra il mondo letterario e quello reale, lo spostamento dalla sfera privata a quella pubblica, come dire dal tinello al *foyer*, dal salotto alla piazza. In piena strada, infatti, comincia la seconda scena, una delle più complesse del film a livello tecnico.

La didascalia precede nuovamente l'azione, « L'incontro fatale. Bianca Mario incontra uno sconosciuto che la nota » ; ma Bianca non è un mero oggetto passivo dello sguardo maschile. Immagine e « messaggio », o in altri termini, recitazione e scopi moralistici del film, non trovano un pieno accordo. La protagonista, versione femminile del *flâneur,* cammina sola per una strada deserta, incrocia un uomo e scambia con lui sguardi intensi, accetta tacitamente di essere seguita da lui fino a casa e fa sì che l'uomo entri nell'ambulatorio del marito fingendosi malato. Tale comportamento mostra un grado d'intraprendenza sfrontato : in ultima istanza quel « la nota » della didascalia si rivela, attraverso l'immagine, un « notarsi » reciproco. Però, come l'*audience* del tempo sapeva bene, la *flâneuse* non è l'*esatta* controparte femminile dell'eroe solitario di benjaminiana memoria. Esiste nell'immaginario collettivo, ma solo in quanto versione degradata dell'altro : la prostituta, la vedova e la vittima dell'assassino (bisognerà ancora una volta aspettare il consolidarsi del divismo, per vedere all'interno del cinema italiano la rappresentazione di fiere versioni femminili del dandy, della *flâneuse* e della *voyeuse*). Per la società del momento, infatti, la *flâneuse* (per strada o nei grandi magazzini) è più spesso sospettata di vendere che di comprare[27] e d'altro canto, ancor oggi, in italiano, termini come « passeggiatrice » o « peripatetica » designano le prostitute.

---

[27] GIULIANA BRUNO, *Streetwalking on a Ruined Map. Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 51.

Il campo lungo, l'angolazione laterale (con in primo piano un muro bianco, possibile riferimento metacinematografico allo schermo) e il movimento orizzontale della camera – una panoramica abbozzata, non tanto comune ai tempi – che « insegue » la protagonista, sono tutte strategie rappresentative che dinamizzano l'azione estendendo il movimento : da sinistra a destra e ancora a sinistra, dall'alto in basso, dal piccolo al grande. Dopo l'introduzione statica della prima sequenza, la cinepresa, come la protagonista, comincia a muoversi, ad « agitarsi ». Inoltre il raccordo fra questa e la scena successiva permette la riformulazione della stessa estetica (campo lungo, angolazione laterale) raddoppiando l'idea del passaggio dall'immobilità iniziale all'azione, in un'unione, adesso sì, perfetta di forma e contenuto.

Il corteggiamento dopo questo primo incontro va a buon fine[28] e produce una dichiarazione d'amore scritta[29] : « Vi amo. Vi attenderò questa sera alla porta di casa Vostra deciso a darVi quella vita della quale avete bisogno. Sarà mia cura far sì che Vostro marito non sia in casa ». Come Bianca, lo spettatore è invitato a leggere il biglietto e interpretare la svenevole retorica dell'amante, completando con il proprio « senso comune » il significato di quelle parole. E se anche non fosse così, l'intento moraleggiante del film è reso indubbio attraverso la didascalia che introduce la seconda parte : « Bianca comincia a capire che la vita a volte è troppo romantica ». Non è casuale, a questo proposito, che il film limiti fortemente la rappresentazione del godimento femminile. Dopo una lunga « preparazione » all'adulterio, il tempo dedicato alla vita di Bianca in ambito extraconiugale, alla sua liberazione e i suoi piaceri è brevissimo : due minuti e mezzo contro i 28 complessivi (percentuali che, di lì a poco, si rovesceranno nei film delle dive, dedicati per lo più a rappresentare gli ambienti galanti e i piaceri delle loro eroine « perverse »). Questa « frazione » si riduce inoltre al tempo condiviso dagli amanti in una sala da gioco, metonimia perfetta della scelta sbagliata di Bianca, tanto più se si pensa che questi 140 secondi servono alla trama affinché la protagonista e lo spettatore scoprano che l'amante è un delinquente ricercato dalla polizia[30]. Dalla sala da gioco in avanti si assiste alla caduta rovinosa di Bianca : dal Monte Pio al vagabondaggio, fino allo scampato suicidio, grazie all'intervento di un'anziana duchessa, provvisorio *deus ex machina*. Proprio questa morte

---

[28] La didascalia : « Per una donna romantica il fascino dell'avventura è sempre più forte di quello del dovere ».

[29] Altri dettagli scritti che facilitano l'avvio della trama : il biglietto da visita dell'« inseguitore » che lo introduce come « conte » e il cartello che annuncia l'orario di visita del marito e permette al conte di fingere un malore per incontrare Bianca. Un biglietto è anche scritto da Emma per annunciare al marito che lo lascia : « Luca perdonami se ti abbandono, ma non posso più sopportare l'esistenza che conduciamo ».

[30] A differenza dei film divistici degli anni immediatamente successivi in cui, come si diceva, le eroine si divertivano a lungo prima di essere punite (se e quando lo erano), *Resto Umano* possiede una struttura simmetrica, coerente con il messaggio normativo che vuole lanciare : almeno nella versione che analizziamo, dedica infatti tredici minuti ai prolegomeni della storia, poco più di tredici minuti alle « conseguenze » della scelta sbagliata, e riduce a poco più di due minuti, centrali, il momento della « liberazione ».

mancata segna drasticamente la fine del rapporto del film con il modello di *Madame Bovary*, precludendo all'eroina della versione italiana la scelta della propria morte, il potere decisionale sulla propria esistenza della francese, pernicioso quanto la libertà di scegliersi gli amanti.

Contrappasso laico/moderno del suo errore, il trasferimento dalla duchessa determina il ritorno di Bianca alla lettura, questa volta non più come fonte di *relax*, diletto o conoscenza, bensì come lavoro, divenendo proprio lettrice personale della sua « salvatrice ». La seconda parte si allontana dunque dal dramma flaubertiano (avendo esaurito le sue possibilità di shock) per schizzare una storia di tipo addirittura poliziesco, permettendo che l'avvertimento all'*audience* femminile del tempo diventi meno equivoco. Un'altra *lectura interrupta*[31] anticipa il tentato furto dell'ex-amante in casa della duchessa e l'assassinio della protagonista nel parco mentre corre in cerca d'aiuto (una coppia di poliziotti si distingue in campo lungo, ma svanisce opportunamente *permettendo* all'amante di accoltellarla).

Attraverso la morte violenta di Bianca il film è in grado di proporre, a fini scopertamente « didattici », l'ultima istanza di sospensione della lettura : la sua autopsia affidata beffardamente dal destino al marito. La scena nell'obitorio è introdotta da un biglietto, destinato al marito di Bianca. Questi è convocato a fare l'autopsia di una « ignota », di cui lo spettatore conosce, naturalmente, l'identità. Una volta esibita la salma al medico, il poveruomo si trova di fronte al cadavere della moglie, dovendo procedere alla lettura necroscopica del suo corpo. Bianca sul lettino, pur filmata a debita distanza, diventa così freddo oggetto d'inchiesta, d'indagine forense, pronto ad essere osservato, studiato e misurato, costretto a rivelare i suoi segreti.

La scena conclusiva riprende fedelmente l'iconografia (sia medica che artistica) *fin de siècle*, rendendo evidente la fissazione del tempo per i cadaveri femminili, come sintetizza Ludmilla Jordanova :

> La rappresentazione del corpo della donna durante l'autopsia sembra essere un tema storicamente specifico. […] Nei primi quadri dedicati

[31] Bianca sta leggendo quando sente un rumore. Si dirige verso il salotto per capire cosa succede e vede l'ex amante che sta entrando da una finestra per svaligiare l'appartamento della duchessa.

> alle dissezioni, il cadavere è generalmente maschile o di sesso indeterminabile, anche se ci sono prove che suggeriscono che pure le donne fossero sottoposte ad autopsia, e alcune illustrazioni di tale fenomeno, come per esempio il frontespizio del capolavoro di Vesalio del 1543, esistono. L'ossessione per il cadavere femminile sembra essere un fenomeno del tardo Ottocento e principio del Novecento. Ciò, in un certo senso, non stupisce, giacché l'erotico era parte integrante dell'attrazione per la morte, caratterizza quello che chiamiamo, in mancanza di meglio, Romanticismo[32].

La composizione della scena dialoga con quadri e disegni come *Anatomia del Cuore* (1890) di Enrique Simonet, *Il dottore Péan mentre opera all'ospedale Saint–Louis* (1887) di Henri Gervex, e *J. C. G. Lucae e i suoi assistenti durante l'autopsia di un cadavere femminile* (1864) di J. H. Hasselhorst (vedi figura), che introducono il corpo inerte sul lettino dell'obitorio, dell'aula o dell'anfiteatro come oggetto di studio, ma anche, e forse soprattutto, come oggetto da osservare e ammirare[33].

---

[32] « The representation of a woman's body in the process of being dissected appears to be a historically specific theme.[…] In early depictions of dissections, the corpse is generally either male or un-sexed, although there is evidence to suggest that female corpses were dissected and some illustrations depicting such events exist, including the frontispiece of Vesalius' masterpiece of 1543. The obsession with the female corpse in particular, seems to be a late-eighteenth-century and nineteenth-century phenomenon. In a sense this is not surprising, since the erotic was an integral part of the fascination with death characteristic of, for want to a better word, Romanticism ». LUDMILLA JORDANOVA, *Sexual Visions. Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries*, Madison, University of Wisconsin Press, 1989, p. 98.

[33] La stessa immagine sarà ripresa, inoltre, dalla regista Elvira Notari solo cinque anni più tardi. G. BRUNO, *op. cit.*, p. 262.

Come spiega Jordanova l'idea della necroscopia è associata, non solo metaforicamente, e anzi spesso letteralmente, alla « rivelazione » e « si basa direttamente sull'idea dello svelare che possiede, contemporaneamente, due dimensioni : una mitica e un'altra connotata socio–culturalmente. Nel caso della dissezione un corpo femminile può essere così posseduto, costretto a rivelare segreti, generare conoscenza »[34].

Il bisturi, versione « socializzata » dell'arma da taglio che poco prima l'aveva uccisa, conserva egualmente l'idea della violenza che il corpo paga a causa delle sue trasgressioni. Il gusto per l'orrido del film, per gli episodi che il solitario recensore etichettò come momenti che « urtano ed indispongono », si ferma qui : il marito, una volta riconosciuto nel cadavere la propria consorte, non riesce ad eseguire l'autopsia, negando(si) così la possibilità di studiare « l'anomalia », di « decifrare » quel corpo, come prima non aveva voluto (o potuto) decifrarne le inquietudini[35]. È quindi smentita la possibilità di una

[34] « It bears directly on the idea of unveiling, which has, at any one time, both a mythical dimension and a rooted socio-cultural one. In the case of dissection, an actual female body could be possessed, made to yield up secrets, generate knowledge », L. Jordanova, *op. cit.*, p. 98.

[35] In un certo senso, questa scena riflette quel che accadeva nel romanzo di Flaubert quando Charles vuole vedere per l'ultima volta il cadavere di Emma : « Ebbe una curiosità atroce : pian piano, con la punta delle dita, col cuore che batteva, sollevò il velo. Ma gettò un grido di orrore che destò gli altri due. Lo trascinarono di sotto, nella sala », *op. cit.*, p. 408. « Il eut une curiosité terrible : lentement, du bout des doigts, en palpitant, il releva son voile. Mais il poussa un cri d'horreur qui réveilla les deux autres. Ils l'entraînèrent en bas, dans la salle », *op. cit.*, p. 459. Secondo le descrizioni dell'epoca, gli ultimi 15 metri di film, oggi perduti, mostrano il marito ricoverato in una clinica psichiatrica.

lettura « esatta », scientifica, che qui si sarebbe necessariamente contrapposta alla lettura approssimativa dei romanzi.

Impigliato nella fittissima rete di letture possibili, impossibili, interrotte, che ho cercato di dipanare, lo spettatore e soprattutto la spettatrice coevi erano dunque invitati a tradurre il film e il titolo, Resto Umano, in un avvertimento. Se il sugo della morale non era nulla di nuovo in quel momento, la stratificazione dei piani interpretativi e il sottilissimo gioco di riferimenti fra testo e film arrivano, attraverso l'autopsia mancata (ma pur sempre « possibile »), all'estrema ma in fondo logica trasformazione finale della vittima stessa in testo.

Georgina TORELLO
Universidad de la República (UDELAR) - Uruguay