

L'infinito intrattenimento. Dickens dalla pagina alle illustrazioni, agli schermi del “primo” cinema

di *Marco Pistoia*

Abstract

The knowledge and the fortune of Charles Dickens's works are also due to the beautiful illustrations of his short and long novels. The illustrations – painted by Cruikshank, Phiz, Leech – were reproduced as slides for the Magic Lantern. But, since the beginning of the Twentieth Century, cinema was the main medium of Dickens' s fortune all over the world. This study tries to connect the several passages from one form – for instance the book illustrations – to another – the slides for the Magic Lantern, up to the cinematographic frames. The analysis of some interesting films of the silent era and – especially – of the beginning of cinema and their relationships with the diversified ‘world’ of other images, is the focus of this study.

Passaggi. “Incominciò la cuccuma...”

L'inizio del *Grillo del focolare* (*The Cricket on the Hearth*, 1845, una delle storie natalizie di Dickens) è anche quello con il quale Ejzenštejn avvia il suo lungo e fondamentale saggio su *Dickens, Griffith e noi*¹. Citando quell'incipit all'inizio del proprio saggio, il regista russo entra subito *in medias res*, tanto che, appena un rigo dopo, prosegue:

Si può immaginare qualcosa di più lontano dal cinema? Treni, cowboys, inseguimenti... e *Il grillo del focolare!* [...] Ma per quanto strano possa sembrare, in quella cuccuma bollivano anche i film. Proprio di qui, da Dickens, dal romanzo vittoriano nascono i primi elementi dell'estetica cinematografica americana, legata per sempre al nome di David Wark Griffith².

Tra il 1941 e il 1942, ad Alma Ata, pochi anni prima di morire, dopo aver allestito una sfortunata edizione scenica della *Walkiria* di Wagner³ e mentre si appresta a girare il suo ultimo film, *Ivan Groznyj* (*Ivan il Terribile/La congiura dei Boiardi*, 1944-46), Ejzenštejn dedica più di sessanta pagine a disquisire – e con il consueto metodo formalistico e estetico-filosofico – sul suo (e non solo suo) imprescindibile modello di riferimento, Griffith, dopo che il grande regi-

sta americano aveva chiuso la propria parabola cinematografica. Una parabola iniziata nel 1908 e subito – per ripetute ammissioni dello stesso⁴ – aperta e proseguita sotto il segno dell’influenza dickensiana.

Ma, osservava il grande russo, come si può immaginare un rapporto tra il cinema – e segnatamente quello americano, ossia quello che si era affermato su scala mondiale più di ogni altra cinematografia e del quale Griffith era stato il primo, fondamentale artefice – e Dickens? Sappiamo, a oggi, quanta fortuna abbia avuto Dickens con il cinema, attraverso decine e decine di trasposizioni per il grande e per il piccolo schermo con un avvio che, riguardo a quelle per il grande, data almeno dal 1901. Scopo di questo contributo è soprattutto ricostruire – almeno in parte – un percorso di dislocazioni testuali che – partendo dai testi dickensiani – ne vede una forma di possibile adattamento o “commento” e, soprattutto, illustrazione iconica nei disegni che corredevano nell’Ottocento le sue storie, quindi nella loro declinazione in forma di vetri dipinti a mano (per spettacoli di lanterna magica) di quegli stessi disegni, poi nei relativi spettacoli, infine nelle prime trasposizioni cinematografiche. Le quali avevano un preciso debito di influenza e di modellizzazione verso gli spettacoli per lanterna magica, strumento, peraltro, assai gradito allo stesso Dickens.

Tutti i principali illustratori di Dickens – da Cruikshank a Leech, a Phiz – realizzarono versioni dei loro disegni, in bianco e nero e a colori, per vetrini di lanterna magica, ma a partire dalla fine degli anni Sessanta dell’Ottocento si adottò anche il sistema fotografico per i vetri da proiezione, spesso colorando a mano una fotografia in bianco e nero. In tal modo – e ben prima di passare alle inquadrature/immagini del cinema delle origini – si era venuto a creare un vasto repertorio di immagini di vario tipo e supporto, atto a visualizzare singole scene, singoli ambienti, personaggi e situazioni tratte dalle molte storie dickensiane. Considerando che il romanzo – e anche il racconto – ottocentesco intrattiene vari rapporti con forme quali il teatro e la pittura e che con taluni scrittori in particolare, e fra questi Dickens, crea *per verba* – ampiamente descrittive e fotografiche – una forma di visualizzazione mentale, la moltiplicazione *in abisso* delle immagini trova un’occasione infine spettacolare prima con le proiezioni per lanterna magica e poi per lo schermo cinematografico. Un aspetto interessante di questo processo di moltiplicazione, dislocazione, ri-utilizzazione delle immagini è costituito dal fatto che, se negli spettacoli per lanterna magica si sceglievano vetrini realizzati appositamente per una determinata proiezione (ad es. la visualizzazione di una specifica storia di Dickens), i primi film tratti da Dickens ricalcano almeno alcune scene – sia nell’accezione di azioni narrative sia, e in particolare, in quella di composizioni scenografiche – dai modelli delle illustrazioni, anche e soprattutto nella loro valenza di immagini, dipinte a mano o fotografiche, per proiezioni per lanterne magiche. In tal modo si veniva a creare quel processo d’influenza e modellizzazione delle proiezioni per lanterna magica verso un certo tipo di cinema delle origini⁵.

È, il primo, il caso, a esempio, di uno spettacolo per lanterna magica realizzato in Inghilterra, forse nel 1880⁶, dal titolo *Gabriel Grub or, The Goblins who Stole a Sexton*, adattamento che si riferisce al capitolo 29 di *The Pickwick Papers* (*Il Circolo Pickwick*, 1836), primo romanzo di Dickens, illustrato fra gli altri da Robert Seymour. Uno spettacolo/proiezione a colori, particolarmente complesso, realizzato grazie al sistema di lanterne messo a punto da Henry Langdon Childe (1782-1874), fantasmagorico lanternista che ideò una coppia di lanterne poste l'una accanto all'altra, grazie alle quali fu possibile ottenere vari effetti ottici, di tipo pre-cinematografico: le dissolvenze incrociate, una doppia immagine all'interno di una stessa (con un effetto d'insieme che prevede lo sfondo e il piano ravvicinato, ma anche la possibilità di far muovere una figura/personaggio che, su uno sfondo paesaggistico innevato, fisso, attraversa da sinistra verso destra "l'inquadratura", percorrendo lo spazio scenico), il movimento di una o più figure/personaggi. La caduta di Gabriel Grub nella grotta in fondo alla terra, dove lo fanno approdare i folletti, è visualizzata con un movimento verticale che crea l'effetto del movimento conseguente della caduta, nella grotta all'improvviso appare a Grub l'immagine domestica di una famiglia, come ad anticipare il futuro effetto cinematografico dell'apertura d'inquadratura attraverso il mascherino. Possiamo godere di questo spettacolo grazie a una ripresa, forse effettuata nel 1910⁷, visibile su un doppio, prezioso DVD del British Film Institute dal titolo *Dickens Before Sound*, che contiene anche adattamenti cinematografici da Dickens, realizzati dal 1901 al 1926-1929.

La storia (nell'adattamento per lanterna) di Gabriel Grub, che viene raccontata a Natale dal gentiluomo di campagna Squire Wardle ai propri ospiti, fra i quali Samuel Pickwick, prende avvio con un vetrino che mostra l'interno dell'abitazione di Wardle (FIG. 1). Nel secondo vetrino entra in scena Grub, che viene fatto muovere sullo sfondo di un paesaggio innevato (ecco una delle possibilità della lanterna magica sopra citate). Da questo momento in poi la storia – che si dipana nell'arco di circa sette minuti, equivalenti, nella forma video, a un corto delle origini – si fa visivamente più complessa, ottenendo i risultati pre-cinematografici indicati (FIG. 2). In modo conforme a quel che avveniva per certi spettacoli ottocenteschi (e nelle loro riproposizioni da parte degli attuali lanternisti), la versione del British Film Institute inserisce un commento musicale e una *voice-over* di un attore in qualità di voce narrante, che racconta la vicenda di Gabriel Grub con le parole stesse del testo dickensiano, ma saltandone alcune parti. Attraverso la lanterna magica (e verso il cinema delle origini) ne scaturisce una riduzione – sostanziale, anche nella finalità "ideologica" – dunque un adattamento di un capitolo di romanzo. La costante vocazione dickensiana a riprendere il modello del *morality play*, infarcendo le proprie storie di ammonimenti e insegnamenti, è confermata pienamente nella versione per lanterna magica, che si chiude con le parole dello scrittore e, in particolare, con la massima paradigmatica che apre l'ultimo periodo del capitolo, *this story has at least one moral, if it teach no better one...*

FIGURA 1

Vetrino per lanterna magica che illustra la congrega di amici raccolti nell'abitazione di Squire Wardle



FIGURA 2

Gabriel Grub con un folletto nella caverna



Il percorso può essere anche uguale e contrario: sappiamo della passione di Dickens per gli spettacoli di lanterna magica e sappiamo che egli stesso se ne dilettava (a mo' di un mister Wardle) nella propria abitazione, intrattenendo gli ospiti. Pertanto se le sue storie furono adattate per quel genere di spettacolo, la cui tipologia era già in atto da tempo ma che nell'Inghilterra del primo Ottocento, anche da parte di un lanternista come Childe, si andava facendo sempre più complessa, dunque prima che lo scrittore facesse il proprio esordio letterario, a sua volta egli ne subì l'influenza, sia dal punto di vista della struttura ('montaggio') narrativa sia dal punto di vista visuale⁸.

La *vexata quaestio* dei rapporti cinema/letteratura, nonché degli adattamenti, trova uno spunto necessario di riflessione proprio pensando all'influenza sulla letteratura, segnatamente a partire dall'Ottocento e su certi scrittori in particolare, non solo e non tanto della fotografia quanto della lanterna magica, quale forma pre-cinematografica. In ogni caso il rapporto risulta almeno binario, ossia deve prevedere di valutare un doppio processo di influenza. La stessa questione del montaggio cinematografico – soprattutto nella valenza, formalistica, di "specifico" – va ricondotta a un'influenza che parte dalla pittura "a cicli" (forma di pre-montaggio di immagini/inquadrature) e giunge alla lanterna magica. Prima del cinema, la letteratura come produce principi strutturali e visuali, che a suo modo il cinema recupera? Sappiamo che essa dispone di precedenti che in particolare vanno ricercati nella pittura, nel teatro e nei vari processi di spettacolarizzazione, fra i quali la lanterna magica. A sua volta la letteratura non solo offre già agli spettacoli di lanterna magica e ancor più al cinema soggetti, trame, personaggi, ambienti, ma crea anche universi di poetica, sui quali i vari registi modelleranno la loro poetica. E, a proposito di Dickens, questo accade in modo determinante con il cinema di Griffith.

Dickens nel cinema delle origini (e oltre)

Con la seconda tipologia (l'adattamento già cinematografico di un testo di Dickens) siamo di fronte a un primo principio di emancipazione dalle illustrazioni, dalle fotografie e dai vetrini fin dal breve film, 11 minuti circa – di produzione R. W. Paul (UK) – del 1901, *Scrooge; or, Marley's Ghost*, del quale risultano conservati circa 4 minuti. Altra storia natalizia e dal testo che ha goduto di molte trasposizioni cinematografiche, *A Christmas Carol (Canto di Natale, 1843)*, che nella versione conservata inizia con l'inquadratura dell'ufficio del ricco e avaro uomo d'affari Ebenezer Scrooge, nel momento in cui il proprio impiegato, Bob Cratchit, lascia l'ufficio per prepararsi al Natale. A ben guardare l'influenza della lanterna magica si avverte ancora, soprattutto nelle scene delle apparizioni fantasmatiche. Il richiamo va a John Leech, illustratore delle prime edizioni a stampa del romanzo breve e poi delle loro versioni per vetrini dipinti a mano, e agli effetti già ottenuti dai lanternisti (apparizioni in assolverenza, sparizioni in dissolverenza, gioco di piani tra sfondo e piano ravvicinato). Come in

Gabriel Grub, dove i folletti obbligavano l'uomo a vedere alcune scene a mo' di ammonimento, così nella versione Paul del *Canto di Natale* Scrooge è obbligato dal fantasma del suo amico Marley a rivedere scene del proprio passato, fino all'infanzia, così da condurre progressivamente Scrooge verso la propria redenzione. Con l'inquadratura dell'immaginaria lapide di Scrooge – chiusa del film – si torna peraltro alla dimensione iconica di alcuni vetrini del *Gabriel Grub*, in particolare quelli che mostrano Grub proprio vicino a una lapide e, in entrambi i casi, all'interno di un paesaggio innevato (FIG. 3). Pertanto, pur non potendo stabilire che le inquadrature del film siano un vero e proprio calco dei modelli illustrativi, tuttavia l'influenza di questi rimane e, spesso, le inquadrature del film sembrano la dinamizzazione filmica (con figure reali e non più dipinte) della precedente tradizione iconografica di stampo dickensiano.

Sia nello spettacolo per lanterna magica sia nel film del 1901 è da sottolineare la funzione ottica che i rispettivi protagonisti delle storie (Grub e Scrooge) sono chiamati a svolgere: sia dal punto di vista visuale, che permette in entrambi gli adattamenti di elaborare una sorta di inquadratura “in abisso”, moltiplicando e differenziando il punto di vista all'interno della stessa inquadratura; sia da un punto di vista di significazione morale, di “discorso morale” che si produce attraverso l'atto di osservare qualcosa di esemplare, al quale sono costretti personaggi diversamente non virtuosi, al fine di redimerli. Que-

FIGURA 3

Vetrino per lanterna magica, fonte per *Gabriel Grub* e, in parte, per *A Christmas Carol* di William Paul (1901)



sto procedimento ha almeno un illustre precedente di ambito teatrale, ovvero *L'illusion comique* di Corneille. Il mago Alcandre, la caverna stessa dove arriva Pridamant alla ricerca del figlio Clindor (divenuto a sua insaputa attore), le apparizioni fantasmatiche che Alcandre può mostrare a Pridamant e che obbligano questi a vedere scene quali quella della morte (in scena) del figlio, che egli crede essere reale. Del resto l'illusione comica è l'illusione del teatro e proprio in anni vicini alla diffusione della lanterna magica Corneille scrive questo gran testo, che s'inserisce a pieno titolo nella storia delle magiche visioni e del "meraviglioso" ottico/teatrale, avviato almeno con i cinquecenteschi spettacoli di corte medicea, gli effetti berniniani e la gran macchina del Barocco.

Grazie a questo tipo di cronologia e di filiazione e di interconnessione di forme, con il passare di alcuni anni e il conseguente, primo sviluppo del linguaggio cinematografico, non stupisce che sia proprio con un adattamento di *The Cricket on the Hearth* diretto da Griffith nel 1909 per la Biograph che si verifichi una più significativa autonomia di un adattamento filmico da taluni modelli pre-cinematografici. La fortuna cinematografica di Dickens, alimentata dalla fortuna editoriale, fa sì che la casa di produzione del primo Griffith nel proprio bollettino informativo presenti il film nel modo seguente:

There is no novelist that is dearer to the hearts of readers than Charles Dickens. His stories are all so homely, peopled with loveable characters that the heart at once goes out to them. Most popular among his works is *The Cricket on the Hearth*, a story founded on that dear old superstition that the chirping of the cricket was ominous of good luck, and woe to the household when it was hushed.

The Biograph Company, appreciating the sentiment of this work, has taken special care in making this production evince the true atmospheric tenderness intended by Dickens. The settings are typical and the scenes have the local color, while the characterization is of the quaint old English type. All this is enhanced by superb photography⁹.

Griffith è al secondo anno di attività per la Biograph, ma è senza dubbio il regista migliore e più adatto per portare sullo schermo lo scrittore inglese. La giustamente elogiata fotografia è di Arthur Marvin e, soprattutto, di George William "Billy" Bitzer, il grande operatore che lavorerà a lungo con Griffith, l'adattamento è di Frank Woods, fra gli interpreti principali Owen Moore (come Edward Plummer), Linda Arvidson (come Dorothy Plummer) David Miles (come Caleb Plummer), Herbert Prior (come John Peerybingle) e Harry Solter (come Tackleton). Sono le frequenti inquadrature in esterni, con la luce del *plein air*, il taglio di talune inquadrature, il carattere di maggiore articolazione narrativa, nonché di maggiore dinamizzazione all'interno di una stessa inquadratura i fattori di stile che permettono a questo adattamento di allontanarsi di più da precedenti modelli. Nello stesso anno di questo adattamento, Griffith dirigerà – fra i 143 film complessivi – anche una versione di 17 minuti di *Resurrezione* di Tolstoj (con il titolo *Resurrection*), e adatterà anche Balzac,

Maupassant, Rostand, O. Henry, George Eliot, Robert Browning, Fenimore Cooper, Twain¹⁰. Ma, come lo stesso regista non mancherà di ricordare in più occasioni, è per Dickens che nutre una particolare predilezione, motivata anche – e non è l'ultimo dei motivi – da quella particolare “immaginazione melodrammatica” (per dirla con Peter Brooks) che sta tanto a cuore anche a Griffith. Altro denso motivo d'interesse è per l'articolazione avventurosa dei plot dickensiani, per certi caratteri e personaggi – dai bambini ai vecchi, dai buoni ai cattivi, così marcatamente disegnati e narrati dallo scrittore inglese. Lo stesso tema centrale del *Grillo del focolare*, legato al personaggio del giovane Edward Plummer, ossia la sua partenza per altri lidi (annunciata in modo perentorio dalla didascalia con la quale si apre il film, «Edward goes to sea»), il suo insperato ritorno – all'insaputa degli altri personaggi – il tema stesso del Tempo, annesso alla connotazione del personaggio, sono stilemi di contenuto che anche solo facendo riferimento a altri corti di Griffith rivelano un ulteriore motivo di drammaturgia letteraria alla quale ispirarsi, allorché si sta progressivamente avviando una più ampia, ambiziosa e poi (con i lungometraggi) anche magniloquente forma romanzesca per il cinema.

Ma c'è un'altra e profonda istanza, di tipo “ideologico”, che Griffith mutuava da Dickens ed è la funzione ammonitrice, moralizzante, che una storia deve contenere e trasmettere agli spettatori¹¹. Una funzione che il regista mutuava dallo scrittore ben oltre lo specifico adattamento di un suo testo. Un capolavoro fra i corti di Griffith, *A Corner in Wheat* (1909) contiene una dura, tragica affermazione di “memento”, attraverso la morte di un imprenditore senza scrupoli che si è arricchito speculando sui mercati mondiali del grano. Sarà cadendo dentro una botola, sommerso dal grano che scende copioso a riempirla, che egli troverà la morte, una nemesi causata dallo stesso strumento della propria ricchezza. Un altro grande film della prima attività griffithiana, *The Unchanging Sea* (1910) – adattamento del poema di Charles Kingsley *The Three Fishers* – sposa a suo modo anche “l'avventuroso” dickensiano, nonché il tema del tempo e il *coté* melodrammatico. E così sarà – sempre fra i corti per la Biograph – per *Enoch Arden* (1911), adattamento in 2 parti (per 34 minuti complessivi di durata) del poema di Alfred Tennyson.

Nello stesso anno della trasposizione griffithiana l'importante Vitagraph Company of America produce una delle prime versioni filmiche di *Oliver Twist* (secondo romanzo di Dickens, 1837) e ne affida la regia a J. Stuart Blackton, resosi già artefice di altri due adattamenti¹², nonché, prima e dopo il 1909, di varie versioni filmiche di testi shakespeariani¹³. Per durata (9 minuti) e struttura si tratta di un compendio del *novel* dickensiano, come avveniva abitualmente nelle trasposizioni del cinema delle origini, perché – attraverso la forma tradizionale con la quale il film è realizzato – anche lo spettatore ignaro del romanzo percepisse gli elementi essenziali del plot dickensiano, così articolati nel film:

a) Oliver neonato in braccio alla mamma morente.

- b) Entrata in scena – che s'intuisce coeva alla morte della madre di Oliver, ma il passaggio non è del tutto chiaro né commentato da una didascalia precisa – di Bumble, il terribile futuro “educatore” di Oliver. Il cui ingresso in scena è annunciato da una didascalia che reca solo il suo nome.
- c) Salto temporale: didascalia che recita «*Oliver asks for more*» e inquadratura d'apertura sul refettorio. Questa unica inquadratura, che funge – come sovente accade – anche da scena, nella quale Oliver viene picchiato, non solo ricalca la richiesta verbale di più cibo che Oliver formula nel secondo capitolo del romanzo («*Please, sir, I want some more*»), ma anche un'illustrazione di Cruikshank realizzata per un'edizione a stampa del romanzo, che reca la didascalia «*Oliver asking for more*» (FIG. 4).
- d) Didascalia che annuncia l'incontro – in aperta campagna – di Oliver con Dodger (argomento dell'ottavo capitolo del romanzo) e conseguente inquadratura.
- e) Didascalia che annuncia l'ingresso di Oliver nel covo di Fagin e conseguente inquadratura. Non è da escludere – ma non dispongo al momento di un riscontro diretto – che anche questa inquadratura, in interno, sia modellata su Cruikshank.
- f) Didascalia che annuncia i personaggi di Bill Sikes e di Nancy e conseguente inquadratura di un interno.

FIGURA 4
Illustrazione di Cruikshank per un'edizione a stampa di *Oliver Twist*



- g) In montaggio parallelo e alternato stacco sull'interno della stanza di Fagin.
- h) Stacco e inquadratura in esterni. Scena del furto ai danni di mister Brownlow.
- i) Didascalia che annuncia che Oliver è stato scagionato – per il furto – dal libraio. Conseguente inquadratura di un'aula di Tribunale.
- j) Didascalia che annuncia che Oliver è stato adottato da Brownlow e conseguente inquadratura dell'interno dell'elegante abitazione dell'uomo.
- k) Didascalia che annuncia il rapimento di Oliver e conseguente inquadratura in esterni. Poi stacco sulla tana di Fagin. Nuovo stacco sull'interno dell'abitazione di Brownlow.
- l) Didascalia che annuncia i sospetti di Fagin su Nancy. inquadratura della tana di Fagin. Poi stacco e inquadratura in esterni (con viraggio sul blu). Nuovo stacco e inquadratura su Oliver.
- m) Didascalia che annuncia il pedinamento di Fagin ai danni di Nancy. Sempre in viraggio blu vediamo una scena dipinta a mo' di sfondo su Londra, in prospettiva diagonale. Nuovo stacco e interno dell'abitazione di Sikes. Omicidio di Nancy.
- n) Didascalia che annuncia la visita di Oliver a Fagin, in prigione. L'inquadratura conseguente potrebbe essere ricalcata su un'illustrazione.
- o) Ultima didascalia e conseguente inquadratura di nuovo nell'abitazione di Sikes, che vede il fantasma di Nancy. Chiusa del film.

Ho scandito in dettaglio la versione Blackton di *Oliver Twist*, anche perché il film di Griffith non solo contiene – sebbene più lungo di qualche minuto – un numero inferiore di didascalie, dunque di segni di interpunzione narrativa, ma anche perché l'adattamento di Blackton si riferisce a un testo molto lungo, ma è più breve dell'adattamento di Griffith, che si riferisce a un testo più breve. Griffith, che pure deve aver tenuto conto delle versioni teatrali di testi di Dickens che si erano fatte nell'Ottocento e, forse, si andavano ancora facendo agli inizi del Novecento, cerca, almeno in parte, di de-teatralizzare la rappresentazione cinematografica e renderla più fluida e meno legata all'idea di modellarla sulle illustrazioni. Blackton, al contrario, tende a creare un equivalente filmico del repertorio di immagini che avevano corredato le edizioni a stampa di Dickens, producendo scene più staccate, meno fluide, pur offrendo allo spettatore un efficace sintesi del complesso *plot* dickensiano. Nonché una sorta di condensato – declinato a nuova vita, quella del film – tra le illustrazioni a stampa e gli spettacoli per lanterna magica.

Si torna a respirare un'aria di maggiore autonomia cinematografica con un apprezzabile, e ovviamente assai ridotto, adattamento di *Great Expectations*, prodotto dalla Williamson Kinematograph Company con il titolo *The Boy and the Convict* (UK, 1909) per la regia di David Aylott. All'inizio del film molte sono le scene *en plein air*, con bei viraggi in blu e ariose inquadrature quali quella che illustra la fuga di Magwitch, uno spaccato della città dal punto di

vista dell'uomo che, su una barca ancorata lungo il Tamigi, si appresta a proseguire la propria fuga. Una successiva didascalia c'informa che sono trascorsi 7 anni, il detenuto (ecco il "convict" del titolo, Magwitch) ha fatto fortuna e pensa al ragazzino (il Pip del romanzo) che lo aiutò a fuggire. Si torna a una dimensione più illustrativa allorché alcune delle ultime scene si svolgono in interni dalla marcata scenografia teatrale e, perfino, con fondali dipinti. Ma se fino a questo momento il film ha ricalcato a grandi linee l'effettiva trama del romanzo, con le ultime scene si prende ampie licenze, edulcorando le soluzioni dickensiane: a Magwitch, che non viene mai ritratto come un losco figura, si attribuisce una figlia (come nel romanzo) ma anche una moglie, si sceglie di scagionarlo da non si sa quale accusa, grazie alla confessione di un carcerato morente, lo si fa rientrare in famiglia, dove, a chiusa della trama, egli accorda al giovane Pip la mano della figlia.

Passiamo in breve rassegna un pur apprezzabile adattamento di *Nicholas Nickleby* (questo anche il titolo del film) prodotto nel 1912 dall'americana Thanouser Film Corporation e diretto da George O. Nichols¹⁴. Edwin Thanouser, ritiratosi abbastanza presto dall'attività produttiva, si rese artefice di vari adattamenti di noti testi letterari e più volte di testi di Dickens. Questa versione del terzo romanzo dello scrittore ha bella qualità fotografica, accurata ambientazione, capacità di variare il punto di vista dell'inquadratura, efficaci viraggi, buona capacità di restituire il senso dickensiano dell'azione, anche in chiave avventurosa. Poi una rimarchevole versione inglese di *David Copperfield* – dall'omonimo titolo – diretta e prodotta nel 1913 da Thomas Bentley per la Hepworth Manufacturing Company, della quale disponiamo di soli 8 minuti sugli originari 8 rulli. Scorci di città "dal vero", ariose inquadrature di paesaggi – con scene ambientate a Dover – segmentazione di alcune inquadrature, recitazione sostanzialmente naturalistica fanno di questo film, anche nei pochi minuti visibili, una delle più realistiche trasposizioni letterarie del cinema delle origini, in realtà – e il dato non è certo irrilevante, com'è noto – giunto nel 1913 a ulteriori sviluppi, dunque oramai oltre il vero e proprio cinema delle origini.

Torniamo, per avviarci alla conclusione della nostra disamina, a trattare brevemente un adattamento del *Circolo Pickwick*. Una coproduzione anglo-americana del 1913, diretta da Larry Trimble per la Vitagraph, la stessa dell'*Oliver Twist* del 1909, Casa di produzione importante nel cinema americano di quel periodo e artefice di varie altre produzioni da Dickens, nonché da altri classici. L'impressione d'insieme, ma soprattutto quella legata a singole scene e inquadrature, è che sia in certe scene in esterni sia in certe scene in interni si torni ad avere un più marcato debito con le illustrazioni originarie del romanzo, soprattutto quelle di Robert Seymour. Naturalmente questo processo di modellizzazione riguarda anche i tratti fisiognomici dei vari personaggi, ma c'è perfino un'inquadratura che sembra ricalcare quasi alla lettera un vetro per lanterna magica, realizzato da una fotografia in bianco e nero poi colorata a

FIGURA 5

Esempio del passaggio da un'illustrazione a una foto per *Marley's Ghost*



mano (Inghilterra, 1880 circa) per il *Marley's Ghost* e probabilmente ispirata ai disegni di Leech (FIG. 5).

Dal principio alla fine

Torniamo, per concludere, a Ejzenštejn, che – secondo un suo consueto principio e *modus cogitandi* – connette, anche nel saggio su Dickens e Griffith (e il cinema dell'epoca), il cinema a molte altre forme, ma anche Dickens al cinema. Arrivando a vedere, a esempio, nel *Tale of Two Cities* la creazione di una “dissolvenza”¹⁵. Ora, in base al percorso, certo parziale, che abbiamo proposto, risulta forse più chiaro il rapporto molteplice di messa in abisso di immagini, sia dalla parola che costruisce un possibile repertorio immaginario sia dalle illustrazioni (poi vetrini poi inquadrature di film) che tornano a evocare quelle parole, e le precise descrizioni che producono, in via eminentemente visuale. Da vari punti di vista – adattamenti di testi letterari e teatrali, ma anche ricerca di un sempre maggiore statuto di autonomia, modellizzazione anche e con maggiore pertinenza formale da repertori di illustrazioni, fotografie, quadri, vetri per lanterna magica, allestimenti teatrali ma, anche in questi casi, declinazione sempre più autonoma di queste fonti e di questi modelli – il cinema delle origini e, su su, fino alla chiave di svolta del progressivo passaggio dai corti ai lungometraggi (a partire almeno dal 1911) e alla coeva affermazione della poetica e della stilistica di Griffith, questa fase fondamentale – che attraverso Di-

ckens abbiamo periodizzato tra il 1901 e il 1913 – corrisponde anche alla nascita e all'evoluzione di un rapporto privilegiato. Quello tra Dickens e il cinema, che solo riferendosi agli adattamenti per il cinema e la televisione, è giunto oggi a superare i 320 casi, superato solo dai quasi 900 adattamenti shakespeariani, non a caso anch'essi avviati almeno fin dal 1901. Tuttavia diversamente dal bardo inglese, lo scrittore di Portsmouth, e non solo lui, poteva suggerire alla settima arte anche la fondamentale istanza narrativa e fabulatoria in chiave di complessità strutturale, cosicché attraverso il *coté* dickensiano messo in atto da Griffith il cinema potesse realizzare il sogno stesso del regista americano: essere una nuova forma di *story-telling* per immagini, una sintesi delle Arti dello Spazio con quelle del Tempo, come diceva Ricciotto Canudo, o *tout court* una sintesi delle Arti, un'Opera d'arte totale, come piaceva al regista di *Ivan Groznyj*, il quale con il suo saggio, dal quale abbiamo preso le mosse, aveva capito assai bene che il cinema del presente e, ancor più, del futuro poteva nascere solo attraverso un'attenta riflessione e presa di coscienza di quello del passato.

Note

1. S. M. Ejzenštejn, *Dickens, Griffith e noi*, in Id., *La forma cinematografica*, introduzione di M. Vallora, Einaudi, Torino 2003, p. 204.

2. *Ibid.*

3. Una buona ricostruzione della vicenda dell'allestimento si trova, ad esempio, in G. Conio, *Eisenstein. Le cinéma comme art total*, Infolio, Gollion (Suisse) 2007, pp. 165-7.

4. Si possono leggere varie e significative, meditate dichiarazioni del regista ad esempio in H. M. Geduld (ed.), *Focus on D. W. Griffith*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs (NJ) 1971.

5. Su Dickens e la lanterna magica, e in particolare sulla presenza dello scrittore in Italia, si è svolta, in occasione del bicentenario dalla nascita di Dickens, una bella mostra presso il Museo del Precinema a Padova (7 aprile-30 dicembre 2012) parzialmente ripresa dalle Giornate del cinema muto (Pordenone, 6-13 ottobre 2012). Una mostra a cura di una prestigiosa lanternista e collezionista, Laura Minici Zotti (con la collaborazione di F. Modolo) con un catalogo a cura di C. A. Zotti Minici (con testi dello stesso e di F. Orestano): *Dickens in Italy*, Grafiche Turato Edizioni, Rubano (PD) 2012.

6. L'incertezza della datazione è dovuta al fatto che non risulta del tutto chiara l'indicazione fornita dal libretto che accompagna il DVD prodotto dal BFI (vedi rif. nel mio testo). Nel quale, del resto, si legge che la datazione è incerta e che i vetrini furono realizzati e mostrati ("messi in scena") tra il 1880 e il 1910. Cfr. *Dickens Before Sound*, libretto di accompagnamento, p. 8.

7. Vedi nota 4.

8. Per notizie dettagliate sul rapporto tra Dickens e la lanterna magica si veda W. Main, *Charles Dickens and the Magic Lantern*, in "History of Photography", vol. 8, n. 1, January 1984.

9. "Biograph Bulletin", n. 243, 27 May 1909.

10. Cfr. P. Cherchi Usai, *David Wark Griffith*, Il Castoro, Milano 2008, pp. 439-62.

11. Su alcuni dei citati elementi che avvicinano Griffith a Dickens riflette anche Ejzenštejn. Per la "questione morale", ma anche per una certa teatralizzazione dello stile griffithiano – soprattutto nella sua prima fase produttiva – offre riflessioni acute T. Gunning, in *De la fumerie d'opium au théâtre de la moralité: discours moral et conception du septième art dans le cinéma primitif américain*, in D. W. Griffith. *Colloque international*, sous la direction de J. Mottet, L'Harmattan, Paris 1984, pp. 72-90.

12. Si tratta di *A Modern Oliver Twist* (1906) e di *Oliver Twist* (1907).

13. Fra le riduzioni da Shakespeare *Macbeth* (1908), *Romeo and Juliet* (1908), *Richard III* (1908), *King Lear* (1909), *A Midsummer Night's Dream* (1909), *As You Like It* (1912).
14. Prolifico come regista e ancor più come attore, diresse alcuni corti (per la Keystone) con Roscoe "Fatty" Arbuckle e, poi, con Charlie Chaplin.
15. Ejzenštejn, *Dickens, Griffith*, cit., p. 223.