

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 24 / Issue no. 24

Dicembre 2021 / December 2021

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Corrado Confalonieri (Harvard University)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università Statale di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Francesco Gallina (Università di Parma)

Arianna Giardini (Università Statale di Milano)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 24) / External referees (issue no. 24)

Guglielmo Barucci (Università Statale di Milano)

Denis Brotto (Università di Padova)

Paola Cristalli (Fondazione Cineteca di Bologna)

Francesca Fedi (Università di Pisa)

Silvia Martín Gutiérrez (Universidad Autónoma de Madrid)

Francesco Saverio Marzaduri (Bologna)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Nicola Catelli

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2021 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

Speciale

RISCRIVERE UN FILM.

CITAZIONE, REINVENZIONE E MEMORIA NEL *REMAKE* CINEMATOGRAFICO

a cura di Roberto Chiesi

<i>Presentazione</i>	3-5
<i>Il vampiro sublime. Da “Dracula” a due “Nosferatu”</i> ROBERTO CHIESI (Fondazione Cineteca di Bologna)	7-26
<i>“Human Desire” y “La Bête humaine”: una relación compleja</i> FERNANDO GONZÁLEZ GARCIA (Universidad de Salamanca)	27-50
<i>Variazioni sul tema: i casi di “The Front Page”</i> LAPO GRESLERI (Bologna)	51-62
<i>Marlowe returns: da “Murder, My Sweet” a “Farewell, My Lovely”</i> ADRIANO PICCARDI (Fondazione Alasca – “Cineforum”)	63-74
<i>Variazioni Simenon. Appunti su tre adattamenti cinematografici</i> VALERIO CARANDO – ROSA GUTIÉRREZ HERRANZ (Università di Pisa – Universitat Autònoma de Barcelona)	75-88
<i>Uno, nessuno e centomila dollari. Akira Kurosawa e Sergio Leone</i> ANTON GIULIO MANCINO (Università di Macerata)	89-99
<i>Poetiche della solitudine: da “Le Samourai” a “Ghost Dog”</i> ROBERTO CHIESI (Fondazione Cineteca di Bologna)	101-124
<i>Michael Haneke y la perversión del ‘remake’</i> JOSÉ MANUEL MOURIÑO (Istituto Internazionale Andreij Tarkovskij)	125-143

MATERIALI / MATERIALS

<i>Imitare citando, citare plagiando: le “Novelle di Giraldo Giraldo”</i> FRANCESCO GALLINA (Università di Parma)	147-169
<i>Alessandro Tassoni e i “Politicorum libri” di Justus Lipsius: citazione e contestazione</i> ENRICO ZUCCHI (Università di Padova)	171-193

<i>Citazione come salvezza. Echi classici nella poesia di Choman Hardi</i> DANIELA CODELUPPI (Università di Parma)	195-203
<i>Il neobarock'n'roll di Frank Zappa. Per un catalogo di citazioni</i> GIAN LUCA BARBIERI (Università di Parma)	205-223
<i>Fine serie</i> RINALDO RINALDI (Università di Parma)	225-228



LAPO GRESLERI

**VARIAZIONI SUL TEMA:
I CASI DI “THE FRONT PAGE”**

Sin dagli albori della settima arte, il *remake* è pratica intrinsecamente legata alla storia del cinema. I rifacimenti di opere filmiche preesistenti o le diverse trasposizioni in immagini di classici letterari e teatrali sono prodotti ricorrenti in ogni cinematografica nazionale, fenomeno che alimenta ancora oggi i dibattiti teorici su tale sfaccettata materia.¹ L'intento primario del *remake* è quello di creare un testo che sia insieme identico e differente dall'originale,² un processo di attualizzazione inteso non solo come adeguamento al presente, ma anche come perfezionamento del già esistente.³ Se storia, personaggi e situazioni si ripetono, a cambiare sono invece il linguaggio cinematografico e il contesto storico, sociale e culturale del nuovo rifacimento. Come William Shakespeare è stato letto e interpretato volta a volta secondo modi adeguati alle culture e ai gusti che

¹ Si veda C. Borsatti, *Il remake. Il cinema degli ultracorpi*, Bologna, Revolver, 2003, pp. 55-71.

² Si veda F. Colombo, *Il remake: per la teoria un paradosso splendido*, in “Segnocinema”, 15, novembre 1984, p. 10.

³ Si veda A. Cera, *Due in uno. Fenomenologia della riscrittura cinematografica*, Napoli, Giannini, 2011, p. 31.

si sono susseguiti nei secoli, così il *remake* è un modo per evidenziare ciò che è cambiato nella cultura di un determinato gruppo sociale prendendo come materiale di lavoro un'opera precedente.⁴ Il *remake* invita così lo spettatore a collegare il testo col proprio presente, rafforzando ancora una volta l'idea del cinema come autorappresentazione di una società. In tal senso è allora riduttivo considerare il rifacimento come una pura formula commerciale che ripropone un successo del passato con l'obiettivo di eguagliarne gli esiti. Al contrario, risulta ben più stimolante osservare le varianti da una versione all'altra, rintracciando l'apporto creativo del nuovo autore, in una continua mediazione fra il testo originario e il nuovo pubblico.

In questa direzione, l'esempio di *The Front Page* risulta particolarmente efficace e calzante. La commedia giornalistica incentrata su Hildy Johnson, che in procinto di sposarsi è coinvolto dal suo direttore Walter Burns (disposto a ogni sotterfugio per non perdere il prezioso collaboratore) nella cronaca dell'esecuzione dell'anarchico Earl Williams, è a tutt'oggi uno dei maggiori successi di Broadway. *Pièce* scritta da Ben Hecht e Charles MacArthur nel 1928,⁵ *The Front Page* ha avuto ben quattro adattamenti cinematografici oltre a una serie televisiva ispirata a questo titolo e prodotta dalla CBS nel 1949. Se l'omonima trasposizione di Lewis Milestone (1931) resta tendenzialmente fedele al testo originale, mentre *Switching Channels* di Ted Kotcheff (1987) si presenta come un semplice aggiornamento di *His Girl Friday* di Howard Hawks,⁶ sono

⁴ Si veda F. La Polla, *Parlare a Ninotchka, ovvero: quale remake?*, in G. Elisa Busi – Delia Chiaro, *Letteratura e cinema. Il remake*, Bologna, Clueb, 1999, p. 30.

⁵ Si veda G. Alonge, *Scrivere per Hollywood. Ben Hecht e la sceneggiatura nel cinema americano classico*, Venezia, Marsilio, 2012, p. 36, pp. 57-60, pp. 65-66, pp. 96-97.

⁶ Milestone apporta solo minime variazioni all'impalcatura narrativa della commedia, mentre Kotcheff trasferisce l'ambientazione anni Trenta nell'ambiente del

proprio la versione di Hawks (1940) e *The Front Page* di Billy Wilder (1974) a distinguersi per originalità e contenuti innovativi.

Il film di Milestone – considerato una pietra miliare dei primi anni del sonoro – gioca molto sul parlato, riprendendo i frenetici dialoghi originali e adattandoli al nuovo ritmo della tecnica cinematografica, senza trascurare l'esplorazione visiva della scena, scostandosi così dall'impianto formale della *pièce* e aggiungendovi grande fluidità data dai movimenti di macchina,⁷ a cui si aggiungono numerosi *reaction shots* dei diversi giornalisti che danno dinamicità alla scena, così come angolature e punti di ripresa insoliti (le prove dell'impiccagione dalla botola del patibolo o le riprese dall'interno della scrivania della sala stampa dov'è nascosto il galeotto evaso). I principali cambiamenti sul piano narrativo sono costituiti da ellissi, piccoli tagli, cambi di nome di alcuni personaggi e aggiunte di altri (Mr. Benchley, il giudice Mankiewicz, George Kid Cukor). È rimossa anche l'entrata in scena ritardata di Burns, mostrato subito alla ricerca di Hildy (Pat O'Brian) ponendo in rilievo il loro rapporto. I due temi del testo teatrale (il futuro di Hildy al giornale e la sorte del galeotto) si accompagnano anche nel film alla critica di un ambiente cinico e spregiudicato, pur glorificando il coraggio, l'arguzia e la dedizione dei giornalisti.

I protagonisti di *The Front Page* sono tanto privi di compassione da chiedere di spostare l'esecuzione per rientrare nei tempi della prima edizione del giornale, ma hanno l'onestà di denunciare la corruzione del governatore quando viene scoperta. Da questo punto di vista, allora, Burns non è un personaggio del tutto negativo ma piuttosto antieroico, capace di

rampante giornalismo televisivo degli anni Ottanta, cambiando i nomi dei personaggi e poco altro ancora.

⁷ Si veda J. B. Martin, *Ben Hecht. Hollywood Screenwriter*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1985, p. 52.

manipolare il collega ma anche di lavorare con lui per raggiungere l'obiettivo comune; mentre Hildy si atteggia a spregiudicato professionista, ma nasconde un sentimentalismo di fondo. Individualisti incalliti accomunati dall'amore per il proprio lavoro, i due si riflettono uno nell'altro, anche quando il futuro matrimonio del giovane giornalista rischia di trascinarlo nella trappola della *middle class*, allontanandolo dall'universo a cui appartiene per vocazione.



Hildy Johnson saluta i colleghi (L. Milestone – *The Front Page*, 1931)

Sono questi gli aspetti centrali della *pièce* e del film di Milestone, che torneranno rielaborati e aggiornati nelle versioni successive. In *His Girl Friday*, a prevalere è il legame tra la coppia dei protagonisti Johnson e Burns, accentuato ulteriormente dalla clamorosa modificazione introdotta da Hawks insieme a Ben Hecht, che collaborò alla sceneggiatura anche se non accreditato. Fare di Hildy una donna (Rosalind Russell), ex-moglie del

direttore ancora innamorato di lei,⁸ è una scelta che rende più credibile il rapporto fra i due e legittima in qualche modo le bassezze escogitate dall'uomo per mandare a monte il secondo matrimonio della ragazza e riconquistarla. Depurato di ogni riferimento licenzioso e razziale,⁹ il nuovo adattamento passa dall'esplorazione di un'amicizia maschile a un'indagine sui rapporti fra i sessi in America alla vigilia dell'entrata in guerra, giocando sul conflittuale rapporto di coppia che arricchisce la tensione romantica, secondo le convenzioni della *screwball comedy*.

Se le commedie degli anni Trenta con Claudette Colbert, Carole Lombard, Ginger Rogers o Katharine Hepburn presentavano l'immagine di una donna che aspirava all'emancipazione, alle soglie degli anni Quaranta i nuovi ruoli femminili in campo familiare e professionale (con gli uomini al fronte) chiedevano di tener conto di una relazione fondata sull'uguaglianza e non sullo sfruttamento.¹⁰ L'idea di una *girl Friday*, con allusione al servitore Venerdì in *Robinson Crusoe*, si ribalta allora in quella della nuova donna hawksiana: intelligente, arguta, autodeterminata ed economicamente indipendente, incarna al femminile i tratti duri e cinici dei suoi colleghi maschi (Hildy e Burns parlano, agiscono e pensano allo stesso modo), ma li

⁸ Cfr. J. Mc Bride, *Hawks par Hawks*, Préface de É. Rohmer, Texte traduit de l'américain par G. Goldfayn, Édition française établie par D. Rabourdin, Paris, Ramsay, 1987, p. 114: "Une nuit que nous dînions à la maison [...] nous avons parlé de dialogues. Je soutenais que le dialogue moderne le plus fin du monde était signé Hecht et MacArthur. Nous sommes sortis de table, et j'avais deux exemplaires de la pièce *The Front Page*. Il y avait une fille qui était très bonne et je lui ai proposé : 'Lis le rôle du reporter et, moi, je lirai celui du rédacteur en chef.' Au milieu de cette lecture, je me suis écrié : 'Dieu du ciel ! avec une fille dans le rôle, c'est encore meilleur qu'avant !' [...] Alors j'ai appelé Hecht à New York et je lui ai demandé : 'Que dirais-tu de changer Hildy Johnson et d'en faire une fille ?' Il a répliqué : 'J'aurais bien aimé que cette idée nous soit venue.' Et il a ajouté : 'Je suis en panne sur une histoire ; si tu veux bien m'aider, je viens et je t'aiderai à mon tour.' Alors, il est arrivé, je l'ai aidé et il m'a aidé".

⁹ Il messo un po' lento del Governatore non è più un ebreo, ma un americano dalle non specificate connotazioni etnico-religiose.

¹⁰ Si veda T. Powers, "His Girl Friday". *Screwball Liberation*, in A. Aprà - P. Pistagnesi, *Il cinema di Howard Hawks*, Venezia, La Biennale, 1981, p. 199.

mescola con un'innata vulnerabilità e capacità di seduzione.



Hildy Johnson saluta i colleghi (H. Hawks – *His Girl Friday* 1940)

Hildy viene così a differenziarsi dagli altri modelli femminili nel film ed eclissa ogni volta Evangeline (la *vamp* assoldata da Walter perché seduca il rivale), Mollie (la prostituta innamorata di Earl e vittima delle circostanze), la futura suocera petulante e giocatrice di bridge. L'unica donna vincente, l'unico modello femminile possibile nell'universo hawksiano, è un'eroina mascolinizzata,¹¹ mentre il maschio (Cary Grant) è spesso costretto a calarsi nei panni della donna con un provocatorio scambio dei ruoli (si pensi allo stesso attore in un altro film di Hawks, *I Was a Male War Bride*, 1949).¹²

¹¹ Si veda B. Grespi, *Howard Hawks*, Recco, Le Mani, 2004, p. 111.

¹² Si veda *ivi*, pp. 111-112.



Hildy Johnson presenta le sue dimissioni (H. Hawks – *His Girl Friday* 1940)

Ben diversa, invece, è la versione di Billy Wilder, che riprende l'impianto originale della commedia e l'arricchisce di rimandi alla propria opera¹³ e alla realtà contemporanea. L'ultimo periodo artistico del regista, da *The Private Life of Sherlock Holmes* (1970) in avanti, è marcato da un'exasperazione dei toni comici, farseschi e quasi goliardici, insieme a quelli drammatici, cupi e malinconici. *The Front Page* è forse il film più riuscito di questa fase, per il suo efficace amalgama di registri, da cui trapela un'amara coscienza della perdita dei valori tradizionali.¹⁴

¹³ Si veda A. Cappabianca, *Billy Wilder*, Firenze, La Nuova Italia – Il Castoro Cinema, 1976, pp. 98-102.

¹⁴ Si veda N. Sinyard – A. Turner, *Journey Down Sunset Boulevard: The Films of Billy Wilder*, Ryde, BCW Publishing, 1979, pp. 175-186.



Hildy Johnson osserva i colleghi all'opera (B. Wilder – *The Front Page*, 1974)

Accettando per la prima volta un soggetto non proprio, Wilder non solo opta per una storia entrata ormai nell'immaginario collettivo, ma sceglie un genere volutamente *retro* (il film giornalistico) che solo anni dopo troverà nuovo fulgore pur indirizzandosi verso toni più drammatici, spionistici o d'inchiesta. Ambientando il lungometraggio nel 1929 come il testo teatrale, e scegliendo i toni della *screwball comedy*, come nella versione di Hawks, Wilder si distacca apparentemente dal presente ma vi resta profondamente ancorato grazie a una serie di rimandi e allusioni.

Significativa è la scelta di riportare Hildy (Jack Lemmon) al genere maschile, evidenziando in chiave comica molte scene legate alla sessualità¹⁵ e sottolineando il legame originale del personaggio con Burns (Walter Matthau), qui ancora più cinico e a tratti mefistofelico, col risultato di inserire il film in un filone che fra anni Sessanta e Settanta aveva riscoperto la fratellanza maschile in risposta alle rivendicazioni femministe dell'epica. Pensiamo a film come *Butch Cassidy and the Sundance Kid* e *The Sting* di George Roy Hill (1969 e 1973), *Easy Rider* di Dennis Hopper

¹⁵ Qualche esempio: cercando di mandare a monte il matrimonio del dipendente, Burns si presenta alla futura sposa come un agente della buoncostume per informarla sulle tendenze esibizioniste del fidanzato; l'omosessualità del giornalista Bensinger, solo allusa in Milestone e Hawks, è qui marcata in modi espliciti; quando i colleghi trovano Hildy e Mollie chiusi nella sala stampa, Johnson fa intendere di aver consumato un rapporto con la donna.

(1969), *Deliverance* di John Boorman (1972), *All the President's Men* di Alan Pakula (1976).



Hildy Johnson presenta le sue dimissioni (B. Wilder – *The Front Page*, 1974)

A ben guardare, tuttavia, *The Front Page* si muove in una direzione diversa e attribuisce alle due principali figure femminili della commedia (Molly e Peggy, la futura moglie di Hildy) un ruolo ben lontano dalla versione di Milestone, con un netto avvicinamento al nuovo modello di donna proposto da Hawks. Entrambe ben caratterizzate a livello psicologico e superiori agli altri personaggi, non rientrano affatto negli schemi convenzionali della dura prostituta e della dolce fidanzata,¹⁶ ma sono loro a rincorrere i propri uomini, aiutandoli e proteggendoli: Peggy ha idee chiare sul suo futuro (a differenza di Hildy) e una certa indipendenza economica; Mollie è la sola a portare un barlume di onestà e umanità nel cinico ambiente della sala stampa, sacrificandosi per il bene di qualcun altro. Quando Earl sta per essere scoperto, Mollie per creare una diversione

¹⁶ Si veda L. Gandini, *Billy Wilder*, Recco, Le Mani, 1999, p. 89.

salta dalla finestra del terzo piano e Wilder, per marcare la propria adesione ai valori che la donna rappresenta, la filma in primo piano, così come in primo piano sarà filmato Earl Williams (vittime entrambi di un sistema corrotto e crudele), a differenza di tutti gli altri personaggi finora sempre ripresi in piano d'insieme.

Non a caso, allora, il galeotto evaso diventa il perno centrale del film di Wilder: la polizia lo arresta e poi lo insegue, i giornalisti romanzano la sua vicenda, il sindaco e lo sceriffo vogliono giustiziarlo nonostante la grazia, Mollie si sacrifica per proteggerlo, Burns e Johnson fanno di tutto per avere la sua storia in esclusiva, per causa sua il matrimonio di Peggy rischia di andare a monte. Come nel film di Hawks, Earl non è rappresentato come un sovversivo, ma è il dipendente licenziato di una pasticceria che ha osato protestare: per Wilder egli non è più un buon ragazzo ignaro degli affari del mondo, bensì un ingenuo che possiede nonostante tutto una coscienza politica. Il tema della separazione fra normalità e malattia mentale, già accennato nella commedia originaria e in *His Girl Friday* nella scena dell'intervista al galeotto, torna poi ulteriormente sviluppato nella sequenza del colloquio con lo psichiatra (inserita *ex novo* da Wilder e I. A. L. Diamond nella sceneggiatura): il condannato è giudicato abbastanza sano da poter essere impiccato, ma è il medico ad esibire folli teorie edipiche ("He's crazy!", dichiara Williams) con una feroce parodia della psicanalisi freudiana.

Non manca poi nel film un'aspra critica all'America contemporanea, di cui è messa in evidenza la corruzione materiale e morale. Il sindaco e lo sceriffo, come nelle versioni precedenti, cercano di occultare la grazia concessa dal governatore al condannato, ma l'episodio diventa qui anche una puntuale satira del Watergate, con le figure di Burns e Johnson come parodie di Bob Woodward e Carl Bernstein che scoprono il malcostume

politico usando lo *scoop* per il proprio tornaconto.¹⁷ La rappresentazione di Williams come comunista, inoltre, innesca una serie di tocchi polemici contro l'opportunismo dei politici conservatori: si pensi al sindaco che prima ordina di sparare a vista contro l'evaso e poi (quando questi è scagionato) si rallegra ipocritamente di aver risparmiato un inutile spargimento di sangue. Questi ritratti amari e satirici lasciano poco spazio ad uno *humour* prettamente evasivo: si ride amaro nel provocatorio film di Wilder, perfettamente inserito nel panorama intellettuale americano degli anni Settanta, sotto il segno della sonora sconfitta del Vietnam che avvia una dolorosa presa di coscienza storica. È un maturo riesame delle versioni precedenti, che mette in discussione i convincimenti del passato, nella prospettiva di un avvenire più incerto ma più consapevole della propria ambiguità.

Se *Hawks* si era allontanato dal finale originale, guardando al futuro dei suoi personaggi con ostinata fiducia (Hildy si sposerà con Walter, confermando il loro amore e la comune passione per giornalismo), Wilder riprende invece le fila della narrazione di Ben Hecht e MacArthur e del film di Milestone: il matrimonio di Hildy con Peggy (Susan Sarandon) si farà e Walter con apparente rammarico accetta la scelta del collega, donandogli il proprio orologio; salvo poi denunciarlo subito dopo per il furto dell'oggetto e confermare così il proprio cinismo.¹⁸ Wilder insomma non lascia spazio a speranze e marca fortemente una disillusione che è ormai connaturata al suo cinema e in generale alla società e alla cultura nazionale.

¹⁷ Si veda N. Sinyard – A. Turner, *Journey Down Sunset Boulevard: The Films of Billy Wilder*, cit., p. 181 e p. 186.

¹⁸ Una scena simile è presente anche in *Hawks* (per evitare la partenza di Hildy, Walter escogita un finto furto del proprio facendo arrestare il fidanzato della ragazza), ma la variante di Wilder viene però a modificare la conclusione dell'opera, differenziando profondamente la sua versione dalle precedenti.



Hildy Johnson fra Walter Burns e Peggy (B. Wilder – *The Front Page*, 1974)

Tutti gli adattamenti di *The Front Page*, a loro modo fedeli e al contempo profondamente innovatori rispetto alla *pièce* originale, sono così delle veridiche testimonianze del proprio tempo, ogni volta mettendo in scena un nuovo modo di essere e di rappresentarsi americani, grazie all'inimitabile capacità interpretativa ed espressiva di cui il cinema ha sempre dato prova.

Copyright © 2021

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*