

*Cinzia Conti*

Per una lettura intertestuale di  
*Wuthering Heights*



Testo & Senso

n. 17, 2016

[www.testoesenso.it](http://www.testoesenso.it)

## Introduzione

Nel 1974 la casa editrice Einaudi pubblica il testo, rimasto inedito fino ad allora, della pièce *La voce nella tempesta*. Si tratta dell'adattamento teatrale di *Wuthering Heights* realizzato da Beppe Fenoglio – presumibilmente – durante la prima metà degli anni Quaranta del Novecento. La pubblicazione del testo ha fatto emergere importanti elementi nel percorso di formazione dello scrittore, poiché anticipa lo sviluppo di temi – come quello sociale e del rapporto uomo-natura – che avrebbero avuto un ruolo di primo piano nella produzione successiva di Fenoglio.

Servendomi dell'approccio intertestuale promosso, per la prima volta, da Julia Kristeva, e attraverso un confronto tra il testo di Fenoglio, il romanzo di Emily Brontë e l'adattamento cinematografico di William Wyler del 1939, vorrei evidenziare la rilevanza dei temi sopraccitati nel testo della *Voce nella tempesta*, dove acquistano peso e motivazioni diverse rispetto ai testi precedenti.

Con il termine 'intertestuale' mi riferisco a un metodo che tenga in considerazione i rapporti esistenti tra un testo e l'altro. Secondo una prospettiva intertestuale, due o più testi sono infatti collegati tra loro, non solo perché uno è l'adattamento teatrale o cinematografico dell'altro, ma per l'innata dialogicità della parola, e anche per gli inevitabili rapporti tra ogni testo e il contesto sociale e culturale nel quale è prodotto. Come ricorda Graham Allen nel suo *Intertextuality*, il termine è usato per la prima volta da Julia Kristeva negli anni '60, in occasione di due saggi su Mikhail Bachtin. Il concetto di intertestualità è perciò legato alle idee di Bachtin sul linguaggio, secondo le quali l'aspetto sociale della lingua riveste un ruolo fondamentale. Per Bachtin, difatti, ogni linguaggio è utilizzato da individui all'interno di un contesto sociale, e di quel contesto porta i segni. Inoltre, la lingua è intrinsecamente dialogica, pertanto «tra la parola e l'oggetto, tra la parola e il parlante c'è il mezzo elastico, spesso difficilmente penetrabile, delle altre parole, delle parole altrui sullo stesso oggetto, sullo stesso tema»<sup>1</sup>. Ogni enunciazione deve così tener conto del già detto. Quindi, prima il regista del film, Wyler, poi Fenoglio hanno dovuto inevitabilmente tener conto del già detto, vale a dire del testo del romanzo.

Nel primo saggio – in inglese *The Bounded Text* – Kristeva, per giungere a definire il testo assume come punto di partenza le idee di Bachtin sul linguaggio. Per Kristeva un testo non può essere creato dal nulla, ma utilizza sempre testi preesistenti. Un testo è perciò «a permutation of texts, an intertextuality in the space of a given text», nel quale «several utterances, taken from other texts, intersect and neutralize one another»<sup>2</sup>. Non solo un testo ha significato se messo in relazione con altri testi, ma ogni testo non può essere separato dal contesto nel quale è prodotto – quello che Kristeva chiama «cultural (or social) text». Nell'altro saggio, *World, Dialogue and Novel*, Kristeva porta avanti le idee di Bachtin sul romanzo, individuando nel testo narrativo un asse orizzontale, in cui «the word in the text belongs to both writing subject and addressee»<sup>3</sup>, e un asse verticale, in cui «the word in the text is oriented toward an anterior or synchronic literary corpus»<sup>4</sup>. Nel caso di Fenoglio, il suo punto di vista di lettore di *Wuthering Heights* è evidente nella sua riscrittura delle

---

<sup>1</sup> MIKHAIL BACHTIN, *Estetica e Romanzo*, Clara Strada Janovič (trad.), Torino, Einaudi 1979, p. 84.

<sup>2</sup> JULIA KRISTEVA, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, T. Gora (trad.), Leon S. Roudiez (a c. di), New York, Columbia University Press 1980, p. 36.

<sup>3</sup> Ivi, p. 66.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

vicende, così come influiscono anche gli adattamenti precedenti e le opere di critica delle quali Fenoglio era a conoscenza. La riscrittura di Fenoglio, così come quella di Wyler, acquista nuovi significati anche alla luce del diverso contesto socio-culturale, e in base alle necessità dei nuovi autori.

Qualche anno più tardi Gérard Genette, nel suo *Palinsesti*, riprende l'immagine della pergamena, sulla quale la scrittura pre-esistente viene cancellata da una nuova, per illustrare il più ampio concetto di transtestualità, inteso come «tutto ciò che» mette un testo «in relazione, manifesta o segreta, con altri testi»<sup>5</sup>. Esisterebbero, per l'autore, cinque livelli di transtestualità: in occasione di adattamenti o trasposizioni di un'opera, come nel nostro caso, Genette parla di «ipertestualità» come quel rapporto di imitazione o di trasformazione tra un testo precedente («ipotesto») e un testo successivo («ipertesto»), che può prendere la forma di parodia, trasposizione, continuazione, ecc. Nella sua forma ipertestuale, è chiaro che l'opera (in questo caso il romanzo *Wuthering Heights*) da opera finita e chiusa diventa aperta, dalla quale scompare l'autore tradizionale (Barthes parla di morte dell'autore, e non ovviamente in senso anagrafico), ma il cui testo continua una nuova vita grazie al dialogo con i suoi lettori.

### *Il film di William Wyler*

Se dunque ogni lettura è una forma di scrittura, e poiché nessun testo è isolato, oggi è difficile leggere il romanzo *Wuthering Heights* senza tener conto dei suoi numerosi adattamenti teatrali e cinematografici, degli scritti critici, e persino dei testi delle canzoni e dei musical ispirati al romanzo. Così come, naturalmente, gli adattamenti e gli scritti successivi hanno un senso se messi in relazione al romanzo.

La mia analisi parte proprio da uno di questi adattamenti, che servì anche da 'tramite' a Fenoglio per ridurre a *pièce* teatrale il romanzo della Brontë. La versione cinematografica del 1939 non è la prima in assoluto, ma fino a quel momento è la più importante. Si tratta di una produzione statunitense ad alto budget, con Laurence Olivier nei panni di Heathcliff; accanto a lui, nel ruolo di Catherine, la giovane Merle Oberon; e poi David Niven (Edgar Linton), Flora Robson (Ellen Dean), Geraldine Fitzgerald nei panni di Isabella Linton e Hugh Williams nel ruolo di Hindley. Il regista è William Wyler (famoso grazie alla regia di *Ben-Hur* e *Roman Holiday*), mentre il produttore è Samuel Goldwyn, per alcuni il vero regista del film. Pare che Goldwyn fosse rimasto così spiazzato dalla complessa struttura del romanzo che, quando affidò la sceneggiatura a Ben Hecht e Charles MacArthur, le sue parole d'ordine furono 'tagliare e semplificare'. Per Goldwyn, infatti, «some novels read like scenarios. Look at *Rebecca*. *Rebecca* reads like a scenario. *Wuthering Heights* we had to cut»<sup>6</sup>.

Il *plot* risulta così ridotto a circa la metà. Dal film è esclusa la seconda generazione degli Earnshaw e dei Linton, e la sceneggiatura è anche epurata dagli aspetti gotici e violenti presenti nel romanzo – come l'apparizione di Cathy, la riesumazione del suo corpo, e la prigionia alla quale

---

<sup>5</sup> GÉRARD GENETTE, *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*, Raffaella Novità (trad.), Torino, Einaudi 1977, p. 5.

<sup>6</sup> GEORGE BLUESTONE, *Word to Image: The Problem of the Filmed Novel*, «The Quarterly of Film Radio and Television», XI, 1956, pp. 171-180, p. 175. *Rebecca* è naturalmente il romanzo scritto da Daphne du Maurier nel 1938, e adattato per il grande schermo da Alfred Hitchcock nel 1940.

Heathcliff costringe Ellen e Catherine Linton – evidentemente poco adatti per il grande pubblico, e per l'operazione alla quale puntavano produttore e sceneggiatori. Lo scopo era andare «straight to the heart of the book»<sup>7</sup> per offrire al pubblico, rendendola più 'romantica' possibile, la storia d'amore tra Heathcliff e Catherine, lasciando perdere tutto il resto.

La sceneggiatura semplifica anche il complesso impianto narrativo del romanzo. Spetta alla voce *off* di Ellen a collegare vicende passate e presenti, annullando così le altre voci narrative, che nel libro si alternano: da Lockwood, a Isabella e Cathy. Un'altra modifica riguarda il 'castello'. Si tratta di una costruzione prodotta dalla fantasia di Heathcliff e Cathy durante le loro passeggiate sulle colline rocciose. Nelle pagine del romanzo non c'è traccia di questa invenzione, ma solo pochi accenni alla 'fairy cave', una grotta anch'essa sulle Penistone Crag. Tuttavia, Penistone Crag è un luogo citato soprattutto nella seconda parte del romanzo, dove attira l'attenzione della figlia di Edgar Linton e Cathy Earnshaw, Catherine, assente nel film.

L'invenzione del castello è funzionale al finale della pellicola. Nell'adattamento, Cathy, poco prima di morire, chiede a Heathcliff di accompagnarla alla finestra per dare l'addio alle colline e al castello. «I was a queen there once», dice Cathy a Heathcliff prima di spirare, dandogli appuntamento sulle colline rocciose dopo la morte. E così il film – grazie alla sovrapposizione dei fotogrammi – si chiude con la passeggiata ideale di Heathcliff e Catherine verso il luogo eletto durante la vita, che diventerà la loro dimora eterna dopo la morte.

A questo punto è necessario un accenno a una disciplina accademica, relativamente nuova, per la quale l'intertestualità ha un ruolo fondamentale: si tratta degli *Adaptation Studies*. Tale disciplina nasce proprio dal confronto tra adattamenti cinematografici e opere letterarie. Come hanno evidenziato alcuni studiosi (come Jefferson Kline, autore di *Screening the Text*, e Linda Hutcheon, autrice di *A Theory of Adaptation*), soprattutto nei primi anni, in quanto forma d'arte nuova e popolare, il cinema si è basato sulla letteratura per conferire maggior autorità e prestigio ai film. Ho recentemente aggiornato una statistica di Linda Hutcheon del 1992, calcolando che, dalla nascita del premio Oscar al 2012, su 85 premi conferiti al miglior film, 53 sono andati ad adattamenti di opere letterarie. *Wuthering Heights*, per esempio, ha ricevuto una nomination come miglior film (vinto quell'anno da *Gone with the Wind*, adattamento del romanzo di Margaret Mitchell). La tendenza al rifacimento, non solo in campo cinematografico, sta diventando una costante del nostro tempo, come si può facilmente notare. Tuttavia, questa tendenza a «fare il nuovo con il vecchio», per usare le parole di Genette, non deve essere intesa sfavorevolmente, ma piuttosto come un'interessante opera in grado di attribuire un senso nuovo a forme antiche e a rilanciare le opere «in nuovi circuiti di senso»<sup>8</sup>.

Nel confronto tra romanzo e film, è naturale porsi il problema della fedeltà dell'adattamento. Come ha fatto notare Imelda Whelehan, nel suo saggio *Adaptations. The Contemporary Dilemmas*, è consuetudine diffusa giudicare, per esempio, un film in base alla fedeltà al romanzo: «the main purpose of comparison becomes the measurement of the success of the film in its capacity to realize what are held to be the core meanings and values of the originary text»<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> TINO BALIO, *History of the American Cinema Volume 5: Grand Design 1930-39*, New York, Scriber 1993, p. 206.

<sup>8</sup> GÉRARD GENETTE, *Palimpsesti*, cit., p. 470.

<sup>9</sup> IMELDA WHELEHAN, *Adaptations: the contemporary dilemmas*, in Deborah Cartmell, Imelda Whelehan (a cura di), *Adaptations: from Text to Screen, Screen to Text*, New York and London, Routledge 1999, pp. 3-19, p. 3.

Tuttavia, come ricorda Rachel Carroll, «every adaptation is an instance of textual infidelity»<sup>10</sup>, e per quanto uno sceneggiatore si sforzi, un film non sarà mai fedele al testo letterario per la diversa natura dei due mezzi. Inoltre, con questo criterio si trascura la natura intertestuale dei testi: anche se infedele, dal punto di vista intertestuale la trasposizione di un'opera letteraria è un'operazione interessante, poiché contribuisce a rendere sempre più sfumata la nozione tradizionale di autore come unico creatore di significato, invitando anche lo spettatore a una rilettura e a porre attenzione su alcuni aspetti della vicenda originaria. Proprio Genette invitava a guardare l'opera come una «struttura aperta», insistendo su una lettura che sia anche gioco relazionale tra due o più testi. Oltre a ciò, le modifiche a cui viene sottoposto il testo di partenza devono essere considerate tenendo presenti le finalità dei 'nuovi' autori: nel caso del film, produttore e sceneggiatori volevano cioè compiere un'opera di popolarizzazione di un testo letterario, famoso ma complesso, e per questo ne hanno semplificato la struttura. Si tratta di un'operazione commerciale, visto lo scopo di qualsiasi grande major cinematografica, e per questo motivo sono state eliminate le parti che avrebbero urtato il grande pubblico dell'epoca, concentrandosi invece sulla *love story*.

Il film di Wyler, almeno in patria, centrò l'obiettivo riscuotendo successi di pubblico, e ottenendo sette nomination agli Oscar, una vittoria per la miglior fotografia e il premio come miglior film del 1939 decretato dalla New York Film Critics<sup>11</sup>. In Italia la pellicola arrivò nel marzo 1941. I critici nostrani accolsero *La voce nella tempesta* (titolo con il quale fu distribuita in Italia la pellicola) con qualche riserva. Per Mario Gromo, critico della *Stampa*, a fare difetto al film era «il troppo detto, che toglie a parecchi episodi del film l'anelito che dovevano avere, la vibrazione rarefatta e misteriosa che l'opera della Brontë suggeriva»<sup>12</sup>. Più severo il critico letterario Mario Praz, il quale per un certo periodo collaborò anche con la rivista cinematografica *Bianco e Nero*. Pur riconoscendo le numerose difficoltà da affrontare con il romanzo di Emily Brontë, comunque «un regista poteva e doveva cavar dal romanzo molto di più di quel che non ne abbia cavato William Wyler»<sup>13</sup>. Le perplessità maggiori di Praz riguardavano la resa del paesaggio nel film, che rimane sempre esterno, e inoltre «manca l'osmosi colle anime dei personaggi»<sup>14</sup>.

### *“La voce nella tempesta” di Beppe Fenoglio*

È stata innanzitutto la visione del film di William Wyler, e la delusione che ne è seguita, a incoraggiare il giovane Fenoglio a riadattare per il teatro la vicenda di Heathcliff e Cathy. Non deve sorprendere la decisione del giovane Fenoglio di scrivere un'opera teatrale. Infatti, egli si è avvicinato alla letteratura inglese proprio attraverso il teatro, di Marlowe e di Shakespeare in particolare. La sua inclinazione è evidente nella lettera che il ventinovenne Fenoglio scrisse a Italo Calvino nel settembre 1951, proponendosi come traduttore all'Einaudi: «traduco tutto

---

<sup>10</sup> RACHEL CARROLL, *Adaptation in Contemporary Culture: Textual Infidelities*, London and New York, Continuum 2009, p. 1.

<sup>11</sup> JOHN HOWARD REID, *Award-Winning Films of the 1930s*, New York, Lulu.com 2004, p. 150.

<sup>12</sup> MARIO GROMO, *Sullo schermo: “La voce nella tempesta” di W. Wyler*, «La Stampa», 14 marzo 1941, p. 4.

<sup>13</sup> MARIO PRAZ, *“La voce nella tempesta”*, «Bianco e Nero», V, 1941, pp. 3-9, p. 3.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

indifferentemente, ma ho una spiccata preferenza per il teatro e la poesia»<sup>15</sup>. Nella stessa lettera Fenoglio cita Marlowe, il teatro irlandese classico, Shaw e altri drammaturghi anglosassoni.

Rimangono, però, dubbi sulla datazione dell'opera. Secondo la sua professoressa di inglese del ginnasio, Maria Lucia Marchiaro, Fenoglio assisté alla proiezione del film a Torino, nella primavera 1941. Di conseguenza, anche la stesura dell'adattamento risalirebbe allo stesso periodo. In seguito, altre testimonianze mettono in dubbio la datazione iniziale. Per il fratello di Beppe, Walter, e l'amico Aldo Agnelli, Fenoglio vide il film ad Alba nel 1945, in occasione della proiezione di film che avevano avuto una distribuzione difficoltosa durante la guerra.<sup>16</sup> Eventualità che farebbe slittare la stesura della *Voce nella tempesta* al dopoguerra. Inoltre, benché Francesco De Nicola sostenga che un allestimento della *pièce* ebbe luogo presso il Circolo Sociale di Alba vivente Fenoglio<sup>17</sup>, in realtà non ci sono tracce di questa rappresentazione. La prima messa in scena postuma avvenne soltanto nel 1981, presso il Teatro D'Uomo di Torino, grazie alla Compagnia Nuovo Repertorio. Allestimenti più recenti, invece, sono quelli di Antonio Salines, andato in scena a Milano nel 2001, e quello del 2011 curato da Giovanni Lemma.

Di certo Fenoglio donò il dattiloscritto della *Voce nella tempesta* ai coniugi Cerrato nel 1959. Il dattiloscritto era rilegato, con le parti dialogate scritte in caratteri neri, e le didascalie e le note in rosso. Sul dattiloscritto non ci sono date di composizione, né di revisione, e nemmeno il nome dell'autore, anche se sulla paternità dell'opera non ci sono dubbi, dato che nelle correzioni autografe a penna gli amici hanno riconosciuto la grafia di Fenoglio. Rimane però difficile datare l'opera, che comunque è stata scritta tra il 1941 e il 1945, restando una delle prime prove letterarie di Fenoglio.

Cerchiamo di capire i motivi di fondo che spinsero Fenoglio ad adattare il testo narrativo di *Wuthering Heights* per il teatro. È diventato ormai celebre il paragone di Pietro Chiodi, filosofo e insegnante, fatto a proposito dello studente Fenoglio e del suo amore per la cultura inglese: «Fenoglio, fin dagli anni del ginnasio ad Alba, si era immerso, come un pesce si immerge nell'acqua, nel mondo della letteratura inglese, nella vita, nel costume, nella lingua»<sup>18</sup>. Fenoglio, inoltre, nutriva una predilezione particolare per il romanzo della Brontë, che lesse al ginnasio - quindi prima del 1941 - in una versione italiana presa in prestito dalla biblioteca della scuola<sup>19</sup>. Il giovane Beppe - amante della letteratura e desideroso di diventare scrittore - doveva sentirsi un irregolare nella provinciale Alba - città storicamente sorda al richiamo della cultura, conservatrice e tutta dedita al lavoro materiale. Dunque non deve sorprendere l'inclinazione del giovane verso un'irregolare della letteratura come Emily Brontë.

Oltre a ciò, il giovane Fenoglio si rivedeva in Heathcliff, al punto che, durante la guerra partigiana, uno dei suoi nomi di battaglia era Heathcliff. Una certa affinità tra sé e il protagonista di *Wuthering Heights* doveva esserci, se anche nel romanzo autobiografico *Appunti Partigiani* si legge: «Se la guerra partigiana mi tira fuori di qui, avrò un nome di battaglia: Heathcliff. ... Non glielo

---

<sup>15</sup> BEPPE FENOGLIO, *Lettere 1940-1962*, a cura di Luca Bufano, Alba, Fondazione Ferrero 2002, p. 31.

<sup>16</sup> Tuttavia, da una ricerca sui film proposti ad Alba nell'immediato dopoguerra, *La voce nella tempesta* non sembra essere mai stato proiettato durante quegli anni. Cfr. EDOARDO BORRA, *La vicenda culturale*, in Giulio Parusso, *Palazzo e città. Alba 1945-1975*, Boves, Araba Fenice 2005, pp. 385-416.

<sup>17</sup> FRANCESCO DE NICOLA, *Introduzione a Fenoglio*, Bari, Laterza 2004, p. 36.

<sup>18</sup> PIETRO CHIODI, *Fenoglio scrittore civile*, in appendice a B. Fenoglio, *Lettere 1940-1962*, cit., pp. 197-202, p. 198.

<sup>19</sup> BEPPE FENOGLIO, *La voce nella tempesta*, a cura di Francesco De Nicola, Torino, Einaudi 1974, p. 89.

dire, Beppe, che il tuo amore, una sera del dicembre '43, t'ha detto che per lei tu somigliavi all'Heathcliff del famoso romanzo»<sup>20</sup>. Fenoglio, come, Heathcliff, si sentiva un *outsider*, selvaggio e taciturno, ma in grado di grandi slanci passionali rivelatori di un'eccessiva sensibilità.

L'origine dell'adattamento partirebbe anche da quella che Falaschi definisce «condizione di scacco»<sup>21</sup>, dal bisogno di recupero e di rivalsa. Nell'amore infelice tra Heathcliff e Cathy, Fenoglio rivedeva la sfortunata esperienza sentimentale con una compagna di classe, figlia di un agiato professionista cittadino. Fenoglio era invece figlio di macellai, e solo grazie ai sacrifici dei genitori e ai suoi meriti poté frequentare un istituto (il Liceo Govone di Alba) in genere riservato ai figli dei ricchi. Un giovane sensibile come Fenoglio doveva certamente avvertire il peso delle differenze di classe vive nell'Italia di allora, in particolare in un centro di provincia come Alba. Dunque, fu anche per conquistare la giovane, e per vincere le resistenze della sua famiglia, che Fenoglio decise di scrivere la riduzione teatrale di *Wuthering Heights*.

Cerchiamo ora di capire come l'autore ha trasformato il testo della Brontë, e adattato alle proprie necessità la trasposizione cinematografica del romanzo, per dare particolare risalto a due temi: il conflitto sociale e il rapporto uomo-natura. In uno scritto successivo ai precedenti, intitolato *Revolution in Poetic Language*, per evitare che il concetto di intertestualità sia ridotto alla semplice idea di influenza, Kristeva introduce il termine *transposition*. Con questo termine s'intende «the signifying process' ability to pass from one sign system to another, to exchange and permute them»<sup>22</sup>. Per Kristeva un testo non utilizza semplicemente unità testuali precedenti, ma avviene un cambiamento in ciò che chiama 'thetic position', cioè in quella parte di testo in cui è evidente la presenza di un 'io', che Kristeva definisce 'speaking subject'. Nel nuovo testo, quindi, avviene «the destruction of the old [thetic] position and a formation of a new one»<sup>23</sup>. Pertanto, il nuovo 'speaking subject' adatta e trasforma il testo pre-esistente secondo finalità diverse, tenendo conto che la posizione dello 'speaking subject' che ogni autore assume dipende in larga parte dal contesto in cui questi scrive. Abbiamo visto le finalità di Fenoglio: desiderio di riscatto, e volontà di mettere in rilievo il conflitto di classe (vivo in quel momento storico ad Alba e in tutta Italia) e il rapporto uomo-natura, che lo riguardano da vicino e che saranno i temi portanti della successiva narrativa fenogliana.

Benché deluso dal film, Fenoglio adottò le stesse scelte strutturali degli sceneggiatori. Anche Fenoglio aveva la necessità di semplificare una struttura narrativa difficilmente replicabile a teatro. Come scrisse Gorlier, in una recensione appena successiva alla pubblicazione del 1974, «Fenoglio annullò o stemperò l'elemento onirico, l'allucinazione 'nera' cara alla Brontë a favore di una resa più immediata»<sup>24</sup>, scelta dovuta anche alla volontà di concentrarsi sulla storia tra Heathcliff e Cathy. Anche l'opera teatrale, come il film, si ferma alla prima parte del romanzo. In entrambe le riduzioni manca così la seconda generazione dei Linton e degli Earnshaw, oltre ad alcuni personaggi secondari. Fenoglio decise anche di modificare arbitrariamente i nomi di alcuni personaggi: i nomi

---

<sup>20</sup> BEPPE FENOGLIO, *Appunti Partigiani 1944-1945*, a cura di Lorenzo Mondo, Torino, Einaudi 1997, pp. 14-15.

<sup>21</sup> GIOVANNI FALASCHI, *Fenoglio: l'isola, il calendario, i due libri mastri*, in Giovanni Falaschi (a cura di), *Da Giusti a Calvino*, Roma, Bulzoni 1993, pp. 269-283, p. 282.

<sup>22</sup> JULIA KRISTEVA, *Revolution in Poetic Language*, Margaret Waller (trad.), New York, Columbia University Press 1984, p. 60.

<sup>23</sup> Ivi, p. 59.

<sup>24</sup> CLAUDIO GORLIER, *Sensi pietrificati*, «Corriere della Sera», 6 ottobre 1974, p. 13.

di Ellen Dean e Joseph sono italianizzati in Elena Dean e Giuseppe, mentre Lockwood e Hindley diventano Longwood e Martin. Lo stesso nome, quest'ultimo, scelto anche da Adelchi Moltedo per il suo adattamento teatrale di *Wuthering Heights* pubblicato nel 1943 sulla rivista *Il Dramma*<sup>25</sup>. Una coincidenza forse non casuale, che contribuirebbe a spostare la composizione della *pièce* al 1943 e forse oltre.

La riduzione teatrale di Fenoglio, ad eccezione di alcuni particolari, rispetta complessivamente l'intreccio della prima parte del romanzo. È divisa in tre tempi: di questi, il terzo è ulteriormente diviso in due 'quadri'. Il primo tempo copre gli eventi raccontati nei primi nove capitoli del romanzo: si apre con l'arrivo di Longwood presso la casa di Heathcliff, e si conclude con il matrimonio di Cathy e Edgar Linton. Il secondo tempo arriva fino alla fuga di Heathcliff e Isabella, mentre il terzo si chiude sulla morte di Cathy tra le braccia di Heathcliff. Come nel film, anche nella sua *pièce* Fenoglio riscrive l'epilogo del palinsesto bronteano. Nel finale della prima parte del romanzo Cathy muore dopo aver partorito Catherine, mentre Heathcliff rimane nel giardino della casa dei Linton ad attendere notizie. Curiosamente Fenoglio lascia cadere la nota maledizione di Heathcliff («May she wake in torment») e la contemporanea esortazione a Cathy a non abbandonarlo («Haunt me, then! ... Be with me always»), che invece il film aveva ripreso fedelmente. Nell'opera di Fenoglio, invece, Cathy muore tra le braccia di Heathcliff mentre fissano insieme, dalla finestra della casa dei Linton, e per l'ultima volta, le amate colline. Le parole che chiudono la *pièce* sono un'invenzione di Fenoglio, messe in bocca a Heathcliff per sancire la sua rivincita post mortem: invitando i presenti Linton ed Elena a non piangere, Heathcliff conclude dicendo che ormai Cathy «è come doveva essere sempre. Soltanto mia»<sup>26</sup>.

Anche l'adattamento teatrale semplifica la struttura narrativa di *Wuthering Heights*, difficilmente adattabile al mezzo teatrale. Il romanzo combina diversi livelli di narrazione: il primo livello di narrazione spetta a Lockwood, che in qualche caso assiste agli eventi, ma in genere riporta il resoconto di Ellen. Nella *pièce* il ruolo di Longwood è passivo, poiché si limita ad ascoltare il resoconto delle vicende fatto da Nelly. A introdurre e legare tra loro queste vicende è una voce fuori campo: si tratta di una soluzione tuttavia artificiosa, che ha l'effetto di appesantire il plot, così come le numerose didascalie rendono difficile la lettura.

Nella *Voce nella tempesta* non c'è traccia di quello che Eduardo Saccone, a proposito del *Partigiano Johnny*, aveva definito «fenglese»<sup>27</sup>, ossia una lingua mista, risultato dell'unione tra lessico e sintassi inglesi e italiani. Segno che Fenoglio non aveva ancora letto *Wuthering Heights* in inglese, e che si trovava solo all'inizio di un percorso di formazione linguistica e stilistica fatto di numerose letture, traduzioni e continue riscritture. Fenoglio aveva dunque appena concluso il liceo, e il suo italiano era ancora libresco e retorico, punteggiato di termini classicheggianti tesi a elevare il registro lessicale. Per esempio, a proposito di Longwood, Fenoglio parla di «nuovo pigionale», usa «capo» invece di *testa*, e preferisce il verbo d'uso più elevato «volgere» (o «volgersi») ai più comuni *girare* e *voltarsi*. Abbondano, soprattutto nelle didascalie, gli avverbi in *-mente*. Ho contato circa 140 usi: tra questi i più frequenti sono «lentamente» (16 volte), «disperatamente» (5 volte), «impunemente» e «lentamente» (4 volte), e «violentemente» (3 volte). Ve n'è anche qualcuno

---

<sup>25</sup> Cfr. BEPPE FENOGLIO, *Teatro*, a cura di Elisabetta Brozzi, Torino, Einaudi 2008, p. 320.

<sup>26</sup> BEPPE FENOGLIO, *Teatro*, cit., p. 94.

<sup>27</sup> EDUARDO SACCONI, *Fenoglio. I Testi, l'Opera*, Torino, Einaudi 1988, p. 60.



ricercato, come «presentemente», «sonnambulescamente» e «immobilmente», così come ricercate sono le anastrofi «sporche mani», «riverso capo», e «immoto, devastato viso» e la perifrasi «senza muscolo che muova».

### *Il rapporto uomo-natura*

Con l'aiuto di alcuni esempi, voglio dimostrare come Fenoglio affronta e adatta il rapporto tra personaggi e ambiente naturale al proprio sentire, un rapporto presente nel romanzo, ma trascurato dal film. Com'è noto, tutte le opere di Fenoglio sono ambientate sulle Langhe, il cui paesaggio – a tratti aspro, a tratti dolce – ricorda quello dello Yorkshire. Come scrive Fenoglio stesso nel 1949 in una lettera a un'amica, «credo che nella pur bellissima Inghilterra, non ci sia niente di tanto bello quanto le Langhe. Salvo, forse, lo Yorkshire»<sup>28</sup>.

Come ha fatto notare Eugenio Corsini, anche nella narrativa fenogliana paesaggio e natura hanno «una fisionomia e una consistenza che, lungi dall'esaurirsi nella funzione di cornice o di sfondo alle vicende, sembrano configurarli talora nelle vesti di veri e autonomi protagonisti»<sup>29</sup>. Per Fenoglio tra natura e uomo esiste anche un rapporto simbiotico. Ciò è evidente in tutte le sue opere, nelle quali i personaggi accettano il rapporto come inevitabile, malgrado le numerose difficoltà (si veda il caso del protagonista della *Malora*, il quale, declinando l'invito alla fuga dell'amico, rifiuta di tradire le proprie radici per rimanere sulle Langhe). I personaggi di Fenoglio, infatti, vedono proiettata nell'ambiente circostante la loro stessa personalità, talvolta aspra e spietata, altre volte dolce e benevola. Pertanto, abbandonare quell'ambiente equivarrebbe a tradire se stessi. Nella *pièce* si avverte la presenza di un ambiente definito, e l'osmosi con i personaggi che manca nel film. Come le Langhe dei suoi racconti e romanzi, anche «le colline selvagge della Brontë» della *pièce* sono un «paesaggio umano»<sup>30</sup>. La presenza costante dell'ambiente naturale è evocata da Fenoglio sia attraverso l'insistito richiamo alle condizioni atmosferiche, sia attraverso la descrizione dell'indole dei personaggi che riflette quella dell'ambiente in cui vivono.

La *Voce nella tempesta* si apre proprio su insistenti note atmosferiche, condensate in poche pagine. S'inizia con «raffiche di vento» (7)<sup>31</sup> che scuotono Thrusscross Grange. In breve si assiste a un peggioramento delle condizioni. Al suo arrivo, Longwood dice che «tira un vento che stordisce» (8), mentre più avanti Elena assicura che sulle Wuthering Heights il vento non cessa mai. Anzi, in breve tempo «sibila più forte» (10), fino a diventare «un vento che fa stramazzone», al quale «soltanto Heathcliff resiste» (13). Nella scena successiva, non c'è solo il vento, ma anche un «temporale in aria» (26). Tanto che, come avverte Martin, «tra poco piove» (30), finché si mette «a piovere» (35). In breve, il tempo peggiora ancora, poiché «la pioggia rinforza» (37) e «forse farà tempesta» (37). La previsione si rivela corretta, poiché la prima parte della *pièce* si chiude con lo

---

<sup>28</sup> BEPPE FENOGLIO, *Lettere 1940-1962*, cit., p. 21.

<sup>29</sup> EUGENIO CORSINI, *Paesaggio e natura in Fenoglio*, in Giovanna Ioli (a cura di), *Beppe Fenoglio Oggi*, Milano, Mursia 1991, pp. 13-32, p. 13.

<sup>30</sup> CLAUDIO GORLIER, *Una provincia inglese che si chiamava Alba*, «Il Nostro Tempo», 13 febbraio 1983, p. 3.

<sup>31</sup> Le citazioni tratte dalla *Voce nella tempesta* si riferiscono al testo contenuto nell'edizione a cura di E. Brozzi, *Teatro*, Einaudi, Torino 2008. Viste le numerose citazioni riportate qui di seguito, si tenga conto di questi riferimenti bibliografici per le citazioni successive, le quali saranno indicate direttamente nel testo, con il numero di pagina posto tra parentesi.

scoppio di una violenta «tempesta» (41). Nel secondo tempo, ambientato nella villa «molto più riparata» (10) dei Linton, le indicazioni atmosferiche sono pressoché assenti, se si fa eccezione per il riferimento alla «nebbia bassa» (57) che circonda l'abitazione prima di lasciare spazio a una «bella sera» (64). Il maltempo torna nell'ultima parte della *pièce*. Dopo aver introdotto Isabella a Wuthering Heights, Heathcliff si raccomanda di accendere il fuoco, poiché «stasera si alzerà il vento» (73). Anche Cathy, dalla villa dei Linton, pensando alla vecchia casa sulle colline, ricorda «che vento, lassù!» (87).

Non si tratta di descrizioni esteriori di eventi meteorologici, poiché la tempestosità delle Wuthering Heights si ritrova nei suoi abitanti, così come il clima mite della valle si riflette nell'indole dei Linton. Martin, per esempio, è descritto come un individuo «insofferente», uno che si frena «a stento» prima di fremere e «balzare a sedere sul tavolo» (15). Appare sempre instabile e tormentato, beve ed è attratto febbrilmente dal gioco. Anche Cathy entra in scena già combattuta tra il fascino dei Linton e il ricordo dei giochi sulle colline con Heathcliff. Persino Giuseppe, che nella vicenda originale è un cristiano devoto, benché burbero e scontroso, nell'adattamento di Fenoglio è rabbioso, soprattutto nei confronti di Heathcliff. Anche Giuseppe è caratterialmente instabile: quando Heathcliff ritorna dopo tre anni di assenza, Giuseppe, prima «balbettò, rise, urlò, precipitò per la scala»; poi «fuggì nella brughiera, urlando tutta la notte». Infine, Giuseppe concluderà i suoi giorni «pazzo nella casa degli Holbum, una catapecchia ai margini della landa» (68). Questi ultimi sono particolari inventati da Fenoglio – assenti sia dal romanzo sia dal film – utili per marcare l'indole turbolenta del personaggio.

Il carattere burrascoso degli abitanti di Cime Tempestose emerge anche nei dialoghi. Gli scambi più duri avvengono tra Martin e Giuseppe, da una parte, e Heathcliff dall'altra. Martin definisce sette volte Heathcliff un «bastardo», facendo ricorso a un appellativo che non si trova nel romanzo né nel film. In un'occasione Martin dice a Heathcliff di considerarlo «neanche un uomo», mentre Heathcliff ammette di provare «il bisogno di ucciderlo» (28). Anche tra Heathcliff e Giuseppe non corre buon sangue. Giuseppe non gli perdona il carattere ribelle e le origini sconosciute, apostrofandolo due volte come «farabutto» e «cane bastardo» senza alcun diritto. Heathcliff prova lo stesso sentimento: nel primo dialogo con Giuseppe, Heathcliff si rivolge a questi «con freddo odio» augurandogli di morire presto (26). Sappiamo che, alla fine della *pièce*, Heathcliff si prenderà la rivincita su entrambi, costringendo Giuseppe alla follia, e sottraendo a Martin la casa e tutte le proprietà.

Se gli abitanti delle Wuthering Heights sono la tempesta, come dice Cathy, i Linton sono il sereno. Edgar e Isabella Linton dimostrano un carattere mite al limite della passività. Fenoglio contribuisce ad accentuare la loro passività attraverso alcune scelte evidenti. Per esempio, quando Heathcliff, dopo tre anni di assenza, frequenta la villa dei Linton, Edgar «non si opponeva», poiché «non ne trovava la forza» (57). In ogni occasione Edgar finisce per avere «partita persa con Heathcliff». Perfino alla morte di Cathy – che, nella riduzione come nel film, avviene tra le braccia di Heathcliff - Edgar non trova la forza di farsi valere. Così, dopo aver sorpreso Heathcliff nella camera di Cathy, e aver appreso della morte della moglie, a Edgar non rimane che accasciarsi e «piangere disperatamente» (94).

La presenza costante dell'ambiente naturale nella riduzione di Fenoglio si avverte, molto banalmente, anche grazie ai riferimenti continui al paesaggio circostante, resi più numerosi dall'invenzione delle Rocce Rosse (nominate ben 21 volte nella *pièce*) e del castello sopraccitato.

Per esempio, nell'adattamento teatrale, i termini «collina» e «colline» ricorrono in tutto 37 volte, quasi sempre pronunciati da Heathcliff e Cathy, mentre nella versione italiana del film i vocaboli compaiono solo due volte, e mai pronunciati dai protagonisti. Allo stesso modo, l'erica, che ha un ruolo simbolico importante nella *pièce*, è qui ripetuta ventitré volte, mentre nel film solo sei.

### *Il conflitto sociale nella "Voce nella tempesta"*

Nella *pièce* emerge un'attenzione particolare alla questione sociale – o meglio, di classe. Una questione trascurata dal film e di secondo piano nel romanzo della Brontë. Lo stesso parere era stato espresso da Bruce Merry, uno dei primi a scrivere sulla *Voce nella tempesta*: «Fenoglio brings out this social contrast surprisingly sharply in his play. But it is not ... a main theme of the novel and thus might be the key to his interest in *Wuthering Heights*»<sup>32</sup>. Differenze sociali che riguardano particolarmente Heathcliff, nelle quali Fenoglio rivedeva la propria situazione personale.

Nel suo adattamento, Fenoglio evidenzia il problema sociale insistendo su un simbolo efficace, un particolare, ossia le mani sporche di Heathcliff. È con le mani che si lavora, e sono le prime a sporcarsi in caso di un lavoro umile. Si tratta di un particolare al quale Emily Brontë fa riferimento una sola nel corso del romanzo, allorché Heathcliff viene portato a casa da Mr. Earnshaw. Ellen, dopo averne descritto l'aspetto, si sofferma brevemente sulle mani, «embrowned like those of a common labourer»<sup>33</sup>. Tuttavia, subito dopo il paragone, la stessa Ellen precisa che, nonostante l'aspetto dimesso, i panni laceri e le mani sporche come quelle di un manovale, «his bearing was free»<sup>34</sup>. Sulle mani sporche ritornano gli sceneggiatori del film, i quali fanno riferimento al particolare tre volte nel loro *script*; mentre, come detto, è Fenoglio a sfruttare maggiormente questo simbolo, ricorrendovi otto volte, insieme a ulteriori riferimenti alla trasandatezza e sporcizia di Heathcliff.

Per esempio, nell'adattamento teatrale, quando Heathcliff tenta di trattenere Cathy, per convincerla a evitare Linton, la giovane lo respinge gridando: «metti giù quelle mani sporche! Uh, come sei sporco!» (22). Sorpreso, Heathcliff si rivolge a Elena, chiedendole: «Non è sporco Linton?». Alla domanda Elena risponde altrettanto sorpresa: «Sporco? Linton? L'eleganza fatta uomo!» (23). E come avviene nel romanzo, anche nell'adattamento di Fenoglio Heathcliff chiede aiuto a Elena per rimettersi in sesto. Nella *pièce*, però, il primo suggerimento della governante riguarda proprio le mani di Heathcliff: «ma perché non incominci a lavarti le mani?». «Già, le mani», replica Heathcliff, guardandosele «un po' sconcertato» (24). Fenoglio sembra far riferimento a quell'esigenza di presentabilità e rispettabilità, tutte esteriori ma necessarie nell'Italia borghese di allora se si voleva essere accettati e trattati con rispetto.

Nella seconda e nella terza parte della *pièce* non si farà più riferimento alle mani sporche di Heathcliff. Dopo la sua fuga, al ritorno è ricco ed elegante, e pertanto pare aver rimediato alla distanza sociale che lo separa dagli altri personaggi. E qui può iniziare il suo riscatto e la sua rivincita. Tuttavia, i pregiudizi sono duri a morire: infatti, quando Heathcliff torna dopo tre anni di assenza, Edgar lo accoglie con un'inesorabile osservazione: «siete molto meglio vestito, ma siete

<sup>32</sup> BRUCE MERRY, *An unknown Italian dramatisation of "Wuthering Heights"*, «Brontë Society Transactions», XVI, 1971, pp. 31-34, p. 34.

<sup>33</sup> EMILY BRONTË, *Wuthering Heights*, London, Penguin 2003, p. 12.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

ancora lo stalliere di una volta» (56). Il tema sociale sarà rivisitato da Fenoglio nei suoi scritti maturi, dimostrando sempre una particolare simpatia per i personaggi più umili, per i contadini e i membri della piccola borghesia, segno di una presa di posizione sociale evidente.

A differenza del film, e soprattutto della *pièce*, nel romanzo *Heathcliff* conserva sempre una certa libertà. È un *outsider*, non trova posto nella società di allora, ma proprio per questo è libero, e i personaggi del romanzo a lui avversi lo chiamano, per questo motivo, «gipsy». Il termine è ripetuto sei volte nel film (messo in bocca solo a Hindley e Linton), mentre scompare nella *pièce* di Fenoglio. Fenoglio, per accentuare il problema del contrasto sociale, o di classe – vivo ai suoi tempi, in Italia, e sentito sulla sua pelle – nega, a Heathcliff, la libertà e l'indipendenza concesse gli nel romanzo, e lo costringe all'interno della società, inchiodato al gradino più basso. Heathcliff è, tra i personaggi della *Voce nella tempesta*, quello che appartiene alla condizione più umile, come è subito messo in chiaro da Giuseppe: «è un servo: come me, peggio di me!» (16). A differenza di Edgar Linton, Heathcliff non appartiene a una famiglia di magistrati, e nemmeno a quella degli Earnshaw, ed è per questo destinato a un lavoro umile, subendo anche i pregiudizi della società. Anche se, alla fine, come abbiamo visto, Fenoglio concede a Heathcliff il riscatto sociale attraverso una rivincita che il giovane scrittore sognava anche per sé grazie alla letteratura. Sembra evidente che il «circuitto di senso», entro il quale Fenoglio immette la sua opera di riscrittura, sia un circuito privato, vista la valenza personale di alcune scelte. Tuttavia, i temi ai quali ho fatto riferimento, qui affrontati per la prima volta, acquistano una dimensione più elevata, soprattutto se messi in relazione alle più mature realizzazioni dello stesso Fenoglio.

## Conclusioni

Dall'analisi dei due adattamenti di *Wuthering Heights* emerge un fatto evidente: che le riletture di un testo precedente, e ciò che è stato scritto a proposito, influenzano le letture successive e lasciano tracce di sé in quella che Genette ha definito «la letteratura al secondo grado». Nel caso di Fenoglio, è chiaro il ruolo svolto dal film sulle sue scelte strutturali, così com'è chiaro che Fenoglio abbia letto alcune critiche sul film (come quella di Praz), e alcuni scritti sul romanzo (ancora Praz<sup>35</sup> e David Cecil, a proposito della simbiosi uomo-natura)<sup>36</sup>. Infine, le vicende personali e la situazione sociale del periodo, hanno avuto un peso decisivo nelle posizioni del 'nuovo' *speaking subject* e nel processo di *transposition* del romanzo nell'opera teatrale di Fenoglio.

È dunque chiaro, per tornare alle parole di Kristeva, il processo di neutralizzazione e adattamento delle posizioni dello *speaking-subject* originario a quelle del nuovo 'io', le quali dipendono dal contesto in cui scrive (in questo caso: l'Italia e la città di Alba negli anni '40). In questo modo la posizione dell'autore – inteso in senso tradizionale, come unico portatore di significato - sfuma, mentre prosegue il processo di *productivity*, sfidando anche qui il concetto di testo letterario come prodotto finito. Queste riletture danno nuova vita al testo originario stimolandone altre, in direzioni diverse, anche se porteranno con sé qualche residuo delle tensioni e delle istanze ideologiche del social text dal quale il testo originario si è generato.

---

<sup>35</sup> Cfr. MARIO PRAZ, *Storia della Letteratura Inglese*, Firenze, Sansoni 1991, pp. 541-546.

<sup>36</sup> Cfr. DAVID CECIL, *Early Victorian Novelist: essay in revaluation*, Penguin, Londra 1948.

Infine, la *Voce nella tempesta* serve a Fenoglio per mettere a fuoco, alcuni temi poi sviluppati in maniera più compiuta nelle opere mature. Oltre al tema sociale e al rapporto uomo-natura, c'è naturalmente anche il tema amoroso, qui affrontato per la prima volta nella variante «infelice perché triangolare»<sup>37</sup> (xxvi), come ha osservato Pedullà, che ritornerà nelle produzioni successive. Come nell'opera teatrale *Serenate a Bretton Oaks*, la cui protagonista è divisa tra l'amore per il fascinioso Joel Davis e il più ordinario, ma più ricco, Don Hallam. Oppure nel più noto romanzo, benché incompleto, *Una questione privata*. Qui è Milton a essere innamorato della bella e scontrosa Fulvia, la quale corrisponde al suo amore solo a livello ideale. A Milton, infatti, Fulvia preferisce l'amico Giorgio, meno sensibile e colto, ma più bello e benestante.

---

<sup>37</sup> GABRIELE PEDULLÀ, Alla ricerca del romanzo, in appendice a B. Fenoglio, *Una questione privata*, Torino, Einaudi 2006, pp. v-xlii.