



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

Scuola di
Studi Umanistici
e della Formazione

Corso di Laurea in
Scienze Umanistiche per la
Comunicazione

Cinema e Letteratura: *Piccole donne* di Louisa May Alcott, dal romanzo all'adattamento cinematografico

Relatore
Federico Pierotti

Candidata
Sara Benesperi

Anno Accademico 2020/2021

INDICE

Introduzione	2
CAPITOLO 1. L'adattamento cinematografico	5
1.1 Che cos'è l'adattamento cinematografico?	5
1.2 Analisi comparata.....	8
1.3 Narrazione o narrator	10
1.4 I principi della trasposizione cinematografica.....	11
1.5 Romanzo o film	13
1.6 Dal testo letterario al testo cinematografico.....	14
1.7 Fedeltà o tradimento?.....	17
CAPITOLO 2. Il romanzo di Louisa May Alcott.....	21
2.1 <i>Piccole donne e Piccole donne crescono</i>	21
2.2 Similitudini tra personaggi	22
2.3 Oltre il romanzo.....	25
2.4 "Tutte vogliono essere Jo March"	28
2.5 La "sorellanza" e un femminismo-antifemminismo.....	31
CAPITOLO 3. <i>Piccole donne</i>: dal romanzo agli adattamenti.....	37
3.1 Primi adattamenti cinematografici di <i>Piccole donne</i>	37
3.2 <i>Piccole donne</i> di Gillian Armstrong.....	41
3.3 <i>Piccole donne</i> di Greta Gerwig	43
3.4 Due versioni a confronto: 1994 e 2019.....	44
3.5 Tabella sinottica.....	48
3.6 Tra il romanzo e gli adattamenti.....	49
3.7 <i>Piccole donne</i> nell'età moderna	52
Bibliografia	55
Sitografia.....	58
Filmografia	61
Ringraziamenti	63

Introduzione

Il lavoro sviluppato ha l'obiettivo di definire alcuni aspetti generali dell'adattamento cinematografico per poi analizzare il romanzo e le diverse trasposizioni di *Piccole donne*, scritto nel 1868, da Louisa May Alcott. Un'opera che ebbe moltissimo successo nella letteratura americana tra fine Ottocento e Novecento, fino ad essere conosciuta a livello internazionale.

Nel primo capitolo si parte dalla definizione dell'adattamento cinematografico, nelle sue diverse fasi, per poi trattarne i principi, le diverse definizioni e le ragioni.

Vengono riportati i primi esempi di trasposizione, sia in ambito teatrale che cinematografico, che, in seguito, hanno anche riscosso moltissimo successo dando vita a dei veri e propri capolavori, citando anche degli adattamenti ispirati a un videogioco o un fumetto, ma soprattutto verranno trattati quelli che si basano sull'opera letteraria e che hanno poi generato un forte legame tra cinema e letteratura.

Inoltre, si evidenziano anche le varie differenze e similitudini tra romanzo e film, arrivando ad affrontare il concetto di fedeltà o di tradimento nei confronti dell'opera originale.

Il secondo capitolo si focalizza sulla trama e sui principali aspetti del romanzo di Louisa May Alcott, partendo dagli elementi autobiografici che spesso accomunano ed evidenziano anche le differenze tra la vita personale della scrittrice e quella della protagonista, Jo March.

Un romanzo di formazione che racconta la vita e la crescita personale della scrittrice, attraverso la costruzione di un personaggio fittizio, Jo March, alter-ego della Alcott, che divenne uno dei personaggi femminili più stimanti della letteratura. La ribelle e intraprendente Jo fu una fonte di ispirazione per ragazzi e ragazze, tanto che molti si immedesimarono nella protagonista. Fu un romanzo che riscosse moltissimo successo, che

continua ancora oggi, soprattutto grazie alla presenza di tematiche innovative e moderne, presentate nella società ottocentesca, che vanno oltre la storia della famiglia March, come ad esempio il desiderio di libertà di Jo, come donna, e la possibilità di scegliere chi essere e cosa fare, seguendo i propri sogni.

Insieme all'importanza del ruolo della donna, vediamo come la scrittrice esalti il concetto di sorellanza o "sororità", non solo, appunto, tra sorelle, ma anche tra donne. Quest'ultimo portò il romanzo a essere definito un'opera "femminista" *ante-litteram*, ma in seguito considerata "antifemminista", a causa delle sorti finali di Jo March, che perde il suo desiderio di indipendenza e ribellione, diventando parte della società ottocentesca, in contrapposizione, invece, alla figura della scrittrice che si mantenne fedele ai propri ideali fino alla fine.

Nel terzo e ultimo capitolo verranno analizzate le prime, e diverse, versioni degli adattamenti cinematografici del romanzo *Piccole donne*, partendo dai primi anni del Novecento, fino ad arrivare al XXI secolo. La storia delle quattro sorelle March, dalle diverse personalità, continua ancora oggi ad appassionare. Soprattutto analizzeremo quegli adattamenti che ebbero maggior successo e che ancora oggi vengono ricordati, ovvero la versione del 1994, che per la prima volta fu diretta da una donna, Gillian Armstrong, e quella del 2019, più recente, di Greta Gerwig. Due trasposizioni che presentano elementi in comune, che, in alcuni casi, rispettano le caratteristiche originali dell'opera letteraria, in altri invece, introducono elementi innovativi, soprattutto la versione cinematografica della regista Greta Gerwig.

Ad affascinare furono le stesse tematiche che avevano portato a definire il romanzo un'opera femminista *ante-litteram*, che rimanda oggi a una serie di lotte che continuano ancora ad essere combattute. A colpire è anche come a distanza di molti anni, le stesse problematiche di fine Ottocento, dopo più di 150 anni, siano ancora presenti nel mondo contemporaneo.

Il successo della storia delle sorelle March, fu tale che ispirò moltissime opere, sia a livello letterario che cinematografico. Diverse versioni condividono con il romanzo di Louisa May Alcott le stesse vicissitudini e personalità, talvolta riadattate in epoca moderna.

CAPITOLO 1. L'ADATTAMENTO CINEMATOGRAFICO

1.1 Che cos'è l'adattamento cinematografico?

Nel film *Smoke* (Wang Wayne, 1995) il cinema viene definito come “un flusso di immagini e suoni” che determinano uno degli elementi principali all'interno della pellicola cinematografica: la narrazione, che allo stesso tempo è un fattore che condivide con un'altra forma d'arte rilevante, ovvero la letteratura. I due presentano un legame, già dai primi anni del Novecento, come possiamo vedere con la realizzazione, nel 1914, del capolavoro, *Cabiria*, di Giovanni Pastrone, scritto in collaborazione con uno dei più importanti scrittori della letteratura italiana, Gabriele D'Annunzio.

Nel corso degli anni, si ha uno scambio continuo di elementi, tra letteratura e cinema, seppur con caratteristiche proprie e diverse, che hanno portato a riprodurre il racconto in maniera differente. Due forme artistiche che si muovono parallelamente, tanto che furono molte le pellicole cinematografiche, che si sono basate su opere letterarie, di diverso genere, come romanzi, drammi, o commedie, e riprendendo, ma anche trasformando, parti della letteratura in scene cinematografiche. Un rapporto che ha generato una sorta di “sfida”, per dare al pubblico sempre più elementi diversi, ma allo stesso tempo per vedere come un'opera possa specializzarsi nei diversi mezzi.

Si arriva così a parlare di adattamento¹, che sta a indicare quell'atto o quell'operazione dove si rielabora l'opera originale. Questo termine venne applicato a diversi settori (linguistico, tecnologico, biologico, ecc.), soprattutto in ambito cinematografico, dove si adattavano inizialmente le opere letterarie, a partire dai primi anni del Novecento, come i romanzi di Victor Hugo, con *I miserabili*, con il primo adattamento nel 1925 di Henri Fescourt, o i numerosi adattamenti del romanzo di Louisa M. Alcott con *Piccole donne*, così come Charles Dickens con *Il canto di Natale*, dalla

¹ *Adattamento*, in *Enciclopedia Treccani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, <https://www.treccani.it/vocabolario/adattamento>, consultato il 20/10/2021;

prima forma di adattamento, ovvero un cortometraggio muto, del 1901 realizzato da Walter R. Booth con il titolo *Scrooge, or, Marley's Ghost* fino ad oggi, con la versione più recente, del 2017 di Bharat Nalluri, intitolato *Dickens, l'uomo che inventò il Natale (The Man Who Invented Christmas)*, e molti altri.

Già dalla metà del Novecento, con l'arrivo delle diverse innovazioni, principalmente dal punto di vista tecnologico, si iniziò a parlare di adattamenti cinematografici che riprendevano videogiochi, come *Tomb Raider*, con l'attrice Angiolina Jolie, nei panni di Lara Croft, ovvero la protagonista, nel film del 2001 di Simon West. Mentre altri adattamenti, si ispirarono anche ai fumetti, come la serie di film, basati sugli eroi della Marvel o della DC, tra cui si ricorda nel 1989, *Batman*, di Tim Burton.

Si parla così di quello che nel dizionario viene definito come “adattamento cinematografico”², ovvero quella rielaborazione di un'opera originale che può essere letteraria o teatrale; questa operazione viene anche definita con il nome di trasposizione cinematografica. Quando invece, parliamo di “traduzione cinematografica”, si intende “l'adattamento di un romanzo preesistente”³, perciò stiamo parlando di una pratica, che era già presente nell'Ottocento, dove inizialmente si portava in scena teatrale dei romanzi come l'opera di Mary Shelley, *Frankenstein*, nel 1826 a Londra e che verrà ripresa nel corso degli anni, fino ad arrivare ad avere numerosi adattamenti cinematografici, come *Frankenstein*, del 1910, diretto da J. Searle Dawley, primo film muto, mentre l'adattamento più conosciuto è quello realizzato da Mel Brooks, nel 1974, intitolato *Frankenstein Junior*.

La realizzazione di un adattamento cinematografico, ovvero quel passaggio da un'opera testuale a un'opera cinematografica, la maggior parte delle volte, era determinato dall'ispirazione che l'opera suscita nel regista, ma non solo, spesso era anche il successo che il romanzo aveva ricevuto

² *Ibidem*;

³ Giacomo Manzoli, *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci, 2003, p. 93;

all'interno della società, è il caso della famosa opera letteraria di Umberto Eco, del 1980, *Il nome della rosa* (*The name of the rose*), che venne adattata cinematograficamente nel 1986, con il regista Jean-Jacques Annaud e l'attore Sean Connery, nei panni del frate Guglielmo da Baskerville. Spesso si sceglievano dei romanzi precisi, anche per sfruttarne la notorietà e l'impatto che avevano avuto o hanno il nome dell'autore e/o del romanzo. Alcuni degli adattamenti cinematografici ebbero un successo tale da spingere il pubblico a leggere il romanzo originale, anche talvolta rendendolo noto e anche a sviluppare un vero e proprio *franchising*, o meglio uno sfruttamento industriale del marchio, come è avvenuto per film più recenti come *Harry Potter* (2001) dalla scrittrice J. K. Rowling, *Il signore degli Anelli* (*The Lord of the Rings*, 2001) di J. R. R. Tolkien o *Percy Jackson* (2010) dallo scrittore Rick Riordan.

L'adattamento cinematografico, anche definito traduzione, imitazione, trasposizione, propone una sorta di confronto tra due tipi di testo, e inoltre “può essere inteso sia come un processo che come un risultato”⁴, ovvero è inteso come quel procedimento che determina una trasformazione dell'opera letteraria, da essere scritta a audiovisiva, portando “in vita” un romanzo, attraverso l'uso delle tecniche cinematografiche (la sceneggiatura, il montaggio o i dialoghi) che infine avranno come risultato, non più un libro, ma un film.

Secondo lo scrittore americano, Dwight V. Swain, l'adattamento cinematografico si presenta in tre forme:

1. Una prima forma di trasposizione, che segue il più vicino possibile l'opera di partenza;
2. una seconda forma, che si relaziona alle “scene chiave” del film;
3. una terza e ultima forma che, invece, elabora la sceneggiatura originale, partendo da alcuni elementi del testo ispiratore.

La tripartizione che venne elaborata dallo scrittore ha solo valore teorico,

⁴ Sara Cortellazzo e Dario Tomasi, *Letteratura e Cinema*, Roma, Editori Laterza, 2008, p.16;

dato che alcuni degli adattamenti cinematografici possono essere individuati come una via di mezzo tra queste tre forme. Inoltre, vedremo che le tre tipologie di adattamento furono individuate da diversi autori e nominate in modo diverso.

Lo studio⁵ dell'adattamento cinematografico può essere considerato efficace, sia perché ci permette di comprendere meglio il funzionamento dell'arte del racconto, ma allo stesso tempo, anche perché può essere utilizzato, seppure diversamente, nei diversi media espressivi, ognuno con le sue caratteristiche.

Sono le diversità, ma anche le similitudini, tra questi media che possiamo andare a fare un paragone tra cinema e letteratura.

1.2 L'analisi comparata

Il rapporto tra un romanzo e un film va considerato sia in base alle relazioni intermediali che quelle intertestuali. Proprio per questo si genera la cosiddetta "analisi comparata", ovvero quel confronto tra testo scritto e audiovisivo, che si sviluppa su tre livelli⁶:

- Il primo è sulle strutture profonde del racconto, dove si hanno l'insieme di codici, che determinano la narratività di un mezzo, ovvero quelle caratteristiche specifiche e di base;
- il secondo è sull'universo diegetico, ovvero quel livello di confronto, definito tale perché ci permette di comprendere quali sono gli elementi, che durante il processo di adattamento, hanno sottratto, aggiunto o modificato il testo dell'opera letteraria, o originale, fino alla realizzazione finale del film;
- il terzo, invece, si basa sulle articolazioni narrative, che si legano alla narrazione, ovvero chi sta raccontando la storia o dove abbiamo la relazione tra intreccio e fabula, infatti un film può avere la stessa fabula dell'opera letteraria, ma un intreccio diverso; oppure possono essere

⁵ *Ivi*, p. 17;

⁶ *Ivi*, p.18-19;

presenti altri fattori come l'”ocularizzazione”, che è la presentazione della storia attraverso gli occhi del protagonista, l'”auricularizzazione”, ovvero chi sta ascoltando, o, infine, la focalizzazione, che sono le informazioni di cui siamo a conoscenza e che possono essere più o meno di quelle che sanno gli altri personaggi.

Per determinare il valore di un'opera è importante che questa possa essere “considerata nel suo ambito di competenza”⁷ (anche se la maggior parte delle volte, si tende a definire l'opera letteraria superiore al film).

La prima differenza tra cinema e letteratura è che il film viene realizzato da un regista, che è la figura principale, ma non basta solo un singolo soggetto, infatti viene affiancato da una moltitudine di persone, che lavorano per realizzare una pellicola cinematografica, come i costumisti, gli sceneggiatori, gli attori o le attrici, gli elettricisti e tanti altri. Mentre, l'unico ente principale per creare un libro, è lo scrittore; talvolta, ci sono stati degli adattamenti cinematografici, dove era uno scrittore ad occuparsi della scrittura della sceneggiatura di un film, come nel già citato film, *Cabiria* di Giovanni Pastrone, del 1914, dove fu lo scrittore d'Annunzio a occuparsi della sceneggiatura.

Il cinema è un mezzo audiovisivo, basato sulle immagini e sui suoni, attraverso i quali possiamo sentire la musica e rumori, diversamente dal libro, che invece è un mezzo testuale, composto solo da parole scritte, che possono essere presenti anche nel film, ma oltre ad essere testuali, sono pronunciate, quindi presenti nei dialoghi (che nel libro rimangono scritti) che “prendono vita” e sono associate ad un suono.

Anche il punto di vista, di chi racconta la storia, e il tempo di sviluppo del racconto, si diversificano. Nel film, dove tendenzialmente si presenta una durata compresa, grossomodo, tra l'ora e mezza e le tre ore, si tende a ridurre la componente testuale dell'opera letteraria. Ma l'elemento che determina principalmente la differenza tra i due, il film e il libro, è la

⁷ Giacomo Manzoli, *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci, 2003, p.91;

modalità di espressione.

Nonostante la distanza tra i due mezzi, ci sono elementi presenti in entrambi, come: i personaggi, la storia e i dialoghi, talvolta anche la stessa componente testuale, difatti nei film ci sono parti scritte che possono giocare un ruolo significativo, inoltre quest'ultime venivano utilizzate soprattutto, prima del passaggio al cinema "sonoro", quando si faceva un ampio uso della parte testuale, attraverso l'uso di didascalie, specialmente in funzione di titoli, descrizioni o indicazioni.

Vennero individuate dal semiologo Algirdas-Julien Greimas quelle che sono conosciute come "isotopie", ovvero quegli elementi comuni che collegano un film all'opera originale, e divise in tre categorie:

- *Isotopie tematiche*, quei temi principali, o di fondo, che sono presenti sia nel romanzo che nell'opera letteraria.
- *Isotopie figurative*, ovvero quegli elementi oggettivi che vengono rappresentati dalle tematiche, come lo spazio, il tempo o l'identità del personaggio.
- *Isotopie patemiche*, che determinano i cambiamenti caratteriali ed emotivi di un personaggio, nel passaggio dall'opera originale al film, quindi quelle somiglianze o differenze dal punto di vista psicologico e sentimentale, che influiscono su un personaggio.

Ci sono casi in cui non è possibile applicare l'analisi comparata, come ad esempio, negli adattamenti cinematografici, definiti anche *remake*, ovvero il rifacimento di un film basato su un altro film, essendo entrambi fatti della stessa materia e delle stesse caratteristiche.

1.3 Narrazione e *narrator*

Nella cinematografia è importante fare una distinzione tra la *diegesis*, operazione che si verifica quando la storia viene raccontata da un narratore,

e la *mimesis*, in cui si ha l'imitazione di un attore⁸. Ogni adattamento determina in parte il passaggio dalla prima alla seconda, perché la maggioranza dei contenuti raccontati dal narratore letterario vengono trasformati in azioni mimetiche tramite la messa in scena cinematografica. Nel cinema, un'altra distinzione è quella tra narratore, la voce che racconta la storia, fondamentale all'interno di un romanzo, e narrazione, che invece ricorre ad una voce extradiegetica⁹, come se fosse un compagno invisibile e amichevole che segue le vicende dei personaggi.

Quando parliamo di “punto di vista”, conosciuto come “esprimere ciò che si pensa”, nel caso della cinematografia, questo avviene attraverso i dialoghi, la sceneggiatura, la voce dell'attore e le diverse componenti. Tra le principali caratteristiche del cinema, abbiamo la *voice over*, una voce narrante che però non appartiene a nessun personaggio presente nella storia, inoltre viene utilizzato anche per dare maggior informazioni allo spettatore; mentre l'altro tipo di voce narrante è il *voice off*, conosciuta come “fuoricampo”, ovvero quella voce che appartiene ad un personaggio, che però non è presente nell'inquadratura e che sentiamo noi spettatori ma non i personaggi della storia.

Sia nel romanzo che nell'adattamento cinematografico la storia può essere raccontata in prima persona o in terza persona, ma la differenza tra i due mezzi è che, nel film si può ricorrere ad una voce “fuori campo”, ricreata ogni tanto e che quindi possiede un suono, percepibile attraverso l'udivo, mentre l'altra, ovvero quella testuale, del libro, è data da parole scritte, quindi è visiva.

1.4 I principi della trasposizione

In ciascuna trasposizione cinematografica, spesso, viene utilizzata la tecnica del “taglio”, o anche conosciuta come “ellissi”, dato che un'opera

⁸ Frédéric Sabouraud, *L'adattamento cinematografico*, Torino, Lindau, 2007, p. 6;

⁹ *Ivi*, p. 8;

letteraria presenta un alto numero di informazioni e descrizioni, che non possono essere tutte adattabili al film, altrimenti la durata diventerebbe insostenibile. Spesso, perciò si praticano dei tagli in modo da omettere una parte importante del racconto; un esempio è quando ci viene presentata in maniera improvvisa la trasformazione di un personaggio, senza un processo graduale.

Il “taglio” viene anche definito come principio di “sottrazione”, che ci permette di notare quali sono gli elementi presenti all’ interno del romanzo e quali invece non vengono riportati nel film, come ad esempio i personaggi secondari, gli eventi o i luoghi.

Opposto a quest’ultimo principio, abbiamo quello dell’”addizione”, che consiste nell’aggiunta di elementi, non presenti nell’opera letteraria.

È importante notare che “un adattamento non è mai semplicemente una riduzione, anche se c’è meno, c’è comunque qualcosa di più”¹⁰.

Tra i due precedenti principi abbiamo, a sua volta, altri due procedimenti, che sono il principio della “condensazione” e quello dell’”espansione”¹¹. Il primo è la presenza di elementi dell’opera letteraria, che durante il processo di adattamento, vengono ridotti, ad esempio un evento che nel romanzo viene descritto dettagliatamente, nel film, viene riprodotto, più semplificato, in un’unica o in un numero minore di sequenze.

I due principali esempi di condensazione, invece, sono: la sintesi drammatica, che riproduce in successione due momenti drammatici, che possono essere sia di natura opposta che uguale; l’altro esempio tipico, invece, è la concentrazione dei personaggi, dove la moltitudine di personaggi, presenti nell’opera letteraria, nell’adattamento vengono rimpiazzati da un’unica figura che svolge le diverse funzioni.

Il principio dell’”espansione”, invece, è dato da quegli elementi presenti sia nel romanzo che nel film, ma in quest’ultimo vengono dilatati. Questo

¹⁰ Sara Cortellazzo e Dario Tomasi, *Letteratura e Cinema*, Roma, Editori Laterza, 2008, p.22-23;

¹¹ *Ibidem*;

processo avviene principalmente per gli eventi chiave della storia, infatti furono definiti “momenti privilegiati” da François Truffaut.

In *Letteratura e Cinema* di Sara Cortellazzo e Dario Tomasi, il principio di sottrazione, addizione, di condensazione e di espansione, vengono definiti come le quattro strategie di manipolazione; inoltre possiamo individuare altri due principi: il primo è la “variazione”, ovvero quell’elemento ripreso dall’opera letteraria, che nella trasposizione cinematografica, assume altre caratteristiche (come il nome di un personaggio, che viene cambiato, stesso procedimento che può essere applicato anche all’esito di un evento).

L’altro principio è quello dello “spostamento”, che si basa su un momento del racconto, presente sia nell’opera originale che nel film, ma che si colloca in una posizione diversa all’interno dell’intreccio.

Non sempre questi principi presentano caratteristiche chiare e uniche, talvolta ci sono elementi che possono far parte di uno o più principi.

Alla base di queste strategie, nell’adattamento cinematografico, a contenere tutte le informazioni generate dal racconto è la sceneggiatura, definita da Giacomo Manzoli, in *Cinema e Letteratura*, come quel “testo letterario che comprende la suddivisione della trama in scene, con i dialoghi che devono svolgersi in ciascuna scena, gli ambienti e a volte dei movimenti della macchina”.

Esistono due tipi di sceneggiatura:

- Sceneggiatura definita “vera e propria”, dove le scene dettagliate sono alla mercè del regista;
- Sceneggiatura “desunta”, o anche definita “trascrizione”, dove si precisano i dettagli, ma si può seguire un percorso differente.

1.5 Romanzo o film

Furono diverse le opere che vennero adattate cinematograficamente, sia per il successo del romanzo sia per ispirazione, anche se, ci sono stati alcuni esempi dove la notorietà dell’opera letteraria si ebbe proprio grazie alla

realizzazione del film, talvolta considerato un vero e proprio capolavoro, come *Il Gattopardo* di Luchino Visconti, nel 1963, che riprende il romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

La definizione di “film teatrale” o “film letterario” tende ad avere una connotazione negativa, spesso dovuta al fatto che molti letterati credono che un romanzo sia già completo di se per sé, mentre un possibile adattamento viene visto con diffidenza, come un elemento di superficialità e troppa “semplificazione”; questo pensiero si diffonde moltissimo anche a livello scolastico, dove spesso si arriva alla classica opinione critica per cui “il romanzo è tutt’altra cosa”¹².

Guardare prima il film e poi leggere l’opera, così come il contrario, fa sì che lo stesso spettatore maturi una concezione diversa. Spesso si guarda l’adattamento cinematografico proprio perché si è spinti dalla curiosità e dall’apprezzamento verso quell’opera letteraria, mentre in altri casi, ne possiamo rimanere delusi, come se l’adattamento avesse “tradito” l’opera originale, e proprio per questo, dopo la visione del film, si sceglie di leggere il romanzo, con la probabilità che questo possa aumentare, a sua volta, il senso di delusione per la malriuscita del film, per questo possiamo affermare che un’azione che viene descritta nel romanzo, non può dare le stesse emozioni di quando questa viene riportata al cinema.

Le opere letterarie influenzarono i diversi adattamenti cinematografici, dove si ebbe anche una collaborazione tra registi e scrittori, che ha permesso agli stessi scrittori di divenire registi dell’opera adattata, come nel caso dello scrittore Stephen King, con *Brivido (Maximum Overdrive)*, del 1986, che determinò la perfetta congiunzione tra letteratura e cinema.

Il romanzo deve essere considerato come un’alternativa al film, e non come un mezzo superiore o inferiore.

¹² Sara Cortellazzo e Dario Tomasi, *Letteratura e Cinema*, Roma, Editori Laterza, 2008, p. 12;

1.6 Dal testo letterario al testo cinematografico

L'adattamento cinematografico ha come sinonimo il termine "traduzione", ovvero da testo letterario a al testo cinematografico. A specificare questo legame, in primis, fu André Bazin, grande critico cinematografico (grazie al quale si ebbe la creazione dei *Cahiers du Cinéma*, nel 1951, che poi daranno vita alla corrente cinematografica novecentesca, la *Nouvelle Vague*).

Bazin utilizzò il termine di "cinema impuro", per indicare quella tipologia di cinema "aperto", che si mette in relazione con le altre arti, specialmente con quella letteraria.

Secondo lo studioso, Umberto Eco, se parliamo di "traduzione" si intende qualcosa di metaforico, infatti Eco ritiene che sia più giusto parlare di "adattamento", ovviamente costituito da ampie concessioni fino ad aver anche delle trasformazioni soprattutto dovute alle scelte testuali, anche se non previste dal testo di partenza, infatti "isolare uno o più livelli del testo costituisce una presa di posizione critica, imporre un'interpretazione"¹³.

Nicola Dusi, nel suo libro del 2003, *Il cinema come traduzione*, nota che l'adattamento non è solo una traduzione, ma lo definisce anche un'interpretazione, dove appunto, sia il testo iniziale (che sia un'opera letteraria, un fumetto o un videogioco) che l'opera finale, sono definite come due facce della stessa medaglia, ma con un punto di vista parziale.

Quando leggi un libro pensi di avere in mente i volti dei personaggi, ma in realtà la loro immagine è sfocata. Il mio compito era quello di mettere a fuoco quei volti "ascoltando" il temperamento e l'energia degli attori¹⁴.

Quando si parla di adattamento o traduzione, si parla principalmente di una variazione, ma anche qualcosa di nuovo o di diverso, oppure una possibile continuazione, dove il principio del regista diventa quello di visualizzare il

¹³ Sandro Volpe, *Frontiere pericolose: l'adattamento*, <http://www.Between-journal.it/>, *Between*, I.1, 2011, consultato il 18/10/2021;

¹⁴ Alessandra De Luca, "C'è del marcio in Scandinavia", *Ciak*, 2009, p.50;

testo e di dare corpo alle parole. Anche Bazin, già dagli anni 50, sosteneva che bisognava “costruire sul romanzo attraverso il cinema”¹⁵, dove l’obiettivo non era un film che potesse essere “paragonabile” al romanzo o “degno” di lui, ma una nuova forma artistica.

Altro termine che venne utilizzato, in relazione all’adattamento cinematografico, è quello utilizzato da Thierry Groensteen, che lo definisce come una “translazione”, una forma di traduzione che indica un processo “con cui si crea un’opera O₂ a partire da un’opera O₁ preesistente, laddove O₂ non utilizza, o non utilizza solamente, le stesse materie di espressione di O₁”¹⁶, che implica non solo un cambiamento ma un vero e proprio trasferimento di un testo, in questo caso, da letterale a cinematografico.

A dare una sua versione del termine “adattare” fu anche Paul Ricœur, che divide il procedimento in due direzioni: la prima, che può portare ad una trasformazione scritturale, e la seconda, che riguarda la messinscena cinematografica.

Si ha una conversione del testo che passa da essere diegetico, ovvero letterario, a mimetico, quindi nel nostro caso cinematografico. Questo processo, come sosteneva Millicent Marcus¹⁷, presenta una distinzione tra racconto e discorso, ovvero il cineasta prende il testo letterario e lo rielabora utilizzando le caratteristiche del mezzo cinematografico; un procedimento che va dalla decomposizione alla ricomposizione dell’opera letteraria, non in senso lineare ma paragonato ad una forma triangolare, i cui estremi sono composti da libro, film e storia, e che presenta il concetto di *re-writing*, quindi di riscrittura, che segue la maggior parte dei film adattati, con il principio del “tratto da”.

Possiamo dire che quando si tratta della trasposizione cinematografica, ci

¹⁵ Chiara Battisti, *La traduzione filmica: il romanzo e la sua trasposizione cinematografica*, Verona, Ombre Corte, 2008, p. 50;

¹⁶ Gaudreault André e Groensteen Thierry, *La Transécriture. Pour une théorie de l’adaptation*, Québec/Angoulême, Editions Nota Bene, 1998, p. 273;

¹⁷ Gaëlle Braeckman, *Autorialità nel cinema e nella letteratura*, 2012, p. 34;

sono state delle posizioni intermedie a riguardo, ma si sono presentate due teorie¹⁸ principali, tra i diversi autori, che sono risultate inconciliabili:

- da un lato, ci sono coloro che analizzano la fedeltà dell'opera cinematografica nei confronti di quella letteraria, tra cui Fausto Montesanti, considerato un “purista cinematografico”¹⁹, che vedeva l'adattamento come una contaminazione;
- dall'altra parte, invece, ci sono figure come Giuseppe De Santis e Mario Alicata, che ritengono che opera letteraria e cinematografica siano due testi indipendenti.

1.7 Fedeltà o tradimento?

“Vedere non è leggere. Scrivere non è mostrare”²⁰.

Geoffrey Wagner²¹ definì l'adattamento cinematografico, una *transposition*, dove si cerca di pareggiare l'originale; *commentary*, quando si riprende l'opera originale e la si altera, cercando di arrivare comunque al significato dell'opera letteraria, infine si ha il concetto di *analogy*, che porta ad un allentamento, seppure in maniera ragionevole, dell'opera originale, per crearne un'altra.

Come abbiamo visto ci sono almeno tre tipi di approcci per l'adattamento, che vennero individuati, e denominati, anche da Dudley Andrew²², teorico cinematografico, e sono:

- *Fidelity of transformation*, “fedeltà nella trasposizione”, ovvero quella pratica più difficile, dove bisogna rispettare ogni singola caratteristica del romanzo (rischiando di non riuscire a cogliere la vera essenza dell'opera);
- *Intersection*, che significa “intersezione”, è l'adattamento creativo dell'opera, ovvero quando il regista riprende solo alcune parti, con la

¹⁸ *Ivi*, p. 35;

¹⁹ *Ivi*, p. 36;

²⁰ Frédéric Sabouraud, *L'adattamento cinematografico*, Torino, Lindau, 2007, p. 23;

²¹ Chiara Battisti, *La traduzione filmica: il romanzo e la sua trasposizione cinematografica*, Verona, Ombre Corte, 2008, p. 63;

²² *Ibidem*;

possibilità di aggiungerne o ometterne delle altre;

- *Borrowing*, quella “presa in prestito”, dove il regista richiama una narrativa preesistente, come miti o simboli, un esempio è il cartone animato, *La storia del Re Leone (The Lion King)*, dai registi Rob Minkoff, Roger Allers, del 1994, che riprende il mito di Amleto.

La forma di adattamento più usata è quella che riprende il romanzo, mantenendo alcuni elementi e generando una sorta di “non-schema”, ovvero quando il film crea il suo percorso, ricomponendo l’opera, dando una modalità espressiva diversa da quella originale, riprendendo il principio di *analogy*, ne è un esempio il film *Apocalypse Now*, del 1979, con il regista Francis Ford Coppola, che presenta l’adattamento cinematografico del celebre romanzo di Joseph Conrad, del 1899, *Cuore di Tenebra*.

Un altro tipo di approccio è quello che venne definito da André Gardies e Jean Bessalel, come “programma di operazioni” che consisteva nei riprendere solo i momenti chiave dell’opera originale, ovvero quella tecnica che corrisponde alla tipica frase “tratto da”, come *American Psycho*, del 2000, dal regista Mary Harron, basato appunto sul romanzo di Bret Easton Ellis del 1991. Il terzo approccio è quello della fedeltà assoluta, che può essere realizzato solo se film e romanzo nascono in contemporanea, come *Teorema* di Pier Paolo Pasolini, del 1968, dove sia il romanzo che il film uscirono nello stesso anno. Pasolini si limitò a riprendere e ampliare l’ambientazione e i personaggi dell’opera originale; quest’ultima tipologia di approccio è la più rara, dovuta alle problematiche legate soprattutto alla forma comunicativa.

La fedeltà assoluta, verso l’opera letteraria, spesso porta ad un fallimento, proprio perché un film non può riprodurre alla lettera ogni passaggio o caratteristica presente nell’opera originale e se anche fosse possibile, rischierebbe di generare un “mostro”²³.

Partendo dal presupposto che ci sono parti dell’opera che sono facilmente

²³ Giacomo Manzoli, *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci, 2003, p.70;

riproducibili, mentre altre non possono essere ricreate, si arriva così a introdurre un altro principio, ovvero quello dell'equivalenza²⁴, che consiste nel sopprimere, per poi ricreare delle scene simili a quelle dell'opera originale, ma che allo stesso tempo sono state modificate, senza tradire del tutto il romanzo; questo concetto dell'“inventare senza tradire” venne coniato da due sceneggiatori, Jean Aurenche (specializzato nell'adattamento di testi letterari) e Pierre Bost.

Quest'ultimo principio venne criticato da una delle più importanti figure del mondo del cinema, François Truffaut, un critico cinematografico che inizialmente scriveva sui *Cahiers du cinéma*, e che in seguito divenne un regista, che vedeva l'adattamento come quella forma che adatta non solo il romanzo, ma anche l'autore stesso, essendo il film un'espressione del regista. Quest'ultimo quindi deve andare oltre la fedeltà, interessarsi a ogni particolare dell'opera, definendola come una testimonianza dell'autore, che è presente in ogni pagina.

Fu contro il principio applicato da Aurenche e Bost, proprio perché secondo il regista non c'erano scene che non potessero essere girate, anzi questo principio veniva visto più come un tradimento che un'invenzione; inoltre, Truffaut, e molti altri registi, come Jean-Luc Godard o Jacques Rivette, sosteneva che per l'adattamento cinematografico era necessaria la stessa “disinvoltura” che avevano gli scrittori per i propri libri.

Altro regista importante fu Robert Bresson che nella realizzazione cinematografica di *Diario di un curato di campagna* (*Journal d'un curé de campagne*, 1951), non si era fatto problemi a eliminare parti intere del romanzo, che secondo Truffaut, rispettava comunque l'omaggio all'opera letteraria, diversamente da due sceneggiatori francesi, Aurenche e Bost, che invece erano arrivati anche a modificare dei momenti rilevanti del romanzo.

Molto spesso le variazioni che si hanno nell'adattamento cinematografico, sono dovute principalmente al passaggio da un medium all'altro, in questo

²⁴ Sara Cortellazzo e Dario Tomasi, *Letteratura e Cinema*, Roma, Editori Laterza, 2008, p. 25;

caso dal testo scritto alla visione cinematografica, non solo, è dato anche dalla presenza di due autori diversi, da una parte l'autore dell'opera originale, ovvero lo scrittore, mentre dall'altra, il regista del film. Le differenze, sono dovute anche dal contesto mediato, ovvero da quelle caratteristiche proprie che possiede un libro, così come quelle uniche di un film, che non sempre coincidono e che, infine, apportano delle modifiche, sebbene spesso si cerca di mantenere gli aspetti più significativi dell'opera originale, anche nell'adattamento cinematografico.

Oggi, la fedeltà nell'adattamento cinematografico, nei confronti di un romanzo, oltre ad essere considerata negativa, viene anche superata dal modo in cui si sviluppa sempre di più una lettura "intima" dell'opera originale e anche come quest'ultima viene riprodotta, o attualizzata.

Per "fedeltà" si intende "il rispetto dello spirito ma ricerca di equivalenze necessarie"²⁵, si parla quindi di quel sentimento di simpatia del cineasta nei confronti dell'opera, a sua volta usata come una fonte d'ispirazione. Un esempio è Tim Burton, il quale tende a far propria la novella per poi applicarvi il suo stile, dove sfiora la parodia, arrivando a reinterpretare l'opera, come vediamo in *Il mistero di Sleepy Hollow* (*Sleepy Hollow*, 1999).

L'adattamento, come disse Walter Benjamin, è una forma creativa e il regista ha il compito di cogliere l'essenza dell'opera originale per poi ricrearne l'eco nel film, attraverso la re-interpretazione e la re-invenzione; per questo la fedeltà nell'adattamento cinematografico viene riprodotta difficilmente, proprio perché l'intento è quello di cogliere il valore dell'opera, che può essere realizzato solo attraverso il giusto utilizzo degli strumenti legati a quel mezzo.

Perciò si arriva alla conclusione che al giorno d'oggi, anche con i diversi cambiamenti, un film non è più visto come quella traduzione, fedele, del romanzo.

²⁵ Frédéric Sabouraud, *L'adattamento cinematografico*, Torino, Lindau, 2007, p.70;

CAPITOLO 2. IL ROMANZO DI LOUISA MAY ALCOTT

2.1 *Piccole donne e Piccole donne crescono*

Nel 1868, Louisa May Alcott pubblicò il suo primo romanzo, su richiesta dell'editore, e lo intitolò *Piccole donne*.

Il libro ottenne moltissimo successo tanto che la scrittrice decise di pubblicarne una seconda parte, l'anno seguente, nel 1869, intitolato *Piccole donne crescono* (o *Good wives*). Nel 1880 i due volumi vennero riuniti in un unico, con il nome della prima opera. In Italia, invece, il romanzo arrivò solo nei primi anni del Novecento e la

pubblicazione rimase quella originale, ovvero divisa in due volumi. A seguito del successo dei primi due libri, l'editore chiese alla scrittrice di scrivere altri sequel, infatti nel 1871, pubblica il romanzo *Piccoli uomini*, mentre nel 1886, *I ragazzi di Jo*, che andranno a far parte di un'unica saga.

La storia è ambientata durante la Guerra di Secessione americana, ovvero la guerra civile che durò dal 1861 al 1865. La protagonista è una ragazza di nome Jo March, che racconta la sua storia e quella della sua famiglia, o meglio delle sue quattro sorelle, molto diverse tra loro. La più grande, Meg, seguita da Jo, e infine le due sorelle più piccole, Beth e Amy. Il primo romanzo segue l'arco temporale di un anno, che parte da Natale e racconta principalmente la vita di Jo e la sua devozione nei confronti della madre e delle sorelle, così come la sua passione per la scrittura e la letteratura. Vengono raccontate diverse vicende che determinano sia i pregi che i difetti delle quattro sorelle, compresi i diversi momenti dell'adolescenza, come i primi amori, i successi, ma anche sentimenti di delusione, di dolore e di difficoltà, come la partenza del padre, il signor March, per la guerra, e i problemi economici, che spingono Jo a tagliarsi i capelli per avere i soldi

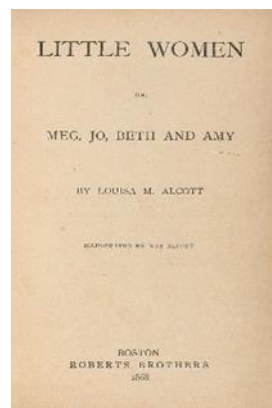


Figura 1. *Piccole donne* (copertina 1868, da Wikipedia).

necessari per far sì che la madre, Marmee, possa andare dal padre che sta male; tra i momenti più dolorosi si ha la morte della sorella minore, Beth, a causa della scarlattina.

Il romanzo racconta principalmente la storia della crescita personale di Jo March, con il suo talento da scrittrice e insieme ai suoi ideali ribelli. Ad affascinare è anche l'amicizia tra Jo e un ragazzo, conosciuto durante una festa, ma appartenente a un ceto sociale più alto, ovvero Theodore Laurence, conosciuto come Laurie, vicino di casa della famiglia March. Il loro legame diventa sempre più stretto tanto che Laurie, alla fine si innamora di Jo e decide di dichiararsi, ma quest'ultima lo rifiuta, vedendolo solo come un fratello e presa dal suo sogno di diventare scrittrice.

Rispetto al primo romanzo, il secondo, dal titolo *Piccole donne crescono* presenta la storia con un salto temporale di tre anni, quindi con i diversi cambiamenti dei personaggi, come il matrimonio di Meg, la sorella maggiore, con il signor Brooke, che prima era il tutore di Laurie; anche quest'ultimo, dopo il rifiuto di Jo, decide di andare in Francia, dove incontra Amy, la più piccola delle sorelle March, che segue il suo sogno di artista e che è sempre stata innamorata di Laurie. I due, in seguito, si sposeranno e avranno anche una figlia, mentre Jo, che era partita per New York, incontra un professore di filosofia tedesco, Fritz Bhaer, che è l'opposto della figura di Laurie, che l'aveva aiutata a cambiare stile di scrittura per poter riuscire a pubblicare il suo romanzo e che, in seguito, Jo decide di sposare, finendo a dirigere un istituto che aveva creato, ereditando la casa della zia March. Il romanzo si conclude con tutta la famiglia March riunita.

2.2 Similitudini tra personaggi

La scrittrice, Louisa May Alcott, nel 1860, aveva 35 anni quando scrisse *Piccole donne*, che come abbiamo visto, racconta della crescita delle quattro sorelle, Meg, Jo, Beth e Amy, vissute principalmente sotto la guida della madre, chiamata "Marmee".

Possiamo notare come il romanzo sia un'opera meta-letteraria²⁶, ovvero fa parte di quei romanzi che raccontano il procedimento di stesura e scrittura di un'opera letteraria, infatti la storia ha come protagonista, la figura di Jo March, che passa la maggior parte del tempo a scrivere, inizialmente delle brevi storie, finché non decide di dedicare il romanzo alla sua famiglia realizzando così il suo sogno di scrittrice. Jo decide di lasciare le storie fantastiche per iniziare a lavorare ad un romanzo di formazione, che raccontasse il percorso di maturazione della stessa Jo e delle sue sorelle, ma non solo, l'editore richiede esplicitamente un romanzo che possa essere "per ragazze", per questo Jo cambia genere di scrittura, affermandosi come scrittrice.

Il romanzo è stato anche definito semi-autobiografico, in quanto presenta molte caratteristiche personali della vita della scrittrice, come il motivo che la portò a pubblicare quel tipo di romanzo, come venne realizzato, ma soprattutto sono presenti dei personaggi basati su persone reali, esistite realmente, e che hanno avuto un ruolo importante nella vita di Louisa May Alcott.

Alcuni degli eventi legati alla scrittrice, vengono espressi nel romanzo, attraverso appunto la figura di Jo March, come se entrambe fossero la stessa persona, infatti Louisa decise di creare una protagonista femminile che fosse il suo alter ego.

Louisa M. Alcott visse a Concord, in Massachusetts, durante la Guerra di Secessione, nella casa che il padre aveva nominato Orchard House, dove la famiglia andò ad abitare nel 1858 e dove la Alcott scrisse il romanzo *Piccole donne*. Il successo derivato dall'opera letteraria permise alla scrittrice di aiutare la sua famiglia e di riuscire a pagare i debiti che avevano i suoi genitori tanto da iniziare a scrivere, in seguito al successo, diversi tipi di racconti, pubblicandoli con l'uso di pseudonimi, questo fece sì che la

²⁶ *Metaletteratura*, in *Enciclopedia Treccani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, <https://www.treccani.it/vocabolario/metaletteratura/>, consultato il 18/10/2021;

Alcott potesse pubblicare, non solo storie “per ragazze” ma anche racconti di diverso genere, talvolta dalla tematica più violenta²⁷.

La madre della scrittrice, Abigail May “Abba” Alcott, come la madre di Jo, spesso veniva chiamata con l’appellativo “Marmee”, inoltre, come vediamo anche nel romanzo, era una donna piena di energia che discendeva da una famiglia aristocratica. Il marito, invece, Bronson Alcott, era un uomo tranquillo, vegetariano, dai gusti classici, che aveva aperto una scuola sperimentale, nel 1839, a Boston, per diffondere le sue idee progressiste sull’istruzione, ma non ebbe successo, così, in seguito, decise di lasciare che fossero la moglie e, soprattutto la figlia, Louisa, a occuparsi del suo mantenimento. Il padre della Alcott e di Jo, nella vita reali e nel romanzo, non presentano le stesse caratteristiche ma entrambi non furono molto presenti e decisero di lasciare alla madre il compito di provvedere alla famiglia.

La Alcott, come Jo, era la secondo genita di quattro sorelle. La prima, in realtà si chiamava Anna, era considerata la figlia preferita, grazie alla sua natura dolce, amabile, disponibile, e soprattutto facile da educare, infatti presenta lo stesso temperamento che aveva Meg March. Inoltre, strinse un rapporto più stretto con il padre, al contrario di Louisa, che nacque in un periodo di conflitto tra i genitori e durate il quale il padre si allontanò dalla moglie e dalla figlia. Infatti, Bronson vedeva Louisa come una distrazione a causa del suo carattere. La terzo genita, invece si chiamava Elizabeth, la stessa Beth del romanzo, che anche nella vita reale, muore a causa di una malattia. La quarta e ultima genita, invece, si chiamava May, e condivideva la stessa personalità e passione per l’arte che aveva Amy, nel romanzo.

Sebbene i personaggi della famiglia March siano gli stessi della famiglia Alcott, ci sono figure che sono state create dall’insieme di caratteristiche appartenenti a persone reali, che la scrittrice aveva conosciuto; un esempio

²⁷ Lis Adams, “Fiction vs Reality: discovering the real Little Women at Louisa May Alcott’s Orchard House”, *Journal of Museum Education*, vol. 45, n.3, June 2020, p.297;

è un personaggio tanto amato dal pubblico, ovvero Laurie che venne realizzato dalla “fusione di due personaggi”²⁸, o meglio di due ragazzi che la Alcott aveva conosciuto, il primo era Alfred Whitman²⁹, che frequentò la scuola tra il 1857 e il 1858 e divenne un vero e proprio confidente per la scrittrice, con il quale istaurò una sorta di rapporto materno ed esclusivo (lo stesso rapporto che avevano nel romanzo Laurie e Jo); il secondo ragazzo che Louisa riprende per la figura di Laurie, fu un giovane polacco che incontrò durante il suo viaggio in Europa, Ladislav Wisniewski³⁰, nel 1865, quando faceva la dama di compagnia.

Tra le figure importanti si ha quella del professor Bhaer, che diventerà il marito di Jo March, e che la Alcott ricostruisce sulla personalità di suo padre, Bronson Alcott. Il personaggio viene descritto come un uomo più grande, robusto, che mostra la stessa autorevolezza e moralismo del padre di Louisa, e anch'esso incita Jo a smettere di scrivere storie troppe fantasiose, proprio come aveva fatto il padre nei confronti dei racconti della Alcott. La scrittrice creò un marito per Jo, appunto, con lo stesso temperamento del padre, distante e inespressivo, come se fosse una punizione per i suoi peccati.

Anche se, in realtà, il professore Bhaer presenta un aspetto che la Alcott accomuna a Laurie, ovvero la capacità di trattenere i propri desideri, la maturità e il vivere per gli altri.

2.3 Oltre il romanzo

Inizialmente la Alcott scrisse *Piccole donne*, non solo perché richiesto dall'editore, ma anche per compiacere il padre, il quale le aveva chiesto di scrivere un romanzo che contenesse una “morale per bambine”³¹, ovvero un romanzo che fosse per ragazze e che possedesse più carica sentimentale, ma che rappresentasse, allo stesso tempo, una storia semplice in cui le figure più giovani, nel corso della storia, imparassero a vincere sui

²⁸ *Ivi*, p.292;

²⁹ Martha Saxton, Daniela Daniele (a cura di), *Louisa May Alcott. Una biografia di gruppo*, Città di Castello, Jo March, 2019, p. 205;

³⁰ *Ivi*, p. 265;

³¹ *Ivi*, p. 363;

sentimenti di rabbia ed egoismo.

In seguito, la scrittrice, dopo il successo del romanzo, si lasciò coinvolgere dalla gratificazione economica, abbandonando ogni tipo di storia da quel carattere gotico-melodrammatico, che inizialmente l'avevano spinta a scrivere.

La Alcott vedeva la scrittura come quel mezzo che potesse aiutarla a sfuggire, soprattutto da “sé stessa e dalle sue infelicità”³² e dalle diverse vicissitudini della sua vita, che segnarono profondamente la scrittrice, come il matrimonio della sorella Anna e, nello stesso anno, la morte della sorella Elizabeth.

La scrittrice amava scrivere storie immaginarie e di un mondo esaltante, anche con elementi gotici e fantastici, ma quando le fu “imposto”, dal suo editore di scrivere un romanzo che aveva definito “per ragazze”, iniziò a fare un “riassunto” del periodo più tormentato della sua vita, l'adolescenza.

Il romanzo, perciò, rappresenta una via di mezzo tra quella che era una dedica ai legami familiari, dove, come Jo, anche Louisa arriva ad addossarsi tutte le colpe. Questo indica l'importanza che aveva la famiglia per la scrittrice e il perché scelse di celebrare i suoi genitori e le sue sorelle, anziché condannarli, attraverso un romanzo che racconta la sua infanzia come se fossero i suoi genitori a narrare, utilizzando il loro punto di vista. Allo stesso tempo, *Piccole donne* raffigura il conflitto della scrittrice tra l'essere presente per la sua famiglia ma anche il desiderio di indipendenza, come un combattimento interiore tra casa e carriera, tra famiglia e dovere. Tutto questo portò alla realizzazione di *Piccole donne*, una storia che non solo onora la famiglia, ma che racconta anche come il padre volesse che le sue figlie divenissero delle piccole donne, incarnando la perfetta figura della donna americana.

Il tema della famiglia si lega ad un altro importante elemento, ovvero la

³² *Ivi*, p. 11;

casa, che, dopo i diversi spostamenti della famiglia, alla fine gli Alcott arrivarono in Concord, a Orchard House, che la Alcott denominò come un luogo sicuro, una vera casa, dove avvengono tutte le vicende che ha passato la sua famiglia, come i conflitti, le confessioni più intime, i momenti di conciliazione, i rimpianti ma anche momenti di festa. Louisa lo descrive come quel luogo al quale si fa sempre ritorno, dopo qualsiasi viaggio³³.

Il fascino più grande del romanzo è che presenta un senso di “giustizia perfetta”³⁴, che si divide in buona e cattiva azione. Ad un buon operato corrisponde un’azione che verrà incisa nella memoria divina, ad un cattivo operato, invece è necessario un’espiazione del peccato, o un pentimento che poi determinerà l’azione futura.

Altra parola chiave del romanzo è il sacrificio, come mostra la figura di Jo, ma anche quella della madre, attraverso le quali si vede come debba essere la figura femminile a dover imparare a sopprimere ogni tipo di conflitto e a saper rinunciare ai propri istinti, proprio come alla fine, sia Jo che la stessa Alcott, con il tempo, persero la loro vena provocatoria. In seguito, la scrittrice iniziò a lottare solo per cercare di liberarsi dal suo stesso desiderio di lottare.

Anne Boyd Rioux, in un articolo del 2018, dal titolo “Meg, Jo, Beth, Amy: The story of Little Women and why it still matters” ha individuato le tre fasi che hanno caratterizzato la fortuna culturale di *Little Women*.

- La prima è quella delle “mini-biografie”, proprio perché all’interno dei romanzi della Alcott sono presenti delle informazioni che coincidono con la vita personale della scrittrice;
- La seconda è quella della cosiddetta *afterlife* del romanzo; il 1868, segnò una grande quantità di vendite del romanzo e in seguito l’opera divenne un vero e proprio fenomeno culturale, tanto che iniziarono ad

³³ Lis Adams, “Fiction vs Reality: discovering the real Little Women at Louisa May Alcott’s Orchard House”, *Journal of Museum Education*, vol. 45, n.3, June 2020, p. 293;

³⁴ Martha Saxton, Daniela Daniele (a cura di), *Louisa May Alcott. Una biografia di gruppo*, Città di Castello, Jo March, 2019, p.15;

esserci le prime rappresentazioni teatrali, fino a quelle sul grande schermo.

Un fenomeno che ha ispirato moltissime opere, fino alla serie televisiva di successo del 1998, *Sex and the City*, sia per le sue tematiche principali, come quelle della sorellanza.

- Nella terza e ultima fase, Rioux evidenzia la continua rilevanza culturale del romanzo. Non leggere il romanzo della Alcott, in America, era l'equivalente di "anti-americano". Nonostante la popolarità del romanzo, Rioux cominciò a lamentarsi dell'ideologia che si stava sempre più diffondendo, ovvero che il romanzo di *Piccole donne* non fosse in grado di attrarre un pubblico anche maschile. Questo poteva portare ad una possibile scomparsa, definitiva, del romanzo dall'ambiente scolastico e al quale, Rioux si opponeva.

Al di là della richiesta che l'editore aveva fatto alla Alcott, di creare un romanzo che fosse solo per un pubblico femminile, si ebbe un esito opposto, infatti divenne un romanzo letto non solo dal pubblico femminile ma anche per quello maschile. Tutti si immedesimavano in Jo March (o Louisa), con le proprie battaglie da combattere.

Piccole donne venne considerato come uno dei romanzi che trattano "la questione di genere, la comunità e quella semplice bontà che ci permette di raggiungere una più ampia condizione umana"³⁵.

Secondo la Rioux, il romanzo incoraggia tutti, sia maschi che femmine, a ricercare se stessi, "senza alcun pregiudizio sessuale"³⁶ e a essere "ciò che noi possiamo essere"³⁷.

2.4 "Tutte vogliono essere Jo March"

Jo March e Louisa May Alcott hanno moltissime caratteristiche in comune, con l'unica differenza che la scrittrice non si sarebbe mai sposata.

³⁵ Anne Boyd Rioux, *Meg, Jo, Beth, Amy: The story of Little Women and why it still matters*, 2018, *Women's Studies*, p. 460;

³⁶ *Ibidem*;

³⁷ *Ibidem*;

Jo come Louisa, amava scrivere e presenta un carattere molto forte, vivace, libero, ma anche rivoluzionario, che spesso la porta a finire nei guai. Durò molta fatica per arrivare a raggiungere il concetto di “piccola donna”, spesso dovuto ai suoi tratti “mascolini” e aggressivi, che nella società vittoriana, erano lontani dagli ideali della perfetta donna, ma allo stesso tempo ne hanno determinato il fascino e soprattutto la personalità.

Nella sua vita Jo deve soffocare i suoi istinti, la sua rabbia così che possa non essere vista come una donna “irrazionale”.

Nel romanzo, tra le prime battaglie di Jo c'è quella per far risaltare la figura della donna, soprattutto nell'Ottocento, come scrisse in *Piccole donne*:

“Le donne hanno una mente, un'anima e non soltanto un cuore. Hanno ambizioni e talenti e non soltanto la bellezza. Sono così stanca di sentir dire che l'amore e la famiglia sono le uniche cose per cui è fatta una donna”.

Questo stesso carattere ribelle, che sia Jo che la scrittrice condividono, aveva portato il padre della Alcott, non solo ad allontanarsi dalla figlia, ma anche a farla cambiare, come l'invito a smettere di scrivere storie fantastiche e di concentrarsi su altro. Nonostante il romanzo fosse una dedica alla famiglia, la Alcott non si sentiva accettata, nemmeno dalla società, questo infatti avrà grandi effetti sulla vita psichica della scrittrice.

Il personaggio di Jo March, fin dal primo successo del romanzo, è quello più acclamato. Il coraggio e la grinta che dimostra, soprattutto una donna durante l'era vittoriana, che cerca di andare oltre le regole e di rompere gli schemi senza mai smettere di combattere.

Jo incita la folla femminile, per questo viene molto ammirata, non solo per il suo carattere, ma anche perché dimostra di essere una delle grandi figure femminili, con la sua indipendenza e imperfezione che l'ha resa, a sua volta, un personaggio “modello” per la società, anche più moderna.

Tra le sorelle March, Jo è la figura femminile che sarà più compresa e stimata, con le sue ideologie che permettono di avvicinarsi alla realtà, toccando aspetti moderni. Inoltre, dimostra una grande caratteristica che

avevano le eroine, dalla grande forza di volontà, descritte da Louisa May Alcott, ovvero il *self-reliance*³⁸, ovvero quella fiducia soggettiva delle proprie forze.

Jo March insegna come spesso bisogna lottare per arrivare a raggiungere i propri obiettivi.

Louisa May Alcott, diversamente da Jo March, non si sposò mai nella sua vita, infatti provava una profonda sfiducia e diffidenza nei confronti degli uomini. Anzi alla notizia delle nozze della sorella maggiore, la scrittrice ne rimase delusa. Il matrimonio per la Alcott era uno dei “crimini contro natura”³⁹, insoddisfacente, e per questo arrivò alla conclusione che i suoi bisogni potevano essere soddisfatti solo nei suoi sogni.

Inizialmente Jo sembra far propria la stessa ideologia della Alcott riguardo al matrimonio, infatti nel romanzo, dice: “Non credo che mi sposerò mai. Sono felice così come sono, e amo così tanto la mia libertà per non avere alcuna fretta di rinunciarvi, per qualsiasi uomo mortale”. Anche se alla fine Jo si sposa, mentre la Alcott rimase fedele al suo pensiero, proprio perché, scrivere e sposarsi non andavano nella stessa direzione, nell’era vittoriana, infatti un matrimonio stava a significare la fine della scrittura per molte donne.

La concezione della scrittrice nei confronti del matrimonio fa comprendere come il fidanzamento della sorella sia paragonato alla morte di un’altra sorella. Inoltre, l’imminente matrimonio di Meg, la risvegliò dal suo stato di zitella, realizzando che nella sua vita non c’era mai stato un uomo, ma solo la presenza di finti amori. Lo stesso rapporto con il padre, influenzò la sua concezione sugli uomini, arrivando a sentirsi impaurita dallo stesso genere maschile.

³⁸ Martha Saxton, Daniela Daniele (a cura di), *Louisa May Alcott. Una biografia di gruppo*, Città di Castello, Jo March, 2019, p. 367

³⁹ *Ivi*, p. 256;

2.5 La “sorellanza” e un femminismo-antifemminismo

Divenni abolizionista quand’ero ancora molto piccola, ma non ho mai capito se per l’aver visto George Thompson nascosto dietro il letto di casa nostra durante il tumulto di Garrison oppure per essere stata soccorsa, alcuni anni più tardi, da un ragazzo di colore che mi salvò dall’annegare nello stagno delle rane. Comunque sia, la conversione fu genuina; e il mio più grande orgoglio è di aver vissuto per conoscere i coraggiosi uomini e le donne che hanno fatto così tanto per la causa⁴⁰.

Un romanzo che, inizialmente, la Alcott scrive per rappresentare la sua stessa natura combattiva, soprattutto riguardo al ruolo delle donne. In seguito, a causa dei problemi economici, è costretta a trasformare la sua opera in un romanzo che segue il “codice amoroso vittoriano”, dove la figura della donna doveva avere una morale pacifica e una natura educativa, ovvero che rappresentasse il modello perfetto di figura femminile, della famiglia ottocentesca, riconosciuta principalmente per l’istinto materno e per la sua natura mansueta.

Nel romanzo, dopo che Jo incontra il professore, la sua indole spensierata e libera cambia, ma soprattutto il suo modo di scrivere, infatti i consigli del professore spingono Jo a dare forma a un nuovo modello di scrittura, così da avere l’approvazione e riuscire anche a pubblicare il suo romanzo, che nessuno accettava di pubblicare, per questo fu “costretta” a realizzare un romanzo che avesse le sembianze di un “saggio o di un sermone”⁴¹.

Il professore diventa una sorta di “voce di controllo”⁴² per Jo, ovvero incarna quel controllo maschile, contro il quale, inizialmente, Jo (ma anche Louisa) si stava opponendo.

Gli editori, che inizialmente avevano letto i primi romanzi di Louisa, li definirono come “una dannata massa di scarabocchi” o “storie di passione e sentimento”⁴³, senza prenderli realmente sul serio. Per questo motivo, la

⁴⁰ E.D. Cheney, Louisa May Alcott, *Her Life, Letters and Journals*, Boston, Roberts Bros. 1889, p. 28.

⁴¹ Rachel B. Griffis, *Stories for “good young girls”: Louisa May Alcott, gender, and realism, Women’s studies*, 2016, p.270;

⁴² *Ivi*, p. 271;

⁴³ *Ibidem*;

Alcott scelse di scrivere *Piccole donne* come un romanzo quasi privo di aspetti sentimentali, dove a determinare il cambiamento di Jo March è proprio il matrimonio con Fritz Bhaer, che ha lo scopo di segnare il suo “addomesticamento” e quindi raggiungimento, in una piccola donna, dove l’atto di sposarsi non era legato a nessun sentimento amoroso, ma anzi era sinonimo di perdita della propria libertà o, meglio, della propria indipendenza.

Jo, quindi, non sposa Laurie perché deve sposare un uomo che sia superiore, non un possibile amante e suo pari, ma una sorta di figura paterna.

Scrivere storie come questa, è l’unico modo per avere libertà di espressione, in una società che insiste a far sì che la donna rappresenti una figura di autocontrollo. Solo il realismo prende posto nei romanzi di Louisa May Alcott, andando ad abbandonare tutte quelle caratteristiche fantastiche, immaginarie, che inizialmente l’avevano portata ad appassionarsi alla scrittura. La scrittrice, per affermarsi all’interno della società, dovette rinunciare alle sue storie gotiche, sottomettendosi all’opinione maschile.

Il pensiero che la Alcott aveva nei confronti degli uomini, non dipendeva solo dalla sua esperienza di vita, contribuì anche il suo rapporto con il padre, ma soprattutto le idee che aveva appreso dalla madre, Abby, o “Marmee”. Louisa era stata influenza moltissimo dalla madre, che era un’attivista suffragetta, che nel 1833 aderì all’Associazione femminile anti-schiavista di Filadelfia, una delle prime organizzazioni femminili; mentre nel 1850, a Boston, fu una delle prime “assistenti sociali”, per un “ufficio dell’intelligence”, dove aiutava le persone immigrate a trovare un lavoro, da mangiare e un riparo⁴⁴.

La madre della Alcott, non potendo condividere le sue idee con la prima figlia, Anna, ormai già sotto l’influenza del padre, si attacca alla seconda figlia, Louisa, tanto che tra le due si creerà un forte legame. Le due erano

⁴⁴ Lis Adams, “Fiction vs Reality: discovering the real Little Women at Louisa May Alcott’s Orchard House”, *Journal of Museum Education*, vol. 45, n.3, June 2020, p.295;

quasi uguali, non solo fisicamente, ma condividevano in parte lo stesso carattere, che nell'arco degli anni erano state costrette a reprimere, a causa della società. La stessa madre l'aveva portata a temere e diffidare degli uomini, tanto da trovare nelle donne maggior conforto.

Abby Alcott sviluppò un attaccamento morboso nei confronti della figlia, dovuto anche alle sue crisi psichiche, dovute all'ambivalenza tra la necessità di essere una donna giusta di quella società e, allo stesso momento, occuparsi della famiglia al posto del marito, che invece aveva deciso di abbandonare i propri doveri. Tutto questo portò la Alcott verso una lotta sempre più difficile causata dai suoi due impulsi, quello del seguire il suo io, fatto di stimoli e libertà, e quello del seguire il modello di donna obbediente e pacifica, tanto da rimanerne intrappolata; così decise che la protagonista del suo romanzo, Jo March, per non farle avere il suo stesso destino, dovesse diventare come la sorella minore, Beth, tranquilla, obbediente e docile quindi una piccola donna dalla nascita.

La scrittrice fu comunque grata alla madre per averle insegnato a combattere per maggior diritti sulle donne, che, in epoca vittoriana, erano ancora sottomesse alla figura maschile. Scrisse diversi articoli riguardo ai diritti delle donne e al suffragio, soprattutto per il giornale di Lucy Stone, *Woman's Journal*, sottolineando come le donne fossero trattate malamente e ignorate, nel 1875. La scrittrice, insieme alla madre, Abby, nel 1879, fu tra le prime a registrarsi per il voto a Concord⁴⁵.

Nonostante tutto, invece che riconoscere l'insoddisfazione materna, e il dissidio che le aveva causato, la scrittrice decise di celebrarne la figura, attraverso il romanzo, quasi santificandola, e colpevolizzandosi per non aver saputo fare come sua madre, che alla fine si era adattata alla società, proprio come Jo, inoltre arrivò a definirla come la "perfezione materna"⁴⁶.

Anche il romanzo dunque presenta una linea di "femminismo", dato che Jo

⁴⁵ Lis Adams, "Fiction vs Reality: discovering the real Little Women at Louisa May Alcott's Orchard House", *Journal of Museum Education*, vol. 45, n.3, June 2020, p. 295;

⁴⁶ Martha Saxton, Daniela Daniele (a cura di), *Louisa May Alcott. Una biografia di gruppo*, Città di Castello, Jo March, 2019, p.13;

ha le stesse opinioni della scrittrice riguardo al ruolo della donna, tanto che la stessa scrittrice partecipò sia alle lotte contro lo schiavismo, che a quelle per il suffragio femminile.

Il matrimonio, era visto anche come quell'elemento che, secondo la scrittrice, faceva parte di quelle battaglie intraprese, e che impediva l'affermarsi del ruolo della donna.

Ideologie avanguardiste non solo erano presenti nella madre e nella scrittrice, ma in tutta la famiglia Alcott, infatti oltre alle lotte per il suffragio, per i diritti femminili e per l'abolizione della schiavitù, si introduce anche il vegetarianismo e le riforme educative⁴⁷.

L'insieme di queste tematiche ha portato a definire l'opera come un romanzo sull'emancipazione femminile *ante litteram*⁴⁸, in anticipo sui tempi.

Nel romanzo, alla fine, Jo insegna a diventare delle perfette “piccole donne”, quindi incarna il modello di famiglia americana, dove la donna deve essere paziente, altruista, godere solo per le gioie altrì, e quindi essere una figura rassicurante e condiscendente. Questo introduce il concetto di “femminismo-antifemminismo” del romanzo, proprio a indicare come la figura di Jo March, inizialmente lotta per la sua libertà, indipendenza, e per la sua carriera ma pian piano, anche a causa della società, alla fine diventa parte di essa.

Il sacrificio, elemento portante del romanzo, sta a significare come “essere femminile significa sacrificarsi”⁴⁹. Per questo Jo rifiuta Laurie, perché è troppo “maschile” per lui, così la scrittrice sceglie di farlo sposare con la sorella minore di Jo, Amy, che oltre alla abilità di ottenere tutto ciò che voleva, rappresenta una figura più femminile.

⁴⁷ Lis Adams, “Fiction vs Reality: discovering the real Little Women at Louisa May Alcott’s Orchard House”, *Journal of Museum Education*, vol. 45, n.3, June 2020, p. 295;

⁴⁸ Martha Saxton, Daniela Daniele (a cura di), *Louisa May Alcott. Una biografia di gruppo*, Città di Castello, Jo March, 2019, p. 370; *Ante-Litteram*, in *Enciclopedia Treccani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, https://www.treccani.it/vocabolario/ante-litteram_%28Sinonimi-e-Contrari%29/, consultata il 24/10/2021;

⁴⁹ *Ivi*, p.21;

La madre non era un modello solo per Jo ma anche per le altre figlie, come si legge nel romanzo, è paziente, amorosa e disponibile tanto che Jo, così come Louisa, cercano di assomigliarle, con la riuscita di Jo nel diventare come la madre, al contrario, della Alcott.

Le sorelle di Jo rappresentano, invece, le diverse tipologie di donna, con i propri difetti e pregi; Meg, la sorella maggiore, che incarna la figura di ragazza tranquilla e monotona, che deve combattere contro la sua ossessione per i bei abiti, e che sposerà l'ex tutore di Laurie, John Brooke, definito come uomo rispettabile, ma povero e molto simile alla moglie; Beth, la seconda genita, con la passione per la musica, è destinata a divenire la perfetta piccola donna, con il suo carattere docile e tranquillo, senza grandi pretese ma soprattutto con la caratteristica principale di saper annullare se stessa davanti alle esigenze degli altri, tanto da ammalarsi e morire in giovane età; infine Amy, ovvero la più piccola delle sorelle, la più vanitosa ed egocentrica, dai perfetti atteggiamenti femminili.

Louisa M. Alcott vuole evidenziare la diversità delle sorelle e anche l'universalità della donna, per questo sceglie delle protagoniste femminili e attribuisce loro diverse personalità.

Oltre a celebrare la famiglia e a divenire uno dei romanzi con una protagonista femminile, libera e anticonvenzionale, la scrittrice introduce un'altra tematica, ovvero la "sorellanza".

Ilaria Maggianu Scano, saggista, che si occupa di studi femminili, ha ripreso questo concetto sviluppato da Grazia Deledda, unica donna italiana ad aver vinto il Premio Nobel per la Letteratura. Deledda parla di "sororale" e lo definì come quel rapporto perfetto inter-femminile, dove si mette da parte sia l'agonismo che l'antagonismo⁵⁰, conosciuta anche come "sorellanza", che in seguito al romanzo della Alcott, *Piccole donne*, ha ispirato diverse opere letterarie come *Ragione e sentimento* di Jane Austen

⁵⁰ Ilaria Maggianu Scano, "Se al femminismo di oggi serve ripartire da Grazia Deledda", 5 Settembre 2018, <https://www.lavocedinyork.com/arts/libri/2018/09/05/se-al-femminismo-di-oggi-serve-ripartire-da-grazia-deledda/>, consultato 8/10/2021;

fino a romanzi più recenti come *Le sette sorelle* di Lucinda Riley; una tematica che si era sviluppata, non solo in ambito letterario, ma anche nei film o serie, come la famosa serie di *Sex and the City*.

La sororale di Deledda, presenta un femminismo più intimo e individuale, una forma pura, che nel romanzo di Louisa M. Alcott, dimostra come il legame tra sorelle sia forte e duraturo, è insieme che le sorelle sono in grado di affrontare ogni ostacolo, nonostante presentino passioni e caratteri diversi, riescono comunque a dare vita a un elemento di complementarità. Il legame tra sorelle ha fatto sì che sia Jo che Louisa, rimanessero nella loro condizione di “troppo sorella” per poter riuscire a essere una madre o una donna.

Questa tematica, non presenta solo il legame con sanguigno che esiste tra sorelle o tra sorelle e fratelli, ma anche quello tra l'intero genere femminile e quindi tra donne, inoltre verrà mantenuto anche nei romanzi successivi di Louisa M. Alcott, come in *Piccoli uomini* e *I ragazzi di Jo*, che concludono la saga delle *Piccole donne*.

CAPITOLO 3. *PICCOLE DONNE*: DAL ROMANZO AGLI ADATTAMENTI

3.1 Primi adattamenti cinematografici di *Piccole donne*

Un adattamento cinematografico viene realizzato per diversi motivi, tra cui la popolarità che spesso un romanzo acquisisce in seguito alla pubblicazione, ne è un esempio l'opera letteraria di Louisa May Alcott, con *Piccole donne*, che dopo il 1868, riscosse moltissimo successo (tanto che l'editore non riuscì a tenere il conto delle copie vendute) e ancora oggi, è uno dei libri più conosciuti, tanto da divenire un bestseller.

La notorietà del romanzo accese un enorme interesse, sia da parte del pubblico che, successivamente, da parte di molti registi, che tentarono “dare vita” a quest'opera letteraria in senso cinematografico.

Le diverse tipologie di trasposizione di un'opera letteraria, in questo caso, contribuirono ad aumentare il successo del romanzo, permettendo anche a coloro che, inizialmente non sapevano leggere, di conoscere nuove storie, come appunto quella delle quattro sorelle March, cresciute in America, soprattutto dalla madre, e che insieme hanno affrontato le diverse vicissitudini della vita.

In questo modo, anche coloro che non hanno letto il libro, grazie alla presenza dei diversi adattamenti, come film e serie televisive, hanno potuto conoscere il romanzo di Louisa May Alcott, contribuendo ulteriormente al suo successo.

A rendere l'opera letteraria straordinaria è il fatto che Louisa M. Alcott, nonostante l'esplicita richiesta dell'editore di scrivere un romanzo “per ragazze”, in realtà riuscì a scrivere qualcosa per tutti, attirando l'attenzione anche di ragazzi e perfino un pubblico più adulto, soprattutto grazie alle tematiche trattate. La scrittrice pubblicò un'opera che continuò a diffondersi nel XX secolo e che continua a essere letta ancora oggi.

Spesso a influire sul successo di un adattamento cinematografico non è solo la scelta di adattare una determinata opera letteraria, ma a favorire è anche la scelta del cast, o meglio degli attori o delle attrici che devono interpretare i personaggi presenti nel romanzo.

Spesso la scelta del cast ha contribuito ad attirare il pubblico, dato che ci sono stati casi in cui è grazie all'adattamento che è stata scoperta l'opera originale, come la realizzazione del film più recente *Dune*, uscito recentemente, nel 2021, e del regista Denis Villeneuve che si basa sul romanzo pubblicato in Italia, nel 1973, di Frank Herbert.

Nel 2014, nell'articolo "The Afterlife of Little Women", scritto da Beverly Lyon Clark, viene proposta la seguente periodizzazione⁵¹:

- 1868-1900: la prima fase, che corrisponde all'uscita dei due romanzi, *Piccole donne* e *Piccole donne crescono*;
- 1900-1930: la seconda, che comprende altri adattamenti, tra cui la prima realizzazione teatrale di *Piccole donne*, a Broadway, nel 1912;
- 1930-1960: la terza fase contiene i primi adattamenti cinematografici, compresa la versione, in bianco e nero, del 1933 del regista George Cukor, con il titolo *Piccole donne (Little Women)*;
- 1960 ad oggi: è l'ultima fase, che invece raccoglie le versioni cinematografiche dal 1960, tra i quali anche gli *spin-off*⁵² e la versione del 1994 di Gillian Armstrong, fino a quelle più recenti.

La studiosa Clark evidenzia come a colpire, maggiormente, del romanzo, *Piccole donne*, siano proprio le tematiche affrontate e come queste, al giorno d'oggi, siano ancora "vive" o meglio, sentite all'interno della società, soprattutto in America, nonostante siano passati più di centocinquanta anni; infatti la studiosa definisce il testo come "permeabile, che invita ad una moltitudine di approcci"⁵³, tanto da generare diversi *spin-off*, ovvero la

⁵¹ Beverly Lyon Clark, "The Afterlife of Little Women", *Studies in the Novel*, vol. 47, n. 2, 2015, p. 268;

⁵² *Spin-Off*, in *Enciclopedia Treccani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, <https://www.treccani.it/vocabolario/spin-off/>, consultato il 27/10/2021;

⁵³ Beverly Lyon Clark, "The Afterlife of Little Women", cit. p. 268;

ripresa di azioni e personaggi, presenti nel romanzo, che hanno portato alla realizzazione di diversi riadattamenti, nelle varie versioni, non solo cinematografiche ma anche letterarie.

Come abbiamo detto i primi adattamenti furono portati in scena a teatro, dove il testo si trasformò in una prima interpretazione visiva, con degli attori, una scenografia e delle musiche. Il primo spettacolo teatrale di *Piccole donne* fu nel 1912 a Broadway, in versione musical, e in seguito venne realizzata anche una versione a opera. Mentre nel 1917, venne realizzata la prima trasposizione filmica, dal titolo *Little Women* del regista Alexander Butler, e che purtroppo è andata perduta.

Un altro adattamento si ebbe l'anno seguente, nel 1918, con il regista Harley Knoles, fu scelta l'attrice Dorothy Bernard, nei panni di Jo March, e Conrad Nagel, come Laurie.

La versione del 1918 venne considerata il primo vero adattamento cinematografico, che scelse come *location* proprio la casa degli Alcott, conosciuta come Orchard House.

Nel 1933 si ebbe la realizzazione del primo adattamento sonoro del romanzo di Louisa May Alcott, che mantenne il titolo originale dell'opera letteraria, ovvero *Piccole donne*, con il regista George Cukor. Il film è stato definito come uno dei migliori adattamenti cinematografici dell'opera letteraria, tanto che il regista ottenne una nomina agli Oscar; inoltre, venne scelta, per il ruolo della ribelle e intrepida Jo March, Katharine Hepburn, che vinse il premio come migliore attrice, l'anno seguente, alla Mostra del Cinema di Venezia.

Il film del 1933 fu la perfetta realizzazione delle diverse personalità femminili, delle quattro sorelle March, e inoltre presenta una narrazione molto semplice, classica, che segue i principali eventi del romanzo, soprattutto la lotta contro la condizione femminile dell'Ottocento, rappresentata dalla figura di Jo.

Il primo adattamento cinematografico, a colori, fu invece realizzato nel 1949, dal regista Mervyn LeRoy, che presentava un cast veramente popolare, come la presenza di Janet Leigh, nel ruolo della sorella maggiore, Meg.

Il film fu uno dei più visti, anche se venne considerato “troppo sentimentale”⁵⁴, infatti punta molto sulla carica emotiva e soprattutto sugli eventi più melodrammatici del romanzo, come la morte di Beth o quelli del padre al fronte, anziché focalizzarsi sugli eventi che hanno determinato la maturità dei personaggi. Un processo di maturazione che nel romanzo rappresenta l’insieme di quello che un personaggio è, quello che vorrebbe essere e infine quello che diventa.

Oltre alla realizzazione delle diverse trasposizioni cinematografiche, furono prodotte delle miniserie come quella dell’Universal Television, con David Lowell Rich, nel 1978, che vinse due Emmy e una versione più recente, del 2017, di Vanessa Caswill che venne realizzata dalla BBC, e divisa in tre episodi. La miniserie della Caswill, insieme alla versione del 1994 e quella del 2019, fa parte delle trasposizioni realizzate da una regista donna, e inoltre presenta un cast molto giovane e nuovo, con la presenza della figlia di Uma Thurman e Ethan Hawke, Maya Hawke, per interpretare Jo March.

La notorietà del romanzo arrivò anche in Giappone, dove venne realizzata una versione anime, di Nobushiki Yamazaki insieme ad uno studio di Tokyo, a fine degli anni Ottanta, con un titolo che letteralmente stava per *La romantica storia delle Piccole donne*, ma che in Italia, fu tradotto in *Una per tutte, tutte per una*. Una versione colorata e fumettistica, che propose le tematiche in maniera molto più leggera, evitando l’eccessivo sentimentalismo, soprattutto trasmessa per i più piccoli. Il successo fu tale che venne prodotto anche un seguito, con il nome di *Una classe di monelli per Jo*, sempre in forma di anime, e con sigle cantate, in Italia, dalla

⁵⁴“Piccole donne, gli adattamenti più belli di un classico che non invecchia mai”, di Rolling Stone, *Rolling Stone*, <https://www.rollingstone.it/classifiche/classifiche-cinema/piccole-donne-gli-adattamenti-piu-belli-di-un-classico-che-non-invecchia-mai/489437/#!3/>, consultato il 28/10/2021;

famosissima Cristina d'Avena⁵⁵.

Seguì la realizzazione cinematografica più conosciuta di *Piccole donne*, ovvero quella del 1994 di Gillian Armstrong, che è una delle più viste, ancora oggi, e che vedremo, in seguito, soprattutto a confronto, con la versione recente e innovativa, del 2019 da Greta Gerwig.

I diversi adattamenti, rimangono fedeli al romanzo e accorpano entrambe le opere della scrittrice, sia *Piccole donne* che *Piccole donne crescono*. Inoltre, in tutte le versioni cinematografiche, tra le diverse scene, quella che ricorre maggiormente, e che, oramai, è quasi divenuta un simbolo del romanzo, è quella della madre, insieme alle quattro figlie, radunate su una poltrona, vicino al camino, intente a leggere una lettera del padre, al fronte, il giorno di Natale; questa festività è un altro elemento importantissimo del romanzo, perché segna l'arco temporale, l'importanza della religione, soprattutto nel romanzo e l'importanza della famiglia.

3.2 *Piccole donne* di Gillian Armstrong

Il successo di *Piccole donne* ha fatto sì che si continuassero a far adattamenti ancora in tempi recenti. Al giorno d'oggi i più noti sono, come abbiamo già accennato: quello di Gillian Armstrong del 1994 e quello del 2019 di Greta Gerwig.

A determinarne la notorietà, sono stati gli elementi che hanno caratterizzato e diversificato le due versioni, ma anche la grande abilità delle due registe nonché la scelta di un cast sorprendente che ha contribuito al successo dei film.

⁵⁵ *Ibidem*;

La versione del 1994, della regista Gillian Armstrong, ebbe moltissimo successo; infatti, è quella che più si ricorda.

Per interpretare Jo March, venne scelta una delle attrici più note, soprattutto negli anni Novanta, Winona Ryder, resa celebre al tempo dal film di Tim Burton, *Edward, mani di forbice* (*Edward Scissorhands*), del 1990.

La realizzazione di *Piccole donne* fu voluta proprio dall'attrice⁵⁶, che insistette moltissimo per adattare il romanzo.

A fianco all'attrice, si ebbero altri volti noti, come Christian Bale, nel ruolo del vicino di casa e migliore amico di Jo, Laurie. Mentre per interpretare, da piccola, Amy March, si ebbe l'attrice Kirsten Dunst, che successivamente verrà conosciuta per il suo ruolo di Mary Jane, nella famosissima trilogia di *Spiderman*, del 2002.

La particolarità della versione del 1994 non fu solo il cast ma anche la presenza di una regia completamente femminile, che ha saputo realizzare una versione del film più femminista, che si soffermava principalmente sulla personalità femminile di due delle sorelle March, ovvero Jo e Amy, che sono definite l'una l'opposto dell'altra. Jo, come quella ragazza dalle fattezze a maschiaccio, ribelle, con la passione per la scrittura e Amy, invece, è femminile, vanitosa e con la sua passione per l'arte. Le due sorelle definiscono due diversi tipi di donna mentre Meg e Beth rappresentano solo delle personalità sfumate tra i due estremi, Jo e Amy.

La critica⁵⁷ definì l'adattamento cinematografico del 1994 come una versione troppo basata sul racconto, emotiva, invece che sull'analisi,

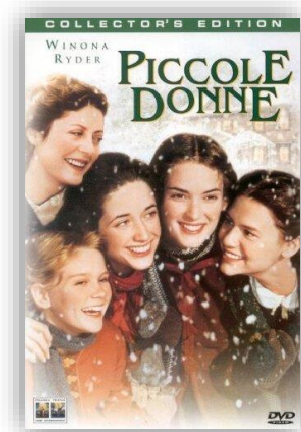


Figura 2. *Piccole Donne* (copertina edizione DVD del 1994, da Coming Soon).

⁵⁶ “Piccole donne, gli adattamenti più belli di un classico che non invecchia mai”, in *Rolling Stone*, <https://www.rollingstone.it/classifiche/classifiche-cinema/piccole-donne-gli-adattamenti-piu-belli-di-un-classico-che-non-invecchia-mai/489437/#/3/>, consultato il 28/10/2021;

⁵⁷ “Piccole Donne: le trasposizioni cinematografiche e televisive”, di Redazione NOSPOILER, in *NOSPOILER*, <https://nospoiler.it/2019/09/27/piccole-donne-tutti-adattamenti/>, consultato 2/11/2021;

psicologica, dei personaggi, soprattutto nei confronti della società dell'Ottocento.



Figura 3. *Piccole donne* (locandina 2019, da My Movie)

3.3 *Piccole donne* di Greta Gerwig

Nella versione cinematografica del 2019, fu Greta Gerwig, a occuparsi della scrittura e della regia del nuovo adattamento cinematografico che, allo stesso tempo, ricreò una “nuova generazione di appassionati e riaccese l’interesse dei fan di *Piccole donne*”⁵⁸.

Il film presenta un cast famoso, che include l’attrice Emma Watson, nei panni della sorella maggiore, Meg, conosciuta per il suo ruolo di

Hermione, nella famosissima saga di *Harry Potter*, del 2001.

Mentre il ruolo della perfida zia è interpretato da Meryl Streep. Per interpretare Laurie fu scelto Timothée Chalamet, un attore esordiente e conosciuto grazie alla sua interpretazione in *Chiamami col tuo nome* (*Call Me by Your Name*), di Luca Guadagnino, del 2017, mentre Saoirse Ronan fu scelta per vestire i panni dell’intrepida Jo March.

Greta Gerwig è stata in grado di dare una versione nuova del romanzo della Alcott con una narrazione diversa, sia rispetto al romanzo che alle altre versioni cinematografiche, precedentemente realizzate. La storia non presenta un racconto lineare, ma è basata su salti temporali, con *flashback*, quindi con momenti dell’adolescenza alternati a quelli dell’età adulta, che vanno a creare un intreccio, come se il film fosse raccontato proprio dalla protagonista, ovvero Jo.

Il nuovo adattamento presenta una visione odierna del romanzo, dal punto di vista ideologico, soprattutto riguardo alla condizione della donna, dove Jo March, racconta come nella società sia importante far sentire la propria

⁵⁸ Lis Adams, “Fiction vs Reality: discovering the real Little Women at Louisa May Alcott’s Orchard House”, *Journal of Museum Education*, vol. 45, n.3, June 2020, p.289;

voce e le proprie idee, che non devono essere ignorate, a causa del proprio sesso. Viene presentata una descrizione della società vittoriana che escludeva il sesso femminile e lo definiva inferiore.

Sia la versione del 1994 che quella del 2019, furono le prime trasposizioni in grado di realizzare un punto di vista completamente femminile, infatti, per la prima volta l'adattamento cinematografico di *Piccole donne* fu in mano a due registe.

3.4 Due versioni a confronto: 1994 e 2019

Entrambe le trasposizioni vengono spesso messe a confronto, perché sono stati due dei primi adattamenti realizzati da registe donne. Ma anche perché sono riuscite a rendere le tematiche relative alla figura femminile, cogliendone i desideri repressi e contrastanti a livello socioculturale; aspetti che le versioni precedenti, sia quella del 1933 che quella del 1949, avevano rappresentato solo implicitamente⁵⁹.

Louisa May Alcott non creò solo un semplice un libro, ma una vera e propria opera, che rappresentasse perfettamente la sua vita, disegnando una protagonista che coincidesse con lei stessa.

L'adattamento della regista Gillian Armstrong, presenta la storia della famiglia March, non più in terza persona, come nel romanzo e anche nella versione cinematografica del 1933 e del 1949⁶⁰, ma attraverso l'uso di una voce *over* che presenta le vicissitudini delle quattro sorelle, che crescono insieme, aiutandosi l'una con l'altra. La voce che racconta la storia corrisponde a quella di Jo, introdotta con piccoli monologhi.

Una delle prime differenze tra l'adattamento del 1994 e quello del 2019, è la figura del professor Fritz Bhaer, che incontrato a New York, aiuta Jo a

⁵⁹ Haiyu Wang, "Four Hollywood Film Adaptations of Little Women: Identifying Female Subjectivity in Characters, Plots, and Authorship", s.l, *University of South Florida*, 2021, p. 39;

⁶⁰ *Ivi*, p.40;

scrivere il suo romanzo. Egli è una guida per Jo, sebbene sia una figura più grande di lei e dalle caratteristiche comuni al padre, come l'età e il temperamento tradizionale della figura maschile dell'Ottocento. Aspetti che spingono anche lui, a scrivere un romanzo sulla propria esperienza di vita. Tra Jo e il professore, nella versione della Armstrong, si descrive una tradizionale relazione romantica vittoriana, sebbene il signor Bhaer, comunque, aiuti Jo a esprimere le proprie idee davanti agli altri uomini, soprattutto riguardo al diritto di votare per le donne⁶¹; una scena che evidenzia come la donna, per avere diritto di parola ed essere ascoltata, aveva comunque bisogno dell'appoggio di una figura maschile.

Fritz Bhaer, nell'adattamento, coincide con il personaggio che viene descritto nel romanzo, diversamente dalla versione della regista Greta Gerwig, del 2019, dove si presenta un professore tedesco molto più affascinante e più giovane; la sua relazione con Jo è molto più enfatizzata.

La versione della Armstrong, inoltre, continua a rimanere attaccata agli ideali di amore romantico e del buon matrimonio, infatti, per questo, alcuni critici lo hanno definito un film troppo sentimentale, prendendo ad esempio la scena del “bacio sotto l'ombrello”⁶².

La scena che riporta il momento in cui Jo non ricambia il sentimento di Laurie, nella versione del 1994, ci fa comprendere che il motivo del suo rifiuto è dovuto al fatto che i due hanno caratteri incompatibili, mentre nella versione del 2019, come in quella del 1933 e del 1949, Jo rifiuta Laurie perché non vuole sposarsi (anche se alla fine, la decisione della protagonista cambia). In più la Gerwig fa capire come, per Jo, il matrimonio sia un “freno”, un ostacolo per la sua libertà.

Gerwig ha creato una versione nuova di *Piccole donne* a partire da un legame simile a quello esistente tra la scrittrice e Jo. Infatti, all'interno del

⁶¹ *Ivi*, p.43;

⁶² *Ivi*, p.44;

film ha inserito alcuni momenti autobiografici⁶³, nella vita di Jo, come ad esempio il parallelismo tra il percorso che ha portato la Gerwig da attrice a regista, con grande successo, e quello di Jo, e di conseguenza della stessa Alcott, che passò da scrivere brevi racconti fino a divenire una famosa scrittrice. Jo, la Alcott e la regista si rispecchiano l'una nell'altra.

La versione del 1994, inoltre presenta momenti in cui la vita di Jo e quella della scrittrice, sono quasi completamente separate, mentre nell'adattamento della Gerwig, la relazione tra le due è molto più stretta. Quest'ultima versione racconta la storia diversamente, sia dalla versione del 1994 che da tutte quelle precedenti, seguendo appunto un ordine non lineare bensì frammentato.

La Gerwig ha scelto una narrazione in prima persona, che mette insieme i pensieri di Jo e quelli della scrittrice, caratteristica appunto non presente nell'adattamento della Armstrong.

Ad avere più rilevanza è la figura di Amy March. Se nella versione del 1994 il personaggio è interpretato da due attrici, per evidenziare il passaggio da bambina a ragazza, in quella del 2019, la regista ha deciso di lasciare la stessa attrice. Nella versione della Armstrong, così come nel romanzo, la minore delle sorelle March, rappresentava la versione opposta a Jo, con la sua femminilità e la capacità di ottenere ciò che voleva, mentre nell'adattamento del 2019, si evidenziano anche alcuni aspetti comuni, che le due sorelle condividevano, come il pensiero che avevano riguardo al matrimonio, definito come una convenzione economica. Amy, nelle versioni precedenti, era un personaggio più in ombra, mentre con la nuova versione della Gerwig, acquisì notorietà tanto che il pubblico arrivò sia ad immedesimarsi che a comprendere il perché Laurie potesse innamorarsi di lei, in seguito al rifiuto di Jo.

⁶³ Judy Simons, "The Afterlives of Louisa May Alcott: Greta Gerwig's Little Women", *Adaptation*, vol. 13, n. 2, 2020, p. 279;

Altro personaggio precedentemente messo da parte e ripreso con l'adattamento cinematografico recente è la zia March, che, nella versione del 2019 è interpretata da Meryl Streep.

La Gerwig ha trasformato la zia in una vera e propria maestra, che pone le basi del verismo della vita, sia per Jo ma soprattutto per Amy; con il suo carattere cinico, ricorda costantemente ad Amy, che l'unica cosa certa, nella società ottocentesca, è la ricchezza e la capacità di reprimersi.

Il film mette in risalto anche il rapporto tra il nonno di Laurie e Beth, che gli ricorda la figlia morta. Viene descritto un legame diverso, rispetto al romanzo, tra Jo e l'innocente Beth, che nella versione del 1994 è più profondo; un esempio è la scena in cui Beth rassicura Jo, quando decide di tagliarsi i capelli per aiutare la madre a comprarsi il biglietto per raggiungere il padre al fronte. Nella versione del 2019 viene sostituita da Amy, affermando l'importanza che la regista ha scelto di dare alla sorella minore.

È stato grazie all'interpretazione dell'attrice Saoirse Ronan nel ruolo di Jo March, che la versione della Gerwig ha saputo rendere maggiormente il senso di forza femminile e determinatezza del personaggio e anche se alla fine, la protagonista cede al matrimonio, sposando il professore Bhaer, questo avviene dopo che Jo è riuscita a pubblicare il suo romanzo e quindi ad affermarsi come scrittrice.

Con Greta Gerwig, invece, è la presenza del padre a essere meno rilevante, rispetto all'opera letteraria, come a voler mettere maggiormente in risalto quella femminile, soprattutto quella della madre. Diversamente, nella versione della Armstrong, vengono offerte maggiori informazioni sul signor March, soprattutto riguardo al suo periodo al fronte come cappellano. Anche il matrimonio di Meg presenta due rappresentazioni opposte; nella versione del 1994, Meg è contenta del suo status, anche se il marito è un uomo povero; la Meg del 2019 presenta una realtà più veritiera, in cui il matrimonio con un uomo più povero ha portato a delle difficoltà, rendendola nostalgica e infelice.

Tra gli elementi biografici della scrittrice, nella versione del 1994, vengono riportate le lotte contro le quali si batté la famiglia Alcott, soprattutto Louisa e la madre. Tra queste viene riportata una scena che fa riferimento alla lotta contro le questioni razziali e lo schiavismo. Si pensi a quando Meg si rifiuta di indossare vestiti da schiavi, come ad esempio nella scena del vestito di seta, che alla fine Meg indossa, perché appunto viene rassicurata sul fatto che i materiali della veste provengono da regioni dove non si pratica la schiavitù.

Le versioni precedenti di *Piccole donne* non citano solo la realizzazione del più grande romanzo di successo della Alcott, ma anche un'altra sua opera, che si intitolava *My Beth*, definendola la prima pubblicazione di Jo, mentre nella versione della Armstrong il primo romanzo della protagonista è, appunto, *Piccole donne*.

3.5 Tabella sinottica

	<i>Piccole donne</i> , 1868	<i>Piccole donne</i> , 1994	<i>Piccole donne</i> , 2019
Narratore	Onnisciente	Onnisciente, con una voce <i>over</i> e brevi monologhi raccontati di Jo	Jo March
Sequenza	Cronologica lineare	Cronologica	Frammentata, con flashback
Inizio arco narrativo	Feste Natalizie	Feste Natalizie	Jo che cerca di pubblicare il suo primo romanzo
Fritz Bhaer	Un uomo più adulto e dal carattere simile al padre di Jo	Fedele alla figura descritta nel romanzo	Un professore più affascinante e più giovane, rispetto al romanzo

Meg	Desiderio di sposarsi	Matrimonio felice, inoltre rappresenta la lotta contro le leggi razziali e lo schiavismo	Matrimonio fatto anche dai momenti più difficili
Beth	Figura rilevante e legata molto alla sorella Jo	Fedele al romanzo, ma più in ombra	Maggior importanza e si lega al nonno di Laurie
Zia March	Figura posta in secondo piano	Meno rilevante	Più significativa e vista come maestra di vita
Religione	Presente e ruolo guida per la famiglia March.	Presente	Sostituita con il principio dell'aiutare il prossimo
Signor March	Presente soprattutto nella seconda parte del romanzo e figura importante per le sorelle March	Più rilevante, con scene che riportano della sua esperienza al fronte	Meno rilevante, tanto che determina il passaggio da patriarcato a matriarcato

3.6 Tra il romanzo e gli adattamenti

Quando parliamo di trasposizione cinematografica come di quel processo che trasforma l'opera letteraria in opera cinematografica, a sua volta ci si chiede se sono state apportate delle modifiche all'opera originale (in questo caso, nel romanzo) sia nei personaggi, ma anche in altri elementi, come la sequenza degli eventi o il narratore.

Il passaggio da libro a film genera automaticamente delle modifiche, come

abbiamo visto nei capitoli precedenti, dovute principalmente ad alcune diversità tra i due mezzi; infatti negli adattamenti cinematografici, si devono usare altre modalità narrative che non sempre coincidono con quelle dell'opera originale, per quanto riguarda i registi cerchino di mantenere l'ordine delle sequenze e le caratteristiche dei personaggi, descritti nel libro. In questo caso, nella versione adattata da Gerwig, così come nel romanzo, chi racconta la storia è la stessa Jo.

Nella trasposizione di *Piccole donne* del 2019 diverse caratteristiche sono state cambiate. Nel romanzo, l'ordine temporale ha come arco narrativo iniziale le vacanze natalizie, quando le sorelle March stanno vivendo la loro infanzia; il romanzo segue poi un ordine cronologico, raccontando la crescita graduale delle quattro sorelle. Diversamente, nella versione cinematografica del 2019 Greta Gerwig ha scelto di far iniziare l'adattamento con Jo che cerca di vendere il suo romanzo, con le sorelle March già adulte, e un ordine narrativo più frammentato, fatto di intrecci e salti temporali.

Nonostante l'uso di un ordine cronologico diverso, in entrambi gli adattamenti, si evidenzia comunque la crescita intellettuale delle sorelle March.

Tra i diversi cambiamenti, dal romanzo all'adattamento cinematografico, possiamo soprattutto notare quelli relativi ai personaggi, alcuni sono modificati già dalla versione del 1994 a quella del 2019, altri invece restano più fedeli all'opera letteraria.

Tra le due versioni viene presentata diversamente la figura del professore tedesco, Fritz Bhaer, che rimane sostanzialmente fedele nell'adattamento della Armstrong, mentre in quello della Gerwig è modificato in maniera rilevante. Il personaggio è interpretato da Louis Garrel, un uomo molto più affascinante, rispetto alla descrizione che si ha nel romanzo e di conseguenza anche alla versione del 1994, dove però la differenza di età tra Jo e il professore è meno evidente.

Non solo, Greta Gerwig, diversamente dalle versioni precedenti, e dal romanzo, diminuisce l'importanza della religione, ovvero della fede cristiana, che invece è uno degli elementi cardine, sia nelle precedenti trasposizioni che nel romanzo. La versione della Gerwig sceglie di mantenere solo uno dei concetti del cristianesimo, ovvero la necessità di aiutare il prossimo, mostrata soprattutto nei confronti della famiglia Hummels. Rispetto al romanzo, nell'adattamento del 2019 scompare un'opera menzionata spesso nel romanzo, ovvero *Il viaggio del pellegrino* di John Bunyan, che la signora March, usa per insegnare alle figlie il significato di controllo, obbedienza e sacrificio⁶⁴.

L'adattamento del 2019 riesce inoltre, a restituire l'assenza di sentimentalismo che è presente nel romanzo, e che invece è stata definita eccessiva in alcune versioni precedenti.

Dall'opera letteraria alla versione cinematografica del 2019, cambia anche la presenza del ruolo del signor March. A rimanere fedele a questo personaggio fu la versione adattata della Armstrong, mentre con quella della Gerwig, il padre viene messo in ombra; nonostante le idee innovative, il signor March, credeva che la vita fosse fatta solo di duro lavoro, e senza quest'ultimo, non la si poteva definire completa⁶⁵. Nel romanzo, la scrittrice collocò la presenza del padre soprattutto nel secondo volume, *Piccole donne crescono*, descrivendolo come un uomo dalla figura rilevante per la madre e le figlie e un padre orgoglioso, mentre nel film del 2019, Greta Gerwig, ha scelto di diminuire la dipendenza delle figlie nei confronti del padre⁶⁶, così come ne aveva ridotto la presenza. Questo determina ulteriormente il passaggio da "patriarcato" a "matriarcato", dove la madre diventa quella figura centrale per le sorelle; infatti il film afferma come le donne March "non hanno bisogno della presenza della figura maschile per essere delle brave persone"⁶⁷.

⁶⁴ *Ivi*, p.280;

⁶⁵ Annick Smithers, *A Comparative Analysis of the Protagonists of Louisa May Alcott's Little Women and Greta Gerwig's Little Women*, s.l, Utrecht University, 2021, p. 28;

⁶⁶ *Ivi*, p. 42;

⁶⁷ *Ivi*, p. 45;

Sia nel romanzo che nei due principali adattamenti rimane invariata la paura che ha Jo di crescere, che è evidente quando Meg le annuncia che sta per sposarsi; uno dei momenti che viene raccontato anche nella biografia della scrittrice, dove il matrimonio presenta una visione negativa per la Alcott, arrivando a definirlo come la “morte” di un’altra sorella, e questo rappresentava la stessa cosa per Jo; infatti quando Meg, vive un periodo di infelicità dovuta al suo matrimonio, Jo si offre subito di aiutarla, proponendole di andare a vivere insieme e di prendersi cura della sorella.

Rispetto al romanzo, la cui morale principale era quella di divenire delle perfette piccole donne, per poi essere delle brave mogli, nella versione cinematografica del 2019 si evidenziano i cambiamenti a livello sociale del ruolo della donna, presentando una prospettiva liberale.

In un articolo⁶⁸, Cassandra Neyenesch ha definito l’adattamento come un’opera che non segue il romanzo di Louisa May Alcott, ma come una versione personale di Greta Gerwig, una “frattura”. Dal resto, come abbiamo visto nel primo capitolo, l’adattamento cinematografico può essere anche una completa reinterpretazione dell’opera di partenza.

3.7 Piccole donne in età moderna

Fin dai primi esordi del romanzo di Louisa May Alcott, nel 1868 e con la seconda parte del 1869, *Piccole donne* ebbe un grandissimo successo, che determinò la stesura, in seguito, di altri due libri legati alla protagonista del romanzo, Jo March, e che andarono a creare una saga della storia delle sorelle March.

Questo successo non solo portò alla realizzazione dei diversi adattamenti cinematografici che abbiamo citato precedentemente, ma fu un fenomeno inarrestabile, fino ad arrivare anche ai nostri giorni.

⁶⁸ Haiyu Wang, *Four Hollywood Film Adaptations of Little Women: Identifying Female Subjectivity in Characters, Plots, and Authorship*, s.l, University of South Florida, 2021, p. 45;

A colpire, furono principalmente quelle tematiche, come la battaglia per il ruolo della donna, che oggi è conosciuta con lo slogan *girl power* e che celebra l'emancipazione femminile, racchiudendo il concetto di donna forte, indipendente e coraggiosa, che lotta per avere i propri diritti, paritari a quelli dell'uomo; insieme alla presenza di altre tematiche moderne, come le questioni razziali e il tema della sorellanza, ma anche quello relativo all'importanza della famiglia, o il vero senso dell'adolescenza.

Sono diverse le caratteristiche della storia di *Piccole Donne* che furono fonte di ispirazione per le donne, ma anche per ragazze o ragazzi, sia in ambito cinematografico che in quello letterario, partendo dal prendere spunto dalle caratteristiche, soprattutto caratteriali, dei personaggi, come quelle di Jo e Amy, ma anche quelle di Laurie, che fu tra i personaggi a riscuotere molto successo, e dividendo uno delle più affascinanti ed importanti figure. Come abbiamo visto, spesso la notorietà dei romanzi o degli adattamenti, appunto si lega anche ai personaggi, che tendono a colpire di più se non a caratterizzare l'opera stessa.

Furono scritti romanzi che riprendono la storia delle sorelle March, ma con un'ambientazione o un'era diversa.

In ambito letterario, tra i rifacimenti, ricordiamo *Little Vampire Women*, nel 2010, scritto da Lynn Messina, che riadatta la versione del romanzo di Louisa May Alcott in chiave vampiresca, con ambientazione ottocentesca, ispirandosi anche al romanzo della scrittrice Stephanie Meyer con il romanzo *Twilight*. Sulla stessa scia, è stata scritta anche una versione moderna del romanzo della Alcott, grazie all'esordiente scrittrice Anna Todd che ha pubblicato il romanzo *The Spring Girls*, dove tutto ciò che rappresenta l'età vittoriana viene sostituito con i nuovi mezzi tecnologici del ventunesimo secolo, senza tralasciare le principali tematiche e le protagoniste del romanzo originale.

Altro romanzo è quello scritto da Laura Schaefer, con il titolo *Little Women*, che rappresenta un omaggio alla storia della sorelle March, ma per un pubblico ancor più giovane, che va dagli 8 ai 12 anni; infatti, si parla delle vicende della famiglia March, ma, rispetto al romanzo, le tematiche come il matrimonio e l'amore vengono modificate e rese più superflue, eliminando tutti quei momenti più cupi come la morte di Beth, che in questo romanzo, prende solo una leggera influenza.

In ambito cinematografico, si ricorda l'adattamento di Claire Neiderpruem, con il titolo, in lingua originale, *Little Women*, dove si riprende il romanzo, ma anche qui, in chiave moderna, senza tralasciare le principali tematiche, e con qualche modifica che si allaccia alla modernità; un esempio è Jo March, che va al college e vive con la zia March⁶⁹, nel Queens, oppure il personaggio di Beth, che invece è alle prese con una battaglia contro il cancro.

Possiamo quindi vedere come il romanzo non smetta di avere successo, anche dopo più di 150 anni, ma la questione ancora più sorprendente è come tematiche che si sono sviluppate nell'Ottocento siano ancora discusse e trattate tuttora, proprio come a volerne sottolineare l'attualità e la rinnovata urgenza.

⁶⁹ Elise Hooper, "Girl Power: A Look at Recent Little Women Adaptations", *Women's studies*, 2019, vol. 48, n. 4, p. 424;

Bibliografia

Alcott, Louisa May, *Piccole donne* (1868/1869), Milano, RBA, 2020;

Adams, Lis, "Fiction vs Reality: discovering the real Little Women at Louisa May Alcott's Orchard House", *Journal of Museum Education*, vol. 45, n.3, June 2020, p. 288-302;

Battisti, Chiara, *La traduzione filmica: il romanzo e la sua trasposizione cinematografica*, Verona, Ombre Corte, 2008;

Bazin, André, Adriano Aprà (a cura di), *Che cos'è il cinema*, Milano, Garzanti, 1973;

Braeckman, Gaele, "Autorialità nel cinema e nella letteratura. Un quarantennio di riflessioni (1930-1970)", *Universiteit Gent*, 2013;

Cheney, E.D., Louisa May Alcott, *Her Life, Letters and Journals*, Boston, Roberts Bros. 1889;

Cinquegrani, Alessandro, *Letteratura e Cinema*, Treviso, La Scuola, 2009;

Clark Beverly Lyon, "The Afterlife of Little Women", *Studies in the Novel*, vol. 47, n. 2, 2015, p. 267-281;

Cobb, Shelley, "Adaptation, Authorship, and Contemporary Women Filmmakers", *Adaptation*, vol. 9, n. 1, 2019, p- 119-121;

Cortellazzo, Sara e Tomasi, Dario, *Letteratura e Cinema*, Roma, Editori Laterza, 1998;

De Luca, Alessandra, "C'è del marcio in Scandinavia", *Ciak*, 2009;

Doyle, Christine, “The afterlife of Little Women”, *Studies in the Novel*, vol. 47, n. 2, 2015, p. 267-281;

Gaudreault, André, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, s.l, Lindau, 2007;

Gaudreault André e Groensteen Thierry, *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Québec/Angoulême, Editions Nota Bene, 1998;

Griffis Rachel B., “Stories for “good young girls”: Louisa May Alcott, gender, and realism”, *Women's studies*, 2016, p. 269-273;

Hooper Elise, “Girl Power: A Look at Recent Little Women Adaptations”, *Women's studies*, vol. 48, n. 4, 2019, p. 421-432;

Manzoli Giacomo, *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci, 2003;

Sabouraud Frédéric, *L'adattamento cinematografico*, Torino, Lindau, 2007;

Saxton Martha, Daniela Daniele (a cura di), *Louisa May Alcott. Una biografia di gruppo*, Città di Castello, Jo March, 2019;

Simons Judy, “The Afterlives of Louisa May Alcott: Greta Gerwig’s Little Women”, *Adaptation*, vol. 13, n. 2, June 2020, p.279-281;

Smithers Annick, *A Comparative Analysis of the Protagonists of Louisa May Alcott's Little Women and Greta Gerwig's Little Women*, s.l, Utrecht University, 2021;

Rioux Anne Boyd , “Meg, Jo, Beth, Amy: The story of Little Women and why it still matters”, *Women’s Studies*, vol. 49, n. 4, 2018, p. 459-461;

Wang Haiyu, *Four Hollywood Film Adaptations of Little Women: Identifying Female Subjectivity in Characters, Plots, and Authorship*, s.l, University of South Florida, 2021;

West Kristina, “Who owns Little Women? Adapting Alcott in the Twenty-First Century”, *Women’s studies*, vol. 48, n. 4, 2019, p. 407-420;

Sitografia

Adattamento, in *Enciclopedia Treccani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, <https://www.treccani.it/vocabolario/adattamento>, consultato il 20/10/2021;

Annaud Jean-Jacques, “Il nome della rosa”, *Mymovie*, 1986, <https://www.mymovies.it/film/1986/ilnome dellarosa/>, consultato il 14/10/2021;

Ante-Litteram, in *Enciclopedia Treccani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, https://www.treccani.it/vocabolario/ante-litteram_%28Sinonimi-e-Contrari%29/, consultata il 24/10/2021;

Bosica Teresa, “Piccole donne”, *Studenti*, <https://www.studenti.it/piccole-donne-di-louisa-may-alcott-trama-analisi-e-personaggi.html>, consultato il 19/10/2021;

Brioschi Francesca, “Piccole Donne”, i due film a confronto , *NPC Magazine*, 2020, <https://www.npcmagazine.it/piccole-donne-confronto-film/>, consultato 02/11/2021;

Costa Antonio, “Trasposizione”, in *Enciclopedia del cinema*, 2004, [https://www.treccani.it/enciclopedia/trasposizione_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/trasposizione_(Enciclopedia-del-Cinema)/), consultata 13/10/2021;

Metaletteratura, in *Enciclopedia Treccani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, <https://www.treccani.it/vocabolario/metaletteratura/>, consultato il 18/10/2021;

“Piccole donne”, *Wikipedia*, https://it.wikipedia.org/wiki/Piccole_donne, consultato il 19/10/2021;

Redazione NOSPOILER, “Piccole Donne: le trasposizioni cinematografiche e televisive”, in *NOSPOILER*, <https://nospoiler.it/2019/09/27/piccole-donne-tutti-adattamenti/>, consultato 2/11/2021;

Rolling Stone, “Piccole donne’, gli adattamenti più belli di un classico che non invecchia mai”, *Rolling Stone*, <https://www.rollingstone.it/classifiche/classifiche-cinema/piccole-donne-gli-adattamenti-piu-belli-di-un-classico-che-non-invecchia-mai/489437/#!3/>, consultato il 28/10/2021;

Scanu, Ilaria Maggiano, “Se al femminismo di oggi serve ripartire da Grazia Deledda”, *La voce di New York*, 5 Settembre 2018, <https://www.lavocedineويورك.com/arts/libri/2018/09/05/se-al-femminismo-di-oggi-serve-ripartire-da-grazia-deledda/>, consultato 8/10/2021;

Scanu, Ilaria Maggiano, “Sororità: l’approccio femminista di «Piccole donne» anche dopo 150 anni”, *Il corriere della sera*, 31 Gennaio 2018, https://27esimaora.corriere.it/18_gennaio_02/louise-may-alcott-sororita-l-approccio-femminista-piccole-donne-anche-150-anni-69963a4e-efd5-11e7-ae90-7494db7ac3d7.shtml, consultata 8/10/2021;

Siviero Mara, “Piccole donne: il romanzo e gli adattamenti”, *Mymovies.it*, 2020, https://movieplayer.it/articoli/piccole-donne-romanzo-adattamenti_22239/, consultato il 19/10/2021;

Siviero Mara, “Jo March di Piccole Donne”, 2020, https://movieplayer.it/articoli/jo-march-personaggio-piccole-donne_22237/, consultato il 21/10/2021;

Spin-Off, in *Enciclopedia Treccani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, <https://www.treccani.it/vocabolario/spin-off/>, consultato il 27/10/2021;

Volpe Sandro, “Frontiere pericolose: l’adattamento”, *Between*, I.1, 2011, <http://www.Between-journal.it/>, consultato il 18/10/2021;

Filmografia

Scrooge, or, Marley's Ghost, Dickens (Walter R. Booth, 1901);
Frankenstein (J. Searle Dawley, 1910);
Cabiria (Giovanni Pastrone, 1914);
Piccole donne (*Little Women*, Alexander Butler, 1917);
Piccole donne (*Little Women*, Harley Knoles, 1918);
I miserabili (*Les Misérables*, Henri Fescourt, 1925);
Piccole donne (*Little Women*, George Cukor, 1933);
Diario di un curato di campagna (*Journal d'un curé de campagne*, Robert Bresson 1951);
Il Gattopardo (Luchino Visconti, 1963);
Teorema (Pier Paolo Pasolini, 1968);
Frankenstein Junior (Mel Brooks, 1974);
Piccole donne (*Little Women*, David Lowell Rich, miniserie del 1978);
Apocalypse Now (Francis Ford Coppola, 1979);
Brivido (*Maximum Overdrive*, Stephen King, 1986);
Il Nome della Rosa (*The name of the Rose*, Jean-Jacques Annaud, 1986);
Una per tutte, tutte per una (Nobushiki Yamazaki, 1987);
Batman (Tim Burton, 1989);
Edward mani di forbice, (*Edward Scissorhands*, Tim Burton, 1990);
La storia del Re Leone (*The Lion King*, Rob Minkoff e Roger Allers, 1994);
Piccole donne (*Little Women*, Gillian Armstrong, 1994);
Smoke (Wang Wayne, 1995);
Sex and the City (Darren Star, 1998);
Il Mistero di Sleepy Hollow (*Sleepy Hollow*, Tim Burton, 1999);
American Psycho (Mary Harron, 2000);
Il Signore degli Anelli (*The Lord of Rings*, Peter Jackson, 2001);
Harry Potter (David Heyman, 2001);
Lara Croft: Tomb Raider (Simon West, 2001);
Spiderman (Sam Raimi, 2002);
Percy Jackson (Chris Columbus, 2010);

Chiamami col tuo nome (*Call Me by Your Name*, Luca Guadagnino, 2017);

Dickens, l'uomo che inventò il Natale (*The Man Who Invented Christmas*, Bharat Nalluri, 2017);

Piccole donne (*Little Women*, Vanessa Caswill, miniserie del 2017);

Little Women (Claire Neiderpruem, 2018);

Piccole donne (*Little Women*, Greta Gerwig, 2019);

Dune (Denis Villeneuve, 2021);

Ringraziamenti

Vorrei ringraziare il mio professore, Federico Pierotti, per aver accettato il ruolo di relatore, ma anche per la sua disponibilità e il suo sostegno nella realizzazione di questo lavoro.

Inoltre, vorrei ringraziare le mie amiche che mi hanno accompagnato in questo percorso, regalandomi momenti di spensieratezza e di divertimento.

Ringrazio anche i miei zii, Rosa e Massimo, che mi sono stati sempre affianco, in tutti i miei percorsi, da quando ero bambina fino a questo giorno.

Il mio ringraziamento più grande va a tutta la mia famiglia, ma soprattutto ai miei genitori, Fabio e Patrizia, e a mio fratello, Alessio, che hanno vissuto ogni momento della mia vita, compresi questi tre anni, senza i quali non avrei avuto la forza per intraprendere e concludere questo percorso, ma in particolar modo mi hanno sempre incoraggiato ad andare avanti, specialmente nei momenti più difficili.

Ma vorrei anche ringraziare *me stessa*, soprattutto per aver saputo fare le scelte più giuste, anche se significava fare dei sacrifici, sebbene, sia stato difficile in alcuni momenti, sono contenta di essere riuscita a raggiungere un traguardo importantissimo, per me, e ne sono orgogliosa.

