

Nuove Ricerche Umanistiche



SCRITTURA E RISCrittURA IN LETTERATURA E LINGUISTICA

a cura di Enrico Di Pastena e Francesco Rovai

con la collaborazione di Paola Esposito e Cecilia Martino

P I L I A
UNIVERSITY
PRESS

Scrittura e riscrittura in letteratura e linguistica / a cura di Enrico Di Pastena e Francesco Rovai ; con la collaborazione di Paola Esposito e Cecilia Martino. - Pisa : Pisa university press, 2024. - (ILLA-Nuove ricerche umanistiche ; 10)

418 (23.)

I. Di Pastena, Enrico II. Rovai, Francesco III. Esposito, Paola IV. Martino, Cecilia I. Scrittura - Letteratura 2. Scrittura - Linguistica 3. Analisi linguistica

CIP a cura del Sistema bibliotecario dell'Università di Pisa

Collana ILLA - Nuove Ricerche Umanistiche

Responsabile: Roberta Ferrari

Direzione: Gianfranco Agosti, Giorgio Masi, Francesco Rovai

Collana fondata da: Alberto Casadei, Marina Foschi, Mauro Tulli

Comitato Scientifico: Albert R. Ascoli (Univ. Berkeley, Ca.), Simone Beta (Univ. Siena), Pietro U. Dini (Univ. Pisa), Francesca Fedi (Univ. Pisa), Maria Letizia Gualandi (Univ. Pisa), Juliane House (Univ. Amburgo), Mario Labate (Univ. Firenze), Irmgard Männlein-Robert (Univ. Tübingen), Guido Mazzoni (Univ. Siena), Paolo Pontari (Univ. Pisa), Biancamaria Rizzardi (Univ. Pisa), Emanuele Zinato (Univ. Padova)

UPI Opera sottoposta a
peer review secondo
il protocollo UPI
UNIVERSITY
PRESS ITALIANE

Volume realizzato con un contributo dell'Università di Pisa.

In copertina: Foto di Johnny Briggs su Unsplash (<https://unsplash.com/it/foto/un-primo-piano-di-una-macchina-da-scrivere-vecchio-stile-bozk-smlyog>).

© Copyright 2024

Pisa University Press

Polo editoriale - Centro per l'innovazione e la diffusione della cultura

Università di Pisa

Piazza Torricelli 4 - 56126 Pisa

P. IVA 00286820501 . Codice Fiscale 80003670504

Tel. +39 050 2212056 . Fax +39 050 2212945

E-mail press@unipi.it . PEC cidic@pec.unipi.it

www.pisauniversitypress.it

ISBN 978-88-3339-926-3

layout grafico: 360grafica.it

L'opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons: Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale (CC BY-NC-ND 4.0) Legal Code: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.it>



L'Editore resta a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare, per le eventuali omissioni o richieste di soggetti o enti che possano vantare dimostrati diritti sulle immagini riprodotte. L'opera è disponibile in modalità Open Access a questo link: www.pisauniversitypress.it

INDICE

INTRODUZIONE <i>Enrico Di Pastena, Francesco Rovai</i>	7
SEZIONE LETTERARIA	
FILOLOGIA D'AUTORE E <i>DIGITAL HUMANITIES</i> : IL CASO DE <i>LA DAMA BOBA</i> DI LOPE DE VEGA <i>Marco Presotto</i>	19
«SIÉNTOME A LAS RIBERAS DE ESTOS RÍOS / DONDE ESTOY DESTERRADO Y LLORO TANTO»: UN CASO DI RISCrittURA RINASCIMENTALE DELL'ELEGIA D'ESILIO <i>Caterina Russo</i>	35
<i>TEATRO SCELTO SPAGNUOLO</i> : STUDIO DELLE STRATEGIE TRADUTTIVE DI GIOVANNI LA CECILIA <i>Francesca Ferri</i>	51
«BIST DU EIN MÄRCHEN, HOLDES KIND?» ROBERT WALSER E LE RISCrittURE DI <i>ASCHENBRÖDEL</i> E <i>SCHNEEWITTCHEN</i> <i>Luisa Zullo</i>	69
COME LAVORAVA ALMADA: <i>LA TRAGEDIA DE LA DA UNIDAD(E)</i> O VICEVERSA <i>Andrea Bianchini</i>	85
QUATTRO RISCrittURE DI <i>MĚRTVYJ DOM</i> : IL SIROTKIN DOSTOEVSKIANO NELLA SCENEGGIATURA DI VIKTOR ŠKLOVSKIJ <i>Marta Capossela</i>	103
(RI)SCRITTURE E (RE)INTERPRETAZIONI TEDESCHE DEL MITO DI IFIGENIA NEL VENTESIMO SECOLO <i>Cristiana Desiderio</i>	117

SYRMA ANTIGONES. LE RIELABORAZIONI DEL MITO NEL VENTESIMO SECOLO E IL RAPPORTO CON LA STORIA <i>Chiara Protani</i>	133
IL PROBLEMA DEL PALINSESTO NELL'OPERA DI DAVID SAMOJLOV. IL CASO DI «NOČNOJ GOST'» <i>Cecilia Martino</i>	149
TRA LETTERATURA E CINEMA: SCRITTURE E ADATTAMENTI SULLA MEMORIA STORICA DELLA GUERRA CIVILE SPAGNOLA (1982-2003) <i>Roberta Narcisi</i>	167
LA LICANTROPA COME "ALICE CYBORG": FIGURAZIONI POSTUMANE E AGENCY DI CAPPUCETTO ROSSO IN WOLFLAND DI TANITH LEE <i>Carolina Pisapia</i>	183
THE WASTE LAND AT 100: QUESTIONI DI ADATTAMENTO E TRANSTESTUALITÀ PER UN POST-/POP-ELIOT <i>Andrea Lupi</i>	201
«SO I'LL SPIN A THREAD OF MY OWN»: IL MITO RICREATO IN THE PENELOPIAD DI MARGARET ATWOOD <i>Elena Bastianoni</i>	217
TRA ESISTENZA ED EVANESCENZA: RICONFIGURAZIONI DEL PERSONAGGIO VIRGILIANO IN LAVINIA DI URSULA K. LE GUIN <i>Alessia Guidi</i>	233
«THE VAMPIRE LIVE ON AND CANNOT DIE BY MERE PASSING OF TIME»: DRACULA NEI FUMETTI <i>Angel Antonio De Oliveira Amata</i>	249
DICKENS TRANSCODIFICATO: METAFICTION, IDENTITÀ ED EREDITÀ CULTURALE IN THE PERSONAL HISTORY OF DAVID COPPERFIELD (2019) DI ARMANDO IANNUCCI <i>Valérie Tosi</i>	265

LA DOPPIA SCRITTURA: <i>OUISTREHAM</i> DI EMMANUEL CARRÈRE TRA FINZIONE E DOCUMENTARIO <i>Francesco Baucia</i>	281
SEZIONE LINGUISTICA	
EPIFANIO DI SALAMINA E LE SCRITTURE DELL'ORIENTE <i>Marco Mancini</i>	299
I TRATTI DISTINTIVI DEL MODULO GRAFEMATICO: UN ESPERIMENTO SULL'ALFABETO LATINO <i>Rosso Manuel Senesi</i>	347
IL DISCORSO POLITICO TRA LINGUA SCRITTA E PARLATA: PROCESSI DI RISCrittURA NEI RESOCONTI STENOGRAFICI DEL PARLAMENTO TEDESCO <i>Francesco Caprioli</i>	371
DUBBING DIASTRATIC VARIETIES FROM ITALIAN INTO ENGLISH: THE CASE OF <i>SUMMERTIME</i> <i>Filippo Sættoni</i>	389
PER UNO STUDIO CONTRASTIVO ITALIANO-SPAGNOLO DELLE INTERIEZIONI NEI <i>PROMESSI SPOSI</i> : IL CASO DI "EH" <i>Arianna Redaelli, Alice Mazzarello</i>	409
PROSPETTIVE TEORICO-PRATICHE SULLA DIDATTICA DELLA SCRITTURA APPLICATE AL PORTOGHESE COME LINGUA STRANIERA (PLS) <i>Matteo Berni</i>	427
DETECTING WRITING ANXIETY FACTORS AMONG PAKISTANI ESL UNDERGRADUATES <i>Sameena Malik</i>	449
SCRITTURA E VIDEOSCRITTURA. LA PERCEZIONE DEGLI STUDENTI CON E SENZA DSA SULL'INTRODUZIONE DI NUOVE TECNOLOGIE NEL <i>WRITING</i> <i>Chiara Storace</i>	457

IRONY MARKERS IN BRITISH NEWSPAPERS AND TWEETS CONCERNING CLIMATE CHANGE: A CASE STUDY <i>Alessandro Aru</i>	473
REWRITING AND RE-CONTEXTUALIZING BIOLOGY FOR THE GENERAL PUBLIC: FROM BLOGS TO <i>YOUTUBE</i> EDUCATIONAL VIDEOS <i>Ilaria Giordano</i>	491
INDICE DEI NOMI	507
ELENCO DEGLI AUTORI E DELLE AUTRICI	523

SEZIONE LETTERARIA

**DICKENS TRANSCODIFICATO: METAFICTION,
IDENTITÀ ED EREDITÀ CULTURALE IN *THE
PERSONAL HISTORY OF DAVID COPPERFIELD*
(2019) DI ARMANDO IANNUCCI**

Valérie Tosi

Abstract

This essay investigates Armando Iannucci's film The Personal History of David Copperfield (2019) through a semiotic and cultural lens. Considering the process of adaptation as a convergence of translation, transcoding, and rewriting, I intend to examine the relationship between the Dickensian hypotext and Iannucci's work from an aesthetic, pluralist, materialist, and metafictional perspective. First, I will contextualise the film within adaptation taxonomies, relying on the director's poetic declarations. Secondly, drawing on the concepts of ocularisation and auricularisation developed by Jost (1987), I will analyse how David Copperfield's perspective is rendered throughout the film. Therefore, I will focus on camera work, framing, and audio narration. Thirdly, I will look into Iannucci's attempt to render the scenic design as a "handmade" – and therefore "theatrical" – physical entity. Lastly, drawing on Neo-Victorian Studies, I will highlight how the theme of self-discovery through the art of storytelling becomes central in the film, playing a pivotal role in the overlapping of Charles Dickens' biographèmes (Barthes 1977) with David Copperfield's "personal history". From a cultural perspective, I will investigate how Iannucci redefines Victorian Englishness in literary terms, representing a multiethnic, creative, and outgoing society whose Dickensian humor is part of its cultural heritage.

L'adattamento cinematografico di un'opera letteraria è stato paragonato a pratiche traduttive e di riscrittura da parte di numerosi critici rappresentativi della svolta sociologico-culturale nei *translation e adaptation studies* (cfr. Aragay 2005; Leitch 2008; Hutcheon 2006; Venuti 2007; Catrysse 2014).

Oggi, trattare la trasposizione cinematografica come forma di traduzione significa indagarla innanzitutto come processo creativo¹ e feno-

¹ Fu a partire dagli anni Cinquanta, grazie al dibattito sull'autorialità cinematografica promosso da riviste come «Cahiers du cinéma», che al regista venne riconosciuto lo

meno culturale, focalizzandosi sulle modalità con cui la rimediazione del *source text* si rapporta al *target (con)text*. Inoltre, l'adattamento cinematografico di un romanzo è il frutto della collaborazione – tra le varie personalità coinvolte nei meccanismi di lavorazione, produzione e distribuzione del film – di un regista e di uno sceneggiatore che trasforma il testo di partenza in un copione, e quindi in un *altro* testo, contenente dialoghi e didascalie. Un adattamento cinematografico può essere quindi concepito come *refraction*, cioè come «[an] adaptation of a work of literature to a different audience, with the intention of influencing the way in which that audience reads the work» (Lefevere 1982: 4) ed essere indagato come riscrittura palinsestica², non solo da un punto di vista concettuale, ma formale.

The Personal History of David Copperfield (2019) del regista scozzese Armando Iannucci, trasposizione cinematografica del romanzo di Charles Dickens *The Personal History, Adventures, Experience and Observation of David Copperfield the Younger of Blunderstone Rookery (Which He Never Meant to Be Published on Any Account)* pubblicato a puntate tra 1849 e 1850, si rivela un'opera di grande interesse nell'ambito degli *adaptation studies* per il suo carattere metatestuale e transmediale, che la rendono difficilmente inscrivibile nelle categorie di adattamento teorizzate dagli anni Settanta a oggi.

Nel 1975 Geoffrey Wagner elaborò tre tipologie di adattamento cinematografico, denominandole rispettivamente *transposition*, *commentary* e *analogy* (cfr. McFarlane 1996: 10; Cartmell/Whelehan 1999: 24). Se la trasposizione prevede un'interferenza minima da parte del regista, il commento implica la presenza di una precisa posizione critica, mentre l'analogia consiste in una maggiore presa di distanza dall'originale con l'obiettivo di produrre una nuova opera d'arte. Nel 1996 la tassonomia di Wagner venne rielaborata e ampliata da Karen E. Kline,

statuto di autore e si iniziò a ricercare nella sua opera i tratti di una poetica personale (cfr. Meneghelli 2012). Negli anni Sessanta DeWitt Bodeen definì l'adattamento «a creative undertaking» (cfr. McFarlane 1996: 7) che, tuttavia, presupponeva da parte del regista «the ability to recreate and sustain an established mood» (*ibid.*), cioè quello dell'ipotesto. Dieci anni dopo, Christian Metz, in *The Imaginary Signifier*, scrisse che un lettore posto di fronte alla trasposizione di un'opera letteraria «will not always find *his* film, since what he has before him in the actual film is now somebody else's phantasy» (*ibid.*, enfasi nell'originale), attribuendo maggior creatività e autonomia al regista e allo sceneggiatore. Nel 2006 Linda Hutcheon ha proposto una definizione tripartita di adattamento come «acknowledged transposition», «creative and interpretive appropriation» ed «extended intertextual engagement» (Hutcheon 2006: 8).

² Linda Hutcheon definisce l'adattamento un *palinsesto*, una forma di traduzione da intendersi come processo di trasmutazione e transcodifica (Hutcheon 2006: 8, 16).

che identificò quattro forme di rimediazione nel passaggio da romanzo a film, e di conseguenza quattro prospettive critiche con cui guardare all'adattamento: *translation*, *pluralist*, *transformation* e *materialist*. La traduzione si ha quando il regista si focalizza sull'aderenza del film al testo letterario a livello di intreccio, personaggi, ambientazione e tematiche; il paradigma pluralista consiste in un compromesso tra fedeltà allo spirito dell'ipotesto e innovazione, manifestandosi nell'eliminazione o nell'aggiunta di scene e nel ridimensionamento o accentuazione del ruolo di determinati personaggi. La trasformazione produce un deliberato sovvertimento dell'opera di partenza, criticandone il modello letterario o mettendone in luce le contraddizioni ideologiche. Infine, l'approccio materialista conferisce maggior rilievo al contesto storico-culturale da cui scaturisce la trasposizione rispetto a quello dell'ipotesto (cfr. Kline 1996: 70)³.

Date queste premesse, e tenendo in considerazione la collaborazione tra Iannucci e il commediografo e produttore inglese Simon Blackwell nella realizzazione della sceneggiatura, si analizzerà *The Personal History of David Copperfield* adottando il modello proposto da Kline, ma combinando tra loro la prospettiva pluralista, materialista e un'angolazione trasversale identificabile con la *metafiction*. Questo triplice approccio permetterà di illustrare come Iannucci e Blackwell abbiano re-immaginato la figura e la storia di David Copperfield in un contesto culturale informato dal dibattito sull'autore, sul personaggio, sulle pratiche di *life writing* e sul concetto di *Britishness* in termini di identità ed eredità culturale. Inoltre, consentirà di indagare il film da un punto di vista metafinzionale, evidenziandone il legame con la letteratura e il teatro, due arti inscindibili nella prosa dickensiana.

Prima di addentrarci nell'analisi formale della pellicola, è opportuno riflettere su quali motivazioni estetiche e culturali abbiano spinto Iannucci a lavorare a una riscrittura cinematografica di *David Copperfield* a distanza di circa vent'anni dagli ultimi adattamenti, cioè la serie della BBC in due parti del 1999, diretta da Simon Curtis e l'adattamento per il piccolo schermo di Peter Medak del 2000.

³ Questi tentativi di categorizzazione rivelano un impianto di matrice strutturalista al quale, soprattutto dagli anni Novanta, si cerca di applicare considerazioni, idee e principi elaborati all'interno della corrente filosofica neostoricista e dei *cultural studies*. Tuttavia, è opportuno ricordare come già nel 1982 Gérard Genette avesse sostenuto la necessità di uno «strutturalismo aperto» (Genette 1997: 469), cioè di un metodo di indagine del palinsesto potenzialmente applicabile anche all'adattamento cinematografico.

1. Estetica dickensiana: visione pluralista, linguaggio e teatralità

In un articolo pubblicato su «The Guardian», Iannucci dichiara di aver riletto *David Copperfield* un paio di anni prima di maturare l'idea di un remake cinematografico dell'opera e di essere rimasto profondamente colpito da «the unexpected modernity of the narrative and the sheer boisterous energy of the language» (Iannucci 2019). Il regista sottolinea come nel romanzo di Dickens il lettore si trovi di fronte a «surreal visions, thrilling metaphors and deft one-liners» (*ibid.*), elementi che a suo parere nessun regista cimentatosi con l'adattamento dell'opera ha saputo trasporre sullo schermo. Nei film di George Cukor (1935) e di Delbert Mann (1969), per lui più concentrati sulla fedeltà all'intreccio che su un'adeguata transcodifica dell'immaginario poetico dickensiano, Iannucci riscontra una resa eccessivamente uniforme e tipizzata dei personaggi (cfr. Iannucci 2019). Gli adattamenti più recenti di Curtis e Medak, sebbene non citati in modo esplicito, sembrerebbero ugualmente ancorati a modalità rappresentative in cui la creatività del regista rimane subordinata alla fedeltà tematica nei confronti dell'ipotesto. Tali caratterizzazioni per Iannucci tradiscono lo stile e lo spirito della narrativa di Dickens, che scrive «something far more stark» (*ibid.*) quando ci presenta i suoi personaggi. L'approccio di Iannucci verso il materiale della tradizione risponde quindi a una modalità pluralista dell'adattamento non tanto nei confronti dell'ipotesto dickensiano, del quale è colta la natura moderna e polifonica, quanto delle sue non altrettanto moderne trasposizioni cinematografiche.

Potremmo interpretare le parole del regista come una presa di coscienza del fatto che gli adattamenti britannici di *David Copperfield* non hanno saputo tradurre cinematograficamente il «realismo disrealizzato»⁴ di Dickens e il suo linguaggio ricco di metafore, similitudini e motti di spirito. Sono invece proprio questi elementi, secondo Iannucci, a permettere al pubblico di cogliere le ambiguità, le contraddizioni, e l'instabilità identitaria profondamente moderna dei «tipi» sociali immortalati da Dickens nella sua prosa.

Iannucci sembra comprendere che, per realizzare un adattamento che traduca lo sguardo pluralista della narrativa dickensiana, è necessario, in primo luogo, riconoscere il debito di Dickens verso il teatro

⁴ Giuseppe Tomasi di Lampedusa parla di una «rifrazione deformante» (Lampedusa 1991: 154) della prosa dickensiana: ciò che Dickens offre al lettore «non è la piatta riproduzione fotografica degli ambienti, ma un quadro nel quale l'artista ha trasformato con la sua visione la realtà in modo da far risaltare mediante l'esagerazione [...] i suoi caratteri essenziali e il segreto del suo spirito» (*ibid.*: 155).

e comprendere linguisticamente la “drammaticità” della sua narrativa, qualità funzionale alla rappresentazione di personaggi che oscillano tra differenti possibilità e condizioni esistenziali. Con la collaborazione di Blackwell, il regista realizza quindi una sceneggiatura profondamente teatrale, ricorrendo al comico e al grottesco per delineare la complessità psicologica di figure come Betsey Trotwood, Wilkins Micawber, Uriah Heep, Mr Dick e James Steerforth.

Un esempio di questa modalità rappresentativa è osservabile nella scena dell’incontro tra Betsey Trotwood e Peggotty, la governante di Clara Copperfield. Lo sconcerto di Betsey riguardo alla stranezza del nome “Peggotty” è espresso con le stesse parole del romanzo, ma Iannucci aggiunge un ulteriore scambio di battute tra le due donne. Betsey chiede a Peggotty: «Did your mother sneeze your name when you were being christened?» (Iannucci/Blackwell 2018: 4) e quest’ultima ribatte: «It’s a normal name. And do you not think “Trotwood” is a big glass house to be chucking stones from?» (*ibid.*: 5). La prima battuta, che richiama alla mente l’associazione di origine medievale tra diavolo e starnuto, sembra alludere ironicamente al male connesso al «pagan name» (Dickens 1992: 172) “Peggotty”, di cui il personaggio di Betsey fa menzione nel capitolo XIII del romanzo. Nella seconda, riformulando il proverbio inglese *Those who live in glass houses shouldn’t throw stones* e creando un dialogo dal ritmo serrato e dai toni pungenti, Iannucci enfatizza invece l’orgoglio e l’irriverenza di Peggotty, che incurante della differenza di classe, relativizza la serietà e l’autorevolezza di Miss Trotwood.

2. David Copperfield: un’immaginazione che prende forma

Iannucci afferma di aver rappresentato la vita di David come «the depiction of an inner imagination taking shape» (Iannucci 2019), focalizzandosi sul lavoro della coscienza del protagonista nell’elaborazione delle esperienze vissute.

Una prima domanda che è necessario porsi per condurre un’indagine comparata tra il romanzo di Dickens e *The Personal History of David Copperfield* è come analizzare tecnicamente questo adattamento, a prescindere dagli aspetti tematici conservati nella trasposizione cinematografica del romanzo.

Un contributo fondamentale al nostro studio è offerto dalla metodologia dei *comparative film and literature studies*⁵. Focalizzandosi sulla

⁵ Un primo tentativo di condurre uno studio comparato di letteratura e cinema fu elaborato da George Bluestone in *Novels into Films* (1957), in cui l’autore analizzava le

produzione letteraria dickensiana, Garrett Stewart osserva che il regista sovietico Sergej M. Ėjzenštejn è stato il primo a individuare i punti in comune tra la scrittura di Dickens e il cinema, ragionando sul rapporto tra montaggio e *storytelling* e individuando «a filmic grasp of the dickensian prose» (Stewart 2003: 122). Basandosi sulle considerazioni di Ėjzenštejn, Stewart propone una *comparazione* tra sintassi narrativa dickensiana ed editing cinematografico per identificare tecniche narrative affini al *close-up*, al *montaggio incrociato*, all'uso di sillessi metaforiche (giustapposizioni, dissolvenze e successioni fugaci) e al montaggio parallelo. Un modello comparativo affine, ma ancora più strutturato e basato sullo studio degli equivalenti funzionali tra le opere dickensiane e i loro adattamenti, è quello elaborato alla fine degli anni Novanta da Brian McFarlane per l'analisi di *Great Expectations* (1946) di David Lean.

Prima di applicare tale modello a *The Personal History of David Copperfield* è opportuno introdurre un'ulteriore prospettiva di indagine, complementare a quella appena proposta. Nella sua recensione al film di Iannucci, Chris Louttit, professore di letteratura inglese alla Redbound University di Nimega, commenta il film concentrandosi sul legame tra cinema, teatro e scrittura dickensiana. Consapevole del debito di Dickens e di Iannucci verso il teatro, Louttit si interroga sugli elementi di transmedialità, (meta)teatralità e metacinema che emergono nell'opera (cfr. Louttit 2020: 275). Adottando in modalità combinata l'analisi strutturale di McFarlane e l'approccio suggerito da Louttit, l'indagine sul film verrà condotta analizzando aspetti tecnici come il *voice-over*, i *close-ups*, le sovraimpressioni, i tipi di inquadratura e considerando la dimensione metafinzionale dell'opera.

Il film ha inizio all'interno di un teatro in cui è mostrato un pubblico in attesa dell'inizio dello spettacolo. Il protagonista, interpretato da Dev Patel, fa il proprio ingresso in scena raggiungendo un leggio e rivolgendosi agli spettatori con le parole: «Whether I turn up to be the hero of my own *story* or whether that station will be held by anybody else, these *moments* must show» (Iannucci/Blackwell 2018: 1, enfasi aggiunta). Le prime frasi pronunciate da David corrispondono solo parzialmente a quelle del romanzo: «Whether I shall turn out to be the hero of my own

similitudini tra le immagini mentali prodotte dal lettore e quelle visuali osservate dallo spettatore (cfr. McFarlane 1996: 3); negli anni Settanta Julia Lesage applicò ad alcuni film inglesi e americani i principi narratologici teorizzati da Barthes in *S/Z* (cfr. Lesage 1975). Al lavoro pionieristico di Bluestone e Lesage seguì *Film and Literature: A Comparative Approach to Adaptation* (1988) di Wendell Aycock e Michael Schoenke, che mostrava l'applicabilità di criteri narratologici come categorie attanziali, focalizzazione e tempo del racconto a diversi adattamenti utilizzati come *case studies* (cfr. Aycock/Schoenke 1988).

life, or whether that station will be held by anybody else, these *pages* must show» (Dickens 1992: 5, enfasi aggiunta). Il termine *life* è sostituito con *story* e *pages* con *moments*, sottolineando fin dall'*incipit* la natura finzionale dell'opera e la specificità estetica del medium cinematografico.

Il racconto di David della propria *story* è segnalato da un «seamless cut» (Iannucci/Blackwell 2018: 1) che mima un procedimento di metalessi dell'autore⁶: David si volta verso lo schermo alle sue spalle e vi passa attraverso, accedendo a una nuova dimensione diegetica. Se nel romanzo David afferma «Not to meander, myself, at present, I will go back to my birth» (Dickens 1992: 6), nel film vediamo David ritornare materialmente sul luogo della propria nascita, la residenza Rookery, trasformando il *going back* della memoria in un ritorno fantasmatico del personaggio nei luoghi del proprio passato.

Il secondo capitolo del romanzo di Dickens, intitolato *I observe*, si apre con una riflessione di David sui primi oggetti percepiti dalla sua coscienza infantile:

Looking back, as I was saying, into the blank of my infancy, the first objects I can remember as standing out by themselves from a confusion of things, are my mother and Peggotty. What else do I remember? Let me see (*ibid.*: 15, enfasi aggiunta).

Come appare evidente nel passo appena citato, la dimensione visuale della memoria è sottolineata verbalmente: ricordare è *guardare indietro*, è *vedere*. Nel romanzo di Dickens, per descrivere gli eventi del passato, il protagonista utilizza continuamente verbi che rimandano alla facoltà della vista. Iannucci, optando per il *close-up* e l'effetto sfocato, rappresenta quella che può essere la visione confusa di un neonato espressa dalle parole di Dickens, ma sulla scena, accanto ai volti di Clara Copperfield e della domestica Peggotty, appare quello di David adulto che osserva il se stesso in fasce.

Nella sua biografia di Dickens del 1990, Peter Ackroyd attribuisce a Dickens una memoria cinematografica, al punto che in uno dei capitoli metafinzionali dell'opera, fa pronunciare all'autore-personaggio, con una certa arroganza, la frase: «I remember *everything*» (Ackroyd 1990: 308, enfasi nell'originale). Allo stesso modo il critico John Bowen afferma che la memoria di David Copperfield è «a cinema of the mind» (Bowen

⁶ In *Figure III. Discorso del racconto* (1972), Gérard Genette definisce la metalessi dell'autore un procedimento trasgressivo attraverso il quale l'autore manifesta la propria presenza a livello diegetico (cfr. Genette 2006: 282).

2003: 30). Iannucci sembra portare all'estremo queste intuizioni, giocando sulla fusione tra autore e personaggio e sull'interconnessione tra immaginazione, visione e memoria. I ricordi di David vengono spesso rappresentati da proiezioni su uno schermo alle spalle del protagonista, rimarcando le potenzialità semiotiche del cinema e il suo impiego concettuale come metafora della memoria.

Facendo ricorso all'analisi strutturalista di François Jost, osserviamo che nel film di Iannucci, l'effetto di ocularizzazione e auricularizzazione interna primaria⁷ (cfr. Jost 1987: 29, 57), corrispondente alla presenza di un narratore omodiegetico e alla focalizzazione interna nel romanzo di Dickens, è ottenuto mediante il *voice-over*, il *subjective camerawork* (cfr. Chandler/Munday 2011: 412) e la persistente presenza scenica del protagonista. La voce di David adulto introduce gli eventi che a breve vivrà il David bambino, scandendo gli episodi della sua storia in una modalità narrativa che richiama la struttura in capitoli del romanzo. Le occasioni in cui il protagonista è assente dalla scena, o inconsapevolmente partecipa degli eventi rappresentati, sono minime e funzionali alla visione pluralista di Iannucci, che enfatizza la dignità di Peggotty, l'immoralità di Betsey Trotwood, la fragilità di Uriah Heep, la geniale pazzia di Mr Dick, l'immaturità innocente di Dora Spenlow, i tormenti interiori di James Steerforth e il bonario parassitismo dei Micawbers (cfr. Iannucci 2019).

Le tecniche cinematografiche utilizzate da Iannucci e corrispondenti al *subjective camerawork* sono la camera a mano, la carrellata circolare e i *point-of-view shots* (Chandler/Munday 2011: 151), che riproducono formalmente lo sguardo del protagonista. Attraverso i *low-angled shots* (*ibid.*: 245), cioè le angolazioni di ripresa dal basso, lo spettatore vede le figure come le vede il David bambino: incombenti, grottesche, e a volte minacciose. Ogni inquadratura riflette il punto di osservazione di David e la sua percezione del mondo: lo spettatore vede la gonna di Peggotty che pulisce casa senza scorgere tutta la sua figura; osserva "dal basso" i cespugli a forma di animale contro cui David, negli anni dell'infanzia, inscena le lotte fantastiche, e ha una visuale simile anche della tomba del padre del protagonista. Sono le figure negative del romanzo che Iannucci predilige mostrare attraverso i *low-angled shots*, in particolare Mr Murdstone, il patrigno di David, che sovrasta lui e gli altri personaggi preannunciando il suo nefasto potere di condizionarne la vita.

⁷ Prendendo spunto dallo strutturalismo narratologico di Gérard Genette e dal concetto di focalizzazione spiegato in *Figures III* (1972), Jost elabora il concetto di *ocularizzazione*, indicando con questo termine la relazione tra la macchina da presa e ciò che si presume essere la realtà osservata dal personaggio in scena. Dall'ocularizzazione dipende il rapporto di conoscenza tra istanza narrante, personaggio e spettatore (cfr. Jost 1987).

Inoltre, durante tutto il film, è impossibile non notare la frequenza con la quale Iannucci mette in scena il David maturo e quello bambino, quest'ultimo interpretato da Jairaj Varsani, nell'atto di osservare insieme la realtà che li circonda. La compresenza scenica delle due figure serve a ricordarci che la storia che stiamo ascoltando e guardando è filtrata da una mente matura e soprattutto da una mente autoriale, che ha rielaborato esteticamente le proprie esperienze trasformandole in un'opera letteraria.

3. Ambientazioni “hand-made”: un film (meta)teatrale

In *The Personal History of David Copperfield* il legame tra cinema e teatro si manifesta non solo nei dialoghi tra i personaggi, nel loro tono di recitazione enfatico, nel loro modo di entrare in scena, nella loro postura e gestualità, ma è suggerito dallo stesso impianto scenico. Iannucci ha dichiarato di aver preferito costruire manualmente le scenografie del film perché la *computer generated imagery* non gli avrebbe permesso di ottenere l'effetto di «physically magical» (Iannucci 2020) sul quale ha voluto fondare il proprio adattamento. L'espressione «fisicamente magico» rimanda alle parole di Tomasi di Lampedusa, che definiva «magico» il realismo dis-realizzato dickensiano (cfr. Lampedusa 1991: 149).

Nel film di Iannucci lo spettatore si trova spesso di fronte ad allestimenti scenografici in cui vi sono elementi testuali che assolvono una funzione didascalica o riempitiva, come nel caso della targhetta con il nome “Rookery” collocata sulla porta di casa Copperfield, le insegne delle botteghe al porto di Yarmouth e nelle vie di Londra, le etichette sulle bottiglie della ditta Murdstone, il gigantesco cartello “HE BITES” indossato da David alla bottigliera, o l'avviso “CAUTION. No Donkeys across this MEADOW” posto di fronte alla casa di Betsey Trotwood. In altri casi, la presenza di determinati oggetti, la scelta dei colori e l'uso delle luci sembrano rispecchiare la natura o lo stato d'animo dei personaggi che abitano quei luoghi o che attraversano quegli spazi, caratteristica riscontrabile nella stessa prosa di Dickens.

Quando David viene portato nella casa-barca della famiglia di Peggotty, ad esempio, ci accorgiamo che l'ambientazione è diversa da quella descritta nel romanzo; mentre nel *David Copperfield* di Dickens la costruzione è definita «a black barge, or some other kind of superannuated boat» (Dickens 1992: 29), nel film di Iannucci appare come una graziosa costruzione dalle tonalità pastello. I colori hanno qui un valore simbolico che rispecchia ciò che nel romanzo occupa un intero capitolo, cioè la descrizione di un ambiente dall'accogliente gioiosità, in contrasto con la fredda e cinerea Rookery, dominata dalla tirannia di

Mr Murdstone. Attraverso l'uso della luce, la casa-barca assumerà successivamente tonalità più cupe, grigie e bluastre, in quanto teatro della corruzione morale della piccola Emily da parte di James Steerforth.

La natura artefatta del *setting* è suggerita anche da espedienti metafinzionali. Nel romanzo, il ritorno a casa di David da Yarmouth è narrato in poco più di una pagina, in cui il bambino, giunto alla Rookery, viene a sapere del matrimonio della madre con Mr Murdstone. Nelle pagine successive Dickens descrive Murdstone come un uomo autoritario e violento, intenzionato a educare David in modo analogo al maestro di scuola di *Hard Times* (1854), basando cioè la sua istruzione su fatti e sulla messa al bando dell'immaginazione. Nel film il ritorno alla realtà domestica e la caratterizzazione del patrigno sono condensati e rappresentati in una modalità straniante: una mano gigante, proveniente da un fuori-campo extra-diegetico, entra nella barca attraverso il tetto della costruzione, che si trasforma prima in un modellino di carta e poi in uno dei disegni di Yarmouth realizzati dallo stesso David. La mano è quella di Mr Murdstone, che cerca di strappare al bambino i suoi ricordi e le sue fantasie infantili. Il modellino di carta e i disegni rimandano alla progettualità visuale di David, scrittore e sceneggiatore capace di sintetizzare l'esperienza in immagini mentali destinate a trasformarsi in un racconto dall'architettura drammatica.

Se Dickens si impegnò personalmente nella realizzazione delle scenografie utilizzate per gli spettacoli amatoriali nella sua residenza di Gad's Hill e partecipò attivamente alla costruzione dell'impianto scenografico dei drammi *The Frozen Deep* (1857) e *No Thoroughfare: A Drama in Five Acts* (1867), il film di Iannucci rappresenta metaforicamente la materializzazione dell'immaginario "teatrale" dickensiano attraverso il personaggio di David. Un ulteriore esempio del legame tra elementi scenografici e metafinzionalità è osservabile nella scena in cui la famiglia Peggotty si rende conto della fuga di Emily e Steerforth: sul fondo della barca appare uno schermo secondario, cioè un velo rettangolare sul quale sono proiettate le immagini della fuga degli amanti. Abbiamo qui l'impiego del metacinema come metafora dell'immaginazione e dispositivo analettico capace di colmare un'ellissi narrativa.

Oltre alla casa-barca di Yarmouth, vi sono altri ambienti del film che imitano scenografie teatrali o evocano concettualmente il teatro: le vedute del palazzo di Westminster e della scuola di Mrs Strong sembrano dipinte su pannelli; il salottino di Dora Spenslow, le cui pareti sono ricoperte di silhouettes, rimanda al teatro delle ombre; le stanze di Mr Dick e di Mrs Steerforth sono caratterizzate da drappaggi e tendoni che mimano sipari; infine, l'ultima casa abitata dai Micawber ha l'aspetto di un camerino sovraffollato, in cui David cerca i suoi appunti proprio

come un attore cercherebbe il proprio copione perduto. Inoltre, da un punto di vista tecnico, l'uso frequente del grandangolo permette una maggior profondità di campo e offre una prospettiva alterata che porta lo spettatore ad avere l'impressione di trovarsi in mezzo all'azione.

4. Un David Copperfield neovittoriano: transmedialità, autorialità e (auto)biografismo

Iannucci riconosce e valorizza la natura profondamente autobiografica del romanzo dickensiano, rappresentando la fusione Dickens-David in modo sagace e conforme ai principi letterari del neovittorianesimo postmoderno, in cui il personaggio si caratterizza spesso come figura polimorfa, dall'identità stratificata (cfr. Letissier 2015). La sovrapposizione tra Dickens e David è suggerita fin dalla scena iniziale nel teatro, in cui David si appresta a offrire agli spettatori un racconto "drammatizzato" della propria storia che ricorda le letture pubbliche fatte da Dickens in patria e in America.

Dopo la fuga dalla bottigliera in cui Murdstone lo costringe a lavorare, David viene accolto in casa dalla zia Betsey Trotwood. Qui, nella sua stanza, David è spesso mostrato in piedi di fronte a uno specchio, intento a provare e riprovare l'interpretazione delle «creature [...] dal sovrumano buonumore o [...] squallida *eeriness*» (Lampedusa 1991: 154, enfasi nell'originale) in cui si è imbattuto e che hanno colpito la sua immaginazione. Anche quando è ospite, a Londra, presso la famiglia Micawber, David si ritaglia "a room of one's own" in cui poter scrivere davanti a uno specchio. Molti biografi riportano testimonianze di amici e familiari di Dickens che descrivono l'autore intento in pratiche di ventriloquio nel momento della creazione letteraria (cfr. Ackroyd 1990: 38; Slater 2009: 467; Tomalin 2011: 46) e Iannucci, come Bharat Nalluri, regista di *L'uomo che inventò il Natale* (2017), sembra ricorrere a queste fonti, mescolando fatto e finzione e confondendo autore e personaggio.

Lo specchio nella stanza di David, come uno schermo cinematografico, restituisce un ricordo legato all'esperienza del protagonista nella bottigliera Murdstone. Dietro all'immagine di David appare un bambino che chiede: «I want more sir! Please, sir...» (Iannucci/Blackwell 2018: 152). Questo inequivocabile riferimento transmediale al romanzo *Oliver Twist* (1837-39) suggerisce nuovamente la sovrapposizione tra Dickens e il personaggio: David, come Dickens aveva fatto con la propria esperienza lavorativa alla Warren's Blacking Warehouse, rielabora un *biografema* (cfr. Barthes 1977: xiv) trasformandolo in racconto e mostrando così il carattere marcatamente autobiografico della sua scrittura.

La presa di coscienza di David della propria incompatibilità con la moglie-bambina Dora Spenlow, presa di coscienza che nel romanzo avviene mediante riflessioni e commenti espressi dalla voce narrante di un David adulto, nel film è resa mediante una strategia di natura metafinzionale e metalettica. Il personaggio di Dora, affermando di non avere alcun ruolo significativo nella storia rappresentata, chiede al proprio “marito-autore” di esserne cancellata, prima di sparire dietro un tendone-sipario mentre egli traccia delle righe sulla pagina appena scritta. Questo tratto della personalità autoriale di David allude iperbolicamente a un *usus scribendi* dello stesso Dickens, che spesso congedava i personaggi romanzeschi che avevano esaurito la propria funzione narratologica mediante una morte improvvisa o l’emigrazione nelle colonie, soluzioni di “cancellazione” velata che Iannucci sceglie di rendere esplicita, ironizzando sul processo creativo dickensiano.

Un altro ricorso alla transmedialità si ha quando David viene accolto alla scuola di Mrs Strong. Qui appare un *close-up* di David associato a una sovraimpressione, cioè all’immagine di un foglio su cui lo spettatore legge la frase «I learn if I am a Gentleman». Si tratta di un rimando intertestuale alle vicende vissute da Pip nella Londra di *Great Expectations*, che suggerisce allo spettatore una certa omogeneità caratteriale tra i personaggi di Dickens. Tale omogeneità è identificabile con il loro essere specchio delle aspettative di uno scrittore alla costante ricerca di conferme del proprio status socioeconomico e professionale, tratto della personalità di Dickens sottolineato da Ackroyd, Slater e Tomalin nelle loro biografie.

Le ultime scene del film di Iannucci mostrano un David Copperfield conscio della propria maturità cognitiva, emotiva e autoriale. Congedandosi da una festa in cui sono riuniti gli altri personaggi, egli torna in casa, nella sua stanza, per continuare a scrivere di loro. Il finale rispecchia quello del romanzo, in cui il protagonista afferma: «And now, as I close my task, subduing my desire to linger yet, these faces fade away» (Dickens 1992: 737). Il film di Iannucci, così come il testo dickensiano, sembra offrire un controcanto alla morte dell’autore profetizzata da Roland Barthes: i personaggi escono di scena, la scrittura si ferma, sul palco trionfa l’autore.

5. Cinema, teatro, ed eredità culturale britannica

Iannucci ha ricreato i personaggi del romanzo di Dickens assegnando il ruolo di protagonista a un attore angloindiano e diversi ruoli secondari ad attrici e attori britannici di origine indiana, pakistana, nigeriana e cinese. Allo spettatore è quindi offerta l’immagine di un’Inghilterra neovittoriana caratterizzata dall’incrocio di diverse culture, senza però che le differenze etniche vengano utilizzate simbolicamente per rappre-

sentare differenze di classe. La singolare scelta del regista non risponde infatti a un'esigenza revisionista di stampo sociologico o postcoloniale. Nella sua riscrittura cinematografica, Iannucci non politicizza l'ipotesto, ma come abbiamo evidenziato in precedenza, ne rivaluta creativamente la dimensione biofinzionale, metatestuale ed estetica.

Perché dunque la scelta di attori di diverse etnie per interpretare i personaggi bianchi di un classico della letteratura inglese? La scrittura marcatamente teatrale di Dickens comporta la messa in scena di figure iperboliche, strabordanti, che intrattengono con il referente un rapporto di alterazione e deformazione mimetica. Transcodificando *David Copperfield*, Iannucci vede l'ipotesto come Dickens vede la realtà, uno spettacolo "recitato" che si dispiega di fronte agli occhi del lettore-spettatore. La scelta degli attori risponde in primis a scelte pragmatiche e non ideologiche: ciò che conta è la loro capacità di drammatizzare le declinazioni umane di un sistema di valori, variazioni che, come in Dickens, entrano tra loro in collisione (cfr. Williams 1964: 217-222). Nella sua recensione di *The Personal History of David Copperfield*, Louttit sostiene che il film «tends to refreshment rather than reference» (Louttit 2020: 275). In particolare, con questo adattamento, Iannucci ridefinisce lo *status quo* del casting cinematografico britannico (*ibid.*), mimando il casting teatrale e scegliendo gli interpreti – a prescindere dalla loro appartenenza etnica – per il loro istrionismo performativo.

La nostra opinione è che *The Personal History of David Copperfield* sia un'opera interpretabile anche in prospettiva decoloniale, ma in un'ottica di compartecipazione culturale anziché in termini di *writing back*. Conformemente alle riflessioni di Edward Said sui processi di filiazione e affiliazione culturale (cfr. Said 1983: 20-21), la scelta di Iannucci di un cast multietnico riflette un panorama socioculturale contemporaneo fondato su meccanismi affiliativi. In tale panorama, la visione del reale, lo humor e il linguaggio dickensiani possono essere letti come parte di un'eredità letteraria che, adeguatamente interrogata e revitalizzata attraverso il teatro e il cinema, può aiutarci a comprendere molti aspetti della nostra società e, al suo interno, il ruolo dell'autore come «creatore di mondi che [...] forse [...] rivedremo se saremo buoni e andremo in Paradiso» (Lampedusa 1991: 149).

Bibliografia

- Ackroyd, Peter (1990). *Dickens*. Londra, Sinclair-Stevenson.
- Aragay, Mireia (2005). *Introduction. Reflection to Refraction: Adaptation Studies then and now*. In: Mireia, Aragay (a cura di). *Books in Motion. Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Leiden, Brill: 11-34.

- Aycock, Wendell/Shoeneke, Michael (1988). *Film and Literature: A Comparative Approach to Adaptation*. Lubbock, Texas Tech University Press.
- Barthes, Roland (1977). *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*. Torino, Einaudi [*Sade, Fourier, Loyola* 1971. Trad. italiana Lidia Lonzi].
- Bowen, John (2003). *David Copperfield's Home Movies*. In: John Glavin (a cura di). *Dickens on Screen*. Cambridge, Cambridge University Press: 29-38.
- Cartmell, Deborah/Whelehan, Imelda (1999). *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text*. Londra/New York, Routledge.
- Cattrysse, Patrick (2014). *Descriptive Adaptation Studies: Epistemological and Methodological Issues*. Antwerp/Apeldoorn, Garant.
- Chandler, Daniel/Munday, Rod (2011). *A Dictionary of Media and Communication*. Oxford, Oxford University Press.
- Dickens, Charles (1992). *David Copperfield*. Ware, Wordsworth Classic.
- Genette, Gérard (1997). *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*. Torino, Einaudi [*Palimpsestes: La littérature au second degré* 1982. Trad. italiana Lina Zecchi].
- Genette, Gérard (2006). *Figure III. Discorso del racconto*. Torino, Einaudi [*Figures III* 1972. Trad. italiana Raffaella Novità].
- Glavin, John (2003). *Dickens on Screen*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Hutcheon, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. New York, Routledge.
- Iannucci, Armando/Blackwell, Simon (2018). *The Personal History of David Copperfield. Screenplay*. London, Copperfield Films Limited.
- Iannucci, Armando (2020). *Armando Iannucci on the British Patriotism of The Personal History of David Copperfield*. In: «Vanityfair», <https://www.vanityfair.com/hollywood/2020/11/little-gold-men-armando-iannucci-david-copperfield>, 23/06/2023.
- Jost, François (1987). *L'œil-caméra: entre film et roman*. Lyon, Presses universitaires.
- Kline, Karen E. (1996). *The Accidental Tourist On Page and On Screen: Interrogating Normative Theories About Film Adaptation*. In: «Literature/Film Quarterly» 24, 1: 70-83, <https://www.jstor.org/stable/pdf/43796701.pdf>, 23/06/2023.
- Lefevre, André (1982). *Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature*. In: «Modern Language Studies» 12, 4: 3-20, <https://www.jstor.org/stable/3194526>, 23/06/2023.
- Leitch, Thomas (2008). *Adaptation, the Genre*. In: «Adaptation» 1, 2: 106-120, <https://doi.org/10.1093/adaptation/apn018>, 23/06/2023.
- Lesage, Julia (1975). *Teaching The Comparative Analysis of Novels and Films*. In: «Style» 9, 4: 453-468, <https://www.jstor.org/stable/45063740>, 23/06/2023.
- Letissier, George (2015). *Neo-Characterisation in the Neo-Victorian Novel*. In: «e-Rea» 13, 1, <https://journals.openedition.org/erea/4834>, 23/06/2023.

- Louttit, Chris (2020). *Writing as if for Life: Armando Iannucci's 'The Personal History of David Copperfield'*. In: «Adaptation» 13, 2: 274-278, <https://doi.org/10.1093/adaptation/apaa023>, 23/06/2023.
- McFarlane, Brian (1996). *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford, Oxford University Press.
- Meneghelli, Donata (2012). *Liberamente tratto da... Storie, codici, tragitti, mediazioni tra letteratura e cinema*. In: «Between» 2, 4, <https://doi.org/10.13125/2039-6597/69>, 23/06/2023.
- Said, Edward (1983). *The World, The Text, and The Critic*. Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Slater, Michael (2009). *Charles Dickens. A Life Defined by Writing*. New Haven, Yale University Press.
- Stewart, Garrett (2003). *Dickens, Eisenstein, Film*. In: Glavin, John (a cura di). *Dickens on Screen*. Cambridge, Cambridge University Press: 122-144.
- Tomalin, Claire (2011). *Charles Dickens: A Life*. New York, Penguin.
- Tomasi di Lampedusa, Giuseppe (1991). *Letteratura inglese. L'Ottocento e il Novecento*. Milano, Oscar Mondadori.
- Venuti, Lawrence (2007). *Adaptation, Translation, Culture*. In: «Journal of Visual Culture» 6, 1: 25-43, <https://doi.org/10.1177/1470412907075066>, 23/06/2023.
- Williams, Raymond (1964). *Social Criticism in Dickens. Some Problems of Method and Approach*. In: «Critical Quarterly» 6, 3: 214-227.

Filmografia:

- Iannucci, Armando/Blackwell, Simon (2019). *The Personal History of David Copperfield*, Regno Unito/Stati Uniti, 119'.

Finito di stampare nel mese di marzo 2024
da Tipografia Digital Team Srl – Fano (PU)
per conto di Pisa University Press - Polo Editoriale CIDIC - Università di Pisa