

## Domitilla Campanile

### «Saggezza attraverso sofferenza» nell'antico regime: The King's Whore (Axel Corti, 1990)\*

#### **Abstract**

This article aims at suggesting an interpretation of the movie *The King's Whore* (Axel Corti, 1990). In particular, the author examines the story which the director and especially the screenwriter Frederic Raphael have exploited for the settling of the plot. In the final section of the movie, the events take a sad and compelling turn and they diverge both from the real history in the Duchy of Savoy and from the novel *Jeanne de Luynes, comtesse de Verue* (Jacques Tournier, 1984). The author tries to show the purpose of the change and the significance of Greek tragedies for the adaptation and re-shaping of this literary text in a film.

In questo saggio viene proposta un'interpretazione del film *The King's Whore* (Axel Corti, 1990). Vengono analizzate, in particolare, le strutture utilizzate dal regista e soprattutto dallo sceneggiatore Frederic Raphael per la costruzione della trama. Nella fine, infatti, il film si allontana dalle vicende storiche reali e dal romanzo di Jacques Tournier, *Jeanne de Luynes, comtesse de Verue* (1984). Se ne cerca quindi di mostrare la forte dipendenza dalle tragedie greche e l'utilizzo di queste opere nel passaggio dal testo letterario al film.

I film storici ambientati nell'età moderna sono molto più numerosi di quelli ambientati in epoche precedenti, sproporzione che diventa ben comprensibile se si considera il periodo che soggiace alla definizione di età moderna, epoca che dalla fine del XV secolo arriva a tutta l'età napoleonica e dal punto di vista geografico include il Nuovo Mondo e i Paesi dell'Oriente. La rappresentazione di un passato decisivo per la formazione degli Stati nazionali ha generato una produzione cinematografica quasi inesauribile, ma bisogna aggiungere che l'attrattiva esercitata da quest'epoca non si limita a ciò. L'età moderna è ricca di personalità artistiche, culturali e politiche vivaci ed energiche e alcune dinastie europee continuano a suscitare forti passioni in molti spettatori. A ciò si unisce il rilievo che l'età della Rivoluzione francese e quella napoleonica assume non solo in Francia ma anche nelle produzioni di molti Paesi, mentre la Riforma, i conflitti religiosi, la guerra dei

---

\* Sono assai grata alle *Équipes* dell'*Espace chercheurs* e dell'*Iconothèque* della *Cinémathèque française* di Parigi che con gentilezza e competenza mi hanno permesso di consultare materiali inediti indispensabili per questa ricerca (22 e 23 novembre 2012). Il contributo del prof. Enrico Medda è stato significativo per lo sviluppo di molte riflessioni. Ringrazio i colleghi e amici Margherita Facella, Carlo M. Lucarini, Giovanni Mazzini, Andrea Raggi, Chiara O. Tommasi con cui ho proficuamente discusso questo lavoro; il prof. Franco Prono (Università di Torino) ha fornito informazioni assai utili; le dott.sse Chiara Garzetti e Paola Mazzieri mi hanno procurato testi essenziali. Questo contributo è complementare al saggio CAMPANILE (in corso di stampa) al quale rimando per un approfondimento delle strutture narrative del film e del periodo storico in cui è ambientato, un'analisi delle soluzioni sceniche e visive e un esame della funzione assunta dai quadri nella trama.

Trent'anni e quelle di successione costituiscono lo sfondo per film di grande presa e influenza. Continuano a essere portati sugli schermi, poi, romanzi di enorme successo ambientati in epoca moderna, e anche film pertinenti al genere avventuroso, film come quelli denominati di 'cappa e spada' o i film sui pirati spesso si muovono in una cornice storica all'interno di questo periodo<sup>1</sup>.

Una tale ricchezza di prodotti diventa difficilmente riconducibile a un'unica tipologia e l'etichetta 'età moderna' definisce un insieme così vasto da rendere indispensabili divisioni ulteriori e impone classificazioni più specifiche.

Queste brevi osservazioni aiutano a intendere il motivo per cui non sono disponibili studi complessivi o cataloghi di produzioni ambientate in età moderna<sup>2</sup>, a differenza di quanto invece esiste da tempo per ciò che riguarda film storici di argomento biblico, classico o medievale. La ricchezza della filmografia e la varietà dei temi renderebbero la ricerca un compito difficile e poco remunerativo<sup>3</sup>, mentre gli studi attuali che si concentrano su periodi circoscritti<sup>4</sup>, personaggi di rilievo assoluto come Napoleone Bonaparte<sup>5</sup>, singole dinastie<sup>6</sup>, Paesi o epoche di produzione<sup>7</sup> servono assai bene la ricerca.

Uno sforzo di classificazione della produzione che preveda inclusioni ed esclusioni e la creazione di sottogeneri è indispensabile se si vuole procedere a uno studio scientifico, poiché per i film storici un rapporto stretto con i predecessori cinematografici costituisce una caratteristica pressoché obbligata<sup>8</sup>. La categorizzazione di una materia amplissima costituisce la premessa indispensabile per la comprensione di un'opera, rappresentando un passaggio ineliminabile per ogni successiva analisi, e contribuisce a chiarire cosa è possibile pretendere da un film e quali criteri adoperare nell'esprimere un giudizio su di esso<sup>9</sup>.

Ogni film storico, infatti, si serve del catalogo visivo costituito dai precedenti film storici e a sua volta fornisce a questo nuovi elementi, in modo da alimentare una memoria collettiva del genere e creare un universo nel quale la singola storia rappresenta un frammento. Questo rapporto – proprio grazie alla specificità del linguaggio cinematografico – esiste su più livelli e si crea non solo attraverso la trama del racconto, ma anche attraverso le immagini, le inquadrature, il montaggio, la musica, la fotografia, la

---

<sup>1</sup> Vd. PARISH (1995); VON HOLZEN (2007); AMBROSINI – BARTOLINI (2012, 105-23).

<sup>2</sup> KLOSSNER (2002) registra 2554 voci distinte ed esclude i film ambientati in America e quelli tratti da opere di Shakespeare.

<sup>3</sup> Si vedano le considerazioni di BITTAR – POIRSON (2009, 255-68).

<sup>4</sup> PARRILL (2009); DALLET – GENDRON (1989); BÖHM – GREWE – ZIMERMANN (2009); POIRSON – SCHIFANO (2009); SCHIFANO – POIRSON (2009); JOMAND-BAUDRY – NUEL (2012).

<sup>5</sup> Vd. MATTEI (1998); CHANTERANNE – VEYRAT-MASSON (2003).

<sup>6</sup> Vd. MACDONALD FRASER (1988, 99-133: *Romance and Royalty*); DORAN – FREEMAN (2009); LATHAM (2011). Utile <http://www.tudorsonfilm.com>, complemento a PARRILL – ROBINSON (2013).

<sup>7</sup> Vd., per esempio, CASADIO (2010); HAYWARD (2010). Assai utile ELSAESSER (2005).

<sup>8</sup> Vd. CAMPANILE (2010a).

<sup>9</sup> Ancora utili le riflessioni di PERKINS (1972).

scenografia, i dialoghi, i costumi, persino attraverso le persone stesse degli interpreti, così che quelli che talvolta possono sembrare manierismi costituiscono invece una forma sperimentata di proporre temi e motivi che si sanno apprezzati dal pubblico<sup>10</sup>.

Una tale ricchezza di materiali, dunque, ha fatto sì che non si dispone di analisi adeguate per molti film ambientati in epoca moderna e tra questi *The King's Whore*<sup>11</sup> di Axel Corti non ha a mio vedere goduto dell'attenzione critica che meriterebbe<sup>12</sup>.

Come cercherò di mostrare, infatti, quest'opera, se può attrarre gli studiosi di cinema e gli storici attenti alle vicende del Piemonte alla fine del XVII secolo, sollecita in modo particolare l'attenzione e lo studio di quanti, interessati all'influenza che i testi classici hanno esercitato sulla riduzione cinematografica di storie ambientate in epoche più vicine, indagano il rapporto che lega la mitologia, l'epica e in particolare la tragedia greca a produzioni moderne.

Prima di presentare la trama del film è necessario sapere che il regista ha licenziato versioni di durata differente a seconda dei Paesi di diffusione. Il film in concorso a Cannes aveva una durata di 2 ore e 18 minuti; le versioni italiana, francese e tedesca hanno un'uguale durata di 2 ore e 7 minuti e sono identiche, non presentando differenze oltre la lingua del doppiaggio; quella in lingua inglese è leggermente più breve (1 ora e 55 minuti), mentre esiste una versione di 1 ora e mezza (con audio anche in inglese) per la Spagna, i Paesi Bassi e i Paesi Scandinavi, la Polonia, la Grecia. Se la procedura non è insolita per film in coproduzione, bisogna osservare che in questo caso la versione più breve – più breve di circa 38 minuti rispetto a quella della durata di 2 ore e 18 – risulta tanto mutilata da sfidare la comprensione; oltre a ciò sono state operate nei primi 60 minuti trasposizioni di intere sequenze; questa versione finisce così con il rendere oscura la storia e le motivazioni dei personaggi; è indispensabile, tuttavia, vedere anche questa perché compaiono sequenze non presenti nelle altre versioni, né in quella da 1 ora e 55 minuti né in quella da 2 ore e 7 minuti. A sua volta quella in inglese da 1 ora e 55 minuti offre alcune sequenze assenti sia in quella breve sia in quelle più lunghe. Il recupero di tutte queste

---

<sup>10</sup> Per un primo accostamento al problema vd. almeno ALTMAN (1999, 745-63). Rilevanti anche per il nostro periodo le osservazioni di WINKLER (2007).

<sup>11</sup> *La putain du roi / The King's Whore / La puttana del re / Die Hure des Königs* 1990. Francia / Regno Unito / Italia / Austria 127' / 115' / 90'; regia: A. Corti; sceneggiatura: A. Corti, D. Vigne, F. Raphael dal romanzo *Jeanne de Luynes, comtesse de Verue* di Jacques Tournier; produzione: M. Bernart, W. Schulz-Keil, P. Zaccaria; fotografia: G. Roll; montaggio: B. Oates, J. van Effenterre; musica: G. Yared; costumi: C. Diappi; scenografia: F. Frigeri; cast: T. Dalton (Vittorio Amedeo II), V. Golino (Jeanne de Luynes contessa di Verrua), S. Freiss (Alessandro Scaglia conte di Verrua), R. Renucci (Charles de Luynes), M. Tyzack (Contessa madre). Il film è realizzato da una coproduzione europea: riterrei preferibile citarlo con il titolo inglese perché è in questa lingua che è stata scritta la sceneggiatura finale e gli attori hanno recitato in inglese. Il film (noto anche con il titolo *The King's Mistress*) ha partecipato al Festival di Cannes (sélection officielle) nel maggio del 1990:  
<http://www.festival-cannes.fr/fr/archives/ficheFilm/id/155/year/1990.html>.

<sup>12</sup> Con l'eccezione del saggio di OLSON (2009). Sul regista Axel Corti vd. NEUMÜLLER – SCHRAMM – STICKLER (2003, 251-62).

sequenze (circa otto minuti) aiuta a comprendere e apprezzare meglio il film, ma un reale contributo è fornito dalla sceneggiatura che permette di verificare la strutturazione delle scene e analizzare i dialoghi originali<sup>13</sup>. Ecco quindi un riassunto di *The King's Whore*.

Fine del XVII secolo, Francia. Le sorelle di Jeanne de Luynes (Valeria Golino) devono prendere il velo poiché il padre, un principe nobile ma impoverito, non può permettersi una dote adeguata. Sorte diversa e più felice della temuta clausura sembra toccare invece a Jeanne, una ragazza bella, ricca di spirito e dal carattere non convenzionale poiché la chiede in sposa Alessandro conte di Verrua (Stéphane Freiss), un amico piemontese del fratello di lei, Charles, capitano di vascello nella marina francese. I due vanno a vivere a Torino dove Alessandro riveste la funzione di ciambellano alla corte del re Vittorio Amedeo II di Savoia (Timothy Dalton). I due giovani si amano e la vita scorre serena nel palazzo torinese dei Verrua dove la coppia risiede con la contessa madre e lo zio di Alessandro, l'Abate Scaglia. L'intera famiglia deve però confrontarsi con un grave problema. Il re, colpito dall'indipendenza di Jeanne e dalla sua bellezza, si è ossessivamente innamorato di lei e non esita ad adoperare ogni strumento perché la giovane contessa diventi sua amante. Il rifiuto di Jeanne a una sottomissione da lei giudicata ignobile non riesce che a rafforzare la passione del re. L'alto clero, i cortigiani, persino la regina spingono Jeanne a cedere per il bene del Paese e per liberarsi dalle pressioni del re che ha reso la questione un affare di Stato. La suocera e lo zio di Alessandro arrivano a maltrattare Jeanne, ad accusarla di egoismo e ad allontanare da lei il figlio piccolo. Il marito, intanto, è impegnato in una lunga 'missione segreta' a Madrid, in realtà allontanato e lusingato dal re con questo incarico prestigioso. La resistenza di Jeanne – ostinata nel suo rifiuto in quanto innamorata del marito e contraria all'adulterio – si piega solo quando al ritorno di Alessandro comprende che egli non è contento di ritrovarla a casa. Abbandonata da tutti, in preda alla furia e all'odio, Jeanne accetta di diventare l'amante del re e persegue con fredda tenacia la vendetta verso il marito, i parenti di lui e l'intera corte, con l'appoggio del sovrano che non riesce a negarle nulla. Consiglieri e ministri vengono esautorati, il palazzo dei Verrua distrutto, cortigiani spogliati di quadri e sculture preziose, il marito umiliato con la ripresa del ruolo di ciambellano, mentre Jeanne si riserva il ruolo semiufficiale di consigliere. La rivincita su quanti l'hanno forzata in una situazione insostenibile non procura tuttavia soddisfazione a Jeanne, né la relazione con il re è per lei qualcosa di diverso da un dovere sgradevole ben retribuito al quale non può sottrarsi, come non esita a rinfacciargli suscitando reazioni violente da parte del sovrano, sempre ossessivamente innamorato di lei, desideroso di compiacerla ma soprattutto ansioso di controllarla. Il disgusto di sé e della vita reclusa nella quale è costretta conduce Jeanne a una rabbia glaciale e alla guerra solitaria contro tutti.

Passano circa due anni: Vittorio Amedeo deve scegliere da quale parte schierarsi nell'imminente guerra che vede contrapposta la Francia alle altre potenze; il Piemonte si allea con

---

<sup>13</sup> The King's Whore / A screenplay / by / Daniel Vigne, Frederic Raphael and Axel Corti. / Additional Dialog by / Derek Marlowe / based on the Novel Jeanne de Luynes, Comtesse de Verue / by Jacques Tournier / Final Draft / Update November 6, 1989. La copia da me consultata si trova presso la Cinémathèque française di Parigi, segnatura EISENSCHIT51-B14.

la Spagna e l'Impero contro i vicini Francesi, ma durante i combattimenti il re diserta il campo perché informato che Jeanne è stata colpita dal vaiolo, malattia all'epoca dall'esito spesso mortale e quasi sicuramente deturpante in caso di sopravvivenza. La dedizione assoluta con la quale si impegna a curarla è premiata dalla totale guarigione di Jeanne, ma il Piemonte è sconfitto e deve accettare un mortificante armistizio. L'arrivo del fratello Charles a Torino permette a Jeanne la realizzazione del progetto di fuga a Parigi, progetto sempre accarezzato dalla donna, la quale ora è però anche toccata dalla premura mostrata dal re durante la malattia. Con l'aiuto del marito Jeanne riesce a fuggire ma Alessandro viene catturato e portato a Torino. Il re, accecato da un furore distruttivo, costringe Alessandro a un insano duello nel quale riesce a prevalere solo con l'inganno. Alessandro muore ma Vittorio Amedeo riceve ferite che lo rendono paralitico e lo costringono in un apparato di sostegno ligneo a rotelle. A corte durante uno spietato confronto tra il re e il figlio, l'erede al trono ostile e da sempre pieno di rancore verso il padre, Jeanne riappare. Alla fine ha compreso di contraccambiare l'amore del re ed è voluta tornare a Torino da lui. Nulla è però più possibile e dopo un ultimo drammatico dialogo Jeanne si allontana con il figlioletto mentre Vittorio Amedeo viene ucciso per ordine del figlio.

Anche una sintesi breve come questa fa intravedere le possibilità di analisi offerte da *The King's Whore*, prima di affrontare questa discussione è però indispensabile accennare alle vicende che hanno contribuito all'elaborazione della storia.

Il film, ambientato in un mondo cinematograficamente quasi inesplorato come il Ducato di Savoia alla fine del XVII secolo, è in un certo senso doppiamente storico: oltre a essere collocato in un periodo del passato circoscritto, ha come protagonisti personaggi realmente esistiti. È piuttosto insolito in un film storico affidare il ruolo di protagonisti a personaggi reali, a meno che il film non metta in scena – e non è questo il caso – la biografia di un individuo. La trama di un film storico ammette, ovviamente, la presenza di personaggi reali, personaggi spesso di importanza vitale per lo sviluppo o lo scioglimento della storia, ma costoro non sono i protagonisti della storia poiché tale funzione è di norma riservata a individui che restano una libera creazione della fantasia<sup>14</sup>.

Vittorio Amedeo II di Savoia e Jeanne Baptiste Scaglia di Verrua d'Albert de Luynes, invece, sono realmente vissuti e la loro relazione, la condotta della contessa prima di cedere, la sua fuga dopo un rapporto decennale, avevano suscitato la curiosità incredula dei contemporanei. Non mancavano gli elementi, infatti, per rendere famosa la storia: la tenace resistenza della giovane contessa, il comportamento indecente della famiglia acquisita, l'ostinazione di Vittorio Amedeo II, l'avventurosa partenza finale di Jeanne travestita da uomo. Il resoconto divertito di Saint-Simon documenta bene questo interesse

---

<sup>14</sup> Su ciò rimando al fondamentale studio di CHANDLER 1990. Il modello e capostipite di tale procedere è il romanzo *Ivanhoe* (1819) di Sir Walter Scott, ove compaiono il Principe Giovanni e il re Riccardo Cuor di Leone.

presso gli ambienti raffinati della corte francese e le sue pagine<sup>15</sup>, insieme ai *Mémoires* del Maresciallo di Francia de Tessé<sup>16</sup>, restano alla base delle numerose riprese successive, più o meno rielaborate e accresciute, come il romanzo di Dumas o le opere di de Musset, de Lérès, Tournier, Lami e dei Rainaud<sup>17</sup>. Dal romanzo di Jacques Tournier *Jeanne de Luynes, comtesse de Verue* è appunto tratto *The King's Whore* ed è importante osservare e tenere distinti i vari piani su cui si muove la storia; nel film, infatti, sono recepiti in misura diversa due livelli, quello degli eventi reali e quella del romanzo da cui il film è tratto. Non deve stupire, per esempio, se in *The King's Whore*, come nel romanzo, è attribuito a Vittorio Amedeo un titolo regale da lui conquistato solo anni dopo che la relazione con la contessa di Verrua era finita. L'anacronismo è giustificato e quasi indispensabile, poiché uno dei tratti distintivi del film è proprio un ritratto impietoso e critico del potere assoluto, potere assoluto dallo spettatore identificato per lunga tradizione cinematografica nella figura di un re, non in quella di un duca. È indispensabile, perciò, prima di proseguire, ricordare l'indipendenza di cui godono i film storici nei confronti della realtà: non descrivono il mondo passato ma creano dei mondi costruendo universi figurativi autonomi in grado di esprimere una visione, dialogano con le inquietudini e i desideri degli spettatori e non si dovrebbero avanzare eccessive pretese di coerenza o corrispondenza con gli eventi reali che mettono in scena<sup>18</sup>.

La sceneggiatura finale, opera di Frederic Raphael, ha liberamente elaborato i due piani, quello degli eventi reali e quello del romanzo di Jacques Tournier, e ha concepito un successivo sviluppo e una conclusione assenti sia dalla vicenda reale sia dal romanzo. L'esito è una creazione originale dello sceneggiatore il quale per concludere una storia che si sarebbe risolta in modo piatto e senza una vera e propria chiusura ha preferito innovare e attingere in maniera assai efficace da materiali e forme narrative classiche e da schemi archetipici dominandoli con abilità e forza. Ciò rappresenta a mio vedere il fondamento per la comprensione della struttura di *The King's Whore*, perché bisogna notare quanto

---

<sup>15</sup> Saint-Simon introduce così la storia in COIRAULT (1983, 747): «Parmi tant de choses importantes qui préparaient les plus grands événements, il en arriva un fort particulier, mais dont la singularité mérite le court récit». Vd. inoltre le pp. 747-50; 1137s.; 1530s.

<sup>16</sup> *Mémoires et Lettres du Maréchal de Tessé contenant des anecdotes et des faits historiques inconnus, sur partie des regnes de Louis XIV et de Louis XV*, I, Paris 1806, pp. 78-113; 168s. René de Froulay, conte de Tessé (Le Mans, 14 maggio 1648 - Yerres 30 marzo 1725) militare e diplomatico francese fu ambasciatore in Piemonte tra il 1693 e il 1696 impegnato in trattative segrete presso Vittorio Amedeo II e conobbe personalmente la contessa. Importante VIALARDI DI SANDIGLIANO (2008).

<sup>17</sup> DUMAS (1863); DE MUSSET (1841); DE LÉRIS (1881); TOURNIER (1984); LAMI (1994); RAINAUD (2006).

<sup>18</sup> Su tale questione vd. CAMPANILE (2010a), ove bibliografia ulteriore, tra cui merita la segnalazione WOOD (1979, 9ss.) e ATTOLINI (1993). Per un eccellente studio su biografie cinematografiche di personaggi della storia moderna e il loro rapporto con la documentazione vd. CRAFTON (1992). Importante, però, CATENACCI (2011) che riconosce la piena libertà creativa di registi e sceneggiatori ma mette in guardia da scelte estreme di allontanamento ed espone i limiti di tali scelte.

l'ultima parte del film si separi sia dagli avvenimenti storici della corte di Savoia sia dal romanzo dal quale il film è tratto.

Una distanza tra un'opera della finzione come un film storico e le vicende reali non sorprende e anche il distacco tra *The King's Whore* e il romanzo di Jacques Tournier non è rilevante, giacché un tale fenomeno è piuttosto usuale nelle trasposizioni cinematografiche. L'interesse si ridesta, invece, quando esaminiamo la successione delle sceneggiature e la differenza tra la prima di Daniel Vigne (2ème écriture - février 1987) e la seconda di Frederic Raphael (Final Draft/Update November 6, 1989).

Il testo di Vigne segue piuttosto da vicino il romanzo, ne conserva il carattere intimistico e include episodi storicamente accaduti e ricordati da Tournier, episodi la cui presenza in un film sarebbe stata ridondante e, paradossalmente, troppo romanzesca, come il tentativo di violenza-seduzione messo in atto dallo zio del marito, l'anziano abate Scaglia, oppure l'avvelenamento subito da Jeanne per opera dei cortigiani che la odiavano, attentato il cui successo fu impedito dal re in possesso di un antidoto.

La conclusione nel trattamento di Daniel Vigne si atteneva al romanzo e non innovava né rispetto a questo né alla vicenda storica. Alla fuga di Jeanne in Francia seguiva una nuova vita con – per così dire – la benedizione di Vittorio Amedeo che le faceva arrivare il suo perdono, gioielli e una quantità enorme di denaro. La sceneggiatura di Vigne si chiudeva con la notizia della morte del marito in battaglia e la coscienza di Jeanne di essere libera e padrona di sé.

L'insoddisfazione nei confronti di questa sceneggiatura e il desiderio di girare in inglese hanno indirizzato poi i produttori ad affidarne una revisione e una nuova redazione a Frederic Raphael. Un tale passaggio rappresenta una procedura comune nelle produzioni cinematografiche<sup>19</sup>, ma qui il confronto tra i testi delle sceneggiature permette di attribuire l'elaborazione finale a Frederic Raphael.

Il fatto che – come si è più volte ripetuto – l'arte non abbia alcun debito con la realtà non esime, però, dal rilevare lo scarto tra la sceneggiatura utilizzata per il film e quanto offerto dai predecessori, reali e letterari, né dall'indagare i motivi di tale scarto e dal ricercare le origini e le strutture dell'innovazione. Alle introspezioni di una donna che si deve piegare alla volontà altrui e soffre sotto una suocera imperiosa subentra la spontaneità di una figura femminile più volitiva mentre il protagonista maschile acquista maggior rilievo. In questo modo è possibile sviluppare secondo le attese degli spettatori alcune scene appropriate per un film storico, prevedere un intreccio più determinato dalle motivazioni dei personaggi e introdurre una particolare enfasi sulle dinamiche oppressive e pervasive del potere. La storia acquista così spessore e diventa a due voci e non a personaggio unico immerso in una folla di comprimari. Raphael, inoltre, prosciuga la narrazione dagli episodi ridondanti appena notati.

---

<sup>19</sup> Vd., per esempio, MUSCIO (1984); ALBANO (1999, 181-84); ALONGE – CARLUCCIO (2006, 24-27).

La consapevolezza del sistema delle attese del pubblico modifica allora l'intreccio, ma se tutto ciò può avvenire con pochi abili ritocchi vi è la necessità di un intervento radicale, invece, per quanto riguarda la fine, intervento radicale e necessario perché l'ingente investimento emotivo e spettacolare del film trovi un epilogo adeguato. La conclusione della storia proposta nel romanzo e nella prima sceneggiatura è troppo blanda, lascia in dubbio lo spettatore sull'effettiva sorte del marito, manca di quell'equilibrio retributivo che ogni spettatore desidera alla fine trovare e non vi è nessuna reale risoluzione dei conflitti accumulatisi nel film.

L'esito, d'altra parte, è condizionato dalle leggi del genere e dal fatto che non è ammissibile un lieto fine: il regime di compenso non può prevedere una sorte felice per chi ha sottratto la moglie a un altro né per un marito che ha abbandonato la moglie nel momento di maggior bisogno; non è possibile ristabilire l'ordine iniziale e ricreare la felicità coniugale di Jeanne e Alessandro, come non sarebbe accettabile la morte di Jeanne, sia per la sua condizione di vittima senza responsabilità, sia per come è stato costruito il carattere del personaggio<sup>20</sup>.

Frederic Raphael, allora, per sviluppare e concludere la storia si è rivolto a strutture estranee al genere ma estremamente funzionali e ha integrato la vicenda con i temi e le strutture della tragedia greca. È questa, a mio vedere, una soluzione innovativa di grande fascino anche perché prova l'insuperabile potenziale espressivo e narrativo delle antiche forme teatrali. La contaminazione tra una vicenda avvenuta in Piemonte nel Seicento e la sua risoluzione drammaturgica è resa efficace in primo luogo dalla permeabilità della tragedia, una forma disponibile a essere elaborata, riscritta, tradotta in ogni cultura. Che gli eventi si fossero svolti in una corte ha favorito la contaminazione, poiché anche i protagonisti delle tragedie erano re e regine e la riflessione sul potere costituiva anche in antico una parte essenziale della struttura, così come era sempre stata basilare la questione della legittimità e legittimazione del potere e del diritto che un uomo aveva di regnare sugli altri.

Prima di mostrare quanto l'esperienza tragica modelli lo sviluppo narrativo nella nostra vicenda è però necessario segnalare le competenze dello sceneggiatore e la sua preparazione. Un'educazione sui testi classici e una profonda conoscenza del latino e del greco hanno formato Frederic Raphael che ha studiato dapprima presso la famosa public school Charterhouse e poi al St. John's College a Cambridge e solo la passione per la

---

<sup>20</sup> Una soluzione con un imprevedibile lieto fine si incontra nel film storico ambientato nel 1501 di Paul Verhoeven *Flesh+Blood* (*L'amore e il sangue*, 1985), dove il triangolo non si conclude tragicamente ma la protagonista, Agnes, salva in momenti successivi i due uomini. La struttura narrativa sottostante *Flesh+Blood* è però quella di un *Bildungsroman*, ciascuno dei tre alla fine si è adattato, è maturato, e ha imparato come sopravvivere; la peculiarità di questa forma rende quindi ammissibile l'esito positivo dei protagonisti.



scrittura lo ha distolto dal perseguire una carriera accademica<sup>21</sup>. All'attività di sceneggiatore, romanziere, saggista e critico letterario ha sempre accompagnato quella di traduttore: la menzione delle opere tradotte da Raphael in inglese rivela nel modo migliore i suoi interessi. Se dal latino ha tradotto le poesie di Catullo e il *Satyricon* di Petronio, dal greco ha tradotto esclusivamente tragedie<sup>22</sup>. Questa passione ha di recente trovato espressione in un grande volume, *Some Talk of Alexander*, uno sguardo ammirato e partecipe sul mondo greco e una meditazione sull'influenza profonda e ancora presente della cultura greca sulla nostra<sup>23</sup>; in questo libro le tragedie greche assumono un rilievo assoluto ed è chiara l'importanza determinante che per Raphael rivestono nella cultura contemporanea.

L'innesto della tragedia per sviluppare e dare una conclusione a *The King's Whore* comincia in un momento definito ma – come si è già notato – un esito distruttivo per il re era stato più volte annunciato in forme adatte a suscitare disagio ma pienamente intelligibili solo dopo la catastrofe. L'inquietudine suscitata a tratti dal film è un'emozione provocata di proposito<sup>24</sup>, così come è fatto un uso deliberato dell'ironia tragica per mostrare la sproporzione tra quanto un personaggio – Vittorio Amedeo – sembra conoscere e volere, quanto lo spettatore sa davvero e quanto alla fine si realizzerà; ad alcune frasi corrispondono più significati e si accentua il contrasto tra il senso apparente di quanto

---

<sup>21</sup> Per una prima informazione su Frederic Raphael (14 agosto 1931 Chicago) importante sceneggiatore, saggista, romanziere e traduttore, nato negli Stati Uniti ma di formazione britannica, Fellow dal 1964 della Royal Society of Literature, vd. MCGILLIGAN (2004). Assai utile l'articolo di Peter Green, *Glitterings*, «New Republic» June 16, 2011, da cui cito questo passaggio: «Not that Raphael's classical training was wasted; far from it. The verbal dexterity and control implanted by years of Greek and Latin (composition in the style of Euripides or Cicero as well as translation) show out – as they did with Robert Graves – in everything he has written».

<sup>22</sup> *The Poems of Catullus*, translated by F. Raphael and K. McLeish, London 1978; Petronius Arbiter, *Satyrica*, translated and with an Introduction by F. Raphael, rev. ed. Manchester 2009; Aeschylus, *The Serpent Son = Oresteia*, translated by F. Raphael and K. McLeish, Cambridge 1979; Aeschylus. *Plays One. Persians, Seven against Thebes, Suppliants, Prometheus Bound*, translated by F. Raphael, and K. McLeish, London 1991; Aeschylus. *Plays Two. The Oresteia: Agamemnon, The Libation-bearers, The Eumenides*, translated by F. Raphael, and K. McLeish, London 1991; *Medea*, translated and with an Introduction by F. Raphael and K. McLeish, London 1994; Euripides, *Plays. 6*, introduced by J. M. Walton, F. Raphael, K. McLeish London 1997 (anche traduttori); *Bacchae*, translated and with an Introduction by F. Raphael and K. McLeish, London 1998; *Six Greek Tragedies. Persians, Prometheus Bound, Women of Trachis, Philoctetes, Trojan Women, Bacchae*, translated by F. Raphael, K. McLeish, J. M. Walton, M. McDonald, London 2002; *Greek Tragedy. Antigone, Medea, Bacchae*, translated and introduced by M. McDonald, K. McLeish, F. Raphael, London 2005.

<sup>23</sup> RAPHAEL (2006). Sempre dedicato al mondo greco, in particolare ai suoi miti, RAPHAEL (1992), ed è appena stato pubblicato RAPHAEL (2013).

<sup>24</sup> Intenzione palese, per esempio, nella sequenza del ballo mascherato (girata nel Salone ellittico della palazzina di caccia di Stupinigi), ove la messa in scena richiama una coreografia funebre e gli ampi costumi bianchi rendono le figure altrettanti fantasmi dai gesti ieratici, irriconoscibili e spersonalizzati. Le riprese dall'alto, inoltre, tendono ad assimilare tutti i partecipanti a burattini. Su ciò vd. CAMPANILE (in corso di stampa).

viene detto e il senso reale e funesto che in fondo sarà svelato; altre frasi, infine, pronunciate dal re sono involontariamente rivelatrici.

L'esito drammatico ha generato un effetto di riverbero sull'intera struttura: l'epilogo tragico ha determinato alcune scelte narrative e figurative modificando e incupendo la rappresentazione e incidendo a ritroso sul tono complessivo del racconto.

Un tono insolitamente tragico per un film storico è subito introdotto da Frederic Raphael con le scene della volpe. Il predatore riappare più volte nel film ma le sequenze iniziali dell'animale e della sua interazione con Jeanne rappresentano una sorta di epitome del suo rapporto con il re. Gli occhi scrutatori della volpe saranno quelli del re, Jeanne si trova imprigionata nella camera da letto dalla volpe che soffia minacciosamente verso di lei, riesce alla fine a fuggire e la sorte infausta che coglie l'animale dilaniato dai cani nel corridoio della casa prefigura quella finale di Vittorio Amedeo<sup>25</sup>. L'uso di immagini animali, la loro presenza e l'identificazione di un personaggio con questi richiama, inoltre, procedimenti analoghi presenti nelle tragedie greche.

Un altro elemento che compare con insistenza in *The King's Whore* riconduce al mondo del teatro e della tragedia: così a mio vedere è possibile comprendere la presenza delle maschere. Gli abiti del ballo in costume includono maschere che coprono il viso; durante la scena della caccia Jeanne progetta divertita di andare con il marito in missione segreta e di mascherarsi; durante la sua malattia una maschera le copre il viso. Infine, la prima frase che Vittorio Amedeo, ingabbiato nella struttura lignea contenitiva, rivolge a Jeanne ritornata a Torino dopo la fuga vestita da ragazzo e con i capelli corti per non farsi riconoscere allude proprio con ironica amarezza al gusto di mascherarsi tipico della contessa. Senza escludere altre interpretazioni, peraltro compatibili con questa – come, per esempio, l'ovvio rapporto tra maschere e mondo ipocrita e ingannevole delle corti – mi sembra che l'iterazione di tali immagini annunci prima e sottolinei poi un tratto tipico della tragedia antica.

Il passaggio verso lo sviluppo tragico è però segnato dalla fuga di Jeanne, ma che Vittorio Amedeo si attirasse in qualche modo la rovina era intuibile dal suo comportamento e soprattutto dalle sue parole durante la partenza precipitosa da Rivoli minacciata dalle truppe francesi. È empio e pericoloso, infatti, per un re affermare di infischiarne di piacere o meno a Dio.

La fuga di Jeanne segna il momento nel quale la sceneggiatura di Raphael si allontana decisamente dal romanzo e dalle vicende storiche; la perdita di Jeanne precipita il re in uno stato di accecamento mentale e fa smarrire il senso della realtà trasformandolo in un Aiace in preda alla follia. Così, quando le guardie trascinano Alessandro a Palazzo, Vittorio Amedeo pretende di battersi con lui a duello; al rifiuto di Alessandro che afferma

---

<sup>25</sup> Vd. l'acuta analisi di OLSON (2009, 74): la scelta di un predatore come la volpe è dovuta al soprannome di *volpe piemontese* che aveva nella realtà Vittorio Amedeo II; ulteriore discussione e bibliografia in CAMPANILE (in corso di stampa).

che non ci si batte con il proprio re Vittorio Amedeo ritorce – travisando completamente la realtà – che Alessandro gli ha portato via la donna, la donna del re<sup>26</sup>. Lo stato di alterazione è inoltre segnalato agli spettatori subito prima del duello anche attraverso le ferite che il re si procura sul viso vicino agli occhi con le fibbie del corsetto di Jeanne. È chiaro che una follia feroce dirige ora le sue azioni rendendolo incapace di ragionamento e di decoro.

Il disfacimento è segnalato anche dal degrado dell'abbigliamento che connota la progressiva caduta in una rete di perdizione e ignominia, così come la distruzione del palazzo reale prelude e annuncia quella del suo proprietario. Lo scadimento della sua figura di re che con un comportamento insano si è alla fine alienato persino l'amore e il rispetto della regina è rimarcato nella scena ove la moglie non accetta il suo baciamao.

Nel duello, combattuto in uno stato di obnubilamento selvaggio, il re riesce a prevalere a prezzo dell'onore, abusando della devozione che il conte ancora sente nei suoi confronti, ma la vittoria è pagata con l'integrità fisica.

Vittorio Amedeo recupera la ragione solo attraverso il dolore; per lui, come per Agamennone, Creonte, Serse e altri antichi re tragici, la comprensione arriva attraverso la sofferenza. Alla fine dell'esperienza tragica, quando la situazione si è mutata nel suo contrario completando la peripezia, il protagonista può acquisire la saggezza, anche se in molti casi è una saggezza che prelude solo alla morte. Che l'acquisizione della saggezza passi attraverso il dolore, un processo che ha come momento ineludibile l'esperienza della sofferenza, è una convinzione presente nella tragedia antica ed è espressa con particolare bellezza dal coro nella parodo dell'*Agamennone* di Eschilo: «Ma chi a Zeus con gioia leva il grido epinicio / coglierà pienamente la saggezza, / a Zeus che ha avviato i mortali / a essere saggi, che ha posto come valida legge / “saggezza attraverso sofferenza”. / Invece del sonno stilla davanti al cuore / un'angoscia memore di dolori: anche a chi non vuole arriva la saggezza»<sup>27</sup>.

La rivelazione che l'amore è incompatibile con il potere perché ne è più forte è il legato che il re in atto di cedere il trono trasmette al figlio<sup>28</sup>. La sofferenza libera la mente e fa comprendere l'errore di essersi innamorato, di aver diretto le proprie azioni solo in funzione di questo obiettivo e di essere stato di conseguenza un cattivo sovrano. L'amore ha impedito a Vittorio Amedeo di comprendere le reali urgenze del suo regno, ha invertito ogni priorità di azione e gli ha fatto smarrire il senso della misura.

La cessione del trono è resa scenicamente attraverso la cessione del sigillo, quell'anello portato dal re all'anulare destro cui più volte in scene chiave era stato

---

<sup>26</sup> 1h 37' eng. *Alessandro*: «No, I will not fight the King». *Vittorio Amedeo*: «That's an order». *Alessandro*: «No majesty. You are the king. One has not to fight one's king». *Vittorio Amedeo*: «But one abducts his woman. The king's woman».

<sup>27</sup> Eschilo, *Agamennone*, vv. 160-83, part. 174-80. Traduzione di E. Medda in DI BENEDETTO (1995). Per una discussione di questi versi vd. MEDDA (2007).

<sup>28</sup> *Vittorio Amedeo*: «Be a better one [*scil.* King] that I was. Don't fall in love! Ever! Love is the only thing stronger than power».

conferito particolare risalto grazie a un'illuminazione rivelatrice, ma la trasmissione cerimoniale è interrotta dal ritorno di Jeanne e sono assai significative dal punto di vista intertestuale le prime battute pronunciate da Jeanne e Vittorio Amedeo: *Jeanne*: «What happened to you?» *Vittorio Amedeo*: «I had to end it». Che la storia dovesse finire così è un'affermazione che coinvolge non solo il tormentato protagonista ma anche l'autore della sceneggiatura. Un esito di questo tipo era necessario per chiudere, poiché l'epilogo tragico è la svolta in grado di fornire alla storia una conclusione altrimenti non accettabile, inadeguata, o fiacca. Anche gli scambi finali di battute tra i protagonisti assumono ora l'andamento di sticomitie tragiche; la tensione fra emozione e consapevolezza è ancora elevata ma l'accettazione della realtà domina le ultime parole del re<sup>29</sup>.

La sofferenza, dunque, educa alla saggezza facendo riconoscere l'errore, la bassezza e la follia della condotta precedente. Il potere acceca, l'amore è una malattia che fa impazzire, la paura determina le azioni e solo il dolore può essere un rimedio perché fa rinsavire e accettare la morte.

Il passaggio alla tragedia rende comprensibile la figura di Vittorio Amedeo e appiana ogni difficoltà di classificazione del personaggio. Il protagonista tragico è diverso dal protagonista di un film storico soprattutto perché non deve essere costruito come totalmente buono o cattivo. I personaggi più adatti per essere protagonisti di una tragedia sono individui né virtuosi né malvagi ma sono una via di mezzo tra costoro, essendo «coloro che, non distinguendosi per virtù e per giustizia, non sono volti in disgrazia per vizio e malvagità ma per un errore, tra coloro che si trovano in grande fama e fortuna, come per esempio Tieste, Edipo e gli uomini illustri provenienti da siffatte stirpi»<sup>30</sup>. La pena e lo spavento che siamo condotti a provare alla vista finale del re, infermo e ingabbiato nell'apparato contenitivo, sono esattamente le emozioni che Aristotele ritiene debbano essere suscitate in una tragedia; la sorte del protagonista deve appunto destare paura e pietà negli spettatori rendendo così raggiungibile da parte loro la catarsi.

La morte del re, proprio come in una tragedia antica, non è mostrata e avviene fuori scena, si sente il rumore dello sparo ma non si vede nulla e si percepisce il fatto secondo il punto di vista di Jeanne che non si trova più nel salone ma nella galleria. Alla morte fuori scena segue la visione del cadavere, una soluzione figurativa adatta per accentuare la valenza definitiva della situazione e sfruttarne il patetismo. Ancora una volta bisogna notare che si è di fronte a moduli rappresentativi propri della tragedia greca<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> A 1h 46' eng. *Jeanne*: «We will be...» *Vittorio Amedeo*: «We...? No, It is too late, Jeanne. We... We had our time, didn't we? It has passed». *Jeanne*: «We... Did we make use of it?» *Vittorio Amedeo*: «Yes». *Jeanne*: «What was I so frightened of?» *Vittorio Amedeo*: «Of pain. We all are. Most of what happens in our lives happens because we are afraid of pain». *Jeanne*: «Why are... Why are you saying this? Now?» *Vittorio Amedeo*: «Because only now have I learned to understand it... And to accept it».

<sup>30</sup> Aristot. *Po.* 1453a in LANZA (1987). La *Poetica* è un testo-guida ben noto a Frederic Raphael che lo cita spesso.

<sup>31</sup> Sul ruolo scenico del cadavere nella tragedia vd. DI BENEDETTO – MEDDA (1997, 284-301).

La morte sembra essere attesa e desiderata da Vittorio Amedeo come unico mezzo per superare la sofferenza e l'immagine successiva di un falco che spicca il volo in un bosco rafforza la prospettiva di accettazione e liberazione. Resta innegabile, però, il fatto che la morte del re è un parricidio per procura ordinato dal figlio non per motivi umanitari ma per impedire che il ritorno di Jeanne metta a repentaglio la cessione del regno in suo favore. Sono dunque recepite – con forti modifiche e anticipazioni cronologiche – e integrate nella narrativa tragica le vicende legate all'abdicazione di Vittorio Amedeo II, al suo tentato ritorno al potere e alla repressione di questa manovra attuata dal nuovo re, il figlio Carlo Emanuele III<sup>32</sup>.

Nell'Ottocento la vicenda ha visto almeno due riprese drammatiche<sup>33</sup>, ma in *The King's Whore* l'opposizione, ricondotta al tema del conflitto tra potere/dovere/passione, è sostanziata da due motivi mitici. Il primo è fornito dal contrasto, palese per tutto il film, tra il figlio erede al trono e il padre. Irrisolte tensioni edipiche alimentano l'ostilità del primo verso il secondo; l'affetto nei confronti della madre, trascurata e umiliata dalla relazione adulterina del marito, accresce il malanimo del figlio. Se la presenza di relazioni familiari stravolte da tali conflitti emotivi rappresenta una costante non solo nel cinema ma in narrazioni innumerevoli, l'innesto della seconda struttura mitica si avvale di un motivo più ricercato e ancora una volta connesso al tema del potere.

L'uccisione del re da parte del futuro successore recupera il mito del *Rex Nemorensis* e l'obbligo per ogni individuo che desiderasse diventare il sacerdote del culto di Diana ad Ariccia presso il Lago di Nemi, di ucciderne il titolare<sup>34</sup>; la lotta per la successione che vede come momento ineludibile la soppressione del sovrano in carica incapace o indebolito è una lettura quasi obbligata degli ultimi momenti di *The King's Whore*, ma ritengo importante notare che l'utilizzo del tema del *Rex Nemorensis* compare qui articolato secondo la specifica interpretazione del mito proposta da James Frazer in *The Golden Bough*<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> La data dell'abdicazione in favore del figlio Carlo Emanuele è il 3 settembre del 1730, circa trent'anni dopo la conclusione della relazione con la Contessa di Verrua. Sulla vicenda vd. in particolare RICUPERATI (2001).

<sup>33</sup> All'abdicazione di Vittorio Amedeo II e agli eventi successivi è dedicata una tragedia in quattro parti di Robert Browning, *King Victor and King Charles* (London, Edward Moxon 1842). Giulio Pisa (Ferrara 1851 – Milano 1905), scienziato, letterato, politico e filantropo è l'autore di *Vittorio Amedeo II. Dramma in cinque atti*, F.lli Dumolard, Milano 1881.

<sup>34</sup> Ovidio, *Fasti* III 259-64; Strabone V 3, 12; Svetonio, *Gaio Caligola* 35; Pausania II 27, 4. Vd. ora BIANCHI (2010, 92-105). Bibliografia e discussione sull'uso nel cinema del tema del *Rex Nemorensis* e della connessa importanza di *The Golden Bough* di James Frazer in CAMPANILE (2010b, part. 571s.); è merito di WOOD (1979) aver mostrato l'uso di questo mito nelle strutture narrative cinematografiche.

<sup>35</sup> J. Frazer, *Il ramo d'oro. Studio della magia e della religione*, Torino 1950 e già Roma 1925 (*The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, Macmillan, London 1925). L'edizione del 1925 è "abridged" rispetto alle precedenti pubblicazioni. La prima edizione risale al 1890 (Macmillan, London), per arrivare con successivi accrescimenti sino ai dodici volumi della terza edizione (1906-1915, Macmillan, London). Su Sir James George Frazer (Glasgow 1 gennaio 1854 – Cambridge 7 maggio 1941) e *The Golden Bough* assai utile

Il mito del sacerdote di Diana obbligato a uccidere gli antagonisti al potere o a esserne ucciso rifletteva, secondo Frazer, il mito comune a molte culture del re sacro che deve morire prima che la sua malattia, inabilità o decrepitezza danneggino la sua terra. La condizione di un re si riverbera sul suo regno e prima che la forza vitale sia del tutto esaurita conviene eliminarlo e mettere al suo posto un successore più giovane che possa garantire la floridezza necessaria alla sopravvivenza e al benessere di tutti. L'infermità del re ha reso infermo il Piemonte, la causa della rovina è il comportamento sconsiderato del re: quanto rinfaccia il figlio a Vittorio Amedeo riecheggia appunto contenuti frazeriani<sup>36</sup>.

Altro resterebbe da aggiungere e si può evocare brevemente la figura della consorte di Vittorio Amedeo, Anna Maria d'Orléans (ma nel film non ne viene mai detto il nome), considerare la stoica indulgenza che mostra per quasi tutta la storia e rilevare le sfumature di questo mite e sensibile personaggio che richiama altre regine tragiche come Euridice, la moglie di Creonte nell'*Antigone* sofoclea. Per ora, però, è opportuno limitarsi ad alcune osservazioni conclusive: un intrigo amoroso che aveva interessato e divertito le corti europee alla fine del Seicento diventa il racconto di un destino tragico e una riflessione sul potere assoluto. Il realismo del dettaglio e l'invenzione della storia concorrono a costruire un film insolito; lo scrupolo nella ricostruzione si unisce a un'indagine spassionata sulla patologia delle corti e la forma tragica conferisce dignità e spessore a un'ossessione amorosa. L'apparente linearità della trama offre una storia assai articolata e coinvolgente che merita di essere conosciuta e compresa.

---

ACKERMAN (1987) e il volume che celebra il centenario della pubblicazione di *The Golden Bough*: FRASER (1990a) (rist. con correzioni 2002). Per l'influenza esercitata dall'opera di James Frazer vd. almeno VICKERY (1973); FRASER (1990b); DEI (1998). *The Golden Bough* è un testo noto e apprezzato da F. Raphael, vd., per esempio, RAPHAEL (2006, 13 e 30).

<sup>36</sup> 1h 42 eng. *Vittorio jr.*: «You became a cripple like our country. You sold out Piedmont in a senseless war. You didn't care, even when we were losing. Country is destitute and you just stand by wallowing in self-pity».

*riferimenti bibliografici*

ACKERMAN 1987

R. Ackerman, *J.G. Frazer. His Life and Work*, Cambridge.

ALBANO 1999

L. Albano, *Il secolo della regia. La figura e il ruolo del regista nel cinema*, Venezia.

ALONGE – CARLUCCIO 2006

G. Alonge – G. Carluccio, *Il cinema americano classico*, Roma-Bari.

ALTMAN 1999

R. Altman, *I generi di Hollywood*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. II.1., Gli Stati Uniti*, Torino.

AMBROSINI – BARTOLINI 2012

M. Ambrosini – C. Bartolini, *Capitani, odissee, leviatani. La navigazione nel racconto cinematografico*, Pisa.

ATTOLINI 1993

V. Attolini, *Immagini del Medioevo nel cinema*, Bari.

BIANCHI 2010

E. Bianchi, *Il rex sacrorum a Roma e nell'Italia antica*, Milano.

BITTAR – POIRSON 2009

X. Bittar – M. Poirson, *Les représentations du dix-huitième siècle à l'écran: une filmographie impossible*, in L. Schifano – M. Poirson (éds.), *Filmer le 18e siècle*, Paris, 255-68.

BÖHM – GREWE – ZIMERMANN 2009

R. Böhm – A. Grewe – M. Zimmermann (Hrsg.), *Siècle classique et cinéma contemporain. Actes de la section 5 du V<sup>e</sup> Congrès de l'Association des Francoromanistes allemands*, Tübingen.

CAMPANILE 2010a

D. Campanile, *Film storici e critici troppo critici*, «Studi Classici e Orientali» LIII 323-62.

CAMPANILE 2010b

D. Campanile, *Ethan, Rodrigo, Conan: per una genealogia degli eroi in Conan the Barbarian (John Milius, 1982)*, «Studi e Materiali di Storia delle Religioni» LXXVI/2 560-88.

CAMPANILE (in corso di stampa)

D. Campanile, *The King's Whore (Axel Corti, 1990): storia moderna e tragedia antica nella corte sabauda*, «Studi Classici e Orientali» LX.

CASADIO 2010

G. Casadio, *Gli ultimi avventurieri. Il film storico nel cinema italiano (1931-2001) dal Medioevo al Risorgimento*, Ravenna.

CATENACCI 2011

C. Catenacci, *I 300 e il "mito" delle Termopili*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Metamorfosi del mito classico nel cinema*, Bologna, 299-317.

CHANDLER 1990

J. Chandler, *The Historical Novel goes to Hollywood. Scott, Griffith, and Film Epic today*, in G.W. Ruoff (ed.), *The Romantic and Us. Essays on Literature and Culture*, New Brunswick, 237-73.

CHANTERANNE – VEYRAT-MASSON 2003

D. Chanteranne – I. Veyrat-Masson, *Napoléon à l'écran. Cinéma et télévision*, Paris.

COIRAULT 1983

Y. Coirault (éd.), *Saint-Simon. Mémoires (1691-1701). Additions au Journal de Dangeau, I*, Paris («Bibliothèque de la Pléiade» LXIX).

CRAFTON 1992

D. Crafton, *The Portrait as Protagonist: The Private Life of Henry VIII*, in *Le portrait peint au cinéma / The painted portrait in Film. Actes du colloque tenu au Musée du Louvre le 5 et 6 avril 1991*, «Iris» XIV-XV 25-43.

DALLET – GENDRON 1989

S. Dallet – F. Gendron, *Filmographie mondiale de la Révolution française*, Montreuil-Paris.

DEI 1998

F. Dei, *La discesa agli inferi. James G. Frazer e la cultura del Novecento*, Lecce.

DI BENEDETTO 1995

V. Di Benedetto, *Eschilo. Orestea*, Milano.

DI BENEDETTO – MEDDA 1997

V. Di Benedetto – E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino.

DORAN – FREEMAN 2009

S. Doran – Th.S. Freeman (eds.), *Tudors and Stuarts on Film. Historical Perspectives*, New York.

DUMAS 1863

A. Dumas, *La dame de volupté ou Mémoires de Jeanne d'Albert de Luynes, comtesse de Verrue, surnommée la dame de volupté*, Paris (I edizione completa).



ELSAESSER 2005

Th. Elsaesser, *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, Amsterdam.

FRASER 1990a

R. Fraser, *The Making of The Golden Bough. The Origins and Growth of an Argument*, Basingstoke (rist. con correzioni 2002).

FRASER 1990b

R. Fraser (ed.), *Sir James Frazer and the Literary Imagination: Essays in Affinity and Influence*, Basingstoke.

HAYWARD 2010

S. Hayward, *French Costume Drama of the 1950s: Fashioning Politics in Film*, Chicago.

VON HOLZEN 2007

A.-A. von Holzen, "A pirate's life for me!". *Von The Black Pirate bis Pirates of the Caribbean, Abenteuerkonzepte im Piratenfilm*, Zürich.

JOMAND-BAUDRY – NUEL 2012

R. Jomand-Baudry – M. Nuel (éds.), *Images cinématographiques du siècle des lumières*, Paris.

KLOSSNER 2002

M. Klossner, *The Europe of 1500-1815 on Film and Television. A Worldwide Filmography of over 2550 Works, 1895 through 2000*, Jefferson.

LAMI 1994

L. Lami, *L'amante del re. La signora di Verrua*, Milano (già L. Lami, *La signora di Verrua*, Milano 1985).

LANZA 1987

D. Lanza (a cura di), *Aristotele. Poetica*, Milano.

LATHAM 2011

B. Latham, *Elizabeth I in Film and Television. A Study of the Major Portrayals*, Jefferson.

DE LÉRIS 1881

G. de Lérès, *La Comtesse de Verrue et la cour de Victor-Amédée II de Savoie. Étude historique*, Paris.

MACDONALD FRASER 1988

G. MacDonald Fraser, *The Hollywood History of the World*, London.

MCGILLIGAN 2004

P. McGilligan, s.v. *Raphael, Frederic*, in *Enciclopedia del Cinema Treccani*, vol. IV, Roma, 569.

MATTEI 1998

J.-P. Mattei (sous la direction de), *Napoléon et le cinéma. Un siècle d'images*, Ajaccio.

MEDDA 2007

E. Medda, *Dalla critica del testo alla grazia divina. La chiusa dell'Inno a Zeus (Aesch. AG. 182-183)*, «Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati» CCLVII 7-28.

MUSCIO 1984

G. Muscio, *Gli sceneggiatori: dei cretini presuntuosi con la macchina da scrivere*, in V. Zagarrio (a cura di), *Hollywood in Progress. Itinerari cinema televisione*, Venezia, 73-93.

DE MUSSET 1841

P. de Musset, *Madame de Verrue*, Bruxelles.

NEUMÜLLER – SCHRAMM – STICKLER 2003

R. Neumüller – I. Schramm – W. Stickler (Hrsg.), *Axel Corti. Filme, Texte und Wegbegleiter. Ein Portrait*, Weitra.

OLSON 2009

D. Olson, *Fashionable Bondage. Sartorial Symbolism in The King's Whore (1990)*, «MP: An Online Feminist Journal» II/5 69-84 <http://academinist.org/anything-goes>.

PARISH 1995

J.R. Parish, *Pirates and Seafaring Swashbucklers on the Hollywood Screen. Plots, Critiques, Casts and Credits for 137 Theatrical and Made-for-Television Releases*, Jefferson.

PARRILL 2009

S. Parrill, *Nelson's Navy in Fiction and Film. Depictions of British Sea Power in the Napoleonic Era*, Jefferson.

PARRILL – ROBINSON 2013

S. Parrill – W.B. Robinson, *The Tudors on film and Television*, Jefferson.

PERKINS 1972

V.F. Perkins, *Film as Film. Understanding and judging Movies*, Harmondsworth.

POIRSON – SCHIFANO 2009

M. Poirson – L. Schifano (dir.), *L'Écran des Lumières. Regards cinématographiques sur le XVIII siècle*, Oxford 2009.

RAINAUD 2006

M. e J.-M. Rainaud, *Jeanne-Baptiste de Luynes. La dame de cœur*, Nice.

RAPHAEL 1992

F. Raphael, *Of Gods and Men*, London.

RAPHAEL 2006

F. Raphael, *Some Talk of Alexander. A Journey through Space and Time in the Greek World*, New York.

RAPHAEL 2013

F. Raphael, *A Jew among Romans. The Life and Legacy of Flavius Josephus*, New York.

RICUPERATI 2001

G. Ricuperati, *Un dramma d'antico regime alla corte di Savoia. La fine di Vittorio Amedeo II*, in Id., *Lo Stato Sabauda nel Settecento. Dal trionfo delle burocrazie alla crisi d'antico regime*, Torino, 3-13 (già in G. Ricuperati, *Un dramma d'antico regime alla corte di Savoia. La fine di Vittorio Amedeo II*, in U. Levra – N. Tranfaglia (a cura di), *Dal Piemonte all'Italia. Studi in onore di Narciso Nada nel suo settantesimo compleanno*, Torino 1995, 1-11).

SCHIFANO – POIRSON 2009

L. Schifano – M. Poirson (éds.), *Filmer le 18<sup>e</sup> siècle*, Paris.

TOURNIER 1984

J. Tournier, *Jeanne de Luynes, comtesse de Verue*, Paris.

VIALARDI DI SANDIGLIANO 2008

T. Vialardi di Sandigliano, *Dama di voluttà, spia al servizio del Re Sole, grande collezionista: Jeanne Baptiste Scaglia di Verrua d'Albert de Luynes*, «Studi Piemontesi» XXXVII 3-29.

VICKERY 1973

J.B. Vickery, *The Literary Impact of The Golden Bough*, Princeton.

WINKLER 2007

M.M. Winkler, *Greek Myth on the Screen*, in R.D. Woodard (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Mythology*, Cambridge, 453-79.

WOOD 1979

M. Wood, *L'America e il cinema* (1975), Milano.