



“I can resist everything except adaptation”. Il Wilde senza parole di Lubitsch

“I can resist everything except adaptation”. Lubitsch’s speechless Wilde

Antonio Bibbò
Università di Trento, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Il contributo prende le mosse da una riflessione preliminare sul cosiddetto tocco di Lubitsch e ne passa in rassegna alcune caratteristiche traendo spunto dalla definizione tradizionale di Weinberg (1968) e da contributi più recenti di Thompson (2005) e McBride (2018). Il passaggio successivo è una rassegna di alcuni casi specifici legati alla stagione sonora ma memori della prima produzione di Lubitsch. La riflessione sul *Lubitsch touch* ha come scopo quello di leggere l’adattamento del 1925 di *Lady Windermere’s Fan* di Oscar Wilde alla luce di alcuni degli stilemi lubitschiani evidenziati in precedenza. Lubitsch, infatti, adattò la *pièce* di Wilde senza dare spazio alle arguzie del suo autore e così facendo provò a ricrearene lo stile con i mezzi propri del cinema *sans paroles*. Il saggio analizza perciò il rapporto tra i due autori con riferimento ad alcuni elementi comuni, come lo stile sofisticato, l’innovativa rappresentazione dei rapporti tra i sessi e la riflessione sulle apparenze e sulla moralità. | This essay begins with a reflection on the so-called Lubitsch touch and considers some of its features drawing on Weinberg’s (1968) traditional definition as well as on more recent contributions by Thompson (2005) and McBride (2018). The following section examines some specific cases concerning sound films but reminiscent of Lubitsch’s early production. The aim of this reflection on the *Lubitsch touch* is to investigate the 1925 adaptation of Oscar Wilde’s *Lady Windermere’s Fan* in the light of some of Lubitsch’s stylistic features. Lubitsch’s adaptation of Wilde’s play did not make any room for the play’s verbal witticisms but tried to recreate Wilde’s style employing the language of silent films. The essay therefore analyses the relationship between the two authors with reference to certain shared elements, such as their sophisticated style, the groundbreaking portrayal of gender relations, and the reflection on appearances and morality.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Adattamento, Oscar Wilde, Ernst Lubitsch, *Il ventaglio di Lady Windermere*, didascalie | Adaptation, Oscar Wilde, Ernst Lubitsch, *Lady Windermere’s Fan*, inter-titles

1 I tocchi di Lubitsch

L’idea che il cinema di Ernst Lubitsch sia dotato di un *tocco* riconoscibile è, in fondo, paradossale. Il paradosso è legato in particolare all’elemento sinestetico della metafora impiegata: per definire un fenomeno cinematografico, e perciò soprattutto visivo e sonoro, si fa ricorso a un altro

dei cinque sensi, e cioè al tatto. Questa seppur trita sinestesia è sorprendente perché uno degli elementi costitutivi del tocco in questione è proprio il suo dar luogo a situazioni ironiche, dal tono trasognato, che mettono cioè una certa distanza tra lo spettatore e il film. L'effetto del tocco è perciò il distacco, qualcosa di ben poco tattile.

Il distacco è però solo uno degli elementi da considerare quando si esaminano i tocchi di Lubitsch, al plurale, perché come notano molti interpreti si tratta non di un singolo stilema, ma di una costellazione di strategie retoriche che sembrano caratterizzare lo stile dell'autore. Una carrellata di queste strategie impiegate da Lubitsch per riprodurre il suo tocco in situazioni espressive diverse può concentrarsi sul passaggio dalla sua prima produzione a quella sonora, notando che il proverbiale tocco non sembra subire un contraccolpo nel passaggio dal cinema muto a quello parlato. Nonostante nel suo cinema degli anni Trenta abbondino l'umorismo veloce di parola e le "fast-talking dames" (DiBattista 2001), e che nella maturità il musical (di frequente con Maurice Chevalier) acquisisca un ruolo centrale nella sua produzione, le scene senza parole, giocate su rumori, sguardi, gesti e sulle note aperture e chiusure di porte, sono parte fondamentale della sua grammatica. Non a caso, nella breve definizione del tocco data da Linda Costanzo Cahir, si insiste proprio sull'aspetto visivo: "a cheeky, adroit, and sophisticated visual wit" (2006: 154).

Negli ultimi anni, l'indefinibilità del tocco di Lubitsch è diventata quasi uno stereotipo critico. Una delle ragioni principali è senz'altro la resistenza di Lubitsch stesso a definirlo (McBride 2018: 4), ma anche il carattere plurale a cui si faceva riferimento più su. Un utile sommario di alcune delle definizioni più influenti l'ha dato Kristin Thompson in coda al suo volume su Lubitsch (2005: 127-31). Tra gli aspetti che ricorrono maggiormente in queste definizioni ci sono senz'altro l'idea di scarto (individuare cioè un modo indiretto di comunicare con lo spettatore), di movimento dal generale al particolare (per cui una macchia d'inchiostro suggerisce fretta nello scrivere una lettera), ma anche quella di sofisticazione e un elemento erotico perlopiù solo suggerito. In tutti questi casi, un elemento in comune è la fiducia che Lubitsch ripone nel suo pubblico, che infatti alcuni recensori coevi ritenevano eccessiva (Thompson 2005: 129). Le conclusioni che trae Thompson risultano particolarmente utili per questo mio contributo, in cui si analizzano i tocchi *sans paroles* di Lubitsch nell'adattamento, paradossalmente povero di arguzie, di una commedia di Oscar Wilde:

All these uses of the term suggest that Lubitsch's habitual attempt to tell a story visually and to minimize the use of intertitles created a style that utilized the norms of classical filmmaking but was also recognizable to contemporaries as distinctively his own. The touches created moments that were more subtle, more sophisticated, more memorable, more unexpected, more original, and sometimes more risqué (2005: 131).

In questo articolo, presenterò in primo luogo alcuni esempi del cosiddetto tocco di Lubitsch nella prima produzione sonora, con particolare attenzione a opere come *If I Had a Million* (*Se avessi un milione*, Lubitsch et al. 1932) e *Angel* (*Angelo*, 1937), ma senza tralasciare puntuali riferimenti ad alcuni film della stagione precedente. Come conseguenza di questo approfondimento, mi concentrerò soprattutto su un caso inconsueto di adattamento da Oscar Wilde, *Lady Windermere's Fan* (*Il ventaglio di Lady Windermere*, 1925). Questo adattamento è straordinario perché, pur confrontandosi con un commediografo per il quale l'umorismo di parola e il dialogo sono essenziali per la rappresentazione delle sovrastrutture sociali, Lubitsch decide di depotenziare la parola di Wilde facendo ricorso alle didascalie in maniera molto parsimoniosa e provandosi a tradurre l'umorismo di Wilde in immagini. Come nota Joseph McBride, questa strategia "continued a trend in Lubitsch's work [...] to minimize intertitles in order to concentrate on the interplay of glances between characters" (2018: 200). Si tratta perciò di una tendenza del cinema di Lubitsch, ma che interessa più in generale il cinema degli anni Venti, che manifestava la propria maturità anche smarcandosi dalla parola scritta. Inoltre, come si vedrà, Lubitsch opererà delle modifiche significative anche alla trama. Per inquadrare l'adattamento in questione è perciò necessario leggere l'opera di transcodificazione impiegando un approccio che non consideri l'originale un centro dal quale emanerebbe "sempre pienezza di senso, mentre i prodotti secondari sarebbero caratterizzati da declino, disgregazione, degradazione" (Fusillo, Lino 2019: 10), bensì considerare l'adattamento come un commento lubitschiano al testo di Wilde, un "metastatement" nel lessico di alcuni traduttori, almeno da André Lefevere in poi (Tymoczko 2007: 254). Se adattare un testo vuol dire renderlo "idoneo" (Hutcheon, ed. 2011: 27) al linguaggio nel quale lo si traspone, questo sarà sempre un atto parziale, creativo e di appropriazione (Hutcheon ed. 2011: 28) che va "oltre la fedeltà" (Stam 2005: 3) e va letto in primo luogo alla luce dell'evoluzione stilistica di Lubitsch.

Fin da subito, Lubitsch sembra giocare con le regole non scritte, non tanto e non solo del mezzo cinematografico, quanto della finzione

in senso più ampio. È in tal senso emblematica la sequenza iniziale di *Die Puppe* (*La bambola di carne*, 1919) in cui Lubitsch da vero e proprio *deus ex machina* assembla la scenografia della prima sequenza del film, con la sua collinetta e la casetta in cima. Questo gesto infantile, enfatizzato dal carattere naif del disegno, riporta la rappresentazione a una dimensione frivola e giocosa, soprattutto quando questa casa delle bambole diventa la scenografia del film. C'è poi un punto in questa sequenza in cui a Lubitsch casca per un secondo il fondale e lui, con un accenno di imbarazzo, continua l'assemblaggio (FIG. 1).



FIG. 1 – Ernst Lubitsch nella sequenza iniziale di *Die Puppe*, Dir. Ernst Lubitsch, DE, 1919.

Mi sembra uno dei più chiari e precoci esempi forse non del suo tocco, quanto della leggerezza e sprezzatura, ancora un po' acerba, dell'autore, che nonostante il fugace imbarazzo decide di non girare nuovamente la scena e di lasciarla lì. Un atteggiamento joyciano, per certi versi, secondo il quale “[u]n uomo di genio non commette sbagli. I suoi errori sono volontari, e sono i portali della scoperta” (Joyce 2017: 371). La sequenza rivela un tratto leggero, quello di Lubitsch, che con ostentata disinvolta articola riflessioni complesse sulla natura del racconto in un costante esercizio

metanarrativo che animerà l'intero film. Tra le emozioni che il silenzio di Lubitsch veicola c'è proprio la disinvoltura con la quale l'autore mostra la propria consapevolezza di essere in grado di convincere il pubblico di qualsiasi cosa; il tutto anche forzando i limiti della verosimiglianza, pur senza presentare immagini esplicitamente inverosimili, ma giocando con le convenzioni della rappresentazione. In questo senso, una scena di un altro film del 1919, *Die Austernprinzessin* (*La principessa delle ostriche*), mi sembra adatta a definire un aspetto del tocco di Lubitsch, quella capacità di sorprendere lo spettatore quasi a scoppio ritardato, con quell'umorismo la cui fiamma si propaga con lentezza, e che nel suo essere indiretto coglie impreparati. Questo esempio di tocco leggero e amore per il paradosso è il momento in cui il principe e il suo maggiordomo si rendono conto dell'importanza della persona che ha appena bussato alla loro porta e mettono in ordine la stanza in fretta e furia per farla apparire più 'regale'. Per farlo, però, si limitano a lanciare le cose fuori dall'inquadratura, e cioè fuori dalla vista dello spettatore cinematografico, non logicamente di quella dell'ospite presente all'interno del mondo finzionale. Chi entrerà, infatti, dovrebbe poter vedere il disordine senza alcun problema e, invece, fa mostra di non vederlo. La disinvoltura del commento metacinematografico è forse un altro elemento cruciale della sofisticazione alla quale si accennava prima e del modo in cui Lubitsch piega a suo piacimento la grammatica cinematografica. Questo non accade solo quando i personaggi entrano ed escono di scena senza che il montaggio rispetti la continuità visiva, cosa che pure succede, ma anche in casi come questo appena raccontato, in cui la violazione è di certo più esplicita.

Questo tipo di gag senza parole resta un elemento centrale anche del Lubitsch parlato, che pure farà grande uso della battuta veloce e perfino del calembour. Nell'episodio lubitschiano di *If I Had a Million*, intitolato *The Clerk* (*Il commesso*), le porte danno ritmo alla scena, contribuendo al crescendo che accompagna il protagonista, galoppino fresco ereditiero del milione di dollari eponimo, dai piani bassi fino alla porta del presidente Mr. Brown. L'episodio è quasi del tutto silenzioso e giocato sulla suspense crescente delle porte che si aprono, fino a quando la rivincita del travet Phineas Lambert si manifesta nella fantozziana pernacchia finale. Si tratta di un episodio in cui le porte diventano vere e proprie protagoniste del racconto cinematografico, rappresentando fisicamente le barriere del potere capitalistico che l'inaspettata eredità apre per il protagonista, ma molte altre commedie di Lubitsch, incentrate come sono

sullo scavalcamento delle soglie sociali, fornirebbero esempi simili. Basti pensare ad alcune scene di *Monte Carlo* (Montecarlo, 1930) o alle sequenze finali del più tardo *Bluebeard's Eighth Wife* (*L'ottava moglie di Barbablù*, 1938) in cui le porte fungono da punteggiatura alla scena. Lubitsch è un regista con delle forti ossessioni, al punto che Mary Pickford, la diva che inizialmente lo porta in America, dirà, dopo il loro primo e ultimo film insieme: “Era occupato più a riprendere porte che si aprono e chiudono che non a riprendere me” (cit. in Invernici 2005: 99). La divisione tra gli ambienti è essenziale anche in un altro splendido passaggio nel quale il movimento dal generale al particolare, già menzionato in precedenza, comunica la quintessenza dell’argomento in un commento rapido e arguto (Weinberg 1968: 25). Si tratta del momento della cena di *Monte Carlo*, nascosta agli occhi dello spettatore, che la può osservare solo dalle stanze della servitù, leggendo nella lunga teoria di piatti vuoti o intatti, le reazioni dei commensali.

Un altro aspetto senz’altro caratteristico del tocco di Lubitsch è il tono trasognato e distaccato, una distanza umoristica che è un modo per il regista di miscelare puntuali commenti sulla società con elementi quasi fiabeschi e non realistici o riflessioni sulla finzionalità dei racconti. Questo distacco è messo in scena di frequente grazie a sequenze se non mute, in cui il parlato non è presente, come in *Angel*. Nella prima sequenza, ambientata al Club de Russie, e che serve da introduzione al film e all’ambiente sociale in cui si svolgono le vicende, la macchina da presa inquadra i personaggi dal di fuori di una lunga fila di finestre che sembra quasi mimare una pellicola cinematografica. Anche qui, il gioco di metalessi retorica che mette in primo piano il carattere finzionale dell’opera cinematografica, è sempre mescolato all’ironia e al suggerimento sussurrato che un qualche tipo di inganno sia in atto. Ammiccamenti di questo tipo svolgono, credo, anche un’altra funzione. Gran parte del cosiddetto tocco di Lubitsch è basata sul velare e rivelare informazioni a piacimento. Anche per Guido Fink, nel cinema di Lubitsch “il *non detto*, il silenzio, il *non visto* contano quanto le parole e le immagini” (cit. in Cremonini 2005: 34). In questo senso, una commedia come *Lady Windermere's Fan* (*Il ventaglio di Lady Windermere*, 1892) di Wilde, in cui il gioco dei velamenti e delle rivelazioni è continuo e intricato, rappresenta un interessante punto d’approdo per una poetica del non detto.

2 Il ventaglio di Wilde e quello di Lubitsch: adattamento e traduzione visiva

A voler essere ingenuamente deterministi, il fatto che Lubitsch arrivi a confrontarsi con Oscar Wilde e scelga di adattare *Lady Windermere's Fan* sembra già scritto, e non solo perché il nome del regista berlinese è Ernst come quello del personaggio più noto ed emblematico del teatro di Wilde, ma per una serie di aspetti, quasi ossessioni, che i due condividono: la sofisticata arguzia, l'ironia nel rappresentare l'aristocrazia, lo sguardo distaccato da *outsider*, la capacità di suggerire il ribaltamento delle situazioni e quello nei rapporti tra i generi. Questa affinità, assieme alla grande fama che ormai circondava il regista, era bastata anche all'Oscar Wilde Estate come assicurazione sulla riuscita del film, se consideriamo che fu solo alla notizia del coinvolgimento di Lubitsch che la cessione dei diritti cinematografici del testo poté andare in porto (Davidson 1983: 120; Thompson 2006: 30).

Pur considerando le difficoltà nel definire il tocco di Lubitsch, uno degli elementi che osservatori diversi mettono in evidenza, da Billy Wilder a François Truffaut, passando per Herman G. Weinberg, è la capacità di Lubitsch di suggerire indirettamente qualcosa (una battuta, una situazione, un incontro) al pubblico, facendo sì che tocchi a quest'ultimo riempire i vuoti. Questo permette a Lubitsch di raccontare situazioni anche scabrose non rischiando mai di essere censurato, ma anzi, sfruttando la censura e l'autocensura per parlare del proibito. Anche Oscar Wilde è maestro di questa doppia narrazione, soprattutto nelle commedie in cui una trama all'apparenza strutturata sulla base delle convenzioni tardo-ottocentesche inglesi viene in realtà impiegata per sovvertirle e sottolinearne le assurdità e contraddizioni. Spesso questa concezione si concretizza in alcuni oggetti simbolici e il ventaglio di Lady Windermere è certamente uno di questi. Nella società vittoriana, e non solo, i ventagli possono avere uno scopo ben preciso e servire come accessori fondamentali grazie ai quali le donne sono in grado di velare o svelare il proprio sguardo. Nel dramma di Wilde, il ventaglio serve a nascondere la verità così come a rivelarla, perché se è vero che la sua presenza in casa di Lord Darlington potrebbe inchiodare la giovane Lady Windermere, è grazie alla bugia della madre, che dice di averlo dimenticato lei, che la donna si salva. Come sottolinea Charles Musser, in un prezioso articolo sulla rilettura lubitschiana della commedia di Wilde, "And yet perversely the fan – like the Salomé's seven veils – draw attention to what is hidden. In this respect a fan works

the way comic wit works. Jokes hide their purpose even as this concealment is an essential step in the power of joke work" (2004: 38). D'altronde, e questa pare una delle più sottili ironie di Lubitsch, ancora più che di Wilde, il ventaglio ha una presenza sulla scena davvero minima, è nascosto per la maggior parte del tempo.

Lady Windermere's Fan è una *pièce* del 1892, tra le prime di quella breve e intensa stagione durata meno di cinque anni in cui Wilde scrisse la maggior parte dei suoi capolavori teatrali prima di cadere vittima dei pregiudizi e delle leggi inique della società inglese del tempo, di dover affrontare processi, il carcere duro, e poi l'esilio e una morte precoce. La trama, ridotta all'osso, è quella tipica di tanti *society plays*: un segreto rischia di rovinare un perfetto idillio matrimoniale. Nel caso specifico, una donna di ventura, Mrs. Erlynne, si intromette nella vita della giovane coppia formata da Lord e Lady Windermere, ricattando il marito per ottenere la possibilità di essere accettata dalla società aristocratica londinese. Il segreto che Mrs. Erlynne custodisce è di essere la madre di Lady Windermere, una donna che si riteneva morta e che invece era semplicemente caduta in disgrazia a causa di uno scandalo. Come si può immaginare, Lady Windermere, informata dal suo spasimante Lord Darlington del legame tra il marito e Mrs. Erlynne, decide di tradire il marito e viene salvata proprio dalla madre, che non le rivelerà però la sua identità. I segreti, quindi, sono più d'uno e determinano i rapporti tra i personaggi, che però imparano a convivere con le bugie della vita sociale e di coppia. Tutti, tranne Lord Darlington, ottengono ciò che vogliono, compresa Mrs. Erlynne, che alla fine riuscirà a sposare Lord Augustus Lorton. È la vittoria della madre la vera conclusione della *pièce*, la vittoria delle apparenze sulla presunta *earnestness* (serietà, onestà, franchezza) della società inglese, una conclusione che con una formula molto efficace Richard Ellmann definisce "collusive concealment instead of collective disclosure" (1988: 344). In *The Importance of Being Earnest* (1895), Miss Prism dice che un buon romanzo è quello in cui i buoni finiscono bene e i cattivi finiscono male. Inutile dire che sia in Wilde, sia in Lubitsch, questo non succede, semplicemente perché non c'è, e non può esserci, una distinzione così netta su base morale, a dispetto della certezza a riguardo che mostra Lady Windermere all'inizio del primo atto:

LADY WINDERMERE I lived always with Lady Julia, my father's eldest sister, you know. She was stern to me, but she taught me, what the world is forgetting, the difference that there is between what is right and what is wrong (Wilde, ed. Raby 1995: 9).

Questa opacità della morale, come è noto, Wilde la trasferisce anche al livello microscopico delle singole battute (“I can resist everything except temptation”, Wilde, ed. Raby 1995: 11) che mostrano, nella loro paradossale polisemia, l’ibridizzazione di due possibili interpretazioni, di due possibili modi di stare al mondo e in tal modo mettono in evidenza la vacuità della forma e delle convenzioni sociali. Come ricorda Declan Kiberd, il progetto di Wilde in Inghilterra è mettere in ridicolo l’affettazione inglese, la presunta eleganza e il decoro della società vittoriana, propnendo al suo pubblico (nei teatri e nella vita di tutti i giorni) una parodia dell’inglese: “[t]he ease with which Wilde effected the transition from stage-Ireland to stage-England was his ultimate comment on the shallowness of such categories” (Kiberd 1995: 36).

Il tutto però è rappresentato con sprezzatura e apparente leggerezza, come tipico anche di Lubitsch: non è un caso che in questo dramma, fonte di molti dei più noti motti wildiani, queste battute non siano affidate al solo personaggio del dandy, ma siano distribuite in maniera pressoché indiscriminata tra molti personaggi, perfino più che in altre commedie dell’irlandese (Amalfitano 2014: 18-21). *Lady Windermere’s Fan* è una *pièce* che, seppur con toni che talvolta cedono maggiormente al pathos, anticipa *The Importance of Being Earnest*, di tre anni successivo, nel modo in cui l’autorappresentazione prende il posto dell’identità e la nascente società dello spettacolo viene messa in scena. Come vedremo nelle prossime pagine, Lubitsch lo fa a suo modo, compiendo scelte audaci e, in particolare, scegliendo un umorismo puramente visuale.

Lady Windermere’s Fan di Lubitsch è un film prodotto dalla Warner Bros. nel 1925, annunciato nel giugno di quell’anno, girato ad agosto (con una breve coda canadese alla fine di ottobre) e la cui première ebbe luogo a New York a dicembre. Come nota Musser, i dieci film muti che Lubitsch realizzò negli Stati Uniti tra il 1923 e il 1929 erano tutti adattamenti: “seven of plays, two of novels, and one a combination of novel, film and operetta” (2004: 15). Lubitsch aveva ricevuto totale autonomia artistica dai Warner, che d’altro canto nei titoli di testa presentano con un certo orgoglio il film come “A Warner Brothers Classic of the Screen”. È un film coraggioso, a partire dalla scelta degli interpreti: Irene Rich era infatti nota sullo schermo per ruoli femminili molto più tradizionali, da tipica donna americana, e invece le viene assegnato il ruolo di Mrs. Erlynne, una donna sofisticata e che si lascia intralciare ben poco da remore di carattere morale. Nella sua trasposizione, Lubitsch compie un’altra scelta per certi versi contorta: depotenzia l’elemento

della sorpresa, anticipando la rivelazione sul rapporto tra Mrs. Erlynne e Lady Windermere addirittura alla seconda sequenza, subito dopo aver mostrato Lady Windermere, appena maggiorenne, intenta a giocare in modo un po' frivolo con l'organizzazione degli ospiti a tavola. Da un punto di vista della trama si tratta di un cambiamento radicale. Avvalendosi della notorietà del dramma, Lubitsch non fa leva, perciò, sulla rivelazione a sorpresa, ma comunica subito allo spettatore l'identità di Mrs. Erlynne: è raro, d'altronde, che Lubitsch tenga informazioni cruciali segrete allo spettatore, che è molto più spesso complice dei personaggi e del narratore onnisciente (Bordwell 1985: 178). Al contrario è l'elemento di suspense a essere costante per l'intero film: lo spettatore è consapevole della situazione e teme che da un momento all'altro venga rivelata anche alla giovane Lady Windermere.

Come noto, l'aspetto più sorprendente è, però, il fatto che Lubitsch in questo film metta come a tacere uno dei più strepitosi artigiani della parola: Oscar Wilde. Nel suo adattamento della *pièce*, Lubitsch rinuncia infatti all'elemento più noto del dramma, le battute mordaci dei personaggi, al punto da farle vietare anche nella pubblicità del film, come se volesse depotenziare l'arma più caratteristica di Wilde e sostituirla con il suo linguaggio, con la retorica del film. Ai paradossi di Wilde si sostituiscono i commenti sardonici sulla società veicolati da un gioco di sguardi, da un alternarsi di soggettive, da un'inquadratura remissiva dell'espressionismo tedesco o dal commento modernista critico della società dei consumi, come per tradurre in immagini alcuni fra i più noti aforismi dell'irlandese. Come nota giustamente Maria DiBattista, Lubitsch non sceglie una *pièce* di Wilde come *The Importance of Being Earnest*, e cioè una commedia puramente verbale, ma un testo in cui "Wilde's verbal exuberance can be translated into the silent film's repertoire of exaggerated gestures more easily" (2001: 343). Non si deve, è chiaro, pensare a questa scelta come alla risposta di Lubitsch a presunte limitazioni del mezzo espressivo; non siamo cioè di fronte a quella che Robert Stam chiama, nella sua critica alla presunta "fedeltà" degli adattamenti, "faithfulness not so much to the source text but rather to the essential traits of the medium of expression" (2005: 19). Al contrario, Lubitsch non sembra mai accettare *contrainte* di questo tipo e anche negli anni del cinema muto non rinuncia a veloci scambi di battute. In un capolavoro come *Die Austerlitzprinzessin* impiega, ad esempio, battute sapide e veloci e dà vita a quello che probabilmente è uno dei primi tormentoni della storia del cinema: il ripetuto "I am not impressed" del re delle ostriche,

che nel finale si trasforma in un liberatorio “Now I am impressed”. E in effetti, all’inizio di *Lady Windermere’s Fan*, sembra quasi che Lubitsch voglia stuzzicare le aspettative dello spettatore. Nelle prime sequenze, infatti, il film presenta scene che pur non seguendo se non a grandi linee la trama della *pièce* di Wilde, ne mantengono il tono. Lubitsch riproduce lo spirito del testo teatrale non usandolo come un testo *originale*, ma come spunto, anche attraverso l’uso di didascalie sapientemente piazzate all’inizio del film. Come notato da Sabine Hake, “inter-titles like “Lady Windermere was facing a grave problem: of seating her dinner guests, [...] stand up rather well to Wilde’s ironic touches” (Hake 2020: 142).

La prima sequenza è l’incontro tra Lord Darlington e Lady Windermere. Anche se questo incontro non serve al dandy per instillare il sospetto e per farsi invitare alla sua festa di compleanno, come in Wilde, ma per farle una dichiarazione d’amore ben più esplicita e nella sua sprezzatura e leggerezza, wildiana: Lord Darlington, infatti si trova in un salotto della residenza dei Windermere, dai soffitti molto alti e in un ambiente abbastanza vuoto e semplice come era nelle intenzioni di Harold Grieve (Thompson 2006: 65), si siede su una panca sullo sfondo, lontana dal divanetto su cui è seduta lei in primo piano e le dice: “Lady Windermere, I have a bit of news that might interest you”, dopo di che lei si avvicina e lui le dice di amarla. A quel punto, è lui ad allontanarsi verso il divanetto, e così di fatto si scambiano di posto e l’inquadratura si allarga nuovamente, come a suggerire il peso che le circostanze (la casa, le convenzioni sociali) possono avere su questa rivelazione, ma anche la sorpresa, più che lo sdegno, che suscita in Lady Windermere (FIGG. 2-3).



FIG. 2 – *Lady Windermere's Fan* (*Il ventaglio di Lady Windermere*), Dir. Ernst Lubitsch, USA, 1925: prima della dichiarazione.



FIG. 3 – *Lady Windermere's Fan*: dopo la dichiarazione.

Da questo punto in poi, Lubitsch non rifiuta in toto il testo di Wilde e ne riprende alcune battute quasi alla lettera (ad esempio, “If that woman crosses my threshold, I shall strike her across the face with it”, Wilde ed. Raby 1995: 20, nel film al minuto 46:24), ma rifugge del tutto i lunghi dialoghi così come le battute a effetto. A sostituirli, la regia e la fotografia, la versatilità dei movimenti di macchina da presa e inquadrature oblique e insistite.

Dopo questo scambio di battute tra Lord Darlington e la Lady, quindi, le didascalie hanno una funzione perlopiù narrativa e strutturale e, anche quando riproducono dialoghi, si tengono ben lontane dall’arguzia della *pièce*. Questa traduzione da parte di Lubitsch avviene anche introducendo scene non presenti nel testo del drammaturgo. La scena dell’ippodromo è, in questo senso, emblematica per come rappresenta il gioco di sguardi tra i personaggi. Al centro di questi c’è la nuova entrante della società londinese, Mrs. Erlynne. Lubitsch insiste molto sul modo in cui i diversi sguardi si posano su di lei, mostrandola sotto diversi punti di vista: questi sguardi da lontano la rendono un oggetto un po’ misterioso e spesso ripreso di spalle, nel quale ognuno vede evidentemente ciò che vuole. Si tratta peraltro di sguardi mediati da binocoli, quindi da dispositivi della visione la cui presenza è evidenziata da opportune maschere: in tal modo si enfatizza maggiormente l’aspetto mediato, verrebbe da dire quasi mediatico, dell’osservazione. Si direbbe una traduzione visiva e silenziosa del primo ritratto di Mrs. Erlynne fornito da Wilde:

DUCHESS OF BERWICK Oh, on account of that horrid woman. She dresses so well, too, which makes it much worse, sets such a dreadful example. Augustus—you know my disreputable brother—such a trial to us all—well, Augustus is completely infatuated about her. It is quite scandalous, for she is absolutely inadmissible into society. Many a woman has a past, but I am told that she has at least a dozen, and that they all fit (Wilde ed. Raby 1995: 13).

Quella dozzina di reputazioni diverse è tradotta nei vari sguardi di curiosità e di disapprovazione all’ippodromo. Questo pettigolezzo lo leggiamo anche nelle didascalie (“The Duchess of Berwick, Lady Plym-dale, Mrs. Cowper-Cowper – gossip, gossip, gossip”), ma le immagini ce lo anticipano con grande forza espressiva grazie a un virtuosistico uso delle soggettive. David Bordwell ha notato che un film classico come *Lady Windermere’s Fan*, caratterizzato da un “completely correct use of continuity editing, three-point lighting, and the like does not preclude imaginative

touches and methods of handling whole scenes" (Bordwell 2015). Tra le sequenze da lui citate a riprova di come una perfetta aderenza alla grammatica cinematografica non pregiudicasse l'inventiva, cita proprio quella dell'ippodromo, in cui tutti i presenti usano i binocoli non per guardare la corsa, ma per osservare Mrs. Erlynne e sparare di lei; qui Lubitsch "uses shifting optical subjectivity to intensify the disparities among various characters' knowledge" (Bordwell 1985: 178). La sequenza di punti di vista diversi rivela allo spettatore il gioco delle interpretazioni, perlopiù erronee, dei diversi personaggi, ognuno preso a interpretare gli sguardi degli altri maliziosamente, a eccezione di Lady Windermere: "Throughout this virtuosic sequence, our superior degree of knowledge allows us to follow the processes of attention and faulty inference through the shifting point-of-view patterns" (Bordwell 1985: 178). L'incrocio di sguardi si interrompe di fatto quando le tre donne dell'alta società citate prima guardano Mrs. Erlynne, anche loro attraverso le lenti dei binocoli. Da quel punto in poi l'inquadratura su di lei è molto più stabile, quasi come se l'immagine da loro concepita di Mrs. Erlynne si offrisse al loro cinico scrutinio e si imponesse infine come quella definitiva. Pochi secondi dopo, infatti, un dettaglio del capo di Mrs. Erlynne, sempre determinato dal punto di vista delle tre donne, rivela qualche capello grigio e scatena ulteriori pettigolezzi.

Dopo la sequenza dell'ippodromo, c'è un altro momento in cui Lubitsch impiega uno stratagemma visuale per suggerire non solo l'avvicinamento fra due personaggi, ma anche una riflessione sulla presenza costante della società, anche in momenti apparentemente privati come un corteo-giamento. La scena dell'ippodromo, infatti, termina con Lord Augustus all'inseguimento di Mrs. Erlynne. La macchina da presa si muove da destra a sinistra seguendo la donna, ma Lord Augustus riesce presto a colmare la distanza e man mano che questo avviene l'inquadratura si restringe, con una tendina da destra verso sinistra che suggerisce l'incontro tra i due (**FIGG. 4-5**).

Si tratta, dopo tante soggettive, di uno sguardo veicolato da una inquadratura oggettiva. Non c'è nessuno a vedere i due futuri amanti e il loro incontro può avvenire in segreto. Ma è una solitudine paradossale perché avviene in un luogo che presuppone la presenza di un pubblico, che è fatto per essere guardato, tappezzato di pubblicità e dai segni della società dello spettacolo e consumista che in Wilde era ancora in nuce – si pensi a Gwendolen in *The Importance of Being Earnest* che sembra soppesare il valore di Jack come se fosse merce – e che era più esplicita nella sua



FIGG. 4-5 – *Lady Windermere's Fan*: l'inseguimento di Lord Augustus e la tendina.

biografia che nelle opere, nel suo presentarsi come prodotto di consumo per il pubblico che affollava le sue conferenze o le sue commedie. Lubitsch, invece, sviluppa e dichiara in maniera piuttosto esplicita questo elemento spettacolare in una scena nella quale sono solo i personaggi a essere *sans paroles*, ed è invece, come molto cinema muto, ricca di segni, di parole, di slogan per l'occhio dello spettatore. Sono scritte pubblicitarie di scarpe, pillole, senape e decine di altri prodotti, che quasi urlano, come fanno nei romanzi di Joyce, di Döblin, di Dos Passos, o negli scritti sociologici di Simmel. E sembrano avere anche un valore quasi allegorico, come se suggerissero che tra Lord Augustus e Mrs. Erlynne sta per avere luogo uno scambio, nel quale il primo guadagna una relazione amorosa, mentre la seconda ottiene la rispettabilità associata al rapporto con quello che nel film viene presentato come “London’s most distinguished bachelor”. Anche qui, Lubitsch sembra riuscire a tradurre il paradosso wildiano in immagini, a dire più cose, in parte contraddittorie, allo stesso tempo.

In Wilde, l'abilità dell'alta società di deformare i fatti e giocare con le parole è un elemento centrale. Si pensi alla scena iniziale del secondo atto, in cui Mr Dumby mostra il suo talento di vacuo conversatore:

DUMBY Good-evening, Lady Stutfield. I suppose this will be the last ball of the season.

LADY STUTFIELD I suppose so, Mr. Dumby. It's been a delightful season, hasn't it?

DUMBY Quite delightful! Good-evening, Duchess. I suppose this will be the last ball of the season?

DUCHESS OF BERWICK I suppose so, Mr. Dumby. It has been a very dull season, hasn't it?

DUMBY Dreadfully dull! Dreadfully dull!

MRS. COWPER-COWPER Good-evening, Mr. Dumby. I suppose this will be the last ball of the season?

DUMBY Oh, I think not. There'll probably be two more (Wilde ed. Raby 1995: 21).

Le frivolezze che questi aristocratici si scambiano sembrano anticipare gli scambi privi di senso del teatro dell'assurdo (Cahir 2006: 152-3), ma sottolineano anche il potere delle parole per definire le situazioni e influenzare il pubblico: Wilde sembra suggerire una riflessione sul carattere discorsivo delle opinioni, come a dire che la realtà non ha altro valore se non quello che le assegniamo attraverso il linguaggio. Ma si tratta anche di altro, di una rappresentazione della ripetitività delle azioni e dell'effetto umoristico che questa ripetitività provoca. Le commedie degli anni Novanta di Wilde sono spesso costruite attorno a momenti che si ripetono e si rispecchiano gli uni negli altri, basta pensare alle coppie protagoniste di *The Importance of Being Earnest* e ai loro corteggiamenti speculari. Similmente, quando Lord Augustus comincia a fare la corte a Mrs. Erlynne, Lubitsch presenta l'automatismo del processo riproporrendo una sequenza molto simile due volte consecutive, sottolineando un'accresciuta confidenza tra i due amanti, che si rivela tanto nell'atteggiamento più sicuro di sé di Lord Augustus nella seconda scena, quanto nei suoi vestiti più informali, e poco sorprendentemente nel minore peso dato alle porte, ai confini cioè tra lo spazio esterno e lo spazio interno delle stanze di Mrs. Erlynne in cui Lord Augustus si mostra ora più a suo agio. Si tratta in parte di un accenno al carattere formulare e forse perfino meccanico dei rapporti umani che entrambi gli autori mettono in scena con i propri mezzi, ma dando spazio a una certa compulsione per l'ordine e la regolarità tanto delle strutture narrative quanto delle scene.

A ben vedere, non è l'unica concessione all'estetica modernista che ritroviamo in un film altrimenti ben lontano dallo sperimentalismo europeo di quegli anni. Eppure, se l'uscita dall'ippodromo di Lord Augustus e Mrs. Erlynne fa pensare a classici coevi del modernismo letterario citati più su, alcune scene successive riportano alla mente il *Ballet mécanique* di Fernand Léger (1924), prodotto appena l'anno prima. Penso in particolare alla scena dell'arazzo, durante la festa di compleanno di Lady Windermere. Anche qui, Lubitsch gioca con l'astratto e con altri tratti propriamente avanguardisti. L'entrata di Mrs. Erlynne è infatti accompagnata dagli sguardi maligni e sdegnosi delle tre donne che avevamo già visto all'ippodromo fissare lo sguardo sulla donna. Le tre maledicenti

sono presentate come vere e proprie marionette, che non ci stupiremmo di vedere in un film d'avanguardia (**FIG. 6**), sia per il movimento meccanico delle loro teste senza corpo che fanno su e giù apparendo e scomparendo dall'inquadratura, sia per l'impiego di un fondale dipinto e per certi versi inatteso in queste case solitamente spoglie (cfr. § nota 8).

L'arazzo che fa da fondale alle donne è allegorico –rappresenta Cristo che perdonà l'adultera (cfr. McBride 2018: 207)– e diegetico, lo intravediamo anche nelle scene precedenti, ma qui sembra sottolineare il rapporto paradossale che c'è tra realtà e rappresentazione e la scena, attraverso gli sguardi delle donne, sembra proporsi come una riflessione sul processo stesso dell'interpretazione (Hake 1992: 144). Anche in questo caso Lubitsch sembra sottolineare il potere delle opinioni, delle voci, nel definire la realtà che ci circonda. Una certa astrattezza torna anche nella scena del giardino, di poco successiva, dove la percezione della realtà viene ancora una volta messa in scena nella sua problematicità. Nel giardino all'italiana, Lubitsch alterna una rappresentazione realistica della scena (ad esempio nei dialoghi tra Lord Augustus e Mrs. Erlynne) e una rappresentazione stilizzata. Quando Lady Windermere e Lord Darlington sono soli tra le siepi, queste sono mostrate ben squadrate e ordinate e le loro due silhouette in lontananza sono come *en abyme* in uno schermo di siepi inquadrato all'interno dello schermo che, come suggerisce Bordwell, è allo stesso tempo simmetrico (per via della struttura del giardino) e asimmetrico, per la posizione nell'inquadratura (Bordwell 1985: 180) (**FIG. 7**). Come se non bastasse, le teste di Lady Windermere e Lord Darlington fanno su e giù riportando alla mente il movimento ritmico delle tre maledicenti di qualche minuto prima. Questo accenno metacinematografico sembra ribadire ancora



FIG. 6 –*Lady Windermere's Fan*:
la scena dell'arazzo.



FIG. 7 –*Lady Windermere's Fan*:
corteggiamento in giardino.

una volta una riflessione sulla percezione, ma anche sulla performatività della vita sociale, un argomento che attraversa anche la commedia di Wilde. I fondali piatti, il giardino, l'arazzo mostrano quanto Lubitsch giochi con l'astrattezza, la stilizzazione, e con altri tratti che richiamano il modernismo letterario e pittorico.

Un altro elemento in comune è certamente il rovesciamento dei ruoli di genere, la cui rigida separazione era notoriamente un elemento centrale della società vittoriana. Riprendendo ancora una volta le parole di Kiberd, “Wilde’s art, as well as public persona, was founded on a critique of the manic Victorian urge to antithesis, an antithesis not only between all things English and Irish, but also between male and female, master and servant, good and evil, and so on” (1995: 38). Le donne delle commedie di Wilde leggono pesanti tomi tedeschi e affermano senza alcun imbarazzo che l'uomo è meglio che resti a casa; al contrario, gli uomini passano le giornate impegnati in frivoli affari (cfr. 39); le donne di Lubitsch, similmente, sono molto spesso soggetti più attivi rispetto alla loro controparte maschile. “Se molte delle eroine lubitschiane escono sconfitte nella loro lotta fra sessi, è difficile sostenere che i maschi siano vintori” (Cremonini 2005: 39). Si pensi a *Bluebeard's Eighth Wife* e ancora a *Die Austernprinzessin* in cui Ossi Oswalda addirittura fa a pugni per conquistare il futuro marito, oppure a *Trouble in Paradise* (*Mancia competente*, Lubitsch 1932), dove Gaston Monescu parla con una certa padronanza di trucchi. Il tocco finale del film che qui si analizza fonde questo ribaltamento dei ruoli di genere con un elemento forse più wildiano che lubitschiano, nonostante la trama della commedia di Wilde non sia qui seguita pedissequamente e, anzi, sia in parte rovesciata per quanto riguarda i rapporti tra i generi. Se nella *pièce* è infatti Lord Augustus che spiega ai Windermere il motivo per cui ha deciso di sposare Mrs. Erlynne, mentre lei è fuori dalla scena, qui è lei a prendere l'iniziativa. Dopo aver salutato la coppia (e anche qui il campo lungo su Lord Windermere è molto significativo, ribadendo quanto sia estraneo alla neonata complicità tra le due donne), Mrs. Erlynne esce in strada e incontra Lord Augustus e, invece di mostrarsi penitente, lo aggredisce dicendogli: “Your conduct last night was outrageous! I have decided not to marry you”. Una battuta che lascia l'uomo interdetto e subito pronto a seguire Mrs. Erlynne nella vettura che l'attende a motore acceso. E la battuta finale non è un'arguzia wildiana, ma un capovolgimento di fronte e di ruoli à la Lubitsch, che si regge sull'intelligenza di Mrs. Erlynne, sul suo tempismo e sulla sua capacità di sopravvivere ai marosi della vita. E il suo essere nel pieno

controllo della situazione riceve un ulteriore sigillo immediatamente dopo, quando è il suo braccio, non quello dell'uomo, a chiudere la portiera del taxi.

Lo sguardo di Lubitsch, così come il suo tocco, mostra quella che McBride ha chiamato la “amused indulgence toward the kinds of human behavior, mostly sexual in nature, that are usually condemned on American screens” (2018: 7). Questa equanimità caratterizza il cinema di Lubitsch e invita lo spettatore alla complicità, a non giudicare ma a partecipare, ad accettare diverse possibilità di vita. Oscar Wilde, dal canto suo, è consapevole che la personalità umana contiene moltitudini e che “being true to a single self, a sincere man may be false to half a dozen other selves” (Kiberd 1995: 38). Si tratta di una capacità di accettazione che è presente in questa forse più che in altre sue opere drammatiche, dove il personaggio emblema della morale vittoriana, Lady Windermere, lascia ben vedere l’ostilità dell’autore verso l’ostentazione della virtù e le sue contraddizioni: “Puritanism, as Wilde never tired of showing, produces its viciousness as much as debauchery” (Ellmann 1988: 343). Non è un caso che la commedia finisca senza una risoluzione moralistica, e che Mrs. Erlynne non manifesti mai di pentirsi come secondo tradizione avrebbe dovuto fare una donna ‘caduta’. Alla severa morale vittoriana Wilde sostituisce una morale empatica ed è forse in questa disposizione d’animo che si può trovare una connessione profonda con Lubitsch, anche in alcuni momenti di un film come *Lady Windermere’s Fan*, che pure sembra prendere più sul serio della commedia di Wilde il problema della rispettabilità sociale e della morale.

BIBLIOGRAFIA

- Amalfitano, Paolo (2014), “Introduzione”, O. Wilde, *Il ventaglio di Lady Windermere*, ed. P. Amalfitano, Venezia, Marsilio: 9-27.
- Bordwell, David (1985), *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press.
- (2015), “The ten best films of ... 1925”, *Observations on film art* (blog). [20/09/2025] <https://www.davidbordwell.net/blog/2015/12/28/the-ten-best-films-of-1925/>
- Cahir, Linda Costanzo (2006), *Literature into Film: Theory and Practical Approaches*, Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company.

- Carluccio, Giulia; Masecchia, Anna; Rimini, Stefania, eds. (2023), *Cinema, letteratura, intermedialità*, Roma, Carocci.
- Cremonini, Giorgio (2005), “Luna nello champagne”, *Ernst Lubitsch*, eds. A. Invernici, A. Signorelli, Bergamo, Edizioni di Cineforum: 33-46.
- Davidson, David (1983), “The Importance of Being Ernst: Lubitsch and ‘Lady Windermere’s Fan’”, *Literature/Film Quarterly*, 11/2: 120-31. [20/09/2025] <http://www.jstor.org/stable/43795908>
- Degenhardt, Inge (1998), “Writing in Silent Movie: Magic or Loss?”, *Scrittura e immagine. La didascalia nel cinema muto*, eds. F. Pitassio, L. Quaresima, Udine, Forum: 127-58.
- Dupré la Tour, Claire (1998), “Les intertitres réduits au silence, aperçus et remises en perspective”, *Scrittura e immagine. La didascalia nel cinema muto*, eds. F. Pitassio, L. Quaresima, Udine, Forum: 39-51.
- Hake, Sabine (1992), *Passions and Deceptions: The Early Films of Ernst Lubitsch*, Princeton (NJ), Princeton University Press.
- Hutcheon, Linda (ed. 2011), *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie tra letteratura, cinema e nuovi media* (2006), trad. it. a cura di Giovanni Vito Distefano, Roma, Armando.
- Joyce, James (ed. 2017), *Ulisse*, ed. Enrico Terrinoni, Milano, Bompiani.
- Kiberd, Declan (1995), *Inventing Ireland. The Literature of the Modern Nation*, London, Vintage.
- Fusillo, Massimo; Lino, Mirko, (2020). “Le sfide degli adattamenti”, *Oltre l’adattamento? Narrazioni espansive: Intermedialità, transmedialità, virtualità*, eds. M. Fusillo, M. Lino, L. Faienza, L. Marchese, Bologna, Il Mulino: 7-16.
- McBride, Joseph (2018), *How Did Lubitsch Do It?*, New York, Columbia University Press.
- Musser, Charles (2004), “The Hidden and the Unspeakable: On Theatrical Culture, Oscar Wilde and Ernst Lubitsch’s *Lady Windermere’s Fan*”, *Film Studies*, 4/1: 12-47.
- Ryan, Marie-Laure (2004), “Metaleptic machines”, *Semiotica*, 150: 439-69.
- Stam, Robert (2005), *Literature Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*, Malden, MA, Wiley-Blackwell.
- (2011). “Introduction: The Theory and Practice of Adaptation”, *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, eds. R. Stam, A. Raengo, Malden (MA), Wiley-Blackwell: 1-52.
- Tymoczko, Maria (2007), *Enlarging Translation, Empowering Translators*, Manchester, St. Jerome Publishing.

Weinberg, Herman G. (1968), *The Lubitsch Touch: A Critical Study*, New York, E.P. Dutton & Co.

Wilde, Oscar (ed. 1995), *The Importance of Being Earnest and Other Plays*, ed. P. Raby, Oxford-New York, Oxford University Press.

FILMOGRAFIA

Angel (Angelo), Dir. Ernst Lubitsch, USA, 1937.

Die Austermprinzessin (La principessa delle ostriche), Dir. Ernst Lubitsch, Germany, 1919.

Bluebeard's Eighth Wife (L'ottava moglie di Barbablù) Dir. Ernst Lubitsch, USA, 1938.

If I Had a Million (Se avessi un milione) Dir. Ernst Lubitsch, Norman Taurog, Stephen Robert, Norman McLeod, James Cruze, William A. Seiter, H. Bruce Humberstone, USA, 1932.

Lady Windermere's Fan (Il ventaglio di Lady Windermere), Dir. Ernst Lubitsch, USA, 1925.

The Marriage Circle (Matrimonio in quattro), Dir. Ernst Lubitsch, USA, 1924.

Monte Carlo (Montecarlo), Dir. Ernst Lubitsch, USA, 1930.

Die Puppe (La bambola di carne), Dir. Ernst Lubitsch, Germania, 1919.

Antonio Bibbò è professore associato di Lingua e traduzione inglese all'Università di Trento e traduttore. È stato post-doc Marie Curie e Honorary Research Fellow presso la University of Manchester e Visiting Research Fellow al Moore Institute (National University of Ireland Galway). A Manchester ha portato avanti un progetto sulla percezione della letteratura irlandese in Italia nella prima metà del '900 (*Irish Literature in Italy in the Era of the World Wars*, Palgrave, 2022). Nell'ambito di questo progetto ha curato il database online di letteratura irlandese tradotta in italiano (www.ltit.it) e la mostra internazionale “Irish in Italy”. Ha tradotto e curato opere di Woolf, Defoe, Wilde, Pound e una raccolta di racconti di folklore irlandese. | Antonio Bibbò is associate professor of English and Translation at the University of Trento (Italy). He was Honorary Research Fellow at Manchester University and Visiting Research Fellow at the Moore Institute (National University of Ireland Galway). As a Marie Skłodowska-Curie Research Fellow (2014-2017), Dr Bibbò conducted a research project on the reception of Irish literature in Italy (1900-1950) (*Irish Literature in Italy in the Era of the World Wars*, Palgrave, 2022). As part of this research, he produced an online database of Irish literature translated into Italian (www.ltit.it), and curated the “Irish in Italy” exhibition. As a translator he has edited and translated works by Woolf, Defoe, Pound, Wilde and of Irish Folklore.