



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere
Classe X

Tesi di Laurea

Effetto Sherlock. Estetiche dello sguardo tra Julio Cortázar e Michelangelo Antonioni

Relatore
Prof. Luigi Marfè

Laureando
Cendron Francesco
n° matr.1199734 / LTLT

Anno Accademico 2021 / 2022

Indice

Introduzione	p. 1
Capitolo I. Teorie dell'adattamento	p. 5
Il concetto di adattamento	p. 5
Adattamento e traduzione	p. 5
La questione della fedeltà	p. 6
Altri possibili approcci teorici	p. 8
L'oggetto degli adattamenti	p. 9
La narrazione	p. 11
Lo specifico cinematografico	p. 12
I tipi di intreccio	p. 13
Il tempo narrativo	p. 15
L'ordine	p. 15
La durata	p. 16
La frequenza	p. 18
Lo spazio	p. 19
Capitolo II. <i>Blow-Up</i> e <i>Las babas del diablo</i>	p. 23
Gli inizi di Michelangelo Antonioni	p. 23
La ricezione internazionale di Julio Cortázar	p. 27
La genesi di <i>Blow-Up</i>	p. 30
Gli intrecci a confronto	p. 32
Il contesto culturale	p. 33
Le valenze simboliche di spazio e tempo	p. 35

I protagonisti	p. 36
Il narratore ed il punto di vista	p. 37
Capitolo III. Effetto Sherlock	p. 39
Cortázar e la riflessione sulla scrittura	p. 39
<i>Blow-Up</i> , il cinema e le altre arti	p. 40
Il tema dell'indagine	p. 42
Disgiunzioni narrative	p. 45
La <i>flânerie</i> e Antonioni	p. 47
Il tema del gioco	p. 50
Il finale di <i>Blow-Up</i> e l'illusione artistica	p. 51
Bibliografia	p. 53

Introduzione

Questa tesi parte dalla volontà di studiare la trasposizione cinematografica del racconto breve *Las babas del diablo* (*Le bave del diavolo*), parte della raccolta dello scrittore argentino Julio Cortázar *Las armas secretas* (*Le armi segrete*, 1959), nel film *Blow-Up* (1966), ad opera del regista ferrarese Michelangelo Antonioni. Essa è divisa in tre capitoli: il primo introduce la teoria generale degli adattamenti, con particolare attenzione a quelli cinematografici, e nasce da un approfondito studio dei principali saggi sull'argomento, tra cui *A theory of Adaptation* (*Teoria degli adattamenti*, 2006) di Linda Hutcheon e *Story and discourse* (*Storia e discorso*, 1987) di Seymour Chatman. Il secondo capitolo è invece uno studio comparatistico sulle due opere, analizzate nei loro punti in comune e nelle loro divergenze, e nasce da un'attenta visione della cinematografia di Antonioni e lettura dell'opera di Cortázar, e da un loro studio teorico e critico. Il terzo ed ultimo capitolo sviluppa invece le tematiche dello sguardo e dell'indagine conoscitiva per come vengono affrontati nelle due opere, ed è frutto di una ricerca che ha toccato diversi problemi epistemologici, legato principalmente all'impossibilità di raggiungere una sicura conoscenza della realtà.

Il primo capitolo, che vuole essere un'introduzione alle principali teorie degli adattamenti, inizia presentando innanzitutto preliminarmente il concetto di adattamento, nella sua notevole varietà di possibili utilizzi e significati, concentrandosi in particolar modo su quello di trasposizione di una data opera da un linguaggio di partenza ad un altro, che è oggetto di questo studio. Seguono poi delle brevi osservazioni inerenti alla difficoltà di considerare un adattamento in quanto tale anziché in rapporto al materiale originario, quindi come prodotto artistico a sé stante anziché soltanto come opera derivativa. Da ciò scaturisce poi uno dei principali nodi teorici riguardanti gli adattamenti, ovvero il problema della fedeltà rispetto all'opera di partenza, alla luce della quale sono sempre più spesso considerate e valutate queste opere: viene quindi presa in esame questa nozione, vengono operate all'interno le dovute distinzioni, ovvero tra fedeltà "alla lettera" o "allo spirito", e viene illustrato per quali ragioni quest'ultima risulti nettamente preferibile. In

seguito si passa ad approfondire l'approccio critico che da essa trae spunto, il cosiddetto "fidelity criticism", portato in auge dai più recenti dibattiti critici, di cui vengono individuati i principali punti deboli. Vengono quindi riportati degli esempi di possibili approcci alternativi, tratti da Linda Hutcheon, che in *A theory of Adaptation* considera la natura di palinsesto degli adattamenti, ovvero di opere derivate ma non derivative, e da Geoffrey Wagner, che in *The Novel and the Cinema* (1975) invece li suddivide in base al tipo di rapporto che intrattengono con l'opera originaria. La successiva questione che viene presa in esame è quale sia effettivamente l'oggetto degli adattamenti: per rispondere è necessario operare una preliminare distinzione tra forme e idee, dal momento che la legislazione vigente sul copyright tutela le prime ma non le seconde.

Esaurite così le questioni strettamente teoriche, si passa ad analizzare le concrete difficoltà nella realizzazione di un adattamento cinematografico, la prima delle quali sta nel passaggio da una narrazione di tipo verbale ad una di tipo visivo, evidenziando anche i vantaggi che il cinema trae dalla propria natura di linguaggio multimediale. Un ulteriore elemento che viene fatto oggetto di attenzione è l'intreccio, struttura portante di ogni sorta di narrativa, e con esso le categorie in cui può venire suddiviso. Vengono riportate due tassonomie ritenute particolarmente significative, entrambe basate sui personaggi: il modello di Aristotele, che nella *Poetica* propone una suddivisione basata sul destino cui vanno incontro i personaggi nel corso dell'opera, sia esso felice o infelice, e quello di Northrop Frye, che in *Anatomy of Criticism* (1957) utilizza invece come criterio, i poteri e le abilità dei protagonisti in rapporto a quelle del pubblico. Successivamente vengono prese in esame le modalità di rappresentazione del tempo nella narrativa filmica ed in quella verbale, constatando come esso possa essere della storia, quindi relativo alla durata degli eventi narrati, e del discorso, ovvero il tempo necessario in cui essi vengono narrati o mostrati, e vengono poi analizzati nel dettaglio i rapporti che intercorrono tra le due distinzioni di tempo, seguendo per comodità la distinzione operata da Gérard Genette in ordine, durata e frequenza. Simile trattamento viene infine riservato allo spazio, che a sua volta può essere della storia o del discorso. Operata questa ripartizione, il capitolo si conclude analizzando come esso venga rappresentato dal medium cinematografico e da quello verbale, ed illustrando come e perché quest'ultimo lasci maggior spazio all'immaginazione di ciascun lettore.

Il secondo capitolo affronta invece un ravvicinato confronto tra il racconto breve *Las babas del diablo* di Cortázar ed il film *Blow-Up* di Antonioni, che da esso trae ispirazione. Si comincia con un excursus sulla cinematografia del regista ferrarese antecedente al film preso in analisi, con particolare attenzione sulla cosiddetta “trilogia dell’incomunicabilità”, formata da *L’avventura* (1960), *La notte* (1961) e *L’eclisse* (1962), e su come questi film abbiano condotto agli interessi ed alle tematiche trattate in *Blow-Up*. Dopo aver visto le principali tappe dell’affermazione internazionale dello scrittore argentino e la sua personale concezione di racconto fantastico, la trattazione prosegue esponendo la trama di racconto e film, evidenziandone i maggiori punti di contatto. In seguito viene approfondito il contesto culturale in cui sono sorte le due opere, in particolare sulla *Swinging London* dei movimenti e delle rivolte giovanili, di cui il film fornisce una così accurata rappresentazione. Il capitolo si conclude quindi con un attento studio comparatistico della componente spazio-temporale, nelle sue valenze sia effettive sia simboliche, delle figure dei rispettivi protagonisti e delle tecniche narrative nell’una e nell’altra opera.

Il terzo ed ultimo capitolo infine si ripropone di operare un approfondimento ed un confronto delle principali tematiche affrontate tra *Las babas del diablo* e *Blow-Up*. Si inizia con l’esposizione del concetto di racconto secondo Cortázar, come esposto nei suoi due saggi *Algunos aspectos del cuento* e *Del cuento breve y su alrededores*, con particolare attenzione all’analogia che egli sviluppa tra romanzo e cinema e tra racconto e fotografia. Si prosegue quindi con un’analisi delle componenti meta-artistiche all’interno del film di Antonioni, focalizzata in particolare sui rapporti tra la fotografia, incarnata dal protagonista Thomas, la pittura e la scrittura, rappresentate rispettivamente dal pittore astratto Bill e dallo scrittore Ron. L’analisi prosegue poi seguendo i due protagonisti nella loro, vana, ricerca di ciò che è reale, riservando in tale riflessione uno spazio preminente alla scena degli ingrandimenti fotografici ed alle sue implicazioni gnoseologiche, ed arrivando infine a dimostrare l’insufficienza dell’immagine, fotografica ma non solo, come fonte di sicura conoscenza. Vengono poi analizzate le disgiunzioni narrative presenti all’interno di *Blow-Up*, allo scopo di dimostrare come esse lascino aperta la possibilità di un’altra storia, celata tra le pieghe del montaggio del film, rendendo così impossibile la ricerca di un senso unitario della vicenda. Segue poi un excursus sulla figura del *flâneur*, secondo il profilo tratteggiato da Walter Benjamin in

Das passagen-Werk (I passages di Parigi, 2000), e su come la caratterizzazione e l'agire dei due protagonisti nella loro ricerca si ricolleghino ad essa. Successivamente viene affrontata la componente ludica, con particolare attenzione all'importanza che essa riveste nel finale di film di Antonioni e nella produzione letteraria di Cortázar. Infine, questo studio si conclude con un'attenta analisi del finale di *Blow-Up*, di come esso rappresenti un'accettazione del fatto che l'arte e la vita stessa non siano altro che illusioni, finzioni, e di come sia di conseguenza impossibile giungere ad una piena conoscenza di esse. Viene anzi messo in luce come la scomparsa del protagonista nell'ultima inquadratura sia dimostrazione della cosiddetta "illusione artistica", che mette sul medesimo piano di realtà anche la stessa figura dell'artista, destinato, al pari di un'illusione, a sparire insieme alla sua opera ed incapace di creare una forma d'arte duratura.

Capitolo I

TEORIE DELL'ADATTAMENTO

Il concetto di adattamento

Il concetto di adattamento, per quanto estremamente comune e diffuso, è particolarmente difficile da inquadrare in modo univoco, proprio per via del suo largo utilizzo che gli conferisce una gran varietà di possibili usi e significati. Prova ne sia l'elevato numero di significati del termine offerti da un qualsiasi dizionario, di cui si riportano alcuni esempi: in biologia si riferisce al raggiungimento di una correlazione fra le strutture e le funzioni degli organismi e le condizioni dell'ambiente in cui essi vivono; in diritto indica un procedimento volto a introdurre nell'ordinamento giuridico di uno Stato le modifiche necessarie a conformarlo alle norme di diritto internazionale in vigore; in psicologia si riferisce invece ad ogni variazione comportamentale che vada incontro alle domande dell'ambiente. Veniamo ora al significato di interesse in questa sede, ovvero quella relativa alla tecnica dello spettacolo: in questa disciplina si definisce infatti "adattamento" una riduzione di un'opera teatrale, letteraria e musicale, a un diverso uso o tipo di mezzo di realizzazione o di esecuzione. Pur nella sua limitatezza questa definizione racchiude un aspetto fondamentale, vale a dire che, oggi come nel corso dei secoli, le opere che possono venire adattate sono estremamente numerose, e vanno molto oltre ai romanzi e ai film, a cui si tende molto spesso a limitarsi come casi di studio.

Adattamento e traduzione

La storia degli adattamenti parte da molto lontano: un primo caso infatti può essere fatto risalire addirittura al III secolo a.C., quando i modelli del teatro greco iniziavano a diffondersi nella nascente cultura latina, da Livio Andronico fino a Plauto. La loro

maniera di riprendere i modelli greci, che viene comunemente indicata con il verbo latino *vertere* – usato dallo stesso Plauto nel prologo della commedia *Trinummus*: “Huic Graece nomen est Thensauro fabulae: Philemo scripsit, Plautus *vertit* barbaram”¹ – non si limitava infatti ad una mera semplice traduzione, ma mirava a mutarli, quasi a sovvertirne la natura, per renderli adatti ad un nuovo pubblico e ad una nuova cultura di riferimento. Non a caso lo stesso verbo viene utilizzato dallo stesso commediografo per riferirsi alla trasformazione del dio Giove in Anfitrone nell’*Amphitruo* – “In Amphitruonis *vertit* sese imaginem”² – ad indicare proprio una mutazione radicale rispetto alle condizioni di partenza:

Quando *verto* viene usato in riferimento ad un oggetto concreto, il suo significato base rimanda all’azione di “far ruotare” questo oggetto o di “rovesciare” la sua posizione [...]. Come tale, *verto* permette di definire anche tutte quelle circostanze in cui viene “rovesciata” la natura o la sostanza di una cosa o di una persona, che subiscono in questo modo una decisa mutazione [...]. Quando dunque vogliamo rappresentarci il *vertere* dei Romani, dobbiamo pensare prima di tutto che il loro tradurre è visto come l’azione di chi sottopone un testo o un discorso composto in una data lingua ad una mutazione *radicale* [...]. Possiamo quindi formulare l’ipotesi che colui che *vertit* in latino un testo composto in un’altra lingua ne operi una sorta di metamorfosi, ne muta la forma, ne fa qualcosa che all’apparenza risulta completamente “altro” rispetto a ciò che era prima.³

Una traduzione quindi non letterale, che del resto non sarebbe neanche possibile, ma “artistica”, che come tale, al pari degli adattamenti, richiede di necessità un cambiamento, una “riformattazione”⁴. Infatti, trattandosi di passaggi a lingue o a media diversi rispetto a quelli di partenza, essi costituiscono di conseguenza anche delle “rimediazioni, trasposizioni intersemiotiche da un dato sistema di segni ad un altro”⁵, e hanno quindi bisogno di un riassetto all’interno del nuovo sistema di convenzioni entro il quale vengono trasposti.

La questione della fedeltà

¹ Plauto, *Pseudolus; Trinummus*, Milano, Mondadori, 2000, p. 138.

² Plauto, *Amphitruo*, Milano, BUR Rizzoli, 2018, p. 114.

³ M. Bettini, *Vertere: Un’antropologia della traduzione nella cultura antica*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 38-39.

⁴ L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York-London, Routledge, 2006, trad. it. *Teoria degli adattamenti*, Roma, Armando, 2011, p. 38.

⁵ Ivi, p. 39.

Un ulteriore problema riguardo allo studio degli adattamenti sta nella difficoltà di considerarli e valutarli “in quanto adattamenti”. Nel preciso momento in cui un’opera viene definita come tale, essa è condannata a rimanere nell’ombra dell’originale, ed a venire sempre ed irrimediabilmente considerata e valutata alla luce del rapporto che con essa intrattiene. Si pone così l’annoso problema della fedeltà al testo originario:

Is it really “Jamesian”? Is it “true to Lawrence”? Does it “capture the spirit of Dickens”? At every level from newspaper reviews to longer essays in critical anthologies and journals, the adducing of fidelity to the original novel as a major criterion of judging the film adaptation is pervasive. No critical line is in greater need of re-examination and devaluation.⁶

Il fruitore medio tende infatti a valutare gli adattamenti in base a quanto siano rimasti “fedeli” all’opera di partenza, o alla lettura che essi ne hanno dato, che inevitabilmente ne risulterebbe tradita qualora non coincidesse con quella datane dal regista. È necessario quindi distinguere due generi di “fedeltà”: quella alla “lettera” del testo – “an approach which the more sophisticated writer may suggest is no way to ensure a successful adaptation”⁷ – e quella all’essenza o allo “spirito” dell’opera. Quest’ultima prospettiva risulta chiaramente più complessa, dal momento che non chiama più in causa solamente un confronto tra l’opera di partenza e quella di arrivo, ma anche uno tra due o più possibili letture che possono venir date dell’opera originaria, accettando tuttavia di esporsi al rischio che la visione del pubblico possa non coincidere con quella degli autori. Questo così alto grado di soggettività segnerebbe quindi l’inaffidabilità ed il fallimento del “fidelity criticism”, contestabile semplicemente affermando la non coincidenza delle rispettive visioni dell’opera originale. Ciononostante, non è improprio affermare che il recente dibattito critico abbia portato alla ribalta la nozione di fedeltà, elevandola ad obiettivo da raggiungere per poter ottenere un buon adattamento: “The concern with the fidelity of the adapted film in letter and spirit to its literary source has unquestionably dominated the discourse on adaptation”⁸.

⁶ B. McFarlane, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Clarendon Press, 1996, p. 8.

⁷ Ivi, p. 9.

⁸ C. Orr, *The Discourse on Adaptation*, cit. da ivi, pp. 9-10.

Altri possibili approcci teorici

Questo eccessivo focalizzarsi sulla fedeltà al testo come metro di giudizio ha portato inoltre a mettere in ombra o a svalutare altri possibili approcci critici maggiormente efficaci e redditizi, per esempio quello intertestuale, focalizzato non tanto sull'aderenza al testo originario come fonte, quanto piuttosto su come ci si sia serviti di esso ai fini dell'ideologia del film e della visione che si vuole trasmettere attraverso di esso. Una volta superata l'ossessione per la fedeltà, può risultare utile considerare gli adattamenti sotto tre differenti ma interconnesse prospettive: in quanto entità formale, esso va considerato come la dichiarata ed esauriente trasposizione di un'opera di partenza, che può concretizzarsi in un cambiamento di medium, di genere, di struttura o di contesto; in quanto processo creativo va considerato come reinterpretazione e ricreazione, secondo prospettive di appropriazione e rinnovamento o di conservazione e mantenimento; infine, come processo di ricezione, gli adattamenti costituiscono opere di palinsesto, che rievoca alla memoria precedenti opere di cui si è fatta esperienza. In questo senso, Linda Hutcheon ha osservato in *A theory of adaptation* (2006)

Per queste ragioni, un adattamento è una derivazione non derivativa, un'opera seconda che non è però secondaria. In questo consiste la sua specifica qualità di palinsesto.⁹

Risuonano in tal senso le parole di Umberto Eco a proposito del rapporto tra il suo romanzo *Il nome della rosa* e l'omonimo adattamento cinematografico uscito ad opera del regista Jean-Jacques Annaud:

Annaud ha deciso di definire nei titoli di testa il suo film come un palinsesto da *Il nome della rosa*. Un palinsesto è un manoscritto che conteneva un testo originale e che è stato grattato per scrivervi sopra un altro testo. Si tratta dunque di due testi diversi. Ed è bene che ciascuno abbia la sua vita. Annaud non va in giro a fornire chiavi di lettura del mio libro e credo che ad Annaud dispiacerebbe se io andassi in giro a fornire chiavi di lettura del suo film.¹⁰

Un'altra possibile tassonomia è quella proposta dal critico Geoffrey Wagner, che divide gli adattamenti in tre categorie in base al rapporto con il testo iniziale: "transposition, in

⁹ L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti*, cit., p. 28.

¹⁰ "Il nome della rosa": Eco parla del film di Annaud, intervista ad Umberto Eco, in "La Repubblica", 12 ottobre 1986.

which a novel is given directly on the screen with a minimum of apparent interference”¹¹; “commentary, where an original is taken and either purposely or inadvertently altered in some respects [...] when there has been a different intention on the part of the filmmaker, rather than infidelity”¹²; “analogy, which must represent a fairly considerable departure for the sake of making another work of art”¹³. Nessuna di queste suddivisioni è in alcun modo definitivo od immutabile, ma esse rappresentano senza dubbio un lodevole tentativo di uscire dal primato della cieca fedeltà come metro di valore e di giudizio critico. Nella maggior parte dei casi vengono infatti ritenuti preferibili approcci che vedano e trattino il testo iniziale come “materiale grezzo”, da rimodellare e riplasmare secondo una propria visione e rilettura critica dell’opera.

L’oggetto degli adattamenti

Veniamo ora ad affrontare il problema di quali siano gli aspetti e gli elementi di un’opera letteraria ad essere effettivamente adattati. Innanzitutto va tenuto a mente che le opere sono protette da apposite leggi sul diritto d’autore, e che quindi esse non possono essere replicate:

Sono protette ai sensi di questa legge le opere dell’ingegno di carattere creativo che appartengono alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, all’architettura, al teatro ed alla cinematografia, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione.¹⁴

Occorre quindi operare preliminarmente la distinzione tra forme e idee, che come tali sono quindi esenti da obblighi di legge. E già questo costituisce un problema di notevole entità, dato che la giurisprudenza pare contemplare un concetto che la teoria della letteratura ha lungamente trascurato o addirittura negato, quale la possibilità di separare l’espressione, ovvero la forma, dalle idee, quindi dal contenuto:

Adaptation [...] commits two central heresies against mainstream twentieth-century aesthetic and semiotic theories. First, it suggests that words and images may be translatable after all. When most scholars assert that words and images do not translate, what remains to transfer between a novel and a film in adaptation? In the

¹¹ G. Wagner, *The Novel and the Cinema*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University, 1975, p. 222.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ivi*, p. 226.

¹⁴ Legge 22 aprile 1941, n. 633, articolo 1.

answer most commonly post to this question lies adaptation's second heresy: that form separates from content – that the characters, plots, themes and rhetoric of a novel distil to content apart from form and transfer into the form of film.¹⁵

Premesso ciò, risulta complesso anche identificare in cosa esattamente e concretamente consista questo contenuto. Una prima nozione, molto usata e spesso anche abusata, è quella di “spirito” dell’opera, che, nella concezione comune, l’adattamento dovrebbe cogliere e riproporre, più o meno fedelmente. Comunemente esso viene associato all’idea di “spirito dell’autore”, una sorta di anima conferita dall’autore alla sua opera, in base alla propria personalità, interiorità e visione. Oppure, volendo disporre di elementi più concreti e tangibili, esso può essere rintracciato nello stile autoriale dell’opera, ovvero il modo in cui il narratore comunica con il proprio lettore o spettatore. Un ulteriore elemento è costituito dalla storia, molto più semplice da definire e che mette d’accordo la grande maggioranza delle teorie degli adattamenti. Essa costituisce senza dubbio il fulcro di ciò che viene trasposto, ed ogni medium si relaziona ad essa in modi specifici e differenti. Realizzare un adattamento vorrebbe dunque dire “ricercare le equivalenze in sistemi semiotici diversi degli elementi di una data storia”¹⁶, vale a dire confrontare come temi, eventi, personaggi e altri elementi si pongono all’interno dell’opera di partenza rispetto a come si pongono nel contesto dell’adattamento. Si apre tuttavia un ulteriore dibattito su questo aspetto. Secondo alcune teorie, infatti, una storia può esistere indipendentemente dal sistema di significazione in cui viene originata, mentre altre sostengono che nessuna storia possa essere considerata se astratta dal modo in cui è stata inizialmente comunicata:

Ciò che il fenomeno degli adattamenti sembra suggerire in merito è che, per quanto la seconda possibilità sia ovviamente vera per il pubblico che necessariamente fa esperienza di una storia in una specifica forma materiale, i vari elementi di una storia possono essere, e sono, considerati separatamente sia in sede teorica che nella realizzazione degli adattamenti, se non altro perché le restrizioni tecniche specifiche dei diversi media ne illuminano inevitabilmente aspetti differenti.¹⁷

Il modo in cui le singole unità che compongono la storia possono essere trasposte da un codice all’altro è del tutto analogo a come possono venire tradotte in una lingua straniera o sintetizzate in una versione ridotta dell’opera. Queste unità possono essere di

¹⁵ K. Elliott, *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 133.

¹⁶ L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti*, cit., p. 30.

¹⁷ Ivi, p. 31.

due categorie, note come “nuclei” e “satelliti”. I primi sono “momenti narrativi che danno luogo a punti cruciali nella direzione presa dagli eventi” e “fanno avanzare la trama sollevando e risolvendo delle domande”¹⁸, i secondi invece sono eventi secondari, di contorno, che forniscono informazioni in più ma non sono decisivi ai fini del proseguimento della vicenda. Nell’atto dell’adattamento, sia gli uni sia gli altri possono liberamente essere spostati o anche radicalmente modificati, dilatati o ridotti nella durata o subire cambi di focalizzazione e punti di vista, in base ai mutamenti che si vogliono dare all’intera vicenda, che può radicalmente differire nelle premesse, nello sviluppo o nella conclusione.

La narrazione

Un ulteriore problema in cui ci si imbatte a proposito dell’adattamento cinematografico è costituito dalla difficoltà di dover passare dal narrare al mostrare, vale a dire da un’opera scritta quale un racconto od un romanzo ad un’opera principalmente visiva come un film. Per fare ciò, l’adattatore deve compiere un’opera di drammatizzazione, trasponendo le molte indicazioni fornite dallo scritto e transcodificando descrizioni, parole, racconti, pensieri in discorsi, azioni, gesti, suoni e immagini. Nel fare ciò è inevitabile che avvenga anche un certo grado di rifocalizzazione di alcuni temi, fatti o personaggi a discapito di altri:

L’esigenza prioritaria cui si dovrà rispondere è quindi: ragionare in termini visivi, esprimere attraverso immagini descrittive dell’ambiente e attraverso l’agire, il fare dei personaggi tutto ciò che in letteratura è narrato in forma diegetica.¹⁹

Vanno infatti distinti due generi di narrazione, ovvero diegetica, cioè raccontata a parole da un narratore, e mimetica, ovvero rappresentata tramite immagini o raccontata da un personaggio. Esse vengono comunemente associate rispettivamente al testo letterario ed al mezzo cinematografico, anche se si possono comunque trovare esempi di narrazione mimetica in letteratura (un dialogo riportato senza interruzioni della voce

¹⁸ S. Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, London, Cornell University, 1981, trad. it. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche, 1987, p. 52.

¹⁹ R. Provenzano, *Il linguaggio del cinema: significazione e retorica*, Milano, Lupetti, 1999, p. 51.

narrante) o viceversa di narrazione diegetica in un film (il cosiddetto “voice over”, generalmente mal visto e quanto più possibile evitato), ma rappresentano comunque una netta minoranza. Nella maggior parte dei casi l’adattamento consiste quindi in un transito da una narrazione di tipo diegetico ad una di tipo mimetico: ciò non rappresenta un particolare problema di fronte ad enunciati di processo, cioè riferiti ad azioni o avvenimenti “nella modalità del fare o dell’avvenire”²⁰, che è sufficiente mettere in scena, mentre diventa molto più complesso a fronte di enunciati cosiddetti “di stasi”, che sono invece “nella modalità dell’essere”²¹, ovvero servono ad identificare o a qualificare determinati personaggi o situazioni:

Il cinema trova molto difficile esprimere enunciati di stasi perché [...] il linguaggio cinematografico si rivela incapace di esprimere stati d’animo precisi e/o concetti astratti in una singola immagine (non esiste infatti a priori un’immagine che da sola significhi felicità: un sorriso può essere dovuto ad una barzelletta, un salto può essere di gioia o di dolore, e così via), e anche l’identificazione risulta spesso dubbia (può essere relativamente facile identificare una professione, non altrettanto il tipo di rapporto che lega due persone).²²

Ai fini della trasposizione di questi enunciati occorre dunque farli diventare un “fare del personaggio”, mostrando quindi ciò che essi affermavano attraverso azioni da far compiere o parole da far pronunciare ad uno o più dei personaggi coinvolti.

Lo specifico cinematografico

Rispetto ad altri media di carattere mostrativo, quali ad esempio le rappresentazioni teatrali, il cinema gode tuttavia degli indubbi vantaggi derivanti dalla sua natura multimediale. La mediazione della macchina da presa permette infatti, a seconda delle necessità, di poter eventualmente allargare o restringere a proprio piacimento il campo visivo, e con esso la nostra percezione. È inoltre possibile al regista comunicare con lo spettatore attraverso la sola posizione della cinepresa, che “incide sulla quantità di informazioni visive trasmesse e può anche permettere di desumere determinati significati

²⁰ S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., p. 29.

²¹ *Ibidem*.

²² R. Provenzano, *Il linguaggio del cinema: significazione e retorica*, cit., p. 52.

dall'inquadratura"²³. Tuttavia, in diversi casi questo potenziale espressivo può essere visto anche come uno svantaggio rispetto ad altri media mostrativi, come appunto il teatro:

Infatti, si afferma che la cinepresa limiti ciò che può essere visto, in quanto esclude dal visibile le azioni collocate lontano dal centro dell'inquadratura, le quali a teatro possono invece attirare la nostra percezione. In realtà, il cinema e gli spettacoli televisivi differiscono dagli spettacoli teatrali non solo quanto alle modalità di attenzione e focalizzazione, ma, in generale, per il complesso delle diverse convenzioni espressive vigenti [...]. Il cinema ha una propria "forma-linguaggio"; per usare l'espressione di Béla Balázs.²⁴

Il nodo principale risiede generalmente nella dimensione visiva, nel passaggio dalla scrittura che lascia libera l'immaginazione ad un medium performativo come quello cinematografico che invece propone allo spettatore una singola e precisa rappresentazione di quanto precedentemente descrittogli. Va riconosciuta nondimeno anche l'importanza della dimensione uditiva, del sonoro, comprensivo di musica, voci fuori campo, suoni e rumori, che è molte volte in grado di veicolare un gran numero di emozioni:

Nel cinema quindi la colonna sonora suscita e dirige le reazioni del pubblico di fronte ai personaggi e alle loro azioni [...]. Il sonoro in un film può essere usato per connettere l'interiorità e l'esteriorità dei personaggi in maniera meno esplicita di come non facciano le associazioni visive di inquadrature diverse.²⁵

Tutti questi elementi vanno a costituire quello che la critica definisce "film language"²⁶, ovvero il linguaggio analogico del medium cinematografico, contrapposto alle "film words"²⁷ che sono invece le parole pronunciate nel corso del film, che, nonostante la loro ingente mole, sono oggetto di studi assai limitati.

I tipi di intreccio

Per iniziare a trattare la narrazione nei vari linguaggi multimediali è necessario innanzitutto partire da quella che è la massima sovrastruttura narrativa, vale a dire

²³ C. J. Bowen, R. Thompson, *Grammar of the Shot*, Burlington, Focal Press, 2013, trad. it. *La grammatica dell'inquadratura: arte e tecnica della ripresa cinematografica*, Roma, Audino, 2014, p. 31.

²⁴ L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti*, cit., p. 74.

²⁵ Ivi, p. 71.

²⁶ K. Elliott, *Rethinking the Novel/Film Debate*, cit., p. 78.

²⁷ *Ibidem*.

l'intreccio e le tipologie in cui esso si può suddividere. Tradizionalmente gli studi letterari hanno sempre basato la loro ricerca in merito a ciò sulle vicissitudini che occorrono ai protagonisti, fin dai tempi di Aristotele. Egli infatti, nella *Poetica*, proponeva una suddivisione in intrecci fortunati ed intrecci fatali, a seconda se la situazione del protagonista migliori o peggiori. Gli intrecci fatali possono vedere: un protagonista nobile che perisce, fatto che “non è né pauroso né pietoso, ma ripugnante”²⁸; un protagonista malvagio che cade, che “comporta sì senso morale, ma non pietà né paura”²⁹; un protagonista che “non distinguendosi per virtù e per giustizia, non è volto in disgrazia per vizio e malvagità, ma per un errore”³⁰, che suscita pietà e terrore e sembra il preferito dell'autore. Gli intrecci fortunati vedono invece: un protagonista malvagio che ha successo, che “non è conforme al senso morale, né pauroso né pietoso”³¹; un eroe virtuoso che esce vincitore, che lascia soddisfatto lo spettatore; un protagonista nobile che compie errori di giudizio ma riesce a rimediare, che lascia altrettanto soddisfatti. Tuttavia questa classificazione presenta degli evidenti limiti: “È evidente che queste categorie si adattano solo ad un numero esiguo di narrazioni, quelle cioè in cui concetti come “virtuoso” oppure “riuscire” sono del tutto evidenti”³². Per questa ragione in età moderna si è cercato di fornire dei paradigmi più ampi ed inclusivi, come ad esempio il modello proposto dallo studioso Northrop Frye. Esso, analogamente all'antesignano aristotelico, mette al centro il personaggio, non considerando però il suo destino all'interno dell'opera, quanto piuttosto i suoi poteri rapportati a quelli del pubblico. I possibili casi, definiti dall'autore “modi”, presi in esempio sono cinque: se il protagonista è onnipotente, “l'eroe è un essere divino e la sua storia sarà un mito nella normale accezione di storia di un dio”³³; se il protagonista è superiore in grado agli altri personaggi ed al suo ambiente, “è il tipico eroe del romance, le cui azioni sono meravigliose, ma è un essere umano”³⁴; se è superiore agli altri personaggi ma non all'ambiente, egli è “l'eroe del modo alto-mimetico, di gran parte dell'epica e della tragedia”³⁵; se non è superiore né agli altri né al suo ambiente, “è

²⁸ Aristotele, *Poetica*, Milano, BUR Rizzoli, 2018, p. 157.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ivi*, pp. 157-159.

³¹ *Ivi*, p. 157.

³² S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., p. 88.

³³ N. Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1957, trad. it. *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Torino, Einaudi, 1969, p. 45.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ivi*, p. 46.

l'eroe del mondo basso-mimetico, tipico di gran parte delle commedie e della narrativa realistica"³⁶; se è inferiore al lettore, "appartiene al mondo ironico"³⁷. Può essere interessante osservare come questa proposta di suddivisione degli intrecci comprenda e copra pressoché tutta la storia della narrativa d'invenzione europea, dalla remota fase mitopoietica fino alla moderna narrativa realista e neorealista.

Il tempo narrativo

Passando ora ad esaminare i diversi modi di rappresentare il tempo, è utile innanzitutto partire operando una distinzione preliminare, vale a dire tra tempo della storia e tempo del discorso:

Vi è un tempo di lettura e vi è un tempo di intreccio, o, come preferisco dire, un tempo del discorso – il tempo che occorre per leggere attentamente il discorso – e un tempo della storia, la durata degli eventi stabiliti da una narrativa.³⁸

Le relazioni che possono intercorrere tra l'uno e l'altro sono state per lungo tempo oggetto e punto di partenza di numerosi studi teorici. Alcuni dei quesiti che ci si è posti sono, ad esempio, il modo in cui la storia venga fissata nel presente, come faccia la narrativa a fissare una situazione iniziale ed a descrivere come si sia arrivati ad essa, quali possano essere le relazioni tra l'ordine in cui si sono svolti gli eventi e quello in cui vengono narrati, quali le relazioni tra la durata degli eventi e quella del discorso, e come vengano descritti gli eventi ripetuti. Si cercherà in seguito di rispondere in particolare modo ai quesiti sulle relazioni tra le due tipologie di tempo, che sono per comodità state divise in tre categorie dallo studioso Gérard Genette: ordine, durata e frequenza.

L'ordine

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., p. 62,

La prima categoria, ovvero l'ordine degli eventi, prende in considerazione come il discorso ordina gli eventi che costituiscono la storia nell'ordine che più gli aggrada, a condizione che l'unitarietà dell'intreccio rimanga percepibile al pubblico di riferimento dell'opera:

Studiare l'ordine temporale di un racconto significa operare un confronto fra l'ordine di disposizione degli avvenimenti o segmenti temporali nel discorso narrativo e l'ordine di successione che gli stessi avvenimenti o segmenti temporali hanno nella storia, sia seguendo le esplicite indicazioni fornite dallo stesso racconto, sia per quanto si può inferire da questo o quell'indizio indiretto.³⁹

Se ordine della storia e ordine del discorso non coincidono, si parla allora di anacronie, “forme di discordanza fra l'ordine della storia e quello del racconto”⁴⁰. Esse possono essere di due tipi: retrospezione o analessi se vengono richiamati eventi passati, anticipazione o prolessi se invece vengono anticipati eventi futuri. Esse sono caratterizzate dalla loro portata, vale a dire l'intervallo di tempo tra ciò che viene narrato nell'anacronia e l'anacronia stessa, e dall'ampiezza, ovvero la loro durata. Comunemente vengono rispettivamente chiamate anche flash-backs e flash-forwards, ma ciò è improprio dal momento che questi due termini si riferiscono unicamente a delle specifiche sottocategorie di analessi e prolessi utilizzate nel mezzo cinematografico, in quanto strettamente connessi alla dimensione visiva. Essi possono infatti essere anche parziali, quando un solo canale di informazioni, quello visivo o quello sonoro, viene proiettato nel passato mentre l'altro resta invece nel presente: il più classico esempio di ciò è rappresentato dalla voce fuori campo.

La durata

La seconda categoria di relazioni, la durata, considera invece il rapporto che intercorre tra il tempo di lettura e il tempo necessario perché accadano i fatti in essa narrati. Vi sono cinque differenti possibilità: riassunto, ellissi, scena, estensione e pausa. Si parla di riassunto quando il discorso è più breve degli eventi descritti: ciò che è

³⁹ G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976, p. 83.

⁴⁰ Ivi, p. 84.

semplice nella narrativa verbale, attraverso verbi o avverbi durativi, formule iterative o semplici o forme verbali puntuali al tempo passato, nel cinema è invece causa di maggiori difficoltà e chiama in molte occasioni i registi a ricorrere ad escamotages a volte anche rudimentali quali date riportate in didascalia, calendari che si sfogliano o voci di narratori fuori campo. Un'altra tecnica frequentemente utilizzata è quella nota come "montage sequence", montaggio durativo o sequenza ad episodi, che allinea velocemente una serie di brevi scene per simboleggiare lo scorrere del tempo:

La sequenza a episodi, quindi, non è caratterizzata da unità d'azione (anche se non è da escludere che vi sia) e serve per riassumere in una breve durata filmica diverse azioni [...] che nella diegesi occuperebbero un periodo di tempo relativamente lungo, spesso imprecisabile.⁴¹

L'ellissi invece si verifica quando il tempo della storia continua a procedere mentre il discorso si interrompe, omettendo quindi una parte dei fatti, in quanto irrilevanti oppure allo scopo autoriale di riprenderli in un secondo momento, ed è una tecnica largamente presente in narrativa fin dai tempi di Omero, il cui utilizzo è però molto aumentato nella letteratura moderna e contemporanea, con l'effetto di creare una sempre maggiore discontinuità tra tempo della storia e tempo del discorso. Al cinema essa viene rappresentata attraverso la tecnica dello stacco, che consiste nel rapido passaggio tra due differenti inquadrature, dando l'impressione che la seconda si sostituisca alla prima. I termini vanno tuttavia ben distinti di livello, in quanto lo stacco è solamente una possibile manifestazione dell'ellissi nel medium cinematografico, e inoltre può anche stare a rappresentare semplicemente un cambiamento spaziale. La scena è invece "l'immissione del principio drammatico nella narrativa"⁴², vale a dire una situazione in cui tempo della storia e tempo del discorso sono pressappoco equivalenti, in cui sono preservate l'unità e la continuità dello spazio e del tempo. Un classico esempio di realizzazione di una scena consiste nel "campo-controcampo", ovvero il modo di rappresentare un dialogo alternando due differenti inquadrature speculari dei due personaggi finché parlano o si scambiano gesti o sguardi. L'estensione indica invece quei casi in cui il tempo del discorso è più lento del tempo della storia. Nella narrativa cinematografica ciò può avvenire con la tecnica della sovrapposizione delle immagini, col rallenti, ovvero mostrando gli eventi a velocità rallentata in modo da dilatarne la durata, con soluzioni di

⁴¹ R. Provenzano, *Il linguaggio del cinema: Significazione e retorica*, cit., p. 172.

⁴² S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., p. 73.

montaggio che mostrano una stessa azione da diversi punti di vista, rallentandone lo svolgimento, o con l'interpolazione di tempi morti, vale a dire di momenti e dettagli che non fanno progredire il racconto ma contribuiscono a tratteggiare l'atmosfera o a fornire ulteriori informazioni. Nella narrativa verbale invece le parole possono venire ripetute o gli eventi riportati più volte. Rientrano in questa casistica anche tutte le volte in cui vengono trascritti i pensieri dei personaggi, poiché, come facilmente intuibile, il pensiero è molto più veloce della parola. Infine, la pausa riferimento ai momenti in cui il discorso procede mentre il tempo della storia si ferma, come ad esempio nei passaggi descrittivi. La narrativa moderna non ama tuttavia farne uso, e spesso sceglie invece di veicolare le descrizioni per via drammatica, vale a dire ad esempio facendo descrivere l'oggetto in questione ad uno dei protagonisti all'interno di un dialogo. Diverso è invece il caso della narrativa cinematografica:

Ho l'impressione che la descrizione in quanto tale sia generalmente impossibile nelle narrative filmiche, perché il tempo della storia prosegue di mano in mano che le immagini vengono proiettate sullo schermo, per tutto il tempo in cui avvertiamo che la macchina da presa continua a procedere.⁴³

L'unica situazione in cui si può parlare di una vera pausa cinematografica è tramite l'utilizzo del fermo immagine, in tutte le occasioni in cui il racconto procede, molte volte con l'utilizzo del voice over, mentre l'immagine resta ferma.

La frequenza

La terza ed ultima categoria di relazioni tra tempo della storia e tempo del discorso è invece la frequenza:

Con la formula "frequenza narrativa si intende la relazione di frequenza fra gli eventi della storia e la loro proposizione nel racconto, con le sue varie determinazioni. Eventi di natura simile possono accadere nella storia una o più volte e possono essere raccontati una o più volte."⁴⁴

I casi principali sono quattro: i più diffusi sono il racconto singolativo, in cui un evento è presente una singola volta sia nel discorso sia nella storia, ed il singolativo

⁴³ Ivi, p. 75.

⁴⁴ M. Ambrosini, *Introduzione al linguaggio del film*, Roma, Carocci, 2003, p. 118.

plurimo, in cui è presente un certo numero di volte nella storia ed altrettante nel discorso. Più particolare è invece il caso del racconto ripetitivo, in cui viene raccontato più volte un fatto avvenuto una sola volta nel corso della storia, artificio che era molto in voga nella letteratura del Settecento, e che viene spesso utilizzato sia in letteratura che al cinema per riportare il punto di vista sull'accaduto di più personaggi. Tale tecnica è recentemente tornata in auge grazie alla contemporanea narrativa sperimentale, per dare luogo ad una potenzialmente infinita serie di variazioni di registro, genere e stile. L'ultimo esempio è rappresentato dal racconto iterativo, in cui viene riportato una sola volta un fatto avvenuto più volte. Nella narrativa verbale ciò si realizza semplicemente grazie all'uso di forme verbali iterative, nella maggior parte dei casi l'imperfetto. Più complesso è invece il suo utilizzo da parte del medium cinematografico, privo della stessa flessibilità del linguaggio verbale, e spesso costretto anche in questo caso al ricorso al poco amato voice over per conferire valore iterativo alle immagini, chiamando quindi in aiuto il linguaggio verbale per sopperire all'incapacità dei propri mezzi:

Al di là del soccorso delle forme temporali del linguaggio verbale è, probabilmente, solo in virtù di inferenze generate dal contesto narrativo che lo spettatore giunge ad attribuire all'avvenimento un carattere rituale o abitudinario, a ipotizzare un suo virtuale ripetersi nella storia, e a riconoscere nel racconto visivo una frequenza iterativa.⁴⁵

Lo spazio

Come nel caso del tempo, così vi sono anche uno spazio della storia ed uno spazio del discorso. La distinzione risulta di maggiore chiarezza nell'ambito delle narrative visuali, come quella cinematografica: il primo, o spazio esplicito, è quello che viene in quel momento mostrato sullo schermo, mentre il secondo, o spazio implicito, è costituito da ciò che i personaggi vedono ma gli spettatori no, ciò che appartiene al loro mondo, che rientra nel loro campo visivo o a cui viene alluso con parole o azioni. Analogamente avviene anche nelle narrative verbali, con l'unica sostanziale differenza che il loro è uno spazio astratto che richiede quindi un lavoro di immaginazione da parte del lettore. Lo spazio del discorso può essere quindi definito "il centro dell'attenzione spaziale"⁴⁶,

⁴⁵ Ivi, p. 119.

⁴⁶ S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., p. 105.

ovvero l'area verso la quale viene indirizzata l'attenzione del pubblico in quel particolare momento della storia, delimitata, a seconda del medium in cui ci si trova, dallo sguardo del narratore o dall'inquadratura della macchina da presa. Lo spazio della storia è invece "quello che il lettore è indotto a crearsi nell'immaginazione [...] sulla base delle percezioni dei personaggi o dei resoconti del narratore"⁴⁷. Esso può coincidere con lo spazio del racconto, oppure può avvenire che il punto focale si sposti continuamente avanti e indietro dall'uno all'altro in piena libertà. I confini tra spazio della storia e del discorso sono infatti più difficili da individuare in modo netto ed inequivocabile rispetto a quelli tra le due corrispondenti distinzioni di tempo, data l'assenza di parametri oggettivi assoluti cui fare riferimento e l'esclusiva dipendenza dal posizionamento della cinepresa e di altri oggetti o personaggi in scena, tutti fattori decisi arbitrariamente dal regista per assecondare la propria visione:

A differenza della collocazione temporale, la collocazione o disposizione fisica del luogo non ha una logica naturale nel mondo della realtà. Il tempo passa per noi tutti nello stesso senso dell'orologio (se non alla stessa velocità psicologica), ma la disposizione spaziale di un oggetto è relativa ad altri oggetti e alla posizione dello spettatore nello spazio.⁴⁸

Iniziando l'analisi dallo spazio cinematografico, esso è identificato da alcuni fattori, statici se riferiti allo spazio della storia, dunque alla composizione del "quadro" (cioè dell'immagine proiettata in un preciso momento), o dinamici se riferiti allo spazio del discorso, ovvero allo spazio "interattivo". Il primo dei fattori statici è rappresentato dalla grandezza del campo o piano:

Con tali termini si indica la grandezza apparente di luoghi o persone all'interno dello schermo, ovvero la loro apparenza prospettica all'interno del quadro. Si usa il termine campo riferito alla composizione dei luoghi, il termine piano riferito invece alla figura umana.⁴⁹

La grandezza apparente del soggetto o dell'oggetto nel quadro dipende essenzialmente dalla sua distanza dalla macchina da presa. In base a ciò si può parlare di: campo lunghissimo, nel caso di riprese di vasti paesaggi aperti; campo lungo, se la figura umana in lontananza per quanto piccola è comunque distinguibile; campo medio, se la figura umana è in rilievo ma non lambisce ancora i margini; figura intera, se la figura

⁴⁷ Ivi, p. 107.

⁴⁸ Ivi, p. 101.

⁴⁹ R. Provenzano, *Il linguaggio del cinema: Significazione e retorica*, cit., p. 70.

umana occupa tutto il quadro; piano americano, in caso di ripresa dalle ginocchia in su; mezza figura, se ripresa dalla cintola in su; primo piano, se la figura umana è ripresa dal busto o dalle spalle; primissimo piano, se è ripresa dal collo in su; particolare, se il quadro è completamente riempito da una parte del corpo; dettaglio, se è riempito da un oggetto. Altri possibili fattori è la posizione dell'oggetto o del soggetto all'interno del quadro, rispetto all'inquadratura ed agli altri elementi all'interno di esso, il tipo di illuminazione, l'utilizzo delle ombre ed il colore – dei quali può essere fatto un uso anche altamente espressivo “per imprimere alla scena un forte valore connotativo”⁵⁰ – e la chiarezza o grado della resa ottica, vale a dire se l'oggetto viene messo a fuoco, sfumato o ripreso attraverso l'utilizzo di lenti deformanti. I fattori dinamici fanno invece riferimento al rapporto con lo spazio del discorso, quindi con il circostante spazio esterno all'inquadratura, e sono rappresentati da fuori campo, raccordi spaziali e movimenti di macchina. I raccordi entrano in gioco in presenza di un'inquadratura che apparentemente viola le normali regole di composizione del quadro, e sono i rapporti che intercorrono tra questa ed un elemento esterno alla portata visiva della cinepresa, che può venire mostrato in una delle inquadrature successive oppure lasciato solamente intendere, e così facendo compensano e regolano gli sbilanciamenti all'interno della singola inquadratura presa in esame. Essi possono essere di sguardo, di movimento, di angolazione e grandezza scalare, in base a quale sia tra questi aspetti alla base del rapporto tra visibile e non visibile. I movimenti di macchina sono l'ultimo dei parametri dinamici da considerare, e si possono dividere in panoramiche e carrellate. Le prime sono definite “immagini in movimento ottenute facendo ruotare la camera su uno dei suoi assi e mantenendola ferma nella sua posizione”⁵¹, e possono essere orizzontali, verticali, circolari od oblique, in base alla direzione in cui si muovono. Nell'ottica del discorso cinematografico hanno la funzione di mantenere gli occhi fissi sul personaggio o a precedere il movimento di quest'ultimo. Se il soggetto è inquadrato di spalle, esse permettono allo spettatore di aderire al suo punto di vista. Si parla invece di carrellate quando la cinepresa viene montata su un supporto mobile, detto appunto carrello, e fisicamente spostata in una determinata direzione. Esse possono avere varie funzioni espressive: se muovono all'indietro, hanno lo scopo di rivelare nuovi elementi pur mantenendo fisso lo sguardo sul protagonista; se

⁵⁰ Ivi, p. 116.

⁵¹ Ivi, p. 142.

in avanti, sono utilizzate per fissare ed evidenziare determinati elementi di sfondo spesso prima che questi scompaiano. Per quanto riguarda invece la narrativa verbale, in essa lo spazio della storia è molto più distante dal lettore di quanto non lo sia dallo spettatore nell'ambito della narrativa cinematografica, poiché in questa circostanza si tratta di uno spazio immaginario, non vi è nessun ausilio visivo alla narrazione, che demanda interamente la questione alla fantasia dei lettori, cui spetta il compito di trasformare in immagini quanto descritto a parole sulla pagina. È di conseguenza molto maggiore la quota di soggettività, dal momento che non viene fornita nessuna "visione standard degli esistenti"⁵², ma ognuno è libero di crearsi una propria visione: perciò lo spazio nella narrativa verbale è detto astratto, a differenza di quello cinematografico che è prefissato. Per inserire delle immagini all'interno di questo spazio astratto, vengono usati dei particolari stratagemmi quali l'utilizzo diretto di qualificatori, il riferimento a particolari esistenti utilizzato come qualificatore oppure l'uso di paragoni a degli standard comprensibili a tutti. Un altro elemento fondamentale da considerare è inoltre il punto di vista da cui ci viene mostrato lo spazio, se esso corrisponda o meno a quello di un personaggio, ed in caso contrario a che distanza ed in che rapporto sia con esso.

⁵² S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., p. 104.

Capitolo n. II

Blow-Up e Las babas del diablo

Gli inizi di Michelangelo Antonioni

Già con la sua opera prima, il cortometraggio documentario *Gente del Po* (1943), girato nelle sue terre d'origine, il regista Michelangelo Antonioni è tra i precursori del neorealismo in Italia:

Nessuno nel documentario si era occupato di gente umile, di povera gente. Sotto il fascismo era assolutamente proibito. Questo sguardo sui navigatori del Po, soprattutto sugli abitanti di questi villaggi che stavano alle foci del Po e che venivano inondata continuamente dalle alte maree e dalle tempeste, era una materia proibita dal fascismo e quindi che l'avessi affrontata era già di per sé abbastanza importante e proprio preludeva a quello che poi fu tutto il movimento neorealista italiano.⁵³

Col suo esordio cinematografico con *Cronaca di un amore* (1950) dà invece lui stesso avvio ad un movimento che porterà proprio al graduale superamento ed abbandono dell'esperienza neorealista – «nello “stile nuovo” di Antonioni si lesse il secondo tempo del Neorealismo»⁵⁴ – in favore di una formula più allineata a quello che, a detta del regista, risultava più interessante in quel momento storico, e quindi più incentrata sull'individuo e sul suo mondo interiore, di cui cogliere nel mondo esterno cause e manifestazioni. Questa estetica prenderà poi il nome di “neorealismo interiore”:

Mi è sembrato infatti che fosse più importante non tanto esaminare i rapporti tra personaggio ed ambiente, quanto fermarsi sul personaggio, dentro il personaggio, per vedere cosa di tutto quello che era passato – la guerra, il dopoguerra – che cosa era rimasto di tutto questo dentro i personaggi, quali erano non dico le trasformazioni della loro psicologia, del loro sentimento, ma i sintomi di quella evoluzione...⁵⁵

Dopo un decennio contrassegnato da alterne fortune, di cui si ricorda in particolare *Il grido* (1957), insuccesso di pubblico e di critica, ma “certamente il risultato più alto

⁵³ Antonioni visto da Antonioni, intervista televisiva di Rino Micciché, Raidue, 12 febbraio 1978.

⁵⁴ T. Ranieri, *Michelangelo Antonioni: Corso di lezioni tenute dal critico cinematografico*, Trieste, Copisteria dell'opera dell'Università, 1958, p. 5.

⁵⁵ M. Antonioni, *Fare un film è per me vivere: scritti sul cinema*, Venezia, Marsilio, 1994, p. 22.

della prima fase di Antonioni”, che “ne segna la conclusione più matura e insieme rappresenta una svolta”⁵⁶, la definitiva consacrazione arriva all’inizio degli anni Sessanta con la cosiddetta “trilogia dei sentimenti”, o “dell’incomunicabilità”, che ha inizio nel 1960 con *L’avventura*, per proseguire poi con *La notte* (1961) e *L’eclisse* (1962):

Sono film che rappresentano il vuoto assoluto di esistenze perdute nella quotidianità, di personaggi borghesi annoiati e/o immobilizzati in una crisi la cui prima spia è la fine di una storia d’amore [...]. Antonioni trasforma le sue storie in una sorta di autopsia dei rapporti umani, una lenta ed inesorabile dissezione del disagio d’essere.⁵⁷

Questi film segnano un’ulteriore importante svolta tematica all’interno della filmografia di Antonioni, che in essi mira a raccontare e ad analizzare la “malattia dei sentimenti”⁵⁸ da cui sono affetti i suoi protagonisti:

Guardando gli uomini e le donne intorno a me ho constatato l’instabilità e la fragilità dei loro rapporti. Oggi viviamo in un periodo di estrema instabilità. Instabilità politica, morale, sociale, fisica addirittura, dove la fisica diventa addirittura metafisica. Il mondo è instabile fuori e dentro di noi. Questa instabilità influenza la nostra psicologia, i nostri sentimenti [...]. I personaggi del film sono uomini e donne che senza essere normali cercano di condurre la loro vita ed i loro amori normalmente. Ma incontrano tali difficoltà che non possono evitare la catastrofe [...]. Il mio film non è una denuncia o una denuncia o una predica, è un racconto per immagini, dove io mi auguro sia possibile cogliere il modo in cui oggi sbagliano i sentimenti. L’erotismo oggi imperante è un sintomo della malattia dei sentimenti. Non si sarebbe erotici, cioè ammalati di Eros, se Eros fosse sano, cioè giusto, adeguato alla natura e alla condizione dell’uomo.⁵⁹

Tale disagio è dunque figlio dell’instabile realtà sociale di quel periodo storico, che vede l’Italia passare da paese prevalentemente agricolo a sesta potenza industriale, mutando profondamente la vita di molti milioni di persone, con tutti i traumi ed i disagi che ne conseguiranno. Il primo di questi tre film, *L’avventura*, ruota intorno ad una crociera alle Eolie, durante la quale una dei protagonisti, Anna, misteriosamente scompare durante una sosta su un isolotto roccioso. In una prima fase delle ricerche Claudia, l’amica di Anna, sembra essere l’unica persona veramente preoccupata per le sorti della scomparsa, mentre per Sandro, il fidanzato, nei confronti del quale Anna mostrava segni di insofferenza, il fatto sembra essere unicamente causa di cinica

⁵⁶ C. di Carlo (a cura di), *Il cinema di Michelangelo Antonioni*, Milano, Il Castoro, 2002, p. 23.

⁵⁷ G. Martini, *La “rivoluzione” di Michelangelo Antonioni*, in G. Martini (a cura di), *Michelangelo Antonioni*, Bologna, Falsopiano, 2007, p. 13.

⁵⁸ C. Biarese, A. Tassone, *I film di Michelangelo Antonioni*, Roma, Gremese editore, 1985, p. 96.

⁵⁹ *Ibidem*.

irritazione. Tra i due inizia tuttavia a nascere una certa attrazione, in un primo momento repressa per ragioni di opportunità, a cui si abbandoneranno quando, dopo essersi divisi per ampliare la zona delle ricerche, si ricongiungeranno a Milazzo, dove gli scrupoli morali di Claudia cederanno di fronte al cinico pragmatismo di Sandro. Dopo un iniziale fase di spensieratezza, cominciano ad affiorare le inquietudini dei due, e l'incanto si rompe, al punto che una mattina Claudia, svegliatasi inquieta, sorprende l'uomo in compagnia di una prostituta. Il film si conclude con Sandro che piange su una panchina e Claudia che, vinta da pietà – «Non è l'anarchia sentimentale la conclusione cui giungono i miei personaggi; se mai giungono ad una forma di pietà reciproca»⁶⁰ – lo consola. Il secondo film, *La notte*, del 1961, si apre invece con la visita dei coniugi Giovanni e Lidia Pontano a Tommaso, un vecchio amico malato terminale di cancro, che lascia la donna profondamente turbata. In seguito i due coniugi si recano ad un cocktail letterario a casa dell'editore di Giovanni, da cui Lidia, bisognosa di stare da sola, si allontana per una melanconica passeggiata tra i quartieri deserti di Milano. La sera i due partecipano ad un ricevimento in casa di un ricco industriale, che lusinga Giovanni offrendogli un posto nella sua azienda, mentre la moglie telefona in ospedale e scopre che Tommaso è morto. Sconvolta dalla notizia, esce a fare un giro con un uomo appena conosciuto, Roberto, mentre il marito viene attratto da Valentina, una "ragazza precocemente matura che riesce a divertirsi da sola"⁶¹, che si scoprirà essere figlia del padrone di casa. Le due coppie poi si ricongiungono senza imbarazzi, «come se in una festa questi andirivieni di coppie fossero del tutto naturali»⁶², e tra le donne si sviluppa una tacita complicità. In seguito i coniugi Pontano escono nel parco, dove Lidia comunica al marito che Tommaso è morto, e risulta evidente ad entrambi che con lui è morto anche il loro amore, nel momento in cui Lidia legge a Giovanni una sua vecchia lettera d'amore, che lui non riconosce. La Trilogia si conclude nel 1962 con *L'eclisse*, che inizia come il precedente film, con una separazione all'alba, tra Vittoria e il riluttante compagno Riccardo, con cui non vi è più sintonia e comunicazione. Bisognosa di sfogarsi, la mattina la donna va a trovare la madre in Borsa, luogo di grande frenesia, dove quest'ultima passa molto del suo tempo, e qui incontra Piero, un giovane e dinamico agente di cambio. In seguito, per distrarsi e distaccarsi, passa la sera a casa di un'amica che racconta del suo lungo soggiorno in

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ivi*, p. 109.

⁶² *Ivi*, p. 110.

Africa e accompagna Anita, una vicina di casa, in un volo per Verona. Al ritorno Vittoria, in un momento di crisi di borsa, incontra nuovamente Piero, e tra i due nasce un sentimento d'attrazione. Quella sera un corteggiamento viene interrotto da un ubriaco che ruba la macchina di Piero. La mattina dopo, nel corso di una passeggiata, si baciano per la prima volta e da lì iniziano a frequentarsi abitualmente, fino a che il loro amore non si spegnerà un giorno che si daranno appuntamento per quella sera "al solito posto" e nessuno dei due si presenterà. Troppa era la distanza tra i loro mondi, troppo l'attaccamento di Piero alla frenesia della vita della Borsa. Come riporta Calvino, «L'amore per Vittoria gli fa capire che c'è qualcosa che non va, ma Piero non si lascia mettere in crisi»⁶³. Il finale si sofferma ad inquadrare i luoghi deserti del mancato appuntamento:

Dunque, con il finale de *L'eclisse*, il discorso dell'autore sull'inadeguatezza delle passioni si è approfondito e ha allargato il suo ambito [...]. Da oggetto di analisi la donna è diventata l'osservatorio più avanzato, perché più sensibile e percettivo, più consapevole e attento, dal quale guardare al futuro dell'uomo, alla sua capacità di essere in sintonia con le trasformazioni sociali, tecnologiche ed anche fisiche del mondo.⁶⁴

A questi tre film farà seguito *Il deserto rosso*, memorabile in quanto prima sperimentazione da parte del regista dell'utilizzo del colore, che, secondo Antonioni, "non può essere solo un fatto puramente riproduttivo in senso naturalistico, o puramente decorativo, o statico. Il colore è l'esperienza del colore"⁶⁵:

In *Il deserto rosso* ho utilizzato per la prima volta il colore. Non mi pare un fatto particolarmente straordinario perché il colore fa parte della società moderna. Molti dei film a colori che ho visto mi hanno estasiato e al tempo stesso lasciato insoddisfatto. Perché, se per un verso mi restituivano la verità esteriore delle cose e dei personaggi, d'altra parte non erano mai quelli che sarebbero serviti per cogliere appieno i sentimenti suggeriti dalle relazioni tra le cose e i personaggi. Ho dunque cercato di sfruttare ogni minima risorsa narrativa del colore in modo che entrasse in armonia con lo spirito di ogni scena, di ogni sequenza.⁶⁶

Il deserto citato nel titolo altro non è che la nevrosi da cui è affetta Giuliana, la protagonista, donna in crisi che ha poco tempo prima tentato il suicidio ed è stata per un periodo ricoverata in una clinica per malati mentali. Ella ora vive col marito, industriale nel ramo petrolchimico, ed il figlioletto Valerio, ma continua ad essere preda di angosce, che sarà in grado di sfogare solo con Corrado, amico del marito in cerca di operai da

⁶³ Ivi, p. 119.

⁶⁴ C. di Carlo (a cura di), *Il cinema di Michelangelo Antonioni cit.*, p. 28.

⁶⁵ Ivi, p. 29.

⁶⁶ M. Antonioni, *Fare un film è per me vivere.: scritti sul cinema*, cit., p. 251.

portare in Patagonia, anch'egli preda di vaghi malesseri esistenziali, con cui la donna svilupperà una certa intesa. Un giorno, sconvolta dal figlio che si finge malato per non andare all'asilo, Giuliana fugge da Corrado, con cui ha un rapporto sessuale, per poi scappare nuovamente verso il porto, delusa. Qualche tempo dopo la donna lo accuserà di non essere stato nemmeno lui in grado di aiutarla. Alla fine del film Corrado è partito per la Patagonia e vediamo, come all'inizio, Giuliana vagare da sola col figlio per Ravenna, in mezzo ai fumi delle fabbriche. Con questo film Antonioni opera un chiaro allargamento di campo, dalla "malattia dei sentimenti" trattata nella precedente trilogia si passa infatti ad una "malattia del rapporto con la realtà"⁶⁷, rappresentata dalla nevrosi da cui è affetta la protagonista, che anticipa la svolta che verrà segnata dal film successivo, *Blow-Up* (1966), ispirato dal racconto *Las babas del diablo* (*Le bave del diavolo*, 1959) dello scrittore argentino Julio Cortázar.

La ricezione internazionale di Julio Cortázar

Dopo essersi affermato come regista internazionale con le sue ultime produzioni, Antonioni firma un contratto per tre film con la Metro Goldwin Mayer, il primo dei quali, *Blow-Up* (1966), sarà il suo primo film in lingua inglese. Questo film segna un'ulteriore svolta nella carriera del regista, che si libera definitivamente degli ultimi legami col neorealismo in direzione di un cinema più filosofico:

Antonioni ci introduce nel problema essenziale della nostra presenza nel mondo e del suo significato. Nei film precedenti si trattava di una fenomenologia dell'esistenza; qui scende al livello radicale di una ricerca ontologica. Il regista non era mai andato così lontano nell'allegoria e nell'espressione dell'inesprimibile.⁶⁸

Ad ispirare Antonioni a girare questo film fu la lettura di un racconto breve dello scrittore argentino Julio Cortázar, *Las babas del diablo* (*Le bave del diavolo*), contenuto nella raccolta *Las armas secretas* (*Le armi segrete*) del 1959, che nel 1963 divenne la prima opera dell'autore ad apparire in Italia, edita da Rizzoli. Fu proprio questa raccolta, insieme al romanzo *Los premios* (*Il viaggio premio*, 1960) che permise a Cortázar, dopo

⁶⁷ C. di Carlo (a cura di), *Il cinema di Michelangelo Antonioni*, cit., p. 28.

⁶⁸ C. Biarese, A. Tassone, *I film di Michelangelo Antonioni*, cit., p. 138.

vari tentativi, di affermarsi come autore in patria e sulla scena internazionale, dopo aver già riscosso un largo successo in Messico verso la metà degli anni Cinquanta. Tra i due fu il romanzo ad avere inizialmente una maggiore diffusione sul mercato, venendo immediatamente stampato in Francia, poi nel Regno Unito e, nel 1965, negli Stati Uniti. Maggiori furono invece le difficoltà incontrate da *Las armas secretas*, come già dalla precedente raccolta *Bestiario*, soprattutto negli Stati Uniti, dove fu largamente ignorata dalla critica, a differenza de *Los premios*, che ottenne una grande rilevanza sociale negli anni delle rivolte studentesche e delle marce per i diritti successivi all'assassinio del presidente Kennedy. L'unica eccezione a questa tendenza di privilegiare il romanzo ai racconti fu rappresentata proprio dall'Italia, dove *Las armas secretas* fu il primo libro di Cortázar a venire pubblicato, da Einaudi nel 1963. Parte del merito va riconosciuta ad Italo Calvino, che in cambio dell'accordo con Einaudi ottenne di veder pubblicate tre delle sue opere, *Le cosmicomiche*, *Ti con zero* e *Le città invisibili*, dalla casa editrice Minotauro, fondata da Paco Porrúa, l'editore di Cortázar e destinatario di una lettera in cui lo stesso scrittore testimonia l'importante ruolo di mediatore di Calvino: "For a long time now, Einaudi (through Calvino, who has become a fan of my stories), has been talking about putting together one single volume with all of my published stories...".⁶⁹ Il racconto *Las babas del diablo* è uno dei più celebri contenuti all'interno della raccolta, e narra di Roberto Michel, "traduttore e fotografo dilettante a tempo perso"⁷⁰, che un giorno in un parco di Parigi fotografa le effusioni di una coppia costituita da una donna ed un ragazzo molto più giovane, facendo arrabbiare la donna e permettendo al ragazzo di scappare. In seguito, dopo aver sviluppato le fotografie nel suo studio, le vede come animarsi, e capisce allora che la donna stava in realtà tentando di adescare il ragazzo per conto di un anziano signore che li osservava da una macchina lì vicino. A catturare l'interesse del regista, che vi si ispirerà per il suo successivo film *Blow-Up* (1966), è la tematica della fotografia come filtro per osservare il reale, del rapporto tra immagine e realtà, mentre proverà scarso interesse per la componente fantastica del racconto riguardante le animazioni delle fotografie:

⁶⁹ Cit. da G. Müller, *How Is World Literature Made? The Global Circulation of Latin American Literature*, Köln, De Gruyter, 2020.

⁷⁰ J. Cortázar, *Las babas del diablo*, trad. it. *Le bave del diavolo*, in *Las armas secretas*, 1959, trad. it. *Le armi segrete*, Torino, Einaudi, 2008, p. 57.

L'idea di *Blow-Up* mi è venuta leggendo un breve racconto di Julio Cortázar. Non mi interessava tanto la vicenda, quanto il meccanismo delle fotografie. La scartai e ne scrissi una nuova, nella quale il meccanismo assumeva un peso ed un significato diversi.⁷¹

L'ultima sequenza del racconto, in cui Robert Michel vede le foto come animarsi, lo colloca infatti all'interno del genere del cosiddetto "realismo fantastico", tipicamente cortázariano. L'autore infatti ha sempre avuto una sua particolare concezione del fantastico:

Per me, già da piccolo, il fantastico non era ciò che la gente considerava fantastico; per me era un modo della realtà, che in certe circostanze si poteva manifestare, a me o ad altri, attraverso un libro o un fatto, ma non era una frattura all'interno di una realtà stabilita.⁷²

Un genere quindi in cui "il fantastico ed il reale si mescolano in un modo in cui non è più possibile distinguerli"⁷³, in cui "il reale diventa fantastico e di conseguenza il fantastico diventa a sua volta reale, e non è più possibile distinguere quali elementi appartengano all'uno e quali all'altro"⁷⁴. Le stampe delle fotografie permettono quindi in questo caso di entrare in una dimensione fantastica, all'interno della quale il protagonista vede le figure inanimate prendere improvvisamente vita – "e vidi che la mano della donna cominciava a chiudersi adagio, dito per dito"⁷⁵ – , ed in cui egli stesso viene completamente assorbito ed annullato – "di me non rimase nulla, una frase in francese che non sarà finita mai, una macchina per scrivere che cade a terra, una seggiola che scricchiola e vacilla, una nebbia"⁷⁶ – e non può fare altro che osservare i personaggi ritratti muoversi, vedendo cosa sarebbe accaduto senza il suo casuale intervento. Antonioni, come lui stesso afferma in una lettera a Cortázar, non era minimamente interessato a questa componente del racconto, che infatti viene inizialmente completamente scartata, per soffermarsi maggiormente sui risvolti tematici. Tuttavia, pur rimossa dalla scena delle fotografie, la dimensione fantastica rientra in gioco nel film attraverso una delle aggiunte operate dal regista rispetto al racconto, vale a dire la partita di tennis nel finale. Infatti Thomas, il protagonista, rassegnato di fronte all'inevitabile fallimento della sua ricerca

⁷¹ V. Mainoldi, *Antonioni e la Swinging London*, in C. Chianura, *Blow-Up: Antonioni, il beat e la Swinging London*, Milano, Auditorium, 2013, p. 8.

⁷² J. Cortázar, *Clases de literatura; Berkeley, 1980*, trad. it. *Lezioni di letteratura; Berkeley, 1980*, Torino, Einaudi, 2014, p. 30.

⁷³ Ivi, p. 54.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ J. Cortázar, *Le bave del diavolo*, cit., p. 68.

⁷⁶ *Ibidem*.

della verità, osserva dei ragazzi vestiti da mimi simulare una partita di tennis senza racchette e senza pallina, e un po' alla volta inizia anche a sentire i rumori dei colpi, come se stessero veramente giocando, accettando quindi simbolicamente l'estrema sottigliezza del confine tra realtà ed illusione, e la difficoltà di distinguere l'una cosa dall'altra.

La genesi di *Blow-Up*

Il film *Blow-Up* si apre con il protagonista, Thomas, un giovane ed annoiato fotografo di moda, che una mattina esce da un ospizio per barboni, dove aveva passato la notte a cercare di fotografare la “vera Londra”, stanco del patinato mondo della moda. Di rientro nel suo studio, svolge un servizio di scatti con una cover girl, Verushka, dando luogo ad una “simulazione di un coito”⁷⁷ fotografico, durante il quale le salta intorno freneticamente, invitandola ad assumere pose ed atteggiamenti sempre più provocanti, fino a che lei si stende per terra e lui le si mette sopra a gambe divaricate, al ritmo di musica jazz. Appena il tempo di radersi ed è subito atteso da un altro servizio con cinque modelle, con cui ha un atteggiamento molto brusco ed esigente:

Parla, gesticola, ordina, grida, non è mai contento. Ogni tanto si avvicina ad una modella, ne cambia la posa, corregge la posizione di un braccio o di una gamba, le tocca come fossero oggetti di sua esclusiva proprietà.⁷⁸

Il fotografo interrompe quindi il servizio per andare a far visita all'amico Bill, un pittore astratto, che trova all'opera su un nuovo quadro:

Quando li faccio non mi dicono niente. Un pasticcio. Dopo un po' però trovo qualcosa cui attaccarmi, e allora viene fuori da solo. È come trovare la chiave in un libro giallo.⁷⁹

Nel frattempo la moglie di Bill, Patricia, offre da bere a Thomas, e sembra che tra i due vi sia una certa complicità. In seguito il fotografo ritorna allo studio, dove invita sbrigativamente due giovani aspiranti modelle a tornare più tardi, e si reca a visitare un piccolo negozio di antiquariato fuori dal centro per parlare col proprietario, che però al momento non è presente. Uscito dal negozio per ingannare il tempo, viene come

⁷⁷ Ivi, p. 31.

⁷⁸ M. Antonioni, *Blow-Up. Il soggetto*, in *Io sono il fotografo*, Roma, Contrasto, 2018, p. 33.

⁷⁹ Cit. da C. Biarese, A. Tassone, *I film di Michelangelo Antonioni*, cit., p. 133.

magicamente attratto dalla quiete di un vicino parco, che ritiene ideale per concludere il libro di fotografie a sfondo sociale che sta preparando insieme a Ron, un suo amico scrittore. Dopo aver già effettuato diversi scatti, il suo occhio rimane colpito dalla vista di due persone, una giovane donna ed un uomo più avanti con gli anni, da soli in mezzo ad un prato. Li fotografa e la donna, appena accortasi della sua presenza, si spaventa e gli chiede immediatamente di consegnarle il rullino: “L’irritazione della donna non è quella di un’adescatrice che vede sfuggire un cliente: e nella sua invocazione «mi dia quella foto» non c’è solo disappunto ma disperazione.”⁸⁰ Dopo il diverbio col protagonista, la donna fugge, non prima di aver controllato un cespuglio in fondo al parco, e l’uomo è sparito. Tornato al negozio di antiquariato, Thomas, spinto da un irrefrenabile impulso, acquista un’elica, che gli verrà portata nel suo studio quel pomeriggio. In seguito, mentre mostra all’amico Ron in un pub le foto scattate nell’ospizio e trionfante gli annuncia “una cosa favolosa” per chiudere il libro, nota qualcuno che si aggira furtivamente intorno alla sua macchina, forse in cerca della macchina fotografica. Tornato allo studio, si ritrova davanti la ragazza del parco, che continua ad insistere per riavere le foto e a tal fine cerca anche di offrirgli. Rifiutate le advances, Thomas è comunque incuriosito dalla ragazza, e mette in atto vari espedienti per trattenerla, tra cui offrirle da bere e mettere su un CD di musica jazz. Quando lei se ne va, il fotografo le consegna un falso rullino, e si accinge poi a sviluppare le foto scattate quella mattina. Man mano che sviluppa i vari negativi, segna i punti che più gli interessano e procede ad ingrandirli. Con in mano un ingrandimento ancora gocciolante si dirige verso lo studio, dove lo appende alla parete e lo osserva disteso sul divano. Nota allora che la donna sembra fissare preoccupata un punto in mezzo alla vegetazione, e procede ad un ulteriore ingrandimento: nascosto nella vegetazione appare quello che sembra essere un uomo armato di pistola, puntata contro il compagno della donna. Thomas immagina allora col suo intervento di aver impedito un omicidio, ed eccitato telefona subito a Ron per raccontarglielo. Viene poi distratto dall’arrivo di due aspiranti modelle senza appuntamento, ed insieme i tre giocano a togliersi i vestiti, rotolando per terra tra le risate. Tornato poco dopo alla sua indagine fotografica, nota un agghiacciante particolare in una delle immagini, una macchia che ad un ulteriore ingrandimento si rivela essere la sagoma di un cadavere: il delitto ha avuto luogo e lui non ha potuto fare nulla. Quella notte si reca quindi ad ispezionare il parco,

⁸⁰ Ivi, p. 133.

dove effettivamente ritrova il corpo dell'uomo visto quella mattina, si precipita a casa per prendere la macchina fotografica, ma scopre che nel frattempo qualcuno si era intrufolato per rubare tutti i suoi ingrandimenti, lasciandone solo uno, un primo piano terribilmente sgranato di quello che dovrebbe essere il cadavere, ma si presenta solo come un ammasso di puntini: "Sembra un quadro di Bill". Correndo per le strade a cercare Ron, gli pare di vedere la donna del parco, la insegue e finisce per ritrovarsi in mezzo ad un concerto degli Yardbirds, dove riesce, nel mezzo di una furibonda zuffa, a mettere le mani su un pezzo della chitarra distrutta da un musicista alla fine dell'esibizione, di cui però si libera appena fuori dal locale. Riuscito finalmente a trovare Ron in un festino a base di marijuana, tenta di raccontargli dell'accaduto ma l'amico non è assolutamente in grado di dargli retta. La mattina seguente, tornato di buon'ora al parco, non trova più nessuna traccia del corpo. Sconfortato si imbatte in una comitiva di mimi intenti a simulare una partita di tennis. Quando una palla finisce oltre la rete, Thomas, dopo un momento di esitazione, decide di stare al gioco e la rilancia dentro il campo. Così facendo rinuncia alla ricerca della verità ed accetta l'impossibilità di distinguere il reale dall'illusione.

Blow-Up ripropone un mistero senza soluzione, come *L'avventura*, ma per spingersi ancora oltre: dopo una lunga ed ossessiva indagine, il film lascia il dubbio che il mistero fosse solo nella mente del protagonista.⁸¹

Gli intrecci a confronto

Per quanto il nucleo profondo venga mantenuto identico tra racconto e film, i rispettivi intrecci presentano una gran quantità di differenze. Antonioni sceglie infatti di isolare e mutuare da Cortázar due scene fondamentali: gli scatti nel parco e gli ingrandimenti. Nella prima tuttavia opera un paio di sostanziali mutamenti, invertendo i termini della coppia, che diventa formata da una giovane donna ed un signore anziano invece che da una donna matura ed un ragazzo come in *Las babas del diablo*. Inoltre il delitto messo in scena è un omicidio invece che un tentato adescamento sessuale. Identiche rimangono l'irritazione della donna per gli scatti e la ferma risolutezza del

⁸¹ S. J. Schneider (a cura di), *1001 Movies You Must See Before You Die*. Londra, Quintet, 2007; trad. it. *1001 film da non perdere*, Monteveglio (BO), Atlante S.r.l., p. 456.

protagonista nel non volerli consegnare. Lo schema narrativo del film intraprende in seguito una via completamente differente, configurandosi come una “detective story anomala”⁸², in cui “nessun mistero viene svelato, nessun assassino smascherato”⁸³, e il filo dell’indagine viene continuamente smarrito in vicende secondarie, così come il suo protagonista vaga senza meta per le vie di Londra a bordo della sua Rolls-Royce. Inoltre, la cornice temporale indefinita del racconto viene compressa in due sole giornate, e vengono operate rispetto al racconto numerosissime aggiunte e digressioni, tra cui ad esempio l’orgia con le due modelle ed il concerto rock. Questo sta a dimostrare la piena autonomia narrativa rispetto all’opera cortázariana di *Blow-Up*, pienamente ed intimamente figlio della visione artistica antonioniana.

Il contesto culturale

Una delle principali differenze presenti tra racconto e film è appunto l’ambientazione: *Las babas del diablo* si svolge infatti a Parigi, in autunno, tra l’appartamento del protagonista al quinto piano del numero 11 di rue Monsieur-le-Prince e il parco dell’île Saint-Louis. Del resto della città viene data invece una presentazione assai limitata, costituita di scorci quasi eterei, descritti principalmente in relazione ai pensieri ed al sentire del protagonista, rendendoli quindi luoghi più simbolici che effettivi. L’ambientazione del film invece si sposta nella “Swinging London” degli anni Sessanta:

Originariamente la storia di *Blow-Up* avrebbe dovuto essere ambientata in Italia, ma mi resi quasi subito conto che sarebbe stato impossibile localizzare in qualche città italiana la vicenda. Un personaggio come quello di Thomas non esiste realmente nel nostro paese. Al contrario, l’ambiente nel quale lavorano i grandi fotografi è tipico della Londra dell’epoca in cui si svolge la narrazione. Thomas, inoltre, si trova al centro di una serie di avvenimenti che è più facile ricollegare alla vita londinese che non a quella di Roma o di Milano. Egli ha optato per la nuova mentalità che si è creata con la rivoluzione della vita, del costume, della morale in Gran Bretagna, soprattutto tra i giovani artisti, pubblicitari, stilisti o tra i musicisti che fanno parte del movimento Pop.⁸⁴

⁸² T. Rimini, *Blow-Up e Le babe del diavolo*, in “Paragone”, 51-52-53 (2004), p. 137.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ M. Antonioni, *Fare un film è per me vivere: scritti sul cinema*, cit., p. 85.

A differenza che nel racconto, in questo caso l'attenzione rivolta alla descrizione e rappresentazione del contesto, anche e soprattutto da un punto di vista socio-culturale, è estremamente maggiore. Infatti nel 1965, l'anno in cui Antonioni arriva a Londra per girare il film, la città era nel pieno della rivoluzione culturale passata alla storia col nome di *Swinging London*, “una rivoluzione fatta di gente nuova ma soprattutto di gente giovane”⁸⁵. La città si andava affermando come capitale della cultura pop giovanile a livello mondiale, attirando da tutto il paese giovani di ogni estrazione sociale, attratti dagli sgargianti colori e dal patinato sfarzo mondano della vita cittadina:

La Londra di cui parla Antonioni è la capitale viva e pulsante dove la moda imperversa e le gallerie d'arte si impongono come luoghi ideali di ritrovo; è la città *swinging* che oppone al conservatorismo un mondo di colori, spensieratezza e creatività; è infine un universo i cui locali sono affollati da gruppi musicali d'ogni genere [...] che alimentano una vera e propria febbre destinata a contagiare l'intera Inghilterra.⁸⁶

La scena musicale era dominata dal rock dei nascenti Rolling Stones e soprattutto dei Beatles, che nel 1963 rimangono per trenta settimane in cima alle classifiche con l'album *Please Please Me*; tra le arti visive si era imposto il fenomeno della Pop Art, modelle e fotografi di moda iniziavano a diventare per la prima volta delle autentiche star:

Gli anni '60 a Londra furono i migliori. Sapevo di trovarmi in un posto dove stavano piombando tutte le creazioni del mondo. Erano appena comparsi i Beatles e gli Stones. Suonavano ancora nei club e tutti questi spettacoli musicali con le ragazze sui cubi... e i jazz club. Era semplicemente sensazionale. Il mondo dell'arte, della moda, stavano esplodendo. Fu il posto più creativo che abbia mai visto. (Dennis Hopper)⁸⁷

Come diretta conseguenza, il film ne risulta “più colorato, più rapido, più vivace dei grigi, languidi film italiani girati nei primi anni Sessanta”⁸⁸, e che segna un punto di svolta nella produzione del regista proprio per l'importante ruolo rivestito dalla musica ed il suo utilizzo diegetico, una novità rispetto alle precedenti opere del regista (che caratterizzerà anche il successivo film *Zabriskie Point*). La musica infatti contribuisce in modo decisivo al delineamento dell'ambiente culturale londinese di quegli anni, dando spazio ai nuovi

⁸⁵ V. Mainoldi, *Antonioni e la Swinging London*, in C. Chianura, *Blow-Up: Antonioni, il beat e la Swinging London*, cit., p. 9.

⁸⁶ R. Calabretto, *Antonioni e la musica*, Venezia, Marsilio, 2012, p. 165.

⁸⁷ E. Polise, *Changing perspectives: L'arte durante i Sixties*, in C. Chianura, *Blow-Up: Antonioni, il beat e la Swinging London*, cit., p. 81.

⁸⁸ S. Zumbo, *Al di là delle immagini: Michelangelo Antonioni*, Alessandria, Falsopiano, 2002, p. 139.

generi musicali più in voga, il pop e il rock. Massima esemplificazione di questo è la scena in cui Thomas si ritrova ad assistere ad un concerto degli Yardbirds, alla fine del quale Jeff Beck distrugge la chitarra.

Le valenze simboliche di spazio e tempo

Lo spazio ed il tempo assumono anche una valenza simbolica all'interno delle due opere. Per quanto riguarda il primo, l'ambientazione parigina che fa da sfondo a *Las babas del diablo* vive di uno statuto temporale incerto, come sospeso – “anche adesso (che parola adesso, che stupida menzogna)”⁸⁹ –, in cui il tempo è soggettivo e caratterizzato da una certa malleabilità e reversibilità. L'isola in particolare assume i contorni ambigui di un luogo altro, metafisico, opposto al trambusto del centro di Parigi, ed i fatti che in essa si verificano possono riprendere vita all'interno dell'appartamento del protagonista tramite il negativo della foto da questi scattata. Questa reversibilità temporale non trova invece riscontro in *Blow-Up*, dal momento che è venuta a mancare la scena dell'animazione delle foto. Tuttavia il tempo rimane comunque prevalentemente soggettivo: infatti quando entra nel parco a scattare fotografie Thomas viene come assorbito in una realtà sospesa nel tempo, in cui lo scorrere del tempo ed il mondo esterno vengono dimenticati, spariscono. A ciò fa da contraltare uno spazio che è invece molto più contratto, bloccato, claustrofobico, in cui i protagonisti si sentono rinchiusi. Infatti nel racconto il narratore si definisce “prigioniero di un altro tempo, di una stanza e un quinto piano”⁹⁰. Infatti, rinchiuso nel suo appartamento, Robert Michel non può più intervenire in alcun modo e può solo osservare da lontano quanto avviene, ed è solo l'immaginazione, la dimensione fantastica a concedergli una parziale via di fuga. Allo stesso modo, il fotografo di *Blow-Up* è imprigionato, oppresso da una città che gli sta stretta e “non fa niente per lui” e da un'esistenza abitudinaria da cui fa di tutto per fuggire. Ad evidenziare ulteriormente la natura e opprimente dello spazio ci pensa inoltre la struttura circolare del film, aperto e chiuso dai giovani mimi.

⁸⁹ J. Cortázar, *Le bave del diavolo*, cit., p. 58.

⁹⁰ Ivi, p. 69.

I protagonisti

Ulteriori differenze tra le due opere si riscontrano inoltre nelle figure dei rispettivi protagonisti, entrambi fotografi. Robert Michel è un “traduttore e fotografo dilettante a tempo perso”⁹¹, di origine franco-cilena. Già dalla sua nazionalità si deduce come egli sia “un’identità compromessa, precariamente a cavallo fra due culture, fra due mondi. Un apolide in cerca di ancoraggi”⁹². Thomas invece è un affermato fotografo di moda professionista, insoddisfatto della sua vita e del suo lavoro ed in cerca di nuovi stimoli, come ad esempio la creazione di un libro fotografico a sfondo sociale. Egli inoltre, rispetto alla sua controparte cartacea, ha un atteggiamento verso la vita e la scena cui si trova ad assistere diametralmente opposto: se il fotografo del racconto può essere definito un moralista, un “puritano”⁹³, Thomas invece non prende posizione, non sente il bisogno di intervenire, rimane estraneo ai fatti, che non influenza in alcun modo. Antonioni condusse approfondite ricerche per delineare il suo protagonista, con l’intento di dare una rappresentazione più fedele possibile anche dello stile di vita, privata e professionale, di un fotografo nella Londra di quegli anni. Strumento essenziale ai fini di queste ricerche fu un dettagliato questionario che il regista sottopose a diversi fotografi londinesi prima della produzione del film, con domande che coprivano praticamente ogni ambito, dalla professione (“L’intervistato ritiene di aver raggiunto una buona posizione nel suo mestiere? È soddisfatto o aspira a qualcos’altro?”⁹⁴), alla routine giornaliera (“Abitudini. Passatempi. Cosa bevono? Cosa fanno durante il giorno?”⁹⁵), alla vita privata (“In che genere di case vivono? In linea di massima sono sposati o scapoli?”⁹⁶), agli interessi personali (“Leggono? Che genere di libri? Gli piace la musica? Di che genere? Vanno al cinema? Gli piace la pittura? E la fantascienza?”⁹⁷), al fine di poter rappresentare al meglio il fotografo in ogni ambito della vita, non solo professionale, ma anche e

⁹¹ Ivi, p. 57.

⁹² T. Rimini, *Blow-Up e Le bave del diavolo*, cit., p. 140.

⁹³ J. Cortázar, *Le bave del diavolo*, cit., p. 68.

⁹⁴ M. Antonioni, *Questionario per i fotografi*, in *Io sono il fotografo*, cit., p. 71.

⁹⁵ Ivi, p. 72.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*.

soprattutto nella sfera privata. È ben noto inoltre che furono particolarmente di ispirazione per il regista i fotografi che formavano la cosiddetta “Black Trinity”, ovvero David Bailey, Brian Duffy e Terrence Donovan, tre autori simbolo del nuovo linguaggio figurativo imperante in quegli anni e sempre più esposti ai riflettori dell’attenzione mediatica. Fu in tal senso decisiva la figura di Francis Wyndham, giornalista autore nel 1964 di un articolo sui tre fotografi, dal titolo “The Modelmakers”, che “rafforzava l’immagine ormai consolidata della Black Trinity come di tre giovani arrivisti pieni di sé che provenivano dalla classe operaia dell’East End”⁹⁸, ed in seguito coinvolto nella produzione del film per contribuire a delineare la figura del protagonista. Molti aspetti di Thomas riecheggiano infatti il vocabolario e l’atteggiamento mostrato dai tre fotografi nel corso dell’intervista con Wyndham, come ad esempio quando si rivolge alle modelle chiamandole “birds” (in italiano “bambole”), riprendendo un’espressione utilizzata da Donovan nell’intervista: “You mean, we’re in it for the birds!”⁹⁹

Il narratore ed il punto di vista

L’io narrante de *Las babas del diablo* è di statuto particolarmente ambiguo ed ingannevole, come evidenziato già dall’esordio del racconto: “Non si saprà mai come raccontarlo, se in prima persona o in seconda, usando la terza del plurale o inventando continuamente forme che non serviranno a niente”¹⁰⁰. Infatti all’interno del racconto si assiste ad una continua oscillazione del narratore, che passa indifferentemente dalla prima (“allora devo scrivere”¹⁰¹) alla terza persona singolare (“Roberto Michel [...] uscì dal numero 11...”¹⁰²) alla prima persona plurale (“e già che stiamo per raccontarlo”¹⁰³). È contraddittorio ed inaffidabile, perché in un primo momento sostiene di poter scrivere senza distrarsi, per poi all’interno della stessa frase perdersi subito a guardare le nuvole – “io che non vedo altro che le nubi e posso pensare senza distrarmi, scrivere senza

⁹⁸ W. Moser, *Lo sguardo ipnotico di Antonioni su un mondo frenetico*, in *Io sono il fotografo*, cit., p. 142.

⁹⁹ F. Wyndham, *The Modelmakers*, in *The Sunday Times Colour Magazine*, 10 maggio 1964, p. 17.

¹⁰⁰ J. Cortázar, *Le bave del diavolo*, cit., p. 55.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² *Ivi*, p. 57.

¹⁰³ *Ivi*, p. 56.

distrarmi (ecco, ne passa un'altra con orlo grigio)...”¹⁰⁴ – arrivando addirittura ad insinuare che potrebbero essere i fatti stessi a narrarsi da soli – “nessuno sa chi davvero sta raccontando, se sono io o quello che è capitato o quello che sto vedendo”¹⁰⁵. Il racconto offre quindi contemporaneamente due punti di vista differenti, attraverso lo sguardo del protagonista e quello di un soggetto terzo, rivelandosi quindi un testo fluido, camaleontico, cangiante, che oscilla tra monologo interiore con accenni di flusso di coscienza, descrizione e discorso indiretto. Ad un primo impatto invece *Blow-Up* presenta una struttura più convenzionale sotto questo aspetto, in cui la narrazione è affidata al punto di vista del protagonista e di altri personaggi collaterali, senza le brusche oscillazioni che caratterizzano il racconto. Tuttavia, ad uno sguardo più approfondito, anche il film rivela alcune sequenze ingannevoli, in cui non si capisce se il punto di vista della cinepresa corrisponde a quello del personaggio: ne è un esempio la scena degli ingrandimenti, in cui lo schermo è occupato dalle foto, lasciando ipotizzare che si tratti del punto di vista di Thomas, ma la cinepresa passa poi a mostrare anche lo stesso fotografo di spalle, escludendo quindi tale possibilità. Si avverte inoltre come la presenza di un secondo narratore, celato, che calca la scena offrendo un suo proprio punto di vista sui fatti:

Alla dissociazione dei punti di vista si affianca l'elaborazione di un punto di vista marcatamente opposto a quello di Thomas. È il caso delle due inquadrature in cui la macchina, collocata dietro le foto, lo riprende, seguendone gli spostamenti, attraverso l'interstizio tra due di esse. O anche del carrello a destra che, mentre il fotografo si avvicina ad una foto, porta la camera dietro quest'ultima; vediamo così l'ombra della testa di Thomas che si staglia sul retro.¹⁰⁶

Adirittura, in alcuni frangenti lo stesso Thomas arriva a proporsi come narratore, ad esempio quando dispone sulla parete gli ingrandimenti appena sviluppati nel vano tentativo di ricostruire i fatti: “Sulle pareti, un ingrandimento dopo l'altro, il fotografo ha ricostruito tutto l'avvenimento”.¹⁰⁷

¹⁰⁴ Ivi, p. 55.

¹⁰⁵ Ivi, p. 56.

¹⁰⁶ S. Zumbo, *Al di là delle immagini: Michelangelo Antonioni*, Bologna, Falsopiano, 2002, p. 166.

¹⁰⁷ T. Rimini, *Blow-Up e Le bave del diavolo*, cit., p. 144.

Capitolo III

Effetto Sherlock

Cortázar e la riflessione sulla scrittura

Tra le corrispondenze che si possono individuare tra *Las babas del diablo* e *Blow-Up* c'è senz'altro una spiccata componente “meta-artistica”, di riflessione sul medium e sulle intersezioni tra i diversi linguaggi creativi in gioco. Il racconto infatti, già dal suo incipit – “Non si saprà mai come raccontarlo, se in prima persona o in seconda, usando la terza del plurale o inventando forme che non serviranno a niente”¹⁰⁸ – si configura come una sorta di saggio sulla scrittura, che finisce quindi per interrogarsi su se stessa, attraverso i continui ed asfissianti dubbi ed interrogativi posti dall'ambigua voce narrante. Anzi, già lo stesso titolo dell'opera si rivela il primo indizio della sua natura metaletteraria: l'espressione “bave del diavolo” in spagnolo indica infatti le ragnatele – “ma le ragnatele si chiamano anche bave del diavolo”¹⁰⁹ –, da intendere nel doppio significato di “ragnatele narrative” in cui “personaggi e lettori rimangono egualmente invischiati”¹¹⁰, e di sottili fili che collegano tra di loro le varie forme artistiche, dalla fotografia alla scrittura e la riflessione che quest'ultima compie su se stessa. Infatti Cortázar stesso afferma che ciò sia parte importante di quello che deve fare un buon racconto per essere ritenuto tale:

Attrae tutto un sistema di rapporti connessi, coagula nell'autore, e più tardi nel lettore, un'immensa quantità di concetti, intravisioni, sentimenti e perfino idee che galleggiavano virtualmente nella sua memoria o nella sua sensibilità.¹¹¹

¹⁰⁸ J. Cortázar, *Las babas del diablo*, trad. it. *Le bave del diavolo*, in *Las armas secretas*, 1959, trad. it. *Le armi segrete*, Torino, Einaudi, 2008, p. 55.

¹⁰⁹ Ivi, p. 65.

¹¹⁰ T. Rimini, *Blow-Up e Le bave del diavolo*, in “Paragone”, 51-52-53 (2004), p. 134.

¹¹¹ J. Cortázar, *Algunos aspectos del cuento*, trad. it. *Alcuni aspetti del racconto*, in J. Cortázar, *I racconti*, Torino, Einaudi, 2014, p. 1267.

Per fare ciò, continua lo scrittore argentino, è fondamentale la scelta del tema, che, per riuscire a creare questo sistema di rapporti, deve essere “eccezionale”, termine al quale l’autore attribuisce un significato ben preciso:

A me sembra che il tema da cui uscirà un buon racconto sia sempre *eccezionale*, ma non voglio dire con questo che un tema debba essere straordinario, fuori dal comune, misterioso o insolito. Anzi, può trattarsi di un aneddoto perfettamente tribale o quotidiano. L’eccezionalità risiede in una qualità paragonabile a quella di una calamita [...]. Un buon tema è come un sole, un astro intorno al quale gravita un sistema planetario del quale molte volte non si ha notizia finché lo scrittore di racconti, astronomo di parole, non ce ne rivela l’esistenza.¹¹²

Occorre infine precisare anche che, nel pensiero dell’autore, non esistono temi *eccezionali* in senso assoluto, dal momento che uno che risulta di particolare interesse se affidato ad un determinato autore può perdere completamente di valore in mano ad un altro, e un tema che può colpire un lettore può invece risultare assolutamente insignificante per un altro: è necessaria, infatti, “un’alleanza misteriosa e complessa fra un certo scrittore ed un certo tema in un momento dato, così come la stessa alleanza potrà darsi in seguito fra certi racconti e certi lettori”.¹¹³

Blow-Up, il cinema e le altre arti

A ciò corrisponde invece in *Blow-Up* una riflessione sul mezzo cinematografico, quindi su come filmare e rappresentare il reale. Questa ricerca viene sviluppata maggiormente nel film che nel racconto, poiché vengono chiamati in causa anche altri linguaggi espressivi oltre al cinema e alla fotografia, vale a dire la scrittura, incarnata da Ron, lo scrittore incaricato di redigere le didascalie che dovranno accompagnare le foto del protagonista all’interno del suo libro fotografico, ed ancor di più la pittura, tramite la figura del pittore astratto Bill. Particolarmente degna di nota in tal senso è la scena in cui la moglie del pittore, verso la fine del film, di fronte all’ultimo ingrandimento fotografico,

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ Ivi, p. 1268.

estremamente sgranato, rimasto in mano a Thomas, afferma che “sembra un quadro di Bill”.

Soffermandosi in particolare sul ruolo della fotografia, essa porta con sé diverse complicazioni sul piano semiotico ed interpretativo dell’intersezione tra le varie forme d’arte. Risulta in primo luogo interessante soffermarsi sull’interpretazione del rapporto tra fotografia e racconto data da Cortázar:

Quanto al racconto, esso parte dalla nozione di limite e, in primo luogo, di limite fisico [...]. In questo senso, il romanzo e il racconto si possono paragonare analogicamente al cinema e alla fotografia, nel senso che un film è innanzitutto un “ordine aperto”, romanzesco, mentre una fotografia riuscita presuppone una rigorosa limitazione previa, imposta in parte dal campo ridotto che l’obiettivo comprende e inoltre dal modo in cui il fotografo utilizza esteticamente tale limitazione.¹¹⁴

Questa forte analogia tra racconto e fotografia – entrambi “fugacità in una permanenza”¹¹⁵, strettamente connessi al “concetto di ambiente circoscritto”¹¹⁶ e capaci di “ritagliare un frammento della realtà fissandogli determinati limiti”¹¹⁷ – spiega quindi la ragione della scelta di un fotografo come protagonista di un’opera metaletteraria come *Las babas del diablo*. Ma l’intersezione tra le diverse espressioni artistiche è resa ancora più complessa ed intricata dal movimento che in entrambe le opere viene impresso agli ingrandimenti, che passano quindi dal codice fotografico a quello cinematografico. In *Blow-Up* questo avviene tramite il movimento della cinepresa, che, muovendosi dietro a Thomas mentre osserva le foto appese alla parete, passa da un’immagine all’altra dando il via ad una sorta di narrazione per immagini: “la fotografia viene caricata della dimensione temporale di cui era priva, e si fa cinema”¹¹⁸. Le fotografie di Thomas sono quindi “cinematografiche”, nella misura in cui “svelano i segreti in esse contenuti soltanto dopo essere state ordinate in successione”¹¹⁹. Ancora più esplicito è il transito da un codice all’altro nel racconto, nel quale si verifica una vera e propria animazione, quando il protagonista Roberto Michel, osservando l’ingrandimento appeso alla parete, che non a caso “somiglia ad uno schermo cinematografico”¹²⁰ si rende conto che esso sta

¹¹⁴ Ivi, p. 1265.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ J. Cortázar, *Del cuento breve y sus alrededores*, trad. it. *Alcuni aspetti del racconto*, in J. Cortázar, *I racconti*, Torino, Einaudi, 2014, p. 1275.

¹¹⁷ J. Cortázar, *Alcuni aspetti del racconto*, cit., p. 1266.

¹¹⁸ T. Rimini, *Blow-Up e Le bave del diavolo*, cit., p. 142.

¹¹⁹ V. Stoichita, *Effetto Sherlock*, Milano, Il Saggiatore, 2017, p. 173.

¹²⁰ J. Cortázar, *Le bave del diavolo*, cit., p. 68.

prendendo vita: “vidi che la mano della donna cominciava a chiudersi adagio, dito per dito”¹²¹. Questa fitta serie di connessioni tra linguaggi artistici fa dunque sì che racconto e film costituiscano una riflessione non solo sui media in quanto tali, ma anche sulle potenzialità di passare da un codice ad un altro.

Il tema dell'immagine

Le due opere vedono quindi i rispettivi protagonisti intraprendere una difficile indagine alla ricerca di ciò che è reale, conoscibile, cercando tramite le stampe fotografiche di fare emergere e poter concretamente visualizzare ciò che allo sguardo era inizialmente sfuggito, un tentativo dunque di ricostruzione a posteriori dei fatti di cui era stato inconsapevole testimone. Per giunta, il fotografo di Antonioni, Thomas, deve il nome proprio ad un altro che, prima di lui ed analogamente a lui, aveva dubitato della realtà fino a che non è stato in grado di vederla concretamente davanti a sé, di “toccare la carne del visibile”¹²², nella persona dell’apostolo Tommaso, che, nel Vangelo secondo Giovanni, si rifiuta inizialmente di credere alla resurrezione di Gesù, affermando il proprio bisogno di poter vedere per credere:

Gli dissero gli altri discepoli: “Abbiamo Visto il Signore!”. Ma egli disse loro: “Se non vedo nelle sue mani il segno dei chiodi e non metto il dito nel segno dei chiodi, e non metto la mia mano nel suo fianco, non crederò”. [...] Poi (*Gesù*) dice a Tommaso: “Metti il dito qui e guarda le mie mani, porgi la tua mano e mettila nel mio fianco, e non essere più incredulo ma credente”. Rispose Tommaso: “Mio Signore e mio Dio!”. (*Gv*, 20, 25.27-28)

In modo simile al suo antesignano, nel momento in cui inizia a dubitare del senso della vista, ovvero quando crede di aver scoperto il delitto osservando le stampe appese alla parete, Thomas fa ricorso al senso del tatto, ritenuto dal pensiero filosofico moderno “il meno ingannevole, e anzi il più certo, di tutti i nostri sensi”¹²³ – infatti “la mano va più lontano dell’occhio”¹²⁴ – quando fa scorrere il dito sulle fotografie, nel tentativo di

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² V. Stoichita, *Effetto Sherlock*, cit., p. 173.

¹²³ V. Stoichita, *Effetto Sherlock*, cit., p. 169.

¹²⁴ J. Derrida, *Mémoires d’aveugle. L’autoportrait et autres ruines*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1990, trad. it. *Memorie di cieco. L’autoritratto e altre rovine*, Milano, Abscondita, 2015, p. 29.

ricostruire una parziale narrazione dei fatti, seguendo le linee degli sguardi che connettono tra loro scatti diversi, cercando di rintracciare in altre immagini ciò che la donna stava guardando. L'interrogazione narrativa, visiva e tattile, non è però sufficiente, data la presenza all'interno degli scatti di ostacoli alla vista quali cespugli, ombre e recinzioni, che costringono il fotografo a ricorrere ad un'altra azione emblematica, vale a dire l'ingrandimento, che "sfida la recinzione, penetra il cespuglio e permette allo sguardo di addentrarsi nell'ombra"¹²⁵. Tramite questo procedimento il fotografo si ritrova ad avere davanti a sé una serie di dettagli, la mano, la pistola, congelati nello spazio e nel tempo ed isolati da ogni possibile contesto narrativo. L'interpretazione diventa di conseguenza impossibile: ogni gesto ed ogni dettaglio può avere diverse valenze in base alla situazione, e troppe sono le possibili combinazioni in cui disporli, andando così a creare una infinita serie di linee narrative, ognuna delle quali esclude le altre:

La possibilità di senso varia con l'ordine delle figure (quale sarà il posto della siepe?), l'articolazione degli sguardi (che fare del doppio sguardo, verso destra e verso sinistra?), l'orientamento dei gesti (dove mettere la figura femminile quando alza la mano come per difendersi?). Ogni linea dunque è solo una serie possibile fra altre incompatibili: coprire i vuoti nella ricerca del senso significa aprirne altri tentando sensi multipli. Così l'oggetto non emerge (primo piano della pistola puntata) che nell'indeterminazione del suo ruolo: minaccia preventiva o omicidio realizzato?¹²⁶

Tale procedimento porta quindi l'immagine fotografica, come suggerito dallo stesso termine inglese *blow up*, ad "esplodere", avvicinandosi via via ad un informe ammasso di pixel di cui è praticamente impossibile dare una sicura interpretazione: il tentativo di ricostruire il presunto omicidio, quindi la morte, come senso complessivo della vicenda paradossalmente non fa altro che portare alla morte dell'immagine stessa e di ogni possibilità di una sua comprensione ed interpretazione. Il fotografo è quindi destinato a fallire miseramente nella sua impresa conoscitiva, andando a sbattere contro l'impossibilità di colmare i vuoti tra uno scatto e l'altro, che impediscono una ricostruzione lineare degli eventi – "Antonioni è il primo regista che riesce a rendere l'assente, lo spazio vuoto e il personaggio mancante come vero e proprio agente condizionante dell'intera vicenda"¹²⁷ – e dando prova di uno dei principali problemi

¹²⁵ V. Stoichita, *Effetto Sherlock*, cit., p. 173.

¹²⁶ M. C. Ropars-Willeumier, *Blow-Up, ovvero il negativo del racconto*, in G. Tinazzi (a cura di), *Michelangelo Antonioni: Identificazione di un autore*, Parma, Pratiche Editoriali, 1985, p. 39.

¹²⁷ S. Usardi, *La realtà attraverso lo sguardo di Michelangelo Antonioni*, Milano-Udine, Mimesis, 2018, pp. 19-20.

dell'epistemologia del Novecento, noto come “principio di indeterminazione”, ed enunciato per la prima volta negli anni venti da Werner Heisenberg, secondo il quale “basta la presenza dell'osservatore di un fenomeno per impedire la conoscenza esatta di tale fenomeno, giacché essa risulterà sempre indeterminata ed incerta”¹²⁸, sancendo l'impossibilità di acquisire una certa e precisa conoscenza della realtà:

Tuttavia, nella formulazione netta della legge di causalità: “Se conosciamo il presente, possiamo calcolare il futuro”, è falsa non la conclusione ma la premessa. Noi *non possiamo* in linea di principio conoscere il presente in ogni elemento determinante. Perciò ogni percepire è una selezione da una quantità di possibilità e una limitazione delle possibilità future.¹²⁹

All'interno del film questa intrusione del soggetto è ben rappresentata dall'ombra di Thomas sulle foto della scena del crimine. Fallito questo tentativo di giungere ad una ricostruzione dei fatti per vie conoscitive, non gli resta che intraprendere la strada a lui più congeniale come fotografo, ovvero andare alla ricerca di indizi con la sua macchina fotografica – “è incapace di cercare risposte al di fuori del suo mestiere [...] è un fotografo, e deve fotografare il cadavere”¹³⁰ – e così facendo dimostra anche di essere una sorta di alter ego dal regista, come affermato da Antonioni stesso:

La realtà io l'ho conosciuta fotografandola, quando ho cominciato a riprenderla con la macchina da presa, un po' come in *Blow-Up*: in questo senso credo che sia il mio film più autobiografico. È stato proprio fotografando ed ingrandendo la superficie delle cose che io ho cercato di scoprire quello che c'era dietro. Non ho fatto altro nella mia carriera.¹³¹

Ma, come noto, la mattina dopo del cadavere non vi è più traccia. Non resta a questo punto, al protagonista ed agli spettatori, che accettare il fatto che esista qualcosa che vada oltre le nostre capacità di comprensione, che in certe situazioni non sia possibile cogliere la realtà di ciò che accade, comprendere, guardare, ma che l'unica possibilità sia quella di osservare, di assistere passivamente:

Nella discendenza grafica, dal libro al disegno, non si tratta tanto di dire *ciò che è così com'è*, di descrivere o di constatare ciò che si vede (percezione o visione), ma di osservare la legge al di là della vista, di ordinare la realtà al debito, di rendere grazie nel contempo al dono e alla mancanza, al dovuto, alla frattura del “bisogna”, forse pure al “bisogna” del “bisogna vedere” o di un “resta da vedere” che connota nel contempo la sovrabbondanza e il venir meno del visibile, il troppo e il troppo

¹²⁸ V. Stoichita, *Effetto Sherlock*, cit., p. 168.

¹²⁹ Cfr. G. Gembillo (a cura di), *Indeterminazione e realtà*, Napoli, Guida, 1991, p. 66.

¹³⁰ C. Biarese, A. Tassone, *I film di Michelangelo Antonioni*, Roma, Gremese, 1985, p. 135.

¹³¹ Cit. da ivi, p. 138.

poco, l'eccesso e il fallimento. Ciò che guida la punta grafica, la penna, la matita o lo scalpello è l'*osservazione* rispettosa di un comandamento, il riconoscimento prima della conoscenza, la gratitudine di ricevere prima di vedere, la benedizione prima del sapere.¹³²

Disgiunzioni narrative

Un ulteriore problema gnoseologico che emerge è la mancanza di possibili raccordi tra la sequenza centrale degli ingrandimenti ed il resto del film. Vi sono infatti delle lievissime e quasi impercettibili differenze tra le inquadrature della scena del parco e quanto visibile nelle fotografie sviluppate in studio da Thomas, siano esse differenze nell'inquadratura, nei gesti dei personaggi, o anche la difficoltà insita nell'inserire il cadavere nel contesto della scena:

Impercettibili differenze suggeriscono che la ripresa era centrata in modo diverso o il gesto leggermente modificato; e come inserire il piano che nasconde il cadavere in un insieme (*di scatti*) che era stato prelevato (ad eccezione forse dell'ultima ripresa) quando l'uomo era ancora vivo?¹³³

Da questo momento in poi la storia aperta dal montaggio fotografico non seguirà più la linea del racconto che ha interrotto e non più rilanciato: il cadavere infatti viene inizialmente confermato nel suo esistere alla sera, per poi essere immediatamente negato la mattina successiva, una volta sparito. Si afferma così l'impossibilità del rappresentare il momento della morte, che non può essere colto da alcuna fotografia, che può rappresentare o un prima o un dopo, ma non l'istante stesso, che può solo lasciare delle tracce. Si pone così la tematica del rapporto tra fotografia e morte, esaminato in *La chambre claire* (*La camera chiara*, 1980) dallo studioso Roland Barthes, che le pone in strettissima connessione. A suo dire, infatti, la fotografia sarebbe "portatrice di morte" nel momento stesso in cui un singolo istante o elemento viene bloccato su pellicola, destinato a rimanere immobile ed immutabile per sempre:

Contemporanea alla regressione dei riti, la Fotografia potrebbe forse corrispondere all'irruzione, nella nostra società moderna, di una Morte asimbolica, al di fuori della religione, al di fuori del rituale: una specie di repentino tuffo nella morte letterale. *La Vita / La Morte*: il paradigma si riduce ad un semplice scatto: quello che separa

¹³² J. Derrida, *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, cit., p. 44.

¹³³ M. C. Ropars-Willeumier, *Blow-Up, ovvero il negativo del racconto*, in G. Tinazzi (a cura di), *Michelangelo Antonioni: Identificazione di un autore*, cit., p. 39.

la posa iniziale dal rettangolo di carta finale. Con la Fotografia entriamo nella *Morte piatta*.¹³⁴

Un ulteriore spunto che sorge da questa disgiunzione narrativa è dato dal fatto che diventa così possibile inscrivere nella temporalità del racconto la traccia di un'altra storia, possibile ma inafferrabile, il cui riflesso si espande lungo tutta la restante durata del film: "altra storia, altro della storia, che raddoppia il film del suo riflesso negativo, come la fotografia raddoppia l'immagine filmica distruggendola". Si proietta quindi sull'intera vicenda un'ombra di incertezza sull'intera vicenda, il dubbio che una differente versione dei fatti possa essere possibile:

Thomas returns to the park, and does actually see the man lying dead on the ground [...]. What's unclear is whether he witnessed a murder. The audience understandably shares his interpretation of the photos, but another scenario is plausible: Redgrave wanted the photos because she was having an adulterous affair, her gray-haired lover dropped dead, she fled the park in a panic, and his body by the next morning had simply been discovered and removed.¹³⁵

Di conseguenza, la scelta di una linea narrativa formata da un percorso ed una scoperta, dunque della costruzione di un senso, assume quindi i contorni di un controsenso, dal momento che viene messo in dubbio quello che da un punto di vista conoscitivo è il perno centrale dell'intera vicenda, per effetto della già evidenziata discontinuità che intercorre tra la sequenza oggetto di analisi ed il resto del film, lasciando così in sospeso la traiettoria di senso dell'intera opera. Un sintomo di ciò può essere visto nello sdoppiamento degli sguardi tra successive inquadrature, che devia continuamente la visione. Il film segue infatti per l'intera sua durata lo sguardo del suo protagonista, sia esso diretto o mediato dall'obiettivo della fotocamera, ma non permette mai allo spettatore di vedere attraverso gli occhi di Thomas, di aderire quindi al suo punto di vista. Lo sguardo infatti è come raddoppiato dalla presenza di un ulteriore punto di vista, che entra in gioco a disgiungere la visione degli spettatori dagli occhi del fotografo:

Non ci stupirà che gli esempi più probanti di questa deviazione della vista possano essere rilevati durante le riprese nel parco, ogni volta che il montaggio sostituisce una nuova inquadratura sul fotografo alla rappresentazione attesa di ciò che vede; o ogni volta che ad un piano leggibile come focalizzazione interna succede un piano

¹³⁴ R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980, trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980, p. 93.

¹³⁵ R. Ebert, recensione di *Blow-Up*, in "Chicago Sun-Times, November 8, 1998.

che lo invalida, mostrando il fotografo altrove, lontano da ciò che è stato appena visto – da chi?¹³⁶

Quest'impossibilità di vedere unificato viene ribadita inoltre dalla presenza costante all'interno del tessuto filmico di ellissi, che hanno la particolare caratteristica di essere incerte, diversamente dal racconto classico, difficili da delimitare, falsi raccordi che non è ben chiaro se operino nel tempo della storia o nello spazio del discorso: "ellissi che sono piuttosto delle eclissi, momenti di dubbio in cui la narrativa [...] apre, nel percorso temporale, la possibilità di altre direzioni [...] indicate ed assenti"¹³⁷. Risulta quindi chiara l'importanza rivestita in *Blow-Up* dal montaggio, che crea una fondamentale disgiunzione tra lo sviluppo cronologico del racconto e la sua interpretazione, in cui la consecuzione degli eventi viene preservata, ma ne diventa tuttavia problematica la lettura in termini consequenziali.

La *flânerie* e Antonioni

Il cinema di Antonioni è da sempre un cinema dello sguardo, del guardare: "Ecco un'occupazione che non mi stanca mai: guardare. Mi piacciono quasi tutti gli scenari che vedo: paesaggi, personaggi, situazioni"¹³⁸. A ciò è fin dall'inizio strettamente connessa la nozione di *flâneur* e di *flânerie*, che caratterizza fortemente anche il personaggio di Thomas: "Lo sguardo di Antonioni è lo sguardo del *flâneur*; e la *flânerie* è la forma che organizza la visione dello spazio urbano"¹³⁹. Quello del *flâneur* è un concetto di particolarmente difficile definizione. Anzi, già le origini del termine stesso ci risultano poco chiare:

Alcuni lo fanno derivare dall'antico *flana* (correre vertiginosamente qua e là), altri da una parola irlandese che corrisponde al nostro *libertino*. Lo stesso Benjamin non definisce mai chiaramente questa figura, ma si limita ad associarla ad una serie di situazioni e comportamenti. La definizione del *flâneur* diviene ancor più complessa

¹³⁶ M. C. Ropars-Willeumier, *Blow-Up, ovvero il negativo del racconto*, in G. Tinazzi (a cura di), *Michelangelo Antonioni: Identificazione di un autore*, cit., p. 40.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ M. Antonioni. *Sei film: Le amiche, Il grido, L'avventura, La notte, L'eclisse, Deserto rosso*, Torino, Einaudi, 1964, p. XIII.

¹³⁹ A. Costa, *Lo sguardo del "flâneur" e il magazzino culturale*, in G. Tinazzi (a cura di), *Michelangelo Antonioni: Identificazione di un autore*, cit., p. 69.

nell'epoca attuale, caratterizzata da un numero crescente di viaggiatori che si spostano da una parte all'altra del pianeta per motivazioni varie.¹⁴⁰

È stato infatti Walter Benjamin, ritenuto a buon titolo il “teorico”¹⁴¹ della *flânerie*, nella sua opera *Des passagen-Werk (I passages di Parigi, 1982)* che più di tutti si sforza di tratteggiare un profilo di questa figura, principalmente in modo indiretto, tramite rapide pennellate e tocchi di colore. Il *flâneur* è infatti colui che “come un animale ascetico si aggira per quartieri sconosciuti”¹⁴², personaggio pieno di contraddizioni, che “da una parte [...] si sente osservato da tutto e da tutti, persona sospetta per eccellenza, dall'altra l'individuo irreperibile e nascosto”¹⁴³, “l'osservatore del mercato”¹⁴⁴ in preda a “quell'ebbrezza anamnestic”¹⁴⁵, dotato di “una costituzione morale assolutamente affascinante”¹⁴⁶ e di “un *laisser-faire* [...] in contrapposizione persino con i filosofemi rivoluzionari dell'epoca”¹⁴⁷, in grado di “leggere dai volti il mestiere, l'origine ed il carattere”¹⁴⁸, nella cui percezione “tempi e paesi lontani irrompono nell'attimo e nel paesaggio”¹⁴⁹. Un sommario tentativo di definizione complessiva, per quanto sicuramente semplicistica, può quindi essere il seguente:

Il cittadino acculturato che passeggia lentamente per la città senza una meta precisa, si immerge nella folla, si confonde tra gli altri cittadini impegnati nel lavoro o nello *shopping*, ma solo per osservarne attentamente, e talvolta criticamente, i comportamenti.¹⁵⁰

Il *flâneur*, e con lui la *flânerie*, ovvero l'attività da questi praticata di vagare senza meta per le strade, ma non solo, nasce alla fine del XIX secolo a Parigi, curiosamente la stessa città in cui si muove Roberto Michel in *Las babas del diablo*, anch'egli senza dubbio riconducibile al profilo del *flâneur*:

Per ammazzare il tempo feci una deviazione fino all'isola Saint-Louis, mi misi a camminare lungo il quai d'Anjou, guardai per qualche minuto l'hotel Lauzun, mi

¹⁴⁰ G. Nuvolati, *Lo sguardo vagabondo. Il flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*, Bologna, Il Mulino, 2006, pp. 12-13.

¹⁴¹ A. Costa, *Lo sguardo del “flâneur” e il magazzino culturale*, in G. Tinazzi (a cura di), *Michelangelo Antonioni: Identificazione di un autore*, cit., p. 69.

¹⁴² W. Benjamin, *Das passagen-Werk*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1982, trad. it. *I passages di Parigi*, Torino, Einaudi, 2000, p. 466.

¹⁴³ Ivi, p. 470.

¹⁴⁴ Ivi, p. 478.

¹⁴⁵ Ivi, p. 466.

¹⁴⁶ Ivi, p. 467.

¹⁴⁷ Ivi, p. 470.

¹⁴⁸ Ivi, p. 480.

¹⁴⁹ Ivi, p. 469.

¹⁵⁰ R. Campra, *Flânerie. Perdersi nella metropoli*, in “Rivista di scienze sociali”, 4 gennaio 2016.

recitai dei frammenti di Apollinaire che mi vengono sempre in mente quando vedo l'hotel Lauzun [...], mi misi a sedere sul parapetto e mi sentii terribilmente felice nella mattinata domenicale.¹⁵¹

Lo stesso Benjamin si è a più riprese interrogato sul perché sia stata proprio Parigi, e non un'altra capitale europea, a dare i natali a questo stile di vita, individuandone una possibile ragione nel carattere internazionale della città:

Parigi ha creato il tipo del *flâneur*. È strano che non sia stata Roma. Qual è la ragione? Il sogno non traccia, forse, strade percorribili anche a Roma? E la città non è, forse, troppo piena di templi, piazze recintate e santuari nazionali, per poter entrare tutta con i suoi selciati, le insegne, gli scalini e le porte nel sogno dei passanti? È possibile che molto dipenda dal carattere nazionale degli italiani. Poiché non gli stranieri, ma i parigini stessi hanno fatto di Parigi la terra promessa del *flâneur*, “il paesaggio fatto di pura vita”, come lo definì una volta Hofmannsthal. Paesaggio – questo diventa la città per il *flâneur*. O più esattamente: la città per lui si scinde nei suoi poli dialettici. Gli si apre come un paesaggio e lo racchiude in una stanza.¹⁵²

Una figura che ha avuto senza dubbio un ruolo fondamentale nella nascita del *flâneur* a Parigi è da ricercare in Charles Baudelaire. Poeta che si mischia con la folla delle strade di Parigi, nei confronti della quale nutre un forte senso di repulsione e disagio esistenziale (lo *Spleen*), egli figura tra i grandi precursori della figura del moderno *flâneur*: “Il poeta segue, con la increspata *flânerie* del melanconico, il comporsi e il decomporre delle figure che la modernità accoglie o respinge”¹⁵³. Quanto ad Antonioni, egli fin dall'inizio della sua produzione filmica si pone in scia a questa grande tradizione di *flâneurs*, si pensi ad esempio all'utilizzo degli spazi della grande città, in questo caso Milano, che viene fatto nel suo esordio cinematografico *Cronaca di un amore*, ed in generale ai grandi spazi, ben definiti da un punto di vista sia geografico sia socio-culturale ed immediatamente riconoscibili, che caratterizzano ogni sua opera, dalle realtà urbane italiane degli anni Sessanta della trilogia dell'incomunicabilità all'America dei movimenti studenteschi di *Zabriskie Point*, passando per la *Swinging London* di *Blow-Up*. Ed è proprio nella capitale inglese che si muove un personaggio, Thomas, che risponde in tutto e per tutto alle caratteristiche del moderno *flâneur*: infatti il mestiere del fotografo, al pari di quello del reporter, entrambi figure emblematiche del cinema del regista ferrarese (si pensi al personaggio interpretato da Jack Nicholson in *Professione: Reporter*), ma anche di quello del regista, di conseguenza dello stesso Antonioni, “può

¹⁵¹ J. Cortázar, *Le bave del diavolo*, cit., pp. 57-58.

¹⁵² W. Benjamin, *I passages di Parigi*, cit., p. 466.

¹⁵³ A. Prete, *Introduzione* a C. Baudelaire, *I fiori del male*, Milano, Feltrinelli, 2018, p. 15.

essere considerato l'ultima incarnazione del *flâneur* ottocentesco¹⁵⁴, in quanto figura che “guarda per professione”¹⁵⁵. Un'ulteriore analogia tra Thomas e il *flâneur* benjaminiano è rappresentata dagli ambienti in cui questi si muove, ad esempio il parco, luogo da sempre emblematico della *flânerie* (“non a caso uno dei frammenti di Benjamin su Baudelaire si intitola *Parco Centrale*”¹⁵⁶), “luogo metafisico”¹⁵⁷ dal quale viene quasi misticamente attratto, come vittima del “magnetismo del prossimo angolo della strada, di un lontano mucchio di foglie, del nome di una strada”¹⁵⁸, ed in cui ha luogo l'evento principe della vicenda, gli scatti alle effusioni della coppia. Si consideri inoltre che anch'egli vaga senza meta per le vie della città, osservando con distacco le persone intorno a lui (si pensi alla sequenza iniziale in cui esce dal dormitorio per senz'altro), e il finale in cui, al pari di Baudelaire, anch'egli insegue in mezzo alla folla una donna misteriosa, nel suo caso quella del parco:

Ailleurs, bien loin d'ici! Trop tard! Jamais peut-être!

Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais...¹⁵⁹

Il tema del gioco

Un ulteriore elemento meritevole di analisi consiste nell'utilizzo e nella presenza della dimensione ludica all'interno delle due opere. Nella scena finale di *Blow-Up* vediamo Thomas intento ad assistere ad una finta partita di tennis organizzata da un gruppo di giovani mimi, accettando di farsi coinvolgere nella finzione nel momento in cui accetta di rilanciare dentro il campo l'immaginaria pallina, che era finita fuori vicino al punto dove stava appostato lui. Il gioco ha quindi in questo caso una funzione simbolica all'interno della vicenda, sta a rappresentare metaforicamente l'illusorietà del reale, che in definitiva altro non è che una finzione, un gioco:

¹⁵⁴ A. Costa, *Lo sguardo del “flâneur” e il magazzino culturale*, in G. Tinazzi (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Identificazione di un autore*, cit., p. 71.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 70.

¹⁵⁷ T. Rimini, *Blow-Up e Le bave del diavolo*, in “Paragone”, 51-52-53 (2004), p. 138.

¹⁵⁸ W. Benjamin, *I passages di Parigi*, cit., p. 466.

¹⁵⁹ C. Baudelaire, *À une passante*, in *Les fleurs du mal*, 1857, trad. it. *I fiori del male*, Milano, Feltrinelli, 2018, p. 200.

Con quel gesto ratifica la finzione, rinuncia a distinguere realtà ed apparenza e accetta l'illusione: quando la partita riprende, Thomas muove impercettibilmente la testa al ritmo dell'immaginario palleggio e comincia a "sentire" il tipico suono dei colpi della palla sulle corde della racchetta. Non c'è niente di tragico in questa resa finale di Thomas all'apparenza, alla finzione.¹⁶⁰

Il ruolo della dimensione ludica in letteratura occupa invece una prominente parte nelle opere narrative di Julio Cortázar. Egli ritiene convintamente che il gioco sia un elemento estremamente serio, molto di più di quanto si tenda normalmente a pensare, e meritevole quindi di essere trattato ed analizzato come tale:

Quando si parla di elementi ludici in letteratura, non si tratta di alcunché di banale o superficiale, ma bensì dell'atteggiamento che molti scrittori hanno nei confronti del proprio lavoro. Tanto per cominciare, lo scrittore gioca con le parole, ma gioca sul serio [...]. Se ricordate la vostra infanzia [...] il gioco era un divertimento naturalmente, ma un divertimento dotato di grande profondità, di un grande senso per noi.¹⁶¹

Egli continua poi sostenendo che sia possibile mantenere un analogo atteggiamento nei confronti del gioco quando si inizia ad approcciarsi alla letteratura ("nel mio caso si è mantenuto"¹⁶²), per essere così in grado di trasmettere "una dinamica, una forza che la semplice comunicazione seria e formale, per quanto ben scritta e ben formulata, non riesce a trasmettere al lettore"¹⁶³. Nel caso di *Las babas del diablo*, segni di questa dimensione ludica possono essere rintracciati ad esempio nello sperimentalismo della voce narrante, che oscilla in modo vorticoso e solo apparentemente confusionario da una persona all'altra, con un narratore esterno, che perde continuamente ed in modo a tratti surreale il filo del discorso ("ma se comincio con le domande poi non racconto più niente; meglio raccontare"¹⁶⁴), ed il punto di vista interno del protagonista Roberto Michel che si alternano continuamente.

Il finale di *Blow-Up* e l'illusione artistica

¹⁶⁰ C. Biarese, A. Tassone, *I film di Michelangelo Antonioni*, Roma. Biarese, 1985, p. 136.

¹⁶¹ J. Cortázar, *Clases de literatura; Berkeley, 1980*, trad. it. *Lezioni di letteratura; Berkeley, 1980*, Torino, Einaudi, 2014, p. 125.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ Ivi, p. 126.

¹⁶⁴ J. Cortázar, *Le bave del diavolo*, cit., p. 57.

Il finale del film, come noto, vede il protagonista assistere ad una finta partita di tennis organizzata da un gruppo di giovani mimi, che asseconderà rilanciando loro l'immaginaria pallina uscita dal campo da gioco vicino a dove si trovava lui, per poi allontanarsi e sparire nel parco. Questo gesto è indice di come egli, ormai rassegnato, accetti di riconoscere l'impossibilità e la vanità della sua ricerca: "Si rovescia, nel finale, il concetto: la verità sta addirittura nella finzione, purché sia accettata come verità"¹⁶⁵. In questo modo il film resta ambiguo ed aperto a diverse possibili interpretazioni: in particolare si è sostenuto che alla fine l'arte e la vita stessa siano, al pari del gioco, vane, illusorie, che non sia in alcun modo possibile raggiungere una verità, un sicuro grado di conoscenza, che l'arte, e con essa la vista più in generale, non sia in grado di sostenere un'indagine conoscitiva profonda, come dimostrato dalle fotografie che se ingrandite troppo diventano ammassi di puntini privi di significato. Anzi, l'improvvisa sparizione del protagonista dall'inquadratura altro non fa che mettere anche questi sullo stesso piano, rendendolo "non più reale dell'immaginaria pallina da tennis che lancia agli studenti"¹⁶⁶. Si segnala così un'ulteriore tematica fondamentale dell'opera, ovvero il problema dell'illusione artistica: la tecnologia, qui rappresentata dalla macchina fotografica, permette sì all'artista di ampliare le proprie possibilità tecniche e produttive aggirando i rischi della morale convenzionale, ma altresì lo costringe a mettere in discussione la propria capacità di osservare e rappresentare la realtà. Egli finisce quindi per ritrovarsi impossibilitato a creare qualcosa che possa durare nel tempo, divenire *aere perennius*:

Thomas credeva di realizzare un documento sulla vita quotidiana di Londra, ma, passando dal ruolo di fotografo a quello di detective, scopre cose pericolose, e alla fine tutto il suo operato – dei suoi occhi e delle sue mani – svanisce: la donna, le foto, i negativi, il cadavere [...]. Cancellando il protagonista, Antonioni sembra dare credito all'idea che il regista partecipi di un eguale destino, e cioè che anche i suoi film, il risultato dei suoi sforzi, svaniranno col passare del tempo.¹⁶⁷

¹⁶⁵ M. Orsini (a cura di), *Michelangelo Antonioni. I film e la critica 1943-1995: un'antologia*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 210-211.

¹⁶⁶ S. Chatman, *Michelangelo Antonioni*, Köln, Taschen, 2004, trad. it. *Michelangelo Antonioni: l'indagine*, Modena, Inter Logos, 2004, p. 110.

¹⁶⁷ Ivi, p. 111.

Bibliografia

- Ambrosini, Maurizio. 2003. *Introduzione al linguaggio del film*, Roma, Carocci.
- Antonioni, Michelangelo. 1964. *Sei film: Le amiche, Il grido, L'avventura, La notte, L'eclisse, Deserto rosso*, Torino, Einaudi.
- Antonioni, Michelangelo. 1994. *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, Venezia, Marsilio.
- Antonioni, Michelangelo; Cortázar, Julio. 2018. *Io sono il fotografo*, Roma, Contrasto.
- Aristotele, *Poetica*, Milano, BUR Rizzoli, 2018.
- Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Editions du Seuil. Trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980.
- Barthes, Roland. 1994. *Sul cinema*, Genova, Il Melangolo.
- Benjamin, Walter. 1955. *Schriften*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag. Trad. it. *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962.
- Benjamin, Walter. 1982. *Das passages-Werk*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag. Trad. it. *Parigi capitale del XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1986.
- Bertinetti, Roberto. 2001. *Dai Beatles a Blair: la cultura inglese contemporanea*, Roma, Carocci.
- Biarese, Cesare; Tassone, Aldo. 1985. *I film di Michelangelo Antonioni*, Roma, Gremese editore.
- Bowen, Christopher J.; Thompson, Roy. 2013. *Grammar of the Shot*, Burlington, Focal Press. Trad. it. *La grammatica dell'inquadratura: arte e tecnica della ripresa cinematografica*, Roma, Audino, 2014.
- Calabretto, Roberto. 2012. *Antonioni e la musica*, Venezia, Marsilio.
- Calvino, Italo. 1981. *Nota a J. Cortázar, Historias de cronopios y de famas*, Buenos Aires, Minotauro, 1962, trad. it. *Storie di cronopios e di famas*, Torino, Einaudi, 1971.
- Campra, Riccardo. 2016. *Flânerie. Perdersi nella metropoli*, in "Rivista di scienze sociali", 4 gennaio.

- Campra, Rosalba. 1978. *La realtà e il suo anagramma: Il modello narrativo nei racconti di Julio Cortázar*, Pisa, Giardini.
- Chatman, Seymour. 1981. *Story and discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, London, Cornell University. Trad. it. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche, 1987.
- Chatman, Seymour. 2004. *Michelangelo Antonioni*, Köln, Taschen. Trad. it. *Michelangelo Antonioni: l'indagine*, Modena, Inter Logos, 2004.
- Chianura, Claudia (a cura di). 2013. *Blow Up: Antonioni, il beat e la Swinging London*, Milano, Auditorium.
- Cortázar, Julio. 1959. *Las armas secretas*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana. Trad. it. *Le armi segrete*, Torino, Einaudi, 2008.
- Cortázar, Julio. *Algunos aspectos del cuento*, trad. it. *Alcuni aspetti del racconto*, in J. Cortázar, *I racconti*, Torino, Einaudi, 2014.
- Cortázar, Julio, *Del cuento breve y sus alrededores*, trad. it. *Del racconto breve e dintorni*, in J. Cortázar, *I racconti*, Torino, Einaudi, 2014.
- Cortázar, Julio. 2013. *Clases de literatura; Berkeley, 1980*, Herederos de Julio Cortázar. Trad. it. *Lezioni di letteratura; Berkeley, 1980*, Torino, Einaudi, 2014.
- Cremonini, Giorgio. 1991. *Le logiche del racconto: introduzione all'analisi narratologica dei film*, Bologna, Thelma.
- De Laurentiis, Antonella. 2005. *Julio Cortázar: il tempo e la sua rappresentazione*, Roma, Aracne.
- Derrida, Jacques. 1990. *Memoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Éditions de la Reunion des Musees Nationaux. Trad. it. *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, Milano, Abscondita, 2015.
- Di Carlo, Carlo (a cura di). 2002. *Il cinema di Michelangelo Antonioni*, Milano, Il Castoro.
- Ebert, Roger. 1998. Recensione di *Blow-Up*, in "Chicago Sun-Times", 8 novembre.
- Elliott, Kamilla. 2003. *Rethinking the Novel/Film debate*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Franco, Ernesto. *Nel giro del giorno in 80 mondi*, in J. Cortázar, *I racconti*, Torino, Einaudi, 2014.

- Frye, Northrop. 1957. *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, Princeton University Press. Trad. it. *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Torino, Einaudi, 1969.
- Fusillo, Massimo (a cura di). 2020. *Oltre l'adattamento? Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità*, Bologna, il Mulino.
- Gembillo, Giuseppe (a cura di). 1991. *Indeterminazione e realtà*, Napoli, Guida.
- Genette, Gérard. 1972 *Figures III*, Paris, Seuil. Trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976.
- Hutcheon, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*, New York – London, Routledge. Trad. it. *Teoria degli adattamenti*, Roma, Armando editore, 2011.
- MacFarlane, Brian. 1996. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford, Clarendon.
- Martini, Giacomo (a cura di). 2007. *Michelangelo Antonioni*, Bologna, Falsopiano.
- Miccichè, Rino, 1978. *Antonioni visto da Antonioni*, intervista, 12 febbraio, Raidue.
- Müller, Gesine. 2020. *How Is World Literature Made? The Global Circulation of Latin American Literature*, Köln, De Gruyter.
- Nuvolati, Giampaolo. 2006. *Lo sguardo vagabondo. Il flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*, Bologna, Il Mulino.
- Nuvolati, Giampaolo. 2013. *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*, Firenze, University Press.
- Orsini, Maria (a cura di). 2002. *Michelangelo Antonioni. I film e la critica 1943-1995: un'antologia*, Roma, Bulzoni.
- Provenzano, Roberto. 1999. *Il linguaggio del cinema: Significazione e retorica*, Milano, Lupetti.
- Ranieri, Tino. 1958. *Michelangelo Antonioni: Corso di lezioni tenute dal critico cinematografico*, Trieste, Copisteria dell'opera dell'Università.
- Rimini, Thea. 2004. *Blow Up e Le bave del diavolo*, in «Paragone», n. 51-52-53.
- Ryan, Marie-Laure (a cura di). 2004. *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*, Lincoln, University of Nebraska press.
- Schneider, Steven Jay (a cura di). 2007. *1001 Movies You Must See Before You Die*. Londra, Quintet. Trad. it. *1001 film da non perdere*, Atlante S.r.l., Monteveglio (BO).
- Schneider, Steven Jay (a cura di). 2008. *501 Movies Directors*, MANCA LUOGO, Quintessence. Trad. it. *501 grandi registi*, Atlante S.r.l., Monteveglio (BO).

- Stoichita, Victor. 2017. *Effetto Sherlock*. Milano, Il Saggiatore.
- Tinazzi, Giorgio. 1962. *Michelangelo Antonioni*, Padova, Centro cinematografico degli studenti dell'Università.
- Tinazzi, Giorgio (a cura di). 1985. *Michelangelo Antonioni: Identificazione di un autore*, Parma, Pratiche Editoriali.
- Usardi, Stefano. 2018. *La realtà attraverso lo sguardo di Michelangelo Antonioni. Residui filmici*, Milano – Udine, Mimesis.
- Wyndham, Francis. 1964. *The Modelmakers*, in «The Sunday Times Colour Magazine», 10 maggio 1964.
- Zumbo, Saverio. 2002. *Al di là delle immagini: Michelangelo Antonioni*, Bologna, Falsopiano.

Filmografia

- Antonioni, Michelangelo. 1947. *Gente del Po*. Artisti associati, 11'.
- Antonioni, Michelangelo. 1948. *N.U. – Nettezza Urbana*, 11'.
- Antonioni, Michelangelo. 1960. *L'avventura*. Cino Del Duca, 142'.
- Antonioni, Michelangelo. 1961. *La notte*. De Laurentiis Distribuzione, 122'.
- Antonioni, Michelangelo. 1962. *L'eclisse*. Cineriz, 126'.
- Antonioni, Michelangelo. 1964. *Deserto rosso*. Cineriz, 117'.
- Antonioni, Michelangelo. 1966. *Blow Up*. Metro-Goldwin-Mayer, 111'.
- Antonioni, Michelangelo. 1970. *Zabriskie Point*. Metro-Goldwin-Mayer, 113'.
- Antonioni, Michelangelo. 1975. *The Passenger*, trad. it. *Professione: Reporter*. Metro-Goldwin-Mayer, 121'.