



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea

Bertolucci adatta Moravia
Il conformista e il complesso
rapporto tra letteratura e cinema

Relatore

Prof. Alberto Zava

Correlatore

Prof. Alessandro Cinquegrani

Prof.ssa Angela Fabris

Laureanda

Elena Zanetti

Matricola

831977

Anno Accademico

2021/2022

INDICE

CAPITOLO PRIMO

IL CINEMA IN RAPPORTO ALLA LETTERATURA	5
I.1. Un quadro storico	5
I.1.1 Le origini: un rapporto parassitario	5
I.1.2. Anni Dieci: il cinema si nobilita e diviene narrativo	8
I.1.3. Anni Venti: l'Italia rimane indietro	11
I.1.4. Anni Trenta: il cinema sonoro attrae a sé la letteratura	12
I.1.5. Dopoguerra: l'allontanamento apparente; cinema neorealista e letteratura verista	14
I.1.6. Anni Cinquanta-Sessanta: l'adattamento per la Nouvelle Vague e l'Italia arranca	16
I.1.7. Anni Settanta e oltre: dalle riletture critiche all'intermedialità	19
I.2. Analogie e differenze essenziali	22
I.2.1. Natura del segno	22
I.2.2. Dibattito sulla doppia articolazione	23
I.2.3. Denotazione e connotazione	28
I.2.4. Espressione di concetti astratti	28
I.2.5. Linguaggio metaforico e distinzione tra poesia e prosa	30
I.2.6. Altre divergenze e punti di contatto	31
I.2.7. La sceneggiatura: un ibrido	34
I.3 Comparazione in prospettiva narratologica	36
I.3.1 Storia e discorso	36
I.3.2 Il tempo nel romanzo e nel film	37
I.3.3 Lo spazio nel romanzo e nel film	45
I.3.4 L'istanza narrante implicita nel romanzo e nel film	48
I.3.5 Voce narrativa e punto di vista nel romanzo e nel film	53

I.4 L'adattamento	62
I.4.1 Tipi macroscopici di adattamento	62
I.4.2 Definizioni e idee	63
I.4.3 Dal romanzo al film: fedeltà alla 'lettera' e allo 'spirito'	65
I.4.4 Oltre la fedeltà	68
I.4.5 Sfumature terminologiche	69
I.4.6 Modalità e prospettive dell'analisi comparata	70

CAPITOLO SECONDO

IL CONFORMISTA DI MORAVIA ADATTATO DA BERTOLUCCI:

TESTO LETTERARIO E TESTO FILMICO A CONFRONTO.	74
---	----

II. 1 Introduzione

II.1.1 Obiettivi del confronto	74
--------------------------------	----

II.1.2 Cenni sugli autori: Moravia e il cinema, Bertolucci e la letteratura	75
---	----

II.1.3 Cenni sulle due opere a confronto	77
--	----

II.2 Comparazione tra racconto letterario e racconto filmico

II.2.1 Gli eventi	82
-------------------	----

II.2.2 I personaggi	98
---------------------	----

II.2.3 Gli ambienti	108
---------------------	-----

II.2.4 Voce narrativa e focalizzazione nelle due opere	122
--	-----

II.2.5 Corrispondenze tematiche	126
---------------------------------	-----

CAPITOLO TERZO

AL DI LÀ DEL CONFRONTO: SPECIFICITÀ D'AUTORE	151
--	-----

III.1 Autobiografismo nel romanzo

III.2 Apporti personali del regista

III.2.1 Autobiografismo nel film	156
----------------------------------	-----

III.2.2 La cecità come metafora diffusa e plurisignificante	160
---	-----

III.2.3 Il mito platonico della caverna	163
---	-----

III.3 Specificità stilistiche

III.3.1 Far 'sentire' la macchina da presa	169
--	-----

III.3.2 La scoperta del montaggio	172
III.3.2 Il demone dell'estetica	176
BIBLIOGRAFIA	179

CAPITOLO PRIMO

IL CINEMA IN RAPPORTO ALLA LETTERATURA

I.1. Un quadro storico

I.1.1 Le origini: un rapporto parassitario

Il cinema è un mezzo che conserva forti legami con il testo narrativo scritto e con la testualità in genere. Ciò non è solamente dovuto a suoi aspetti strutturali ma anche alle modalità attraverso le quali si è storicamente inserito nel sistema delle arti.¹ Infatti, nonostante lo sforzo compiuto fin dagli esordi per conquistarsi autonomia d'espressione, la sua storia è anche la storia di un continuo rapporto con le strutture letterarie che lo precedono e lo condizionano.² Esso ha raccolto l'eredità della tradizione ottocentesca e ha vissuto un rapporto osmotico con le manifestazioni narrative del ventesimo secolo, sia nelle espressioni popolari che in quelle in varia misura colte.³

Il cinematografo, inteso come proiezione in sala di una pellicola stampata, viene proposto per la prima volta al pubblico del Gran Cafè del Boulevard de Capucines a Parigi il 28 dicembre 1895 da Louis e Auguste Lumière. Nasce come fenomeno popolare di puro

¹ ANTONIO COSTA, *Immagine di un'immagine: cinema e letteratura*, Torino, UTET, 1993, p. 30.

² GIAN PIERO BRUNETTA, *Introduzione*, in *Letteratura e cinema*, a cura di Gian Piero Brunetta, Bologna, Zanichelli, 1976, p. 1.

³ A. COSTA, *Immagine di un'immagine: cinema e letteratura*, cit., p. 30.

intrattenimento in quanto la logica fotografica dei due fratelli porta a privilegiare la riproduzione sullo schermo degli aspetti meravigliosi (nel senso della meraviglia come stupore) del mondo; i primi generi di successo sono infatti vedute, ricostruzioni storiche e gag.⁴ Quando Georges Méliès⁵ scopre la prima rudimentale forma di montaggio (operato direttamente in camera durante la ripresa) che gli permette di realizzare effetti speciali per l'epoca spettacolari, il nuovo *medium* inizia a muovere i primi passi in un orizzonte narrativo, ma l'attenzione del pioniere francese è ancora tutta al 'trucco' e non sfrutta a pieno le potenzialità della nuova tecnica. Ciò che domina e regola il lavoro dei cineasti delle origini è un'estetica dell'attrazione.⁶ Mano a mano però che si intuisce di poter uscire dalla meccanica riproduzione della realtà oltrepassando i confini dell'attualità⁷ e del documentario si scopre che il cinema può anche raccontare; da questo momento in poi si guarda alla letteratura come a un serbatoio inesauribile di storie e personaggi dando vita a un rapporto con essa che per un primo periodo può certamente definirsi fortemente parassitario:⁸

Non si può negare l'evidenza che "all'inizio fu la traduzione" e che, proprio nella fondazione ed elaborazione dei propri segni, delle proprie strutture e dei propri modelli espressivi e narrativi, il cinema ha ampiamente attinto a strutture ben presenti nella coscienza e nella cultura del pubblico contemporaneo.⁹

⁴ GIACOMO MANZOLI, *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci, 2003, p. 11.

⁵ Nel 1902 Méliès realizza *Le voyage dans la lune*, ispirato a *De la terre à la lune* di Jules Verne (1965); da questo momento in poi e soprattutto con l'avvento del sonoro gli adattamenti divennero sempre più numerosi, con una percentuale costante tra il 30% e il 35% della produzione (cfr. EDOARDO RIPARI, *Storia cinematografica della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2015, p. 30).

⁶ ANDRÉ GAUDREAU, *Dal letterario al filmico, il sistema del racconto*, trad. it. di Dario Buzzolan, Torino, Lindau, 2000 (Paris 1999), p. 32. (Cfr. MARK COUSINS, *The story of film: an Odyssey*, 2011, dvd n.1)

⁷ *Attualità* è l'espressione con cui veniva indicata una breve rassegna periodica degli avvenimenti di tutto il mondo, che veniva proiettata nei cinema in aggiunta al programma.

⁸ Informazioni tratte da: CRISTINA BRAGAGLIA, *Il piacere del racconto: narrativa italiana e cinema: 1895-1990*, Firenze, La nuova Italia, 1993, p. 4; G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 33 (Cfr. ALESSANDRO CINQUEGRANI, *Letteratura e cinema*, Brescia, La scuola, 2009, p. 8).

⁹ G. P. BRUNETTA, *Introduzione*, in *Letteratura e cinema*, a cura di Gian Piero Brunetta, cit., p. 1.

In particolare il cinema italiano del periodo attinge abbondantemente alla produzione letteraria universale e, senza complessi di inferiorità né eccessive preoccupazioni di fedeltà all'originale, riduce in film molto brevi moltissimi classici (da Omero a Dante, da Shakespeare a d'Annunzio).¹⁰ Il suo ricorrere alla letteratura appare così massiccio, forse più di quanto accada inizialmente negli altri paesi, a causa della natura del suo pubblico; mentre in America e altrove, dove la concezione delle classi sociali è più elastica, il cinema assume caratteri principalmente popolari (e le classi sociali più alte vi si adeguano senza troppa difficoltà), in Italia il ceto medio-alto non vuole rinunciare a questa novità, che però colloca tra i generi di divertimento più volgari, e cerca dunque un compromesso per innalzarla e nobilitarla. La borghesia soffre la scarsa considerazione in cui viene tenuta la nuova arte e ricerca di conseguenza soggetti letterari di fama e prestigio da riproporre su pellicola.¹¹ Ciò non toglie che l'industria cinematografica non possa rischiare di uscire dalle grazie del pubblico meno colto. Nel 1908 la Saffi-Luca Comerio realizza i primi due film tratti da romanzi di cui si abbia traccia nella storia del cinema nazionale: *La sepolta viva* da Francesco Mastriani e *I promessi sposi* da Alessandro Manzoni. Queste due scelte paiono emblematico preludio a quel che diverrà lo stabile rapporto in Italia tra cinema e letteratura: da un lato si cerca autenticazione nei classici, dall'altro lato ci si rivolge al romanzo d'appendice in modo da soddisfare i gusti del più vasto pubblico possibile. Le prime trasposizioni di libri in Italia hanno il carattere di storie legate a ideologie risorgimentali, ad atmosfere romantiche e a ideali cavallereschi e vi persistono elementi melodrammatici.

Nel corso del primo ventennio dalla scoperta del mezzo, quando la ridotta lunghezza delle pellicole consente una durata media delle proiezioni che va dalla decina alle poche decine di minuti, è pressoché impossibile parlare di traduzioni filmiche accurate di romanzi

¹⁰ Ivi, p. 2.

¹¹ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., pp. 12-13.

ricchi di azione se non addirittura di implicazioni psicologiche. In tempi così ristretti è possibile a malapena dar vita con le immagini a un abbozzo della vicenda del testo letterario, riproponendone strutture e stereotipi di immediata riconoscibilità.¹² Nel 1908 Giulio De' Frenzi (pseudonimo di Luigi Federzoni) scrive su «La giovane Italia» un articolo in cui punta il dito con ironia sulle deficienze dello spettacolo cinematografico di origine letteraria. A suo avviso il cinematografo è

una industria molto fruttifera, la quale consiste nel togliere a un'opera di poesia ciò che questa ha di vano e di noioso; la organizzazione psicologica delle figure, la profondità del pensiero, l'arguzia dell'osservazione, la magia dello stile, nel ridurre il dramma e il romanzo al nudo schematismo del "fatto", all'inanimata esterioresità delle contingenze, a ciò insomma che solo ha una significazione e un'importanza proiettandolo su una tela bianca in una rapida serie di immagini ballonzolanti e abbaglianti dinnanzi ad un' élite di intellettuali che han pagato 20 centesimi.¹³

In effetti la povertà dei mezzi a disposizione, la dominanza di scenografie e recitazione statiche e di impronta teatrale rendono le trasposizioni filmiche solo poco superiori e più ricche di connotazioni delle illustrazioni popolari dei grandi classici, provocando di conseguenza le indignate invettive dei letterati di fronte a questa profanazione senza discriminare della sacralità del testo letterario.¹⁴

I.1.2. Anni Dieci: il cinema si nobilita e diviene narrativo

Con il passare del tempo, e i conseguenti miglioramenti sul lato tecnico e formale, la maggior parte degli intellettuali seguita a considerare il cinema una forma inferiore di

¹² C. BRAGAGLIA, *Il piacere del racconto: narrativa italiana e cinema: 1895-1990*, cit., pp. 9 e 11.

¹³ Ivi, p. 8.

¹⁴ G. P. BRUNETTA, *Introduzione*, in *Letteratura e cinema*, a cura di Gian Piero Brunetta, cit., pp. 2-3 (Cfr. A. CINQUEGRANI, *Letteratura e cinema*, cit., pp. 8 e 53).

spettacolo ma non pochi cominciano di nascosto a frequentare le sale cinematografiche e a collaborare con esse in veste semiclandestina per poi uscire gradualmente allo scoperto firmando addirittura alcune sceneggiature o permettendo la trasposizione di proprie opere; tra questi Guido Gozzano, Roberto Bracco, Grazia Deledda, Luigi Capuana e Giovanni Verga. Bisogna però attendere fino al 1914, quando d'Annunzio redige le didascalie di *Cabiria*, di Giovanni Pastrone (successo immenso che contribuisce a rendere la cinematografia italiana degli anni Dieci la più ammirata al mondo), per assistere al primo vero salto di qualità e di disponibilità dei letterati verso il cinema. L'apporto del poeta è in realtà molto ridotto (oggi si pensa egli si sia limitato a firmare la paternità delle didascalie senza averle realmente ideate) ma il film esce nelle sale come opera di Gabriele d'Annunzio e ne riceve grande nobilitazione culturale¹⁵ Lo scrittore infatti è garanzia di un valore artistico che va oltre il semplice intrattenimento.¹⁶ In quegli anni è principalmente l'immaginario poetico e letterario dannunziano a condizionare pesantemente il cinema nazionale; ne consegue la prevalenza sul mercato di due generi specifici: il *kolossal* storico e il dramma passionale. Oltre a modellarsi sulle peculiarità stilistiche ed estetiche promosse dal vate il cinema dell'epoca si rivolge spesso ai suoi testi; dopo i cortometraggi dell'inizio degli anni Dieci, nel 1916 si apre una serie ispirata ad alcuni suoi romanzi, novelle e drammi teatrali.¹⁷

Lo "splendido senso visuale" non poteva non colpire chi grazie alle immagini raccontava, chi era ancora alla ricerca di mezzi espressivi propri. Allo stesso modo la passione che è al centro delle storie d'annunziane si adattava ottimamente a un cinema che voleva attirare un pubblico sempre più vasto.¹⁸

¹⁵ G. P. BRUNETTA, *Introduzione*, in *Letteratura e cinema*, a cura di Gian Piero Brunetta, cit., pp. 2-3.

¹⁶ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 34.

¹⁷ C. BRAGAGLIA, *Il piacere del racconto: narrativa italiana e cinema: 1895-1990*, cit., pp. 24-26.

¹⁸ Ivi, p. 27.

In una prospettiva più ampia, che travalichi cioè i confini nazionali, si può affermare che solo dopo un ventennio dalla sua invenzione il nuovo spettacolare *medium* diviene a tutti gli effetti «in grado di predisporre una narrazione vera e propria, di costruire un universo del racconto dotato di coordinate proprie, di concatenare serie di azioni per raccontare una storia di una certa complessità, la cui portata eccede il senso delle singole immagini che la compongono». ¹⁹ Ciò avviene a partire dal 1915 quando il regista, produttore e sceneggiatore statunitense David Wark Griffith, considerato uno dei padri del cinema americano, immette nel circuito cinematografico il lungometraggio *The birth of a nation*. Con questo film (come anche con il successivo *Intolerance*) Griffith mette a punto un nuovo modo di fare cinema dando vita alla prima opera cinematografica pienamente narrativa; infatti la pellicola orienta nettamente il suo interesse nei confronti della storia da raccontare (anziché, come di norma fino a quel momento, nei confronti delle immagini mostrate) e, cosa più importante, il fino ad allora inedito utilizzo della tecnica del montaggio ²⁰ fa interagire in un racconto di estrema complessità azioni che si svolgono in luoghi diversi sviluppando le potenzialità narrative della nuova arte come mai prima. ²¹

Alcuni veri artisti del linguaggio delle immagini seppero conferire al film un suo personalissimo aspetto e, con la scoperta del montaggio, dei movimenti di camera e dell'uso di obiettivi diversi, seppero creare la forma di un nuovo mezzo di racconto, sconcertante nella sua moderna potenza di suggestione. ²²

¹⁹ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 12.

²⁰ Il montaggio consiste in un processo di «articolazione e ricomposizione del materiale audiovisivo attraverso tagli e giunture che organizzano il testo secondo un andamento discorsivo e narrativo» (E. RIPARI, *Storia cinematografica della letteratura italiana*, cit., p. 26).

²¹ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 17.

²² GIANFRANCO BETTETTINI, *Cinema: lingua e scrittura*, Milano, Bompiani, 1974, p. 107.

Si tratta di personalità indispensabili per l'affermazione e la fioritura della nuova arte quali appunto Griffith, Charlie Chaplin e Sergej Ėjzenštejn. Quest'ultimo, fondamentale scrittore, regista e teorico sovietico, mette anche a confronto le strategie narrative di Griffith con quelle dei grandi scrittori popolari come Dickens trovando numerosi punti di contatto. Finalmente cinema e letteratura possono cominciare a confrontarsi su un livello di parità.²³

I.1.3. Anni Venti: l'Italia rimane indietro

Anche durante gli anni Venti la cinematografia mondiale continua a trarre libera ispirazione dai testi letterari. Il cinema espressionista tedesco²⁴ tiene conto delle istanze stilistiche degli autori del periodo ma attinge contemporaneamente a piene mani dal vasto repertorio gotico di secoli di letteratura del terrore; rimangono alla storia, tra gli altri, *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919) di Robert Wiene, *Nosferatu* (1922) e *Faust* (1926) di Friedrich Murnau. Hollywood trae invece le sue storie principalmente dalla letteratura di largo consumo quale ad esempio il *noir* e il poliziesco.

Nel terzo decennio del secolo il cinema italiano è segnato da una profonda crisi: mentre in Francia, Germania e Unione Sovietica si sviluppano le avanguardie cinematografiche esso rimane tenacemente legato a schemi invecchiati e a soluzioni narrative convenzionali; la sua produzione ripete stancamente modelli un tempo fortunati e resta perlopiù inconsapevole che la letteratura sarebbe in grado di fornirle non solo trame e vicende ma anche atmosfere e strategie di narrazione.²⁵ Ciò non manca di riflettersi sulla quantità di adattamenti di opere letterarie i quali, numerosissimi nel biennio 1920-1921, via via si riducono. Inoltre, una volta scomparsa la necessità di fornire puntelli letterari a un

²³ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 17.

²⁴ Avanguardia degli anni Dieci e Venti nata in Germania sulla spinta di un'omonima tendenza delle arti figurative, teatrali, pittoriche e musicali (*ibidem*).

²⁵ C. BRAGAGLIA, *Il piacere del racconto: narrativa italiana e cinema: 1895-1990*, cit., pp. 53-59.

fenomeno che, nato dai baracconi, si era ormai guadagnato dignità artistica, diminuiscono gli adattamenti dei classici e ci si rivolge in prevalenza alla letteratura d'appendice e a quella d'intrattenimento. Qualora si rivolgano al mondo letterario i cineasti dell'epoca amano attingere alla produzione dell'Ottocento. Per quanto concerne l'atteggiamento degli intellettuali italiani nei confronti del cinema, in questo periodo si delineano sporadiche collaborazioni e interscambi tra i due mondi; alcuni autori divengono sceneggiatori e persino registi, alcuni editori si avvicinano al cinema per diventarne in futuro produttori.²⁶

I.1.4. Anni Trenta: il cinema sonoro attrae a sé la letteratura

A partire dagli anni Trenta la conversione dei letterati al cinema, pur non raggiungendo i livelli di quella sovietica²⁷ è un poco ovunque sempre più dilagante; l'avvento della parola, con l'introduzione del sonoro dal 1927, «sconvolge l'assetto teorico e lo sforzo espressivo di raggiungere una totale autonomia e produce un immediato aumento delle esigenze di collaborazione diretta di letterati alla redazione non solo dei soggetti ma anche delle sceneggiature e dei dialoghi dei film»²⁸, i quali devono essere in grado di catturare l'attenzione dello spettatore e delineare personaggi ricchi di fascino.

Per quanto riguarda l'America, buona parte dei grandi scrittori che tentarono l'avventura hollywoodiana ha con il cinema un rapporto conflittuale ma proficuo (William Faulkner, Francis Scott Fitzgerald, Dalton Trumbo), altri fanno del mestiere di sceneggiatori una vera e propria specializzazione riuscendo a trarne il massimo beneficio, altri ancora, uno tra tutti Graham Greene, conciliano con maestria ambizioni letterarie e lavoro per

²⁶ Ivi, p. 80.

²⁷ I formalisti russi intervengono massicciamente fin dai primi anni Venti sia nelle elaborazioni dei soggetti cinematografici che sul piano teorico (G. P. BRUNETTA, *Introduzione*, in *Letteratura e cinema*, a cura di Gian Piero Brunetta, cit., p. 4).

²⁸ *Ibidem*.

Hollywood. Poco dopo la nascita dell'audiovisivo, sulla spinta dell'impatto mediatico dell'opera di Ernest Hemingway, si producono molti film ispirati ai suoi racconti; oltre che dalla notorietà dell'autore l'industria è fortemente attratta dalla naturale "cinematograficità" del suo stile semplice e conciso, che preferisce il dialogo alle descrizioni.²⁹ Il cinema sonoro francese si alimenta di teatro in un primo momento e di letteratura in seguito; Jacques Prévert fa parte di quel gruppo di sceneggiatori-letterati i quali, grazie al particolare rapporto che riescono a intessere con registi come Renoir e Carné, elaborano il grande cinema francese anni Trenta.

In Italia i film 'parlano' tre anni dopo che in America, nel 1930, e da quel momento vengono chiamati alla collaborazione intellettuali quali Pirandello (che firma il soggetto per *La canzone dell'amore*, il primo film sonoro italiano, tratto dalla sua novella *In silenzio*), Moravia e Longanesi. In quel periodo il racconto acquisisce sempre maggior centralità nella costruzione di una pellicola in contemporanea al tentativo della cinematografia fascista di modernizzare le strutture della fragile industria cinematografica italiana e di avvicinarla al successo del cinema americano.³⁰ Non va dimenticato infatti in questi anni il debito del nostro cinema nei confronti della letteratura d'oltreoceano. A porre le basi per la sua rinascita è Emilio Cecchi, intellettuale e scrittore che, chiamato nel 1932 a dirigere la principale casa di produzione italiana, ridà vigore all'*imprinting* letterario del cinema nazionale dando spazio a scrittori come Mario Soldati, Guglielmo Alberti, Aldo De Benedetti, Raffaele Viviani oltre che a Pirandello; se gli anni Dieci (e forse anche Venti) appaiono dominati da

²⁹ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., pp. 20-21. «Il principio dell'iceberg che Hemingway enuncia per raccontare la propria letteratura, che prevede sette ottavi di non detto a fronte di un ottavo di materia narrata, è coerente con gli insegnamenti della settima arte, secondo la quale tutto ciò che non può essere direttamente rappresentato dalla realtà visibile deve essere omissivo. Ne risulta un dettato fatto di situazioni e personaggi, dialoghi e paesaggi assai più che pensieri o riflessioni, un racconto nel quale il fatto successo prescinde o dà per sottinteso il suo significato metaforico o simbolico» (Cfr. A. CINQUEGRANI, *Letteratura e cinema*, cit., p. 68).

³⁰ GIANNI RONDOLINO, DARIO TOMASI, *Manuale del film; linguaggio, racconto, analisi*, Torino, UTET Università, 2018, p. 56.

d'Annunzio, gli anni Trenta del cinema italiano si possono infatti certamente associare allo scrittore e drammaturgo romano. Questo interscambio rimane norma anche nel dopoguerra consolidandosi in una pratica che «rende impossibile una storia del cinema italiano a prescindere dalle personalità di Bassani, Buzzati, Arpino, Moravia, Bacchelli, Brancati».³¹ Nonostante questo, il numero di film tratti dalla narrativa italiana è abbastanza basso per tutti gli anni Trenta in quanto il panorama è monopolizzato dal teatro. Dei 210 adattamenti prodotti tra il 1930 e il 1943 solamente un'ottantina ha alle spalle fonti specificamente narrative quali romanzi, racconti o novelle, mentre gli altri derivano da spettacoli teatrali.³²

I.1.5. Dopoguerra: l'allontanamento apparente; cinema neorealista e letteratura verista

Negli anni dell'immediato dopoguerra il cinema italiano ricorre ancor meno alla narrativa letteraria e nel quinquennio tra 1945 e 1950 sono soltanto sedici i film che vi si ispirano:

Non poteva essere diversamente se si pensa che allora prendeva forma quel tentativo di scoperta del vero cui fu dato il nome di Neorealismo: quando si guarda alla realtà (o meglio, alla cronaca) non si ha tempo, né desiderio, di leggere storie più o meno romanzate. Non solo, ma se a quel tempo si sceglie una fonte letteraria piuttosto che la cronaca, si ha spesso l'accortezza, o si sente il bisogno, di cercare temi il più possibile vicini agli interessi contemporanei e alle vicende di tutti i giorni.³³

³¹ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., pp. 22-23.

³² C. BRAGAGLIA, *Il piacere del racconto: narrativa italiana e cinema: 1895-1990*, cit., p. 82. «Il cinema si rivolge verso il teatro per una ragione alquanto ovvia, e cioè che l'avvento del sonoro cambia in qualche modo statuto al cinema che passa da romanzo illustrato a riproduzione artistica della realtà, che dunque sente più prossima la forma teatro già strutturata con dialoghi, personaggi e situazioni vicine alle esigenze dello schermo» (A. CINQUEGRANI, *Letteratura e cinema*, cit., p. 65).

³³ C. BRAGAGLIA, *Il piacere del racconto: narrativa italiana e cinema: 1895-1990*, cit., p. 127.

In contrasto con questa visione del fenomeno, nel 1948, il celebre critico cinematografico francese André Bazin sottolinea il nesso esistente tra la letteratura americana moderna e il cinema neorealista. La sua ipotesi è in apparenza scandalosa in quanto propone di stabilire dei presupposti letterari per un cinema celebrato per «la sua capacità di cogliere la realtà sul fatto, di nascere dai luoghi e dalle persone rappresentate, senza mediazioni»³⁴; ma per Bazin quelle opere hanno giunto immediatezza e verità grazie a un progetto estetico di largo respiro con antesignani letterari al di qua e al di là dell'oceano. Non a caso *Ossessione*, film del 1943 con cui Luchino Visconti dà il via al filone neorealista del cinema italiano, è liberamente ispirato al romanzo *The postman always rings twice* di James M. Cain ed è lo scrittore Cesare Zavattini³⁵ l'autore di tutti i capolavori neorealisti di De Sica; ma l'episodio centrale del rapporto tra narrativa e cinema nel dopoguerra in Italia è rappresentato da *La terra trema* (1948), per realizzare il quale Visconti s'ispira a *I malavoglia* di Giovanni Verga (1881).³⁶ A proposito dell'influenza nel panorama dell'epoca di questo autore ottocentesco, è indubitabile che sia esistito un rapporto fra il Neorealismo e la cultura del Naturalismo e del Verismo e che questo abbia lasciato un segno nella storia del cinema italiano.³⁷ Negli anni postbellici, infatti, la tensione intellettuale e ideologica a un rinnovamento dei modelli culturali imposti dal Fascismo produce l'esigenza, comune a entrambe le arti, di «riallacciarsi ad una tradizione nazionale, ad una rappresentazione capace di identificare in Verga e nella letteratura verista di fine ottocento gli antecedenti più autorevoli e significativi»³⁸. Lo scrittore diventa un riferimento obbligato sia per la

³⁴ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., 21-22.

³⁵ Zavattini ha inaugurato un nuovo rapporto tra letteratura e cinema, riuscendo a favorirne la stretta collaborazione e integrazione (G. P. BRUNETTA, *Alcune idee sul cinema*, in *Letteratura e cinema*, a cura di Gian Piero Brunetta, cit., p. 75).

³⁶ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 22.

³⁷ C. BRAGAGLIA, *Il piacere del racconto: narrativa italiana e cinema: 1895-1990*, cit., p. 145.

³⁸ G. P. BRUNETTA, *Introduzione*, in *Letteratura e cinema*, a cura di Gian Piero Brunetta, cit., p. 5.

letteratura che per il cinema i quali, rifacendosi alla sua opera, si riallacciano alla rappresentazione di quel mondo proletario che era stato bellamente ignorato dal Fascismo. Sia registi che scrittori, in questo momento fondamentale per la cultura italiana, puntano ad azzerare i procedimenti espressivi per riscoprire i mezzi più semplici e autentici di comunicazione in vista di aprire un dialogo con un pubblico autenticamente popolare. Alla base di tale indirizzo sta un'inedita fiducia nella capacità del reale di veicolare da solo i propri significati.³⁹ Appare legittimo affermare che dalla seconda metà degli anni Quaranta «il cinema cominci a saldare i propri debiti nei confronti della letteratura e a influenzarne i modelli espressivi»⁴⁰ Nonostante tutto è evidente quindi che il cordone ombelicale tra cinema e letteratura in Italia non viene mai reciso.

I.1.6. Anni Cinquanta e Sessanta: l'adattamento per la Nouvelle Vague e l'Italia che arranca

Negli anni Cinquanta è Alberto Moravia l'autore più vezzeggiato dal cinema italiano, non solo in ragione della sua fama ma anche perché «la sua scrittura rigorosamente “fenomenologica” più di altre si addice alla “fattualità” del linguaggio cinematografico».⁴¹ Lo scrittore romano in un'intervista rilasciata a Massimo D'Avack manifesta il suo favore nei confronti del rapporto cinema-letteratura:

Qualcuno dirà che sono favorevole perché mi conviene, ma non soltanto. Soprattutto sono favorevole per una ragione: in un certo senso perché il rapporto fra la letteratura e il cinema consente una circolazione di idee fra le due arti, che, mi pare utile alla seconda, cioè al cinema, il quale, per sua natura, tende a non essere ideologico, ad essere invece puramente figurativo. Ora, la letteratura introduce quel tanto di idee, di

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ C. BRAGAGLIA, *Il piacere del racconto: narrativa italiana e cinema: 1895-1990*, cit., p. 172.

novità intellettuali, di cui il cinema ha bisogno.⁴²

Attraverso il cinema dell'epoca viene in luce il volto del Moravia distaccato osservatore dei dolori e delle gioie di una piccola borghesia in formazione.

Nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta, con la nascita della Nouvelle Vague, il rapporto tra cinema e letteratura cambia radicalmente. Il movimento innovatore francese, fondato dai redattori della rivista «Cahiers du cinèma» prende spunto dal principio di *caméra stylo*, teorizzato nel 1948 da Alexandre Astruc, secondo il quale un autore cinematografico deve potersi esprimere con immagini e suoni con la stessa libertà di cui gode lo scrittore, sia riguardo alla scelta dei temi sia rispetto allo stile migliore per metterli in scena.⁴³ I giovani critici dei «Cahiers» (Éric Rohmer, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, François Truffaut e altri) si concentrano, tra le varie cose, sulla maniera a loro avviso poco creativa con cui gli sceneggiatori sono soliti curare le trasposizioni di grandi romanzi. Nel suo fondamentale articolo *Une certaine tendance du cinéma français*, pubblicato nel numero 31 della suddetta rivista nel gennaio del 1954, Truffaut stigmatizza la formula “inventare senza tradire” che consiste nella pratica, fino a quel momento prevalente, di rispettare lo ‘spirito’ delle opere letterarie cercando degli equivalenti per ciò che del libro si riteneva impossibile portare nel cinema;⁴⁴ l’adattamento deve evitare di fare questo e restare, al contrario, il più vicino possibile all’opera di partenza come mezzo paradossale per rinforzare

⁴² *Ibidem*

⁴³ PIETRO BIANCHI, FRANCO BERRUTI, *Storia del cinema*, Milano, Garzanti, 1961, p. 45.

⁴⁴ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 24. La critica parte da un adattamento mai realizzato, degli sceneggiatori Jean Aurenche e Pierre Bost, per il *Diario di un curato di campagna* di Georges Bernanos, messo a confronto con il film che dallo stesso libro trasse nel 1950 il regista Robert Bresson. Quest’ultimo infatti, per realizzare un film dall’evidente matrice letteraria, nel quale dominano lunghe sequenze di scrittura vera e propria in cui il curato stende il proprio diario citando letteralmente le pagine di Bernanos, non si era fatto scrupolo di eliminare intere parti del romanzo, cercando di rispettare al massimo le proporzioni e lo spirito del testo di partenza. Così facendo, secondo Truffaut, Bresson avrebbe reso omaggio alla natura letteraria del testo, limitando al minimo i travisamenti.

la specificità cinematografica.⁴⁵ Il critico francese elabora una vera e propria teoria dell'adattamento che mette in pratica assieme ai suoi colleghi divenuti registi-sceneggiatori i quali cercano di fare film da veri autori, con la stessa disinvoltura degli scrittori, mantenendo però un rispetto sacro per la natura profonda di un testo letterario e per le leggi che ne hanno determinato la struttura:⁴⁶

La caduta di quella barriera invisibile ma consistente che separava il mondo della scrittura e quello della regia, oltre a relegare in secondo piano la figura di collegamento istituzionale, cioè lo sceneggiatore, avvia una serie di collaborazioni e travasi importanti. [...] Il legame con il *Nouveau roman* francese arriva a influenzare direttamente il cinema, dando vita ad opere in cui viene stravolta la consueta sintassi, in cui le coordinate spazio-temporali risultano alterate e in cui dominano una voce fuori campo e flussi di coscienza.⁴⁷

Si giunge a un punto di arrivo provvisorio in cui è possibile commutare le tecniche e i procedimenti messi in campo dalla letteratura al cinema e viceversa senza che uno dei due termini dell'operazione risulti privilegiato rispetto all'altro.⁴⁸

Scrittori come Alain Robbe-Grillet e Marguerite Duras si dedicano alla giovane arte con crescente entusiasmo divenendo anche registi. Lo stesso passo compie Pasolini; nei suoi film confluiscono interessi teatrali, pittorici e musicali, ma la letteratura resta dominante.⁴⁹

⁴⁵ JACQUES AUMONT, MICHEL MARIE, *Dizionario tecnico e critico del cinema*, trad. it. di Valentina Pasquali, Torino, Lindau, 2007 (Paris 2001), alla voce *adattamento*, p. 14: da allora la critica, che nel corso degli anni Venti aveva messo l'accento sulla specificità dell'opera cinematografica e condannato le opere derivate da adattamenti troppo diretti, ammette la possibilità dell'adattamento e i film si dividono tra la letterarietà più o meno assoluta e la ricerca di 'equivalenti' che traspongono l'opera, sia trasportando l'azione in altri luoghi o epoche sia trasformando i personaggi sia, infine, cercando un mezzo filmico per rendere la sua stessa scrittura.

⁴⁶ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 24.

⁴⁷ Ivi, p. 26.

⁴⁸ G. P. BRUNETTA, *Tempo e descrizione nel racconto odierno*, in *Letteratura e cinema*, a cura di Gian Piero Brunetta cit., p. 97

⁴⁹ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 26.

In Italia, mentre nel resto d'Europa fioriscono le nouvelles vagues, il cinema nazionale degli anni Sessanta manca di un vero e proprio movimento rivoluzionario e innovatore. I film tratti da opere letterarie appaiono «un magma confuso da cui emergono solo raramente scelte meditate»⁵⁰ e i classici hanno vita difficile in quanto spesso si sceglie di adattare romanzi *best seller* o che rientrano in uno dei generi in voga mossi dall'esigenza economica di attrarre il maggior numero possibile di spettatori; inoltre il recente passaggio da una società eminentemente agricola a una industriale fa sì che il pubblico rifiuti gli schemi troppo semplicistici del melodramma vecchio stile.⁵¹

I.1.7. Anni Settanta e oltre: dalle riletture critiche all'intermedialità

Dagli anni Settanta i rapporti tra la narrativa e il *medium* audiovisivo si complicano ulteriormente e in maniera progressiva. Se i grandi registi hanno da sempre avuto la tendenza a dialogare con autori letterari di pari grado mentre parallelamente il cinema di genere si rivolgeva alla letteratura popolare, con la rivalutazione di quest'ultima i piani si intersecano di continuo. Restano comunque cineasti dalle evidenti ambizioni culturali che propongono nelle loro pellicole la rivisitazione, quasi la lettura critica, di famosi romanzi. È il caso di Visconti che filma *Il gattopardo* (1963) dal capolavoro del 1958 di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Morte a Venezia* (1971) dalla novella omonima del 1912 di Thomas Mann e *L'innocente* (1976) dal romanzo di d'Annunzio del 1892. Egli ha sempre riposto fiducia nel fatto che il cinema potesse trarre arricchimento da un'ispirazione letteraria e piega i testi d'avvio alle proprie esigenze critiche per esprimere concetti più ampi e significativi.⁵² Lo stesso genere di operazione si può attribuire a Bernardo Bertolucci, figlio di uno dei

⁵⁰ C. BRAGAGLIA, *Il piacere del racconto: narrativa italiana e cinema: 1895-1990*, cit., p. 183.

⁵¹ *Ibidem*

⁵² GUIDO ARISTARCO, *Dal neorealismo al realismo: Senso di Visconti*, in *Letteratura e cinema*, a cura di Gian Piero Brunetta, cit., p. 90.

principali poeti e cinefili del Novecento e a sua volta vicino al mondo della letteratura; egli infatti decide di girare *Il conformista* (1970), liberamente tratto dal romanzo esistenziale scritto da Moravia un ventennio prima e, più avanti, nel 1991, realizza *Il tè nel deserto*, ispirato all'omonimo romanzo del 1949 dello statunitense Paul Bowles. Non è questo l'ultimo film per la realizzazione del quale il regista si lascerà ispirare da un'opera letteraria. Non va tralasciato il fatto che tutto il cinema di impegno civile, prerogativa degli anni Settanta, deve qualcosa a Sciascia sia come fonte diretta (trasposizione di suoi titoli) che indiretta (modello per atmosfere e stilemi).⁵³

L'opera di due scrittori statunitensi in particolare ha costituito la base per un vero e proprio rinnovamento di due dei principali generi cinematografici degli anni Ottanta e Novanta. Registi importanti come Ridley Scott, Paul Verhoeven e Steven Spielberg si sono profondamente ispirati ai racconti e ai romanzi di Philip K. Dick per realizzare spettacolari film di fantascienza; altri cineasti di immensa fama e talento, quali Brian De Palma, Stanley Kubrick, John Carpenter e David Cronenberg hanno guardato alla sconfinata produzione di Stephen King realizzando i capisaldi del cinema dell'orrore e dell'alta tensione.⁵⁴ Per quanto riguarda la commedia, Woody Allen realizza i suoi primi film attingendo dai suoi stessi racconti umoristici.

A partire da quest'epoca i confini tra i territori espressivi e anche tra i due *media* diventano sempre più labili. Nella prima metà degli anni Ottanta ad esempio nasce il *cyberpunk*, un movimento sviluppatosi fin dal principio in prospettiva intermediale.⁵⁵ Paul Auster, autore ascritto al movimento del postmodernismo, filma *Smoke* (1995), *Blue in the*

⁵³ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., pp. 27-28.

⁵⁴ Ivi, p. 29: l'immaginario di King, le sue strategie narrative, i procedimenti della *suspense* e l'iconografia dei suoi racconti sono di matrice eminentemente cinematografica.

⁵⁵ Il concetto di "intermedialità" designa il «processo di trasferimento e di migrazione, tra i media, di forme e di contenuti» (A. GAUDREAU, *dal letterario al filmico, il sistema del racconto*, cit., p. 183).

face (1995), *Lulu on the bridge* (1998) e *The inner life of Martin Frost* (2007). Tutti e quattro i film sono sceneggiati da Auster, il primo e l'ultimo sono anche tratti rispettivamente dal suo racconto *Auggie Wren's Christmas story* (1990) e dal suo romanzo del 2002 *The book of illusions*.⁵⁶ Negli anni Novanta e Duemila «sempre più spesso i cineasti britannici e statunitensi ricorrono alle pagine dei romanzieri di successo ritenuti luoghi privilegiati per descrivere e rappresentare la società contemporanea, i suoi incubi e le sue aspirazioni».⁵⁷ Due esempi celebri sono *Trainspotting* (1996) di Danny Boyle, dal libro più famoso di Irvine Welsh, e *About a boy* (2002) di Paul e Chris Weitz, adattamento del romanzo pubblicato quattro anni prima da Nick Hornby. Il legame tra letteratura e cinema è così consolidato che molti romanzi iniziano a essere scritti secondo una formula che tiene conto all'unisono delle esigenze dell'industria editoriale e di quella cinematografica. La celebre saga per ragazzi di *Harry Potter* ad esempio, dopo il successo clamoroso dei primi capitoli, viene scritta da una J.K. Rowling che ha già venduto i diritti alla Warner Bros per la realizzazione degli adattamenti dei libri non ancora completati e pubblicati. In questo e in altri casi il semplice rapporto tra i due *media* è completamente stravolto dalla logica di sfruttamento industriale del marchio che prende comunemente il nome di *franchising*, con tutti i condizionamenti che ne derivano.⁵⁸

Se è indubbio che il cinema, 'saccheggiando' la letteratura, ne ha subito profondamente l'influenza, è anche vero che quest'ultima è stata a sua volta nel tempo fortemente condizionata dal mezzo audiovisivo sul piano dell'immaginario, delle tecniche narrative fino al repertorio di vicende e personaggi;⁵⁹ infatti, mano a mano che il cinema ha assunto un ruolo predominante nel sistema delle arti e dei mezzi di comunicazione, hanno

⁵⁶ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 31.

⁵⁷ Ivi, p. 32.

⁵⁸ Ivi, p. 33.

⁵⁹ Ivi, p. 123.

cominciato a svilupparsi generazioni di scrittori che hanno desunto dal cinema anche una vera e propria sensibilità narrativa.⁶⁰ Lo scrittore moderno non può evitare di confrontarsi con retorica e procedimenti linguistici cinematografici. Il fenomeno prende il nome di “effetto *rebound*”.⁶¹

I.2. Analogie e differenze essenziali

I.2.1 Natura del segno

Letteratura e cinema sono entrati in relazione dal momento in cui quest'ultimo ha compiuto i primi tentativi di raccontare delle storie. Ciò che, a partire approssimativamente dagli anni Dieci, accomuna indubitabilmente le due arti è quindi il loro essere veicolo di una narrazione; entrambe «organizzano dei testi ordinando serie di avvenimenti e di azioni compiute da personaggi sotto l'impulso di una serie di volontà, desideri e aspirazioni». ⁶² Questo elemento comune, unito alla pressoché sempre significativa percentuale di adattamenti cinematografici di romanzi, racconti, novelle lungo il corso dei decenni e al fatto che letteratura e cinema sono entrambe forme di comunicazione di massa, ha provocato in intellettuali e studiosi un forte interesse riguardo ai possibili legami e analogie che intercorrono tra i due *media* su vari fronti, stimolandoli a diverse prospettive di comparazione. Il primo ostacolo al raffronto tra i due risiede nel fatto che si deve comparare un sistema espressivo basato sulla parola a uno basato prevalentemente sull'immagine.⁶³ Si

⁶⁰ Ivi, p. 10

⁶¹ Ivi, p. 108. Cinquegrani cita testualmente Vasco Pratolini, *Per un saggio sui rapporti tra letteratura e cinema*: «Il romanzo contemporaneo ha innegabilmente mutuato dal film quei valori di folgorazione, di sana aridità di rigore narrativo che sono tra i caratteri più attivi della sua modernità» (Cfr. A. CINQUEGRANI, *Letteratura e cinema*, cit., p. 80).

⁶² G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 35.

⁶³ Il cinema non è fatto solo di immagini ma possiede una natura intrinsecamente multimediale, nella quale convivono fattori di natura eterogenea (ivi, p. 56).

deve tenere in considerazione che la scrittura nasce come una mnemotecnica strettamente imparentata con la pittura, la quale è a sua volta una tecnica rappresentativa che ha parentela altrettanto stretta con la fotografia, sulla quale si basa l'illusione di movimento del cinema; i legami tra parola scritta e immagine non sono quindi totalmente inesistenti ma resta evidente che se, per quanto concerne la letteratura, la scrittura è composta da segni convenzionali e arbitrari, il cinema utilizza invece segni iconici⁶⁴, i quali cioè rimandano direttamente all'oggetto preciso che rappresentano.⁶⁵ Il regista deve allora creare volta per volta il suo vocabolario il quale possiede una referenzialità non concessa a nessuna lingua scritto-parlata.⁶⁶

I.2.2 Dibattito sulla doppia articolazione

Nel tentativo di verificare se sia possibile applicare un modello linguistico alla maniera con cui il cinema produce significati, nel corso degli anni Sessanta e Settanta si svolge un aspro dibattito semiologico che prende le sue mosse dalla questione della doppia articolazione. Nel 1964 Christian Metz, semiologo e critico cinematografico francese, pubblica sulla rivista «Communications» l'articolo *Le cinema, langue ou langage?* con il quale sostiene essere proprio la doppia articolazione il tratto principale che differenzia la scrittura dal cinema; quest'ultimo infatti, secondo Metz, non si può definire una lingua in quanto, mentre un discorso verbale può essere suddiviso dapprima in singole unità dotate di un senso stabilito *a priori* (monemi) e poi in unità prive di significato ma capaci di combinarsi tra loro per costruire nuovi significati (fonemi), il cinema non possiede né unità

⁶⁴ «Il segno iconico è un tipo di segno che sollecita nel fruitore della comunicazione uno schema percettivo molto simile a quello che avrebbe sollecitato in lui, direttamente, il rapporto con l'oggetto reale, con il referente naturale» (G. BETTETINI, *Cinema: lingua e scrittura*, cit., 1974, p. 11).

⁶⁵ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., pp. 36--37.

⁶⁶ E. RIPARI, *Storia cinematografica della letteratura italiana*, cit., p. 15.

di senso fisse, poiché ogni inquadratura è irripetibile, né unità prive di significato, in quanto ciascun elemento di un'inquadratura possiede già un proprio senso.⁶⁷ Inoltre il critico sostiene che, più in generale, il cinema non è una lingua perché contravviene a tre importanti caratteristiche del fatto linguistico: esso non possiede una *Langue*, cioè un dizionario di parole corredato dalle regole che sovrintendono alla loro organizzazione in una grammatica e poi in una sintassi; non è composto da segni convenzionali in quanto non presenta allo spettatore delle cose che rimandano ad altre cose bensì dei fatti che indicano prima di tutto se stessi; infine non è prevalentemente votato all'intercomunicazione quanto piuttosto all'espressione.⁶⁸ Da queste e altre considerazioni Metz deduce che il cinema sia un linguaggio e che rispetto al binomio letteratura/lingua si abbia un solo cinema, il quale somiglia più alla prima che alla seconda. Egli concentra di conseguenza l'attenzione sul tentativo di elaborare una "grande sintagmatica del film narrativo" ovvero di isolare, classificando le possibili combinazioni tra inquadrature, le regole che sovrintendono a «quella sintassi cinematografica che si estrinseca prevalentemente attraverso il montaggio».⁶⁹

Partito dal confronto tra le strutture linguistiche e quelle cinematografiche, Metz riconosce ai codici cinematografici il potere di costituirsi in un "linguaggio senza lingua", in un "discorso per immagini" che trova soprattutto nel racconto, nella diegesi, la propria specificità.⁷⁰

⁶⁷ FRANCESCO CASETTI, *Teorie del cinema, 1945-1990*, Milano, Bompiani, 1993, p. 144.

⁶⁸ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 41. Casetti cita testualmente Metz: «Innanzitutto un film non si appoggia ad un sistema, come può essere un vocabolario, i cui termini traggono la loro identità dal fatto di opporsi "ordinatamente" l'un l'altro; al contrario esso si costruisce allineando delle inquadrature e dunque lavorando più sulla combinazione di elementi sparsi che sulla selezione tra i membri di un paradigma. Inoltre un film ha delle immagini che non sono assimilabili a dei segni in senso stretto quali sono le parole: ogni inquadratura è già un enunciato, una frase, dato che quanto appare sullo schermo vuol dire almeno "ecco qui questo". Infine un film agisce a livello non tanto di comunicazione quanto di espressione, e cioè su di un piano in cui "il senso è in qualche modo immanente ad una cosa, si sviluppa direttamente da essa, si confonde con la sua stessa forma» (F. CASETTI, *Teorie del cinema, 1945-1990*, cit., pp. 144-145).

⁶⁹ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 41.

⁷⁰ G.P. BRUNETTA, *Oltre l'analogia: l'immagine*, in *Letteratura e cinema*, a cura di Gian Piero Brunetta, cit., p. 144.

La teoria del semiologo francese viene, nel corso degli anni Sessanta, messa in vario modo in discussione dai sostenitori della doppia articolazione del cinema. Tra questi Pier Paolo Pasolini, uno dei maggiori teorici italiani riguardo il rapporto tra letteratura e cinema, tra segno linguistico e produzione audiovisiva, il quale, nel saggio del 1966 *La lingua scritta della realtà*, avanza l'impressione che il cinema operi come la scrittura. Egli vi afferma infatti che tra cinema e realtà esiste un rapporto simmetrico a quello che intercorre tra lingua scritta e lingua parlata; a suo avviso il mezzo audiovisivo ricalca il linguaggio dell'azione, ne assume i segni e li riproduce con un comportamento che somiglia in qualche modo a quello della scrittura con il discorso orale: «come questa riprende la parola viva e la conserva senza tradirla, così il cinema ricalca il comportamento naturale e lo fissa senza alterarlo». ⁷¹In entrambi i casi si ha a che fare con strumenti che prolungano un'esperienza precedente attraverso la sua registrazione. Pasolini basa però le sue teorizzazioni sull'utopia che la realtà parli da sola e che il cinema ne sia semplicemente un fedele specchio. ⁷² Per l'intellettuale, inoltre, il mezzo non è solo dotato di *Langue* (la quale coincide con la realtà stessa) ma anche, in netta opposizione con il pensiero di Metz, di doppia articolazione: le unità minime del cinema, assimilabili ai fonemi della lingua scritta, non sono le inquadrature bensì i singoli oggetti presenti in esse, i quali prendono il nome di “cinèmi”; l'insieme di essi dà luogo a unità più complesse, le inquadrature appunto, equivalenti ai monemi. ⁷³ Molti specialisti muovono critiche pressoché incontestabili dal punto di vista semiotico alle teorie pasoliniane.

⁷¹ F. CASSETTI, *Teorie del cinema, 1945-1990*, cit., p. 148.

⁷² Ivi, p. 149.

⁷³ A. COSTA, *Immagine di un'immagine: cinema e letteratura*, cit., p. 139

Nello stesso periodo Gianfranco Bettetini, nel suo saggio di semiologia *Cinema: lingua e scrittura*, sostiene che il cinema sia dotato di doppia articolazione, la quale è però “spostata” rispetto a quella della lingua naturale. Secondo il semiologo

l'elemento minimo significante del linguaggio cinematografico mutua le sue caratteristiche più dalla definizione di frase che da quella di parola. [...] il linguaggio di immagini in movimento non riesce a significare, in modo autonomo a livello di un segno elementare paragonabile al monema o alla parola, perché le sue componenti segniche non si generalizzano estraendosi dalla realtà riprodotta.⁷⁴

Le due articolazioni del linguaggio verbale (morfema e fonema) hanno perciò senso nel campo cinematografico soltanto se le loro definizioni subiscono una traslazione di referenti: al monema viene a corrispondere quell'unità di linguaggio che si può definire “frase cinematografica” a cui Bettetini assegna il nome iconèma, mentre al fonema corrisponde una serie di unità tecniche che lo compongono e che, come le parole del discorso verbale, possiedono già un significato (tra le altre inquadratura, illuminazione, angolazione).⁷⁵

La relazione tra iconèma e frase è così viva e spontanea che spesso il primo è traducibile nel modo verbale dell'altro, subendo forse svilimento del suo valore poetico ma perdendo ben poco dell'idea che il regista intende suggerire con il suo uso.⁷⁶

In quanto l'iconèma è in qualche maniera paragonabile alle frasi, lo studioso individua nella sintassi e nella sintagmatica le discipline applicabili in uno «studio di linguistica filmica scientificamente fondato».⁷⁷ Non potrà però mai esistere, a suo parere, una sola grammatica

⁷⁴ G. BETTETINI, *Cinema: lingua e scrittura*, cit., p. 50.

⁷⁵ Ivi, p. 52.

⁷⁶ Ivi, p. 55.

⁷⁷ Ivi, p. 60.

cinematografica, in quanto «la lettura di un film comporta ogni volta un adeguamento a un complesso di coordinate nuove e irripetibili, assolutamente non generalizzabili».⁷⁸

Nello stesso anno partecipa al dibattito anche Umberto Eco, il quale sostiene esistano sistemi a una sola articolazione e sistemi forti ad articolazione plurima; a suo avviso il cinema appartiene, come la lingua verbale, alla seconda categoria di sistema semiologico, ma si compone di tre livelli anziché due:

le prime due articolazioni si manifestano all'interno del singolo fotogramma e si compongono di semi iconici, ovvero unità immediatamente decodificabili, e di unità chiamate "figure" che fungono da puri significanti; la terza invece organizza il passaggio dal fotogramma all'inquadratura, trasformando i cinèmi (frutto dell'articolazione fra semi e figure) in cinemorfi, unità complesse generate dalla relazione fra singoli cinèmi all'interno dello scorrimento temporale.⁷⁹

Eco si pone in posizione di diretta polemica con il pensiero di Pasolini secondo il quale il cinema non costituisce un sistema di codificazione ma, più semplicemente, «il momento scritto di una lingua naturale e totale che è l'agire nella realtà».⁸⁰ Il cinema, proprio in quanto linguaggio, è invece un sistema altamente codificato:

L'universo dell'azione, che il cinema trascrive, è già un "universo di segni" e la semiologia filmica non può essere subordinata all'idea di una trascrizione della spontaneità naturale, che non esiste.⁸¹

⁷⁸ Ivi, p. 63.

⁷⁹ F. CASETTI, LUCA MALAVASI, *Enciclopedia del cinema*, Roma, Treccani, 2003, alla voce *linguaggio del cinema*, https://www.treccani.it/enciclopedia/linguaggio-del-cinema_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ (ultima data di consultazione 27/02/2022).

⁸⁰ E. RIPARI, *Storia cinematografica della letteratura italiana*, cit., p. 17.

⁸¹ G. BETTETTINI, *Cinema: lingua e scrittura*, cit., p. 73.

I.2.3. Denotazione e connotazione

Un'altra riflessione imputabile a Christian Metz sulle possibili divergenze tra letteratura e cinema riguarda le modalità in cui il piano denotativo e quello connotativo si manifestano nei due diversi *media*. La letteratura si serve di una lingua verbale nella quale si intersecano il piano della denotazione, puramente informativo, e il piano della connotazione, che mira all'espressività, in cui si producono effetti di senso che travalicano la semplice significazione. In qualsiasi romanzo si alternano espressioni puramente denotative e altre fortemente connotative. Se nella teoria anche nel cinema è possibile distinguere i due piani, riconoscendo la differenza tra un'inquadratura semplicemente descrittiva e una marcatamente elaborata sul piano iconografico e su quello della tecnica di ripresa, Metz contesta che nel cinema possa esistere un piano denotativo totalmente disgiunto dall'espressione affermando che un'immagine cinematografica non può mai essere solamente un atto comunicativo.⁸²

I.2.4. Espressione di concetti astratti

Nell'ambito delle riflessioni che vengono alla luce nel corso degli anni, un'altra considerevole differenza tra i due mezzi pare ad alcuni risiedere nell'incapacità, secondo questi connotata al cinema, di esprimere concetti astratti quando invece la letteratura è estremamente attrezzata e predisposta a tale obiettivo. Secondo Umberto Barbaro⁸³ «il linguaggio cinematografico non può e non può essere linguaggio di concetti. E mai si riuscirà

⁸² G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 44.

⁸³ Umberto Barbaro è stato un critico, teorico, sceneggiatore e regista cinematografico, scrittore e autore teatrale vissuto nella prima metà del ventesimo secolo. Fu figura di grande rilievo non solamente per la sua attività di traduttore e divulgatore dei teorici russi, ma anche perché negli anni Trenta si oppose ai dettami ideologici del regime ed elaborò un'estetica cinematografica per mezzo della quale contribuì all'affermazione del Neorealismo e del cinema d'autore (EDOARDO BRUNO, *Enciclopedia del Cinema*, cit., alla voce *Umberto Barbaro*, https://www.treccani.it/enciclopedia/umberto-barbaro_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ (data di ultima consultazione 27/02/2022)).

con esso a dimostrare il principio di ragion sufficiente o quello del terzo escluso».⁸⁴ Anche secondo Gianfranco Bettetini è molto arduo fare un ragionamento attraverso il cinema:

È molto difficile esprimere un'idea o un concetto per mezzo delle immagini perché il linguaggio che le vede impegnate è molto più adatto a suscitare affetti e sentimenti, che non ad esporre in chiara sintesi gli elementi fondamentali di un atto di speculazione razionale: spesso è necessario un intero film per chiarire un concetto.⁸⁵

Per lo studioso ciò vale soprattutto per il cinema muto il quale non può avvalersi del supporto dei dialoghi o di una voce fuori campo che veicolino concetti astratti.

Si tratta di opinioni comprensibili in quanto il mezzo cinematografico pare fornire al regista solamente gli strumenti necessari a rappresentare il concreto, ciò che ha un corrispettivo tangibile nel mondo reale o quantomeno nell'universo fantastico ma fatto di cose, elaborato dall'immaginazione. La verità è però che il cinema ha la capacità di andare oltre la pura oggettività nonostante debba limitarsi a utilizzare segni che rientrano nell'ordine del visibile. Questo diviene chiaro ai formalisti nei primi decenni del Novecento quando estendono i loro studi su natura e struttura del testo letterario anche al cinema; primo tra tutti Lev Kulešov, il quale dimostra la capacità, intrinseca al cinema, di esprimere attraverso la pratica del montaggio concetti astratti, appartenenti al regno dell'invisibile. I suoi famosi esperimenti dimostrano che, se il cinema in due inquadrature singole e slegate può rappresentare solamente un oggetto A e un oggetto B, esso è in grado di far scaturire un significato dalla relazione che si instaura tra A e B quando le due inquadrature vengono unite dal montaggio; tale significato non coincide con la somma dei due elementi ma, in un certo

⁸⁴ UMBERTO BARBARO, *Il problema della prosa cinematografica*, in *Letteratura e cinema*, a cura di Gian Piero Brunetta, cit., p. 30

⁸⁵ G. BETTETINI, *Cinema: lingua e scrittura*, cit., p. 143.

senso, con la loro moltiplicazione, e può benissimo essere un concetto astratto.⁸⁶ Secondo Vsevolod Illarianovič Pudvokin, regista, attore, sceneggiatore e teorico del cinema russo, molto vicino all'indirizzo di pensiero di Kulešov, «solo l'immagine filmica completa, in quanto unificata-per-montaggio, è di regola portatrice di traslati, simboli, idee astratte, non meno dell'immagine verbale o letteraria».⁸⁷

I.2.5. Linguaggio metaforico e distinzione tra poesia e prosa

Sempre in ambito di riflessioni formaliste su natura e strutture del linguaggio letterario e di quello cinematografico, Borjs Ejchenbaum concentra la sua attenzione sul confronto tra la metafora verbale e quella filmica giungendo ad associarle ma allo stesso tempo sostenendo che esse non producono effetti in tutto e per tutto identici: infatti per cogliere la metafora filmica la si deve poter tradurre a parole, e viceversa, ma la stessa immagine metaforica può colpire nel segno in un film e risultare inefficace in forma scritta, e viceversa. Infatti, poiché la diversa sostanza dei due linguaggi produce conseguenze sui modi in cui essi esprimono significati, la metafora visiva non è «mai completamente e perfettamente tradotta o traducibile in parole e quella verbale non è mai automaticamente traducibile in immagini».⁸⁸ Egli si dedica allora alla ricerca e analisi delle analogie e differenze fra i modi della poesia e della prosa nei due *media* concludendo che, come nella letteratura, anche nel cinema la poesia non è mai “già nelle cose” e quindi non può ottenersi limitandosi a riprodurre oggetti intrinsecamente poetici. Secondo Viktor Šklovskij, che si ricollega al suo ragionamento, poesia e prosa esistono, in entrambe le forme d'arte, come

⁸⁶ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., pp. 47-48. «I segni di una scrittura possono essere immagini di cose e immagini di pensieri. I segni filmici sono soltanto immagini di cose e possono esprimere il pensiero in virtù degli accostamenti di montaggio» (G. BETTETINI, *Cinema: lingua e scrittura*, cit., p. 170).

⁸⁷ GALVANO DELLA VOLPE, *Il verosimile filmico*, in *Letteratura e cinema*, a cura di Gian Piero Brunetta, cit., p. 119.

⁸⁸ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 49.

generi distinti caratterizzati da elementi specifici: se la poesia annovera strutture che le sono proprie (come i differenti tipi di versi con le rispettive rime) nelle quali il primato del racconto è spodestato dai valori ritmici, sonori o figurativi, in egual maniera esistono film i quali, concentrandosi più sul momento tecnico-formale che su quello narrativo o descrittivo, sacrificano la semantica all'estetica, la chiarezza del senso all'effetto sullo spettatore. Come la poesia in letteratura è il risultato di precisi procedimenti stilistici selezionati e utilizzati dal poeta, così la poesia nel cinema è il risultato di scelte precise sul piano dello stile, operate dal regista sul terreno dell'inquadratura, dell'illuminazione, del montaggio e di tutti i procedimenti tecnici che si riflettono sulla semantica. La distinzione tra prosa e poesia è operabile dunque in entrambi i *media* e si basa su criteri assimilabili, senza costituire un giudizio di valore sull'opera in questione.⁸⁹

I.2.6. Altre divergenze e punti di contatto

Nel 1957 George Bluestone pubblica il volume *Novels into film*, il quale si apre sull'idea che sia il film che il romanzo "facciano vedere", l'uno con gli occhi e l'altro con la mente, ma che questa concordanza di fini sia controbilanciata da una notevole differenza quanto agli strumenti di cui dispongono. Secondo lo sceneggiatore infatti, ad esempio, il romanzo cerca di superare la distanza tra soggetto percipiente e realtà percepita, imposta dalla parola scritta, tramite un uso molto frequente di tropi, di figure retoriche, che vivacizzano quanto è rappresentato; il cinema, al contrario, si trova nell'opposta situazione in cui l'immagine avvicina già di per sé percipiente e percepito mentre ciò che semmai le manca è il momento della mediazione simbolica, il quale va costruito attraverso il montaggio o la dialettica tra visivo e sonoro. La differenza dei mezzi con cui le due forme d'arte operano

⁸⁹ Ivi, p. 50.

non comporta affatto un'estraneità tra di esse – una sorta di attrazione reciproca è resa evidente dal dilagante fenomeno dell'adattamento filmico di opere letterarie e da quella forma ibrida chiamata “sceneggiatura” – ma cinema e letteratura tendono sempre a convergere e assieme a divergere.⁹⁰

Nel 1962 Luigi Chiarini, critico e teorico del cinema (nonché docente, sceneggiatore e regista) scrive *Arte e tecnica del film*, alcune pagine del quale sono dedicate al confronto specifico tra immagine e parola. Mediante la seconda, nella visione di Chiarini, è possibile rappresentare situazioni assai precise quanto a significato, ma dai contorni sfumati, mentre attraverso la prima si riescono a rappresentare degli oggetti del tutto determinati ma dal significato spesso variabile e rarefatto.⁹¹ Il critico ne ricava la considerazione che

la parola, esprimendo il concetto, ha, sotto questo riguardo, una capacità sintetica assai superiore all'immagine, mentre, quando tende a darci la rappresentazione oggettiva (e quanto più possibile analitica) della realtà, non solo non può mai raggiungere la completezza dell'immagine, ma le è impossibile competere con le forze sintetiche di questa. Per contro l'immagine non ha possibilità di esprimere il concetto.⁹²

Nel suo libro del 1984, *Concepts in film theory*, Dudley Andrew, professore di cinema e letteratura comparata alla Yale University, sottolinea un'altra importante differenza nella specificità di questi due sistemi significanti. Generalmente il film si trova a lavorare dalla percezione verso la significazione, da fatti esteriori verso motivazioni e conseguenze interiori, dalla donazione di un mondo al significato di una storia ricavata da quel mondo. La finzione letteraria opera all'opposto; iniziando con dei segni costruisce proposizioni che cercano di indurre la percezione e, come prodotto del linguaggio umano, tratta naturalmente

⁹⁰ F. CASSETTI, *Teorie del cinema, 1945-1990*, cit., pp. 63-64.

⁹¹ Ivi, p. 67.

⁹² *Ibidem*.

motivazioni e moti interiori, cercando di portarli all'esterno, elaborando un mondo da una storia.⁹³

Nell'importante saggio *Du littéraire au filmique*, pubblicato nel 1999, lo storico e teorico del cinema André Gaudreault, mentre si sofferma a dimostrare come il cinema possa essere considerato più vicino al *medium* letterario che a quello teatrale, fa notare che cinema e romanzo «hanno in comune la struttura in differita, che colloca il ricettore, né più né meno, di fronte a un fatto compiuto, rispetto all'attualizzazione già sempre *in fieri* dell'atto scenico». ⁹⁴ Inoltre sottolinea come sia il romanzo che il film sono liberi dall'assoggettamento al *continuum* spazio-temporale che limita senza quasi eccezione la rappresentazione teatrale, e come entrambi abbiano bisogno di un supporto materiale durevole costante, libro e pellicola, per essere trasmessi e fruiti.⁹⁵

Non si deve però dimenticare che «il cinema, a differenza della letteratura, è un'arte collettiva come e forse più del teatro».⁹⁶ la buona riuscita di un film dipende da aspetti diversi ed eterogenei di cui spesso si occupano persone diverse (recitazione, sceneggiatura, fotografia, colonna sonora, scenografia, regia, montaggio e altri) nonché dall'ingerenza, più o meno consistente, del produttore, il quale fornisce i fondi perché possa essere realizzato.

Certo questo non gli impedisce di essere a volte la rappresentazione di un universo psicologico singolo [...] ma comunque questo rende il suo statuto diverso dalla letteratura e dal romanzo che deve sempre sforzarsi di uscire, anziché di rientrare, nell'immaginario di un autore.⁹⁷

⁹³ D. ANDREW, *Concepts in film theory*, Oxford University Press, 1984, p. 32.

⁹⁴ A. GAUDREAULT, *Dal letterario al filmico, il sistema del racconto*, cit., p. 37.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ A. CINQUEGRANI, *Letteratura e cinema*, cit., p. 11.

⁹⁷ *Ibidem*.

I.2.7. La sceneggiatura: un ibrido

Il rapporto tra lingua letteraria e linguaggio cinematografico è reso evidente dal fatto che il cinema presuppone un testo letterario di partenza: la sceneggiatura.⁹⁸ Essa non è che una «storia fatta per essere raccontata attraverso immagini»,⁹⁹ costituisce uno dei passaggi che precedono la ripresa di un film e si compone di diversi stadi di elaborazione. Il punto di partenza è costituito dalla creazione del soggetto, o dalla sua individuazione nel caso si tratti di un adattamento letterario; se un soggetto originale consiste in poche righe, che riassumono il contenuto del film nelle quali vengono tratteggiati in breve personaggi, ambiente, e sviluppo della trama, quando si ha a che fare con una trasposizione si considera come soggetto l'opera stessa da cui la pellicola prende spunto (provvedendo in seguito a un'operazione di contenimento, taglio, selezione e variazione che ne danno una rilettura personale).¹⁰⁰ Successivamente si procede alla stesura del “trattamento”, il quale si presenta ancora sotto forma letteraria ma è più funzionale alla descrizione delle scene di cui il film sarà composto, con particolare attenzione all'ambientazione e alla precisazione delle situazioni; in esso è presente un primo abbozzo dei dialoghi ancora in uno stile indiretto. Con la “scaletta”, la quale consiste principalmente nella suddivisione del materiale in scene numerate, avviene il passaggio dal ‘momento letterario’ della storia alla vera e propria costruzione del film. Trattamento e scaletta interagiscono dando vita alla sceneggiatura, la quale mette in ordine tutte le scene del film, descrive con cura gli ambienti, gli eventi e i personaggi, indica con precisione i dialoghi. Attraverso un'operazione denominata “*découpage* tecnico” le scene vengono divise in singole immagini (inquadrature o piani), numerate a loro volta, e di ciascuna si indicano il contenuto, il punto di vista che deve essere

⁹⁸ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 93.

⁹⁹ G. RONDOLINO, D. TOMASI, *Manuale del film; linguaggio, racconto, analisi*, cit., p. 3.

¹⁰⁰ Informazioni tratte da: *Ibidem*; G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 64.

adottato dalla cinepresa e l'eventuale movimento di macchina presente. La sceneggiatura definitiva precisa ogni particolare e descrive tutti i mezzi tecnici necessari alla ripresa.¹⁰¹ Non sempre il procedimento appare scandito in maniera così rigida e articolata in quanto ciascun sceneggiatore possiede il suo personale metodo e l'importanza della sceneggiatura ai fini della ripresa varia a seconda degli autori e del periodo storico.¹⁰² Risulta innegabile che questo genere di testo, poiché deve riportare nozioni che permettano al lettore di immaginare ciò che esso descrive in termini cinematografici, contiene sempre una «serie di riferimenti che traggono il loro senso in funzione di un diverso sistema espressivo».¹⁰³ La sceneggiatura è dunque un oggetto effimero, concepito per diventare altro, un «oggetto intermedio di grande utilità operativa ma di nessuna autonomia espressiva»¹⁰⁴ che «deve essere scritto e letto non a partire dal suo presunto valore letterario quanto in rapporto a quelle immagini e quei suoni che verranno a costruire il film per cui esso esiste».¹⁰⁵ Pasolini, nel suo saggio del 1965' *La sceneggiatura come "struttura che vuol essere un'altra struttura"* afferma che «con la sceneggiatura la letteratura ha elaborato forme specifiche in funzione del cinema basate sulla vocazione dei loro segni (scritti) a farsi altri segni (filmati)»;¹⁰⁶ infatti essa contiene continui riferimenti al rapporto che le cose descritte intrattengono con la macchina da presa. Per il critico è una «struttura strana, di passaggio, che non si accontenta di essere "libro" ma non è neppure, ancora, audiovisiva».¹⁰⁷ Per

¹⁰¹ G. RONDOLINO, D. TOMASI, *Manuale del film; linguaggio, racconto, analisi*, cit., pp. 4-5. Tradurre perfettamente le immagini in una lingua verbale si rivela un'operazione impossibile; per questo motivo la maggior parte dei registi contemporanei fa seguire alla sceneggiatura uno *story-board*, al quale, nelle produzioni a più alto *budget*, si aggiunge talvolta una simulazione digitale (G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 69).

¹⁰² G. RONDOLINO, D. TOMASI, *Manuale del film; linguaggio, racconto, analisi*, cit., p. 5.

¹⁰³ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 65.

¹⁰⁴ G. BETTETINI, *Cinema: lingua e scrittura*, cit., p. 28. La sceneggiatura è così completa e dettagliata che ha ripetutamente sollevato il dubbio tra gli studiosi di estetica cinematografica sul suo possibile valore letterario. Ejzenstejn nega però alla sceneggiatura una natura artistica autonoma (ivi, pp. 114-115).

¹⁰⁵ G. RONDOLINO, D. TOMASI, *Manuale del film; linguaggio, racconto, analisi*, cit., p. 8.

¹⁰⁶ E. RIPARI, *Storia cinematografica della letteratura italiana*, cit., p. 18.

¹⁰⁷ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 58.

definirla chiama in causa la nozione di “processo”, di testo come cosa in movimento, che agisce e si trasforma seguendo la vocazione dettata dalla propria natura, e sostiene che essa costituisca il dato concreto del rapporto tra cinema e letteratura.¹⁰⁸

I.3 Comparazione in prospettiva narratologica

I.3.1 Storia e discorso

Negli anni Sessanta inizia a svilupparsi, originandosi in Francia e diffondendosi poi in tutto il mondo, un indirizzo di studi che prende il nome di narratologia, il quale adotta un metodo strutturalista con l’obiettivo di indagare non tanto specifiche manifestazioni narrative o gli ambiti di collocazione di queste, quanto la narrazione in se stessa. I narratologi postulano infatti l’esistenza di ciò che essi chiamano “racconto”, il quale possiede una propria autonomia che gli consente di essere trasportato da un *medium* all’altro, da un autore all’altro, da un’epoca all’altra, mantenendo una serie di elementi stabili qualsiasi sia la sostanza attraverso cui viene espresso. Sia la letteratura che il cinema (quest’ultimo da un certo momento della sua evoluzione in poi) veicolano racconti, il che ha reso interessante e fruttifera un’analisi narratologica comparata di testi cinematografici e letterari.¹⁰⁹ Alcuni studiosi di quest’ambito, tra i quali spicca Seymour Chatman, sostengono che ogni narrativa, indipendentemente dal *medium* tramite cui viene trasmessa, si componga di “storia” e “discorso”. Quella che chiamano “storia” consiste in una categoria astratta che raccoglie il contenuto del racconto: gli eventi, distinguibili in azioni e avvenimenti concatenabili in base a relazioni di causa ed effetto, e gli esistenti, che si differenziano in personaggi e ambienti;

¹⁰⁸ *Ibidem.*

¹⁰⁹ Ivi, p. 95.

tutto ciò può potenzialmente rimanere del tutto invariato in un film come in un libro.¹¹⁰ Il “discorso” può essere invece definito come l’espressione della storia in questione; esso consiste in una sequenza coerente di enunciati narrativi, «dove “enunciato” è la componente fondamentale della forma dell’espressione, indipendente da, e più astratta di, ogni altra manifestazione particolare»¹¹¹ (ovvero ogni sostanza dell’espressione, che varia da arte ad arte); anche il discorso potrebbe dunque, sulla carta, rimanere invariato nel passaggio, ad esempio, da un testo letterario a uno cinematografico; ma, poiché gli enunciati si manifestano necessariamente attraverso dei *media*, ciascuno caratterizzato da linguaggio, facoltà espressive e procedimenti propri, esso può subire modifiche più o meno evidenti durante il passaggio dall’una all’altra forma d’arte. Un’indagine sulle analogie e differenze tra letteratura e cinema nelle modalità di strutturazione degli elementi narrativi si è dimostrata molto interessante sia per lo studio narratologico generale che nella prospettiva di un’analisi comparata tra romanzo e film.

I.3.2 Il tempo nel romanzo e nel film

L’analisi operata nel 1978 da Seymour Chatman in *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*, prendendo le mosse, e talora distanziandosene, dalle teorie narratologiche di Gerard Genette, cerca di cogliere la struttura della narrazione, sia essa affidata alla scrittura o alle immagini (e suoni) e, sulla base dei suoi minimi tratti costitutivi, costruisce una griglia di possibilità narrative.¹¹² Il saggio indaga, tra i tanti temi, la dimensione temporale del racconto, ovvero quella cui appartengono gli eventi (azioni e avvenimenti) che vanno a comporre la storia, i quali sia in un libro che in un film «sono

¹¹⁰ E. RIPARI, *Storia cinematografica della letteratura italiana*, cit., p. 22.

¹¹¹ SEYMOUR CHATMAN, *Storia e discorso, la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, trad. it. di Elisabetta Graziosi, Parma, Pratiche Editrice, 1987 (New York 1978) p. 153.

¹¹² Ivi, p. 14.

praticamente sempre legati da un ordine, da una successione, da una selezione e da una gerarchia che ne determinano l'intreccio».¹¹³

Nelle narrative verbali un elemento temporale può essere reso non solo con un complesso insieme di elementi grammaticali costituito dal tempo e modo dei verbi, e con gli avverbi, ma anche con mezzi semantici. Anche il cinema è dotato di espedienti per indicare i mutamenti temporali nella storia, i quali sono considerati da Metz più vicini a un sistema di punteggiatura che a una grammatica. Il fatto che il film possa esprimersi soltanto al presente non è che un luogo comune: è vero che quando non è ancora montato esso è assolutamente legato al tempo reale, in quanto guardare un'azione proiettata richiede lo stesso tempo che è stato impiegato per compierla e filmarla, ma quasi tutti i film usufruiscono del montaggio ellittico. È attraverso il montaggio appunto, il quale decide della durata di ogni singolo piano, che il materiale filmico viene organizzato dal punto di vista temporale.¹¹⁴

Chatman, sulla scia di Genette, individua tre categorie di relazioni tra tempo della storia e tempo del discorso, le quali si riferiscono rispettivamente all'ordine, alla durata e alla frequenza degli eventi nel racconto. La prima categoria individua il rapporto tra l'ordine degli eventi raccontati e il loro intreccio, il quale può essere cronologico e lineare o non lineare; mentre nel primo caso storia e discorso hanno lo stesso ordine, nel secondo (denominato "anacronia") l'aderenza dell'intreccio alla *fabula* tende a sfaldarsi.¹¹⁵ Un testo narrativo che presenta anacronie può interrompere il susseguirsi cronologico degli eventi della storia per inserire retrospezioni e anticipazioni. In un romanzo ciò si identifica

¹¹³ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 96.

¹¹⁴ S. CHATMAN, *Storia e discorso, la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., pp. 82-87. «L'immagine, in quanto inquadratura (successione ininterrotta di fotogrammi), è percepita come presente, ma il montaggio permette l'irruzione di un'istanza narrativa che prende lo spettatore "per mano" allo scopo di fargli provare differenti esperienze temporali» (A. GAUDREULT, *Dal letterario al filmico, il sistema del racconto*, cit., p. 109).

¹¹⁵ E. RIPARI, *Storia cinematografica della letteratura italiana*, cit., p. 27.

rispettivamente con i procedimenti denominati analessi (evocazione *a posteriori* di un evento passato) e prolessi (racconto in anticipo di un evento futuro).¹¹⁶ Per quanto riguarda un film, invece, si possono utilizzare questi due termini qualora una voce extradiegetica o un personaggio raccontino un evento già avvenuto (o, come accade molto più raramente, un evento non ancora verificatosi) mentre l'immagine proiettata rimane sul momento presente in cui avviene il racconto. Nel differente caso di una rappresentazione audiovisiva che proietta eventi passati o futuri nella loro totalità si parla di *flashback* e *flashforward*;¹¹⁷ questi due termini identificano infatti un «passaggio narrativo che 'torna indietro' in modo strettamente visivo, sotto forma di scena autonoma (introdotta da segni palesi di transizione come lo stacco o la dissolvenza)». ¹¹⁸*Flashback* e *flashforward* si dicono “diegetici” se prendono vita da parole e pensieri di un personaggio che racconta o ricorda qualcosa del passato, vengono chiamati invece “narrativi” qualora siano propri dell'istanza narrante che li presenta senza la mediazione di un personaggio; solamente in questo secondo caso si può davvero parlare di disarticolazione dell'ordine della storia da parte dell'intreccio.¹¹⁹ La duplicità delle pellicole sonore, articolate da immagini e suoni, fa sì che il racconto da esse veicolato possa potenzialmente mischiare due temporalità diegetiche differenti come un romanzo non può fare in alcun modo;¹²⁰ ciò avviene ad esempio con i cosiddetti “*flashback* parziali”, nel corso dei quali uno dei due canali di informazione può essere mantenuto nel presente, come quando una voce fuori campo appartenente al presente racconta mentre l'immagine proiettata si riferisce al passato.¹²¹

¹¹⁶ S. CHATMAN, *Storia e discorso, la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., p. 63.

¹¹⁷ G. RONDOLINO, D. TOMASI, *Manuale del film; linguaggio, racconto, analisi*, cit., p. 25.

¹¹⁸ S. CHATMAN, *Storia e discorso, la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., p. 64.

¹¹⁹ G. RONDOLINO, D. TOMASI, *Manuale del film; linguaggio, racconto, analisi*, cit., p. 203.

¹²⁰ Ivi, p. 26.

¹²¹ S. CHATMAN, *Storia e discorso, la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., p. 64.

Per quanto riguarda la categoria della durata, letteratura e cinema presentano analogie e differenze. In entrambe esiste un tempo diegetico, costituito dal protrarsi degli avvenimenti narrati (sia libro che film possono raccontare avvenimenti che si svolgono nel corso di qualche ora o giorno finanche storie che abbracciano l'arco di una vita intera se non addirittura secoli o millenni), e un altro tipo di durata, equivalente alla lunghezza che scrittore o regista decidono debba avere ogni singolo segmento nell'economia complessiva dell'opera. Un romanzo è dotato però di un tempo di lettura concreta che varia a seconda del numero di ore che un lettore impiega a terminarlo; la durata concreta di un film non è invece soggettiva e non può essere negoziata (tranne che in un tipo di fruizione domestica). Mentre in un libro si possono perfino tralasciare alcune parti, in un film ciò è praticamente impossibile; ciò comporta che si abbia a che fare con «uno scorrimento continuo, nel quale ogni elemento tende a rientrare prepotentemente nell'ambito della storia e nel quale ogni elemento deve essere predisposto assai più accuratamente che in letteratura».¹²²

In riferimento alla durata intesa in termini genettiani, si individuano in entrambi i *media* cinque differenti tipi di rapporto tra il tempo del discorso che espone gli eventi e l'effettiva durata di questi nella storia. Quando il tempo del discorso è minore del tempo della storia ($T_D < T_S$) si parla di “sommario” (o riassunto). In letteratura si tratta di un'operazione molto comune la quale può comportare l'utilizzo di verbi o avverbi durativi, forme iterative, verbi resi durativi o iterativi tramite uso di forme verbali continue, modali, ripetitive. Un film in un certo senso riassume ogni qual volta presenta una sequenza, la quale non è che un insieme di inquadrature che costituiscono un episodio compiuto contemplando dei piccoli salti spaziali e temporali discreti e non percepibili come ellissi. Il cinema incontra però molte più difficoltà rispetto alla letteratura nel riassumere in pochi secondi eventi che

¹²² G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 99.

si sviluppano in un consistente lasso di tempo; in ragione di ciò spesso i registi devono ricorrere a particolari artifici e soluzioni: dalle più rudimentali, come calendari che si sfogliano, date scritte in didascalia, voce di un narratore fuori campo, alla tecnica del *montage-sequence* – consistente in una serie di rapide inquadrature che mostrano aspetti selezionati di un evento o di una sequenza, generalmente integrati dal flusso della musica – la quale, ideata per risolvere un problema cinematografico, ha poi trovato posto anche nella narrativa verbale. Alcuni romanzi moderni (tra i quali ad esempio *Lolita* di Vladimir Nabokov) operano infatti riassunti tramite frasi che, come a imitare inquadrature cinematografiche distinte, tratteggiano una sorta di brevi “scene” giustapposte.¹²³

Al contrario che per il sommario, se il tempo del discorso appare maggiore rispetto al tempo della storia ci si trova di fronte a un’“estensione” ($T_D > T_S$). Nella narrativa letteraria per ottenere questo effetto le parole possono essere ripetute o parafrasate, gli eventi possono essere verbalizzati più volte e talvolta, come nel caso degli eventi psichici (quali soprattutto percezioni immediate e intuizioni), l’espressione verbale dura necessariamente più a lungo degli eventi stessi.¹²⁴ Sebbene in esso l’estensione si riscontri più raramente che in letteratura, anche il cinema è in grado di dilatare il tempo di narrazione degli eventi rispetto alla loro effettiva durata diegetica: può infatti operare un effetto di rallentamento tramite la tecnica di *slow motion* (utilizzato spesso da registi come Akira Kurosawa e John Woo), può inserire nel corso di un episodio narrativo serie di immagini descrittive o simboliche (come Èjzenštejn nel film *Ottobre*), può sovrapporre due distinte immagini, può ripetere nel racconto un evento che nella diegesi accade una sola volta.¹²⁵

¹²³ S. CHATMAN, *Storia e discorso, la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., pp. 69-71: «Una tecnica sviluppata in un medium narrativo *faute de mieux* viene poi raccolta come una possibilità nuova ed eccitante da un altro medium che non ha le stesse restrizioni di forma».

¹²⁴ Ivi, p. 74.

¹²⁵ G. RONDOLINO, D. TOMASI, *Manuale del film; linguaggio, racconto, analisi*, cit., p. 29.

Se il discorso omette un certo numero di eventi della storia, facendo compiere alla narrazione un ‘salto’ temporale in avanti, ci si trova di fronte a un silenzio testuale denominato “ellissi” ($T_D = 0$; $T_S = n$).¹²⁶ Chatman sostiene che tale procedimento in letteratura sia «vecchio come l’Iliade»¹²⁷ ma che la narrativa moderna si caratterizzi per un massiccio numero di ellissi particolarmente ampie e improvvise. Nel cinema queste si utilizzano spesso per eliminare i tempi morti, accentuare il ritmo narrativo, celare un evento di rilievo per mostrarlo successivamente, costruire *suspense* interrompendo un’azione, evitare di turbare con immagini eccessivamente esplicite.¹²⁸ Spesso sullo schermo l’ellissi viene a coincidere con lo “stacco” (*cut*) fra inquadrature, ovvero il passaggio tra due inquadrature giustapposte; ma non si può dire esista corrispondenza biunivoca tra i due, infatti un *cut* può anche semplicemente rappresentare un cambiamento spaziale, congiungendo due azioni temporalmente continue. Lo stesso vale per altre tecniche che nella storia del cinema hanno segnalato sia un’ellissi che un cambiamento spaziale, quali la dissolvenza e l’apertura o chiusura a iride. Solo il contesto infatti può chiarirne la funzione.¹²⁹

Nel racconto si verifica una “pausa” ($T_D = n$; $T_S = 0$) quando mentre il discorso procede il tempo della storia si arresta. In un romanzo essa consiste sostanzialmente nei passaggi descrittivi; nelle narrative filmiche però la descrizione in quanto tale risulta impossibile 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

¹²⁶ Ivi, p. 31.

¹²⁷ S. CHATMAN, *Storia e discorso, la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., p. 71.

¹²⁸ G. RONDOLINO, D. TOMASI, *Manuale del film; linguaggio, racconto, analisi*, cit., p. 31.

¹²⁹ S. CHATMAN, *Storia e discorso, la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., p. 72: «Lo “stacco”, d’altra parte, è la manifestazione dell’ellissi come procedimento in un *medium* specifico, una attualizzazione parallela allo spazio vuoto o agli asterischi sulla pagina stampata».

presa continua a procedere». ¹³⁰ Secondo Chatman l'effetto della pura descrizione pare presentarsi solamente nel quadro fisso, denominato "fermofotogramma", con il quale si ottiene l'effetto di fermare la storia mentre il film di fatto prosegue. ¹³¹ Altri sostengono che anche il campo vuoto, ovvero quel tipo di inquadratura prolungata in cui la figura umana e altri elementi diegetici forti sono assenti o marginalizzati, costituisca una pausa nella diegesi in quanto non utile a far proseguire la narrazione. ¹³²

Quando tempo del discorso e tempo della storia si equivalgono si assiste sia in letteratura che nel cinema a una "scena" ($T_D = T_S$). Essa si compone generalmente di dialogo e azioni fisiche esplicite di durata relativamente breve, le quali non richiedono più tempo a essere eseguite che raccontate. ¹³³ La scena è il solo sintagma cinematografico che rassomiglia al teatro o alla vita. ¹³⁴

I critici hanno osservato che i romanzi classici sono in prevalenza costituiti da un'alternanza di scena e sommario mentre quelli moderni tendono a evitare di riassumere e a presentare una serie di scene, inframmezzate da ellissi, che il lettore è chiamato a collegare compiendo delle inferenze. La letteratura moderna appare molto più 'filmica' di quella precedente nella gestione del tempo del discorso. ¹³⁵

La terza categoria, individuata da Genette e riproposta da Chatman, è la frequenza, ossia «il rapporto stabilito fra il numero di volte che un evento è evocato dal racconto e il numero di volte che si presume sia accaduto nella storia». ¹³⁶ A riguardo è possibile distinguere tra quattro possibilità: il "rapporto singolativo", quando avviene una singola rappresentazione

¹³⁰ Ivi, 74-75.

¹³¹ Ivi, p. 76.

¹³² G. RONDOLINO, D. TOMASI, *Manuale del film; linguaggio, racconto, analisi*, cit., p. 28.

¹³³ S. CHATMAN, *Storia e discorso, la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., p. 73.

¹³⁴ G. RONDOLINO, D. TOMASI, *Manuale del film; linguaggio, racconto, analisi*, cit., pp. 29-30.

¹³⁵ S. CHATMAN, *Storia e discorso, la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., p. 76.

¹³⁶ E. RIPARI, *Storia cinematografica della letteratura italiana*, cit., p. 27.

discorsiva di un singolo momento della storia ($1_R/1_S$), il rapporto “singolativo multiplo” (o plurale) quando si racconta un numero n di volte ciò che è accaduto un numero n di volte (n_R/n_S), il “rapporto ripetitivo” quando sono attuate molte rappresentazioni discorsive dello stesso momento della storia ($n_R/1_S$), infine il “rapporto iterativo” quando viene raccontato una sola volta ciò che è avvenuto un numero n di volte ($1_R/n_S$).¹³⁷ Mentre la manifestazione dei primi tre racconti indicati non incontra ostacoli di sorta nei due *media*, la realizzazione di quest’ultimo in un film appare molto complessa; l’immagine infatti è per sua natura singolativa:

una singola immagine non può che mostrare uno o più eventi che accadono contemporaneamente indicando il loro accadere lì e in quel momento. Come una sola immagine può rendere un’espressione verbale del tipo «tutti i giorni della settimana si coricava presto», che è un perfetto esempio di enunciato iterativo? Certo, un film [...] non è fatto di sole immagini. Gli elementi verbali che lo costituiscono possono agevolmente introdurre elementi di ordine iterativo.¹³⁸

Tuttavia, nel corso della storia, il cinema ha compiuto vari tentativi di racconto iterativo realizzato esclusivamente mediante soluzioni visive, arrivando più vicino a rappresentare poche volte nel racconto ciò che nella storia avviene un numero maggiore di volte¹³⁹

Nel complesso si può affermare che le narrative verbali esprimano le relazioni temporali con più facilità rispetto alle narrative cinematografiche.¹⁴⁰

¹³⁷ S. CHATMAN, *Storia e discorso, la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., p. 80.

¹³⁸ G. RONDOLINO, D. TOMASI, *Manuale del film; linguaggio, racconto, analisi*, cit., p.32.

¹³⁹ *Ivi*, p.33

¹⁴⁰ S. CHATMAN, *Storia e discorso, la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., p. 22.

I.3.3 Lo spazio nel romanzo e nel film

In *Storia e discorso, la struttura narrativa nel romanzo e nel film* Chatman analizza anche lo spazio del racconto, ovvero la dimensione all'interno della quale si inseriscono gli esistenti (personaggi e ambienti) che caratterizzano la storia. Personaggi e ambienti esistono in uno spazio che è presente astrattamente al livello narrativo profondo, cioè anteriore a ogni tipo di materializzazione (lo schermo bidimensionale del cinema o lo spazio dell'occhio mentale).¹⁴¹ Lo studioso sostiene sia necessario distinguere, sulla scia dell'approccio alla dimensione temporale del racconto, tra spazio della storia e spazio del discorso e afferma che, mentre nel cinema lo spazio della storia si può definire letterale, nella narrativa verbale esso risulta astratto (necessita di una ricostruzione mentale); infatti, mentre il primo *medium* presenta oggetti, dimensioni e relazioni bidimensionalmente analoghe a quelle del mondo reale, nel secondo lo spazio della storia è doppiamente lontano dal lettore poiché non vi è un'immagine iconica o analogica fornita da forme proiettate su uno schermo, gli esistenti e gli ambienti vengono trasformati da parole a proiezioni mentali tramite l'immaginazione del lettore.¹⁴² Lo spazio letterario richiede dunque da parte del lettore una cooperazione ben maggiore, benché anche quello cinematografico sia in realtà tutt'altro che realistico agli occhi del pubblico:

se il primo si crea uno spazio immaginario (che, appunto, varia da lettore a lettore) in base ad alcuni suggerimenti forniti dallo scrittore, il secondo, lo spettatore, percepisce uno spazio unitario ma raramente lo vede nel suo insieme. Il più delle volte si tratta di legare insieme frammenti di questo spazio, del quale ci sono quindi date solo delle versioni parziali, incollate tra loro dal montaggio.¹⁴³

¹⁴¹ Ivi, p. 144.

¹⁴² Ivi, pp. 99-104.

¹⁴³ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 100.

I confini fra lo spazio della storia e quello del discorso non sono semplici da stabilire come quelli tra tempo della storia e tempo del discorso; lo spazio del discorso può essere definito nei suoi caratteri generali come il «centro dell'attenzione spaziale».¹⁴⁴

È l'area inquadrata verso cui è diretta l'attenzione del pubblico implicito, quella parte dello spazio totale della storia che è delimitata o fissata, a seconda del *medium*, attraverso l'occhio di un narratore o di una macchina da presa, in modo letterale come nel film o in modo figurato come nella narrativa verbale.¹⁴⁵

Lo spazio del discorso di un romanzo consiste nello spazio «che il lettore è indotto a crearsi nell'immaginazione sulla base delle percezioni dei personaggi e/o dei resoconti del narratore».¹⁴⁶ Naturalmente ogni scrittore cerca di guidare il lettore a una determinata percezione spaziale, esattamente come fa il regista.¹⁴⁷ Nel cinema infatti lo spazio del discorso (spazio filmico) consiste nella rappresentazione dello spazio diegetico (della storia) attraverso una successione di inquadrature determinate dalle scelte dell'istanza narrante.¹⁴⁸

Secondo Chatman le narrative verbali e quelle filmiche sono sempre state giudicate affini in quanto esse condividono la capacità di descrivere lo spazio con un'agile fluidità che riesce impossibile sul palcoscenico teatrale; possono infatti, rispettivamente attraverso le parole e le immagini, comprendere un'ampia visione panoramica oppure calarsi nell'analisi dettagliata di un personaggio o di un luogo. Nonostante ciò restano importanti differenze tra lo spazio letterario e quello cinematografico. Ad esempio, a differenza che nell'inquadratura di un film, le immagini evocate nella mente del lettore nei passaggi descrittivi di un romanzo non sono contenute in quadri, e leggendo egli vede con l'occhio della mente soltanto ciò che

¹⁴⁴ S. CHATMAN, *Storia e discorso, la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., p. 105.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 107.

¹⁴⁷ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 100.

¹⁴⁸ G. RONDOLINO, D. TOMASI, *Manuale del film; linguaggio, racconto, analisi*, cit., p. 19.

viene nominato dal testo mentre al cinema può notare sia gli oggetti messi a fuoco sia quello periferici. Inoltre, se alcune narrative verbali possono essere completamente sprovviste di scena, vivendo interamente nel regno delle idee piuttosto che in un luogo concreto e determinato, i film hanno grande difficoltà a evocare questa sorta di dimensione astratta. Interessanti differenze intercorrono fra la rappresentazione degli esistenti attraverso i due *media*. Non si può dire che la macchina da presa descriva in senso proprio, non può infatti fermare l'azione per descrivere un oggetto; esistono degli espedienti per simulare una sorta di descrizione, come l'utilizzo di movimenti di macchina o di una voce fuori campo, la quale genera però un effetto che si considera poco artistico poiché esula dalle specificità espressive del mezzo.¹⁴⁹ Nelle descrizioni prolungate in un romanzo invece le parole possono arrestare il tempo della storia. Le narrative cinematografiche mostrano un'infinità di dettagli visivi e, poiché tutte le proprietà di un oggetto filmato (forma, colore, grandezza e altre) vengono colte come un tutto, in una sintesi immediata, l'oggetto possiede un'intensa autonomia; è necessario usare particolari tecniche, quali primi piani e soluzioni di montaggio, per evidenziare dettagliatamente caratteristiche individuali e per mostrare le somiglianze tra un oggetto e l'altro.¹⁵⁰ Al contrario gli oggetti descritti verbalmente in un libro possiedono un'autonomia relativa poiché passano in modo più lento nella coscienza del lettore e non è possibile coglierne tutte le caratteristiche allo stesso momento in quanto esse devono essere descritte esplicitamente fornendo dettagli disposti necessariamente su una linea retta in una successione temporale.¹⁵¹ Nel complesso il cinema riesce a esprimere le relazioni spaziali più agevolmente di quanto possa fare la letteratura.¹⁵²

¹⁴⁹ S. CHATMAN, *Storia e discorso, la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., p. 110.

¹⁵⁰ Ivi, p. 239.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² Ivi, p. 22.

I.3.4 L'istanza narrante implicita nel romanzo e nel film

Secondo Cvetan Todorov se la storia non giunge al ricettore tramite un intermediario non si può realmente parlare di racconto.¹⁵³ La narratività consiste infatti in «quella facoltà che è all'opera in ogni testo portatore di una storia raccontata da una qualunque istanza».¹⁵⁴ Gaudreault, nel saggio *Dal letterario al filmico, il sistema del racconto*, sostiene che, poiché in alcuni casi il racconto scritturale può giungere al lettore senza la mediazione apparente di un narratore attestato ed esplicito, e sarebbe scorretto in questi casi identificare (come erroneamente fa Genette) il narratore con l'autore concreto, bisogna postulare esista sempre, tra quest'ultimo e le eventuali istanze intratestuali, un'istanza narrante sovradiegetica, un narratore (autore) implicito senza nome proprio, denominato “narratore fondamentale” o “grande scrittore”.¹⁵⁵ Si tratta, secondo la sua teorizzazione, di un

essere di carta ancora più scarnificato e disincarnato dei personaggi, perchè non attorializzato. [...] Non è una persona ma [...] un'istanza di messa in pagina, di messa in luogo, di messa in ordine, il che le impedirebbe, e ciò in modo irriducibile, di dire “io”.¹⁵⁶

Per lo studioso ogni racconto letterario, anche quello che sembra solamente il risultato di narratori delegati, resta sotto la responsabilità di questa istanza.¹⁵⁷

Quale che sia la diversità delle voci messe in opera, alla fine è sempre la stessa voce a narrare, quella del narratore fondamentale, quel grande scrittore, [...] immagine nel testo di quell'essere extratestuale che è l'autore (in carne e ossa) con cui il narratologo non deve identificarlo.¹⁵⁸

¹⁵³ A. GAUDREULT, *Dal letterario al filmico, il sistema del racconto*, cit., p. 40.

¹⁵⁴ Ivi, p. 21.

¹⁵⁵ Ivi, pp. 85-86.

¹⁵⁶ Ivi, p. 144.

¹⁵⁷ Ivi, p. 87.

¹⁵⁸ Ivi, p. 142.

In ambito cinematografico la maggior parte dei racconti viene presentata allo spettatore senza la mediazione di un narratore attestato ed esplicito; in tutti questi casi si pone il problema dell'apparente assenza di un intermediario che possa sancire la natura narrativa dei film in questione.¹⁵⁹ Gaudreault muove dunque in prima istanza la sua indagine per verificare se nel caso del racconto filmico sia possibile attestare l'esistenza di un'istanza fondamentale che sia l'equivalente nel cinema del supposto autore implicito del racconto scritturale. Egli prende spunto da Albert Laffay, il quale, nel capitolo *Le Récit, le monde et le cinéma* del suo libro pubblicato a inizio degli anni Sessanta con il titolo *Logique du cinéma*, scrive che «ogni film si ordina intorno ad un fuoco linguistico virtuale che si colloca al di fuori dello schermo»,¹⁶⁰ formulando così, con incredibile chiarezza, il primo principio fondante della narratologia filmica. Laffay aveva proposto di denominare “*grand imagier*” (grande venditore di immagini) quella «presenza virtuale nascosta dietro tutti i film»¹⁶¹ che Gaudreault chiama “meganarratore filmico”; un

personaggio fittizio e invisibile cui opera comune ha dato origine e che, alle nostre spalle, gira per noi le pagine dell'album, dirige la nostra attenzione con discrezione su questo o quel dettaglio, ci passa ad un dato punto l'indicazione necessaria e soprattutto dà il ritmo allo scorrere delle immagini.¹⁶²

Il filmico è un oggetto narratologico più complesso di quello scritturale o di quello scenico; Gaudreault formula nel suo saggio l'ipotesi che il cinema abbia sviluppato una modalità di trasmissione del narrabile che gli è del tutto peculiare, la quale consiste nel

¹⁵⁹ Ivi, p. 86.

¹⁶⁰ Ivi, p. 19.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² *Ibidem*.

combinare, con i propri mezzi, l'equivalente filmico dei due modi del racconto scritturale (la narrazione) e del racconto scenico (la mostrazione).¹⁶³

Il film si fonda sulla prestazione di personaggi in atto, come lo spettacolo teatrale, ma attraverso varie tecniche, prima tra tutte il montaggio, giunge a iscriversi negli interstizi dell'immagine la figura del narratore che, pur del tutto distinto dal suo equivalente scritturale, si presenta con la maggior parte degli attributi di quest'ultimo.¹⁶⁴

Il dispositivo enunciativo del racconto filmico si compone infatti, nella visione del teorico, di due istanze distinte, identificabili con i nomi di "megamostratore filmico" e di "narratore filmografico"; il primo raccoglie a sua volta in sé una prima istanza (mostratore profilmico) che si occupa della messa in scena, ovvero della predisposizione del materiale profilmico, e una seconda (mostratore filmografico) che si occupa della "messa in quadro" del suddetto materiale mediante l'operazione di ripresa; il narratore filmografico corrisponde invece all'istanza che presiede, per mezzo del montaggio, alla messa in concatenazione delle immagini girate. La mostrazione filmografica – ove con "filmografico" si intende «ogni effetto risultante dall'apparecchiatura cinematografica e che, senza influenzare in modo concreto il profilmico durante le riprese, trasforma la percezione che lo spettatore ne avrà durante la proiezione»¹⁶⁵ – si distingue dalla semplice mostrazione profilmica in quanto può anch'essa iscrivere un percorso di lettura e perché è frutto di uno sguardo intermedio, due facoltà di cui non solamente il narratore filmografico dispone; nonostante ciò questa istanza intermedia tra mostrazione e narrazione rimane inevitabilmente «inchiodata all'*hinc et nunc*».¹⁶⁶ Solamente per mezzo del montaggio è infatti possibile quel controllo del tempo di

¹⁶³ Ivi, p. 59.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ Ivi, p. 118.

cui ogni narratore deve disporre per considerarsi tale. Le tre istanze individuate collaborano componendosi nell'istanza fondamentale responsabile del racconto filmico, che le comprende tutte, alla quale Gaudrault assegna appunto il nome di "meganarratore filmico". Questo ha praticamente tutte le possibilità di modulazione temporale offerte al narratore fondamentale del racconto scritturale.¹⁶⁷

Secondo Gaudrault il discorso per immagini costituisce in un certo senso l'equivalente della narrazione tessuta dalle parole del romanzo,¹⁶⁸ ma se la letteratura può sempre e comunque solo narrare, il cinema mostra e narra a un tempo.¹⁶⁹ Ad ogni modo sia il racconto scritturale che quello cinematografico sono, a suo parere, imputabili a due istanze astratte che operano uno sguardo intermedio sul mondo narrato, rispettivamente il narratore fondamentale (o implicito) e il meganarratore filmico (*grand imagier*), le quali presiedono all'organizzazione e strutturazione della narrativa.

Nel suo pensiero il narratore letterario implicito, che egli chiama anche "narrator", è «l'unico guardante a non essere guardato, il solo raccontante a non essere raccontato»,¹⁷⁰ del quale si deve cercare «l'immagine in filigrana nell'opera»;¹⁷¹ dunque qualsiasi narratore esplicito che in un romanzo si lasci sfuggire un "io" si autodenuncia come istanza meramente secondaria, un semplice narratore delegato. Date le debite distinzioni dovute alle differenze del *medium*, del tutto simile è la situazione del racconto filmico, nel quale è possibile far

¹⁶⁷ Ivi, pp. 111-118.

¹⁶⁸ Ivi, p. 59.

¹⁶⁹ Ivi, p. 104. Nel corso della storia i diversi narratori scritturali hanno cercato di dare alla loro diegesi necessariamente non mimetica un aspetto da diegesi mimetica (mostrativa) dissimulando la propria presenza dietro quella dei personaggi della propria finzione e lasciando il minor numero possibile di tracce della propria attività di narratori; nonostante tutti questi sforzi nessuna opera letteraria può mostrare anziché narrare. Tuttavia questo genere di opere letterarie presuppongono un narratore molto più discreto, il quale "mostra" i personaggi dall'esterno, un po' come il cineasta è tenuto a fare per necessità (ivi, p. 73).

¹⁷⁰ Ivi, p. 145.

¹⁷¹ *Ibidem*.

ricorso a molti narratori delegati che, come i loro omologhi del racconto scritturale, si danno false arie da meganarratore.¹⁷²

Un narratologo ha meno difficoltà a smascherare un narratore di secondo grado in un film rispetto che in un'opera letteraria; è estremamente più complesso individuare il *narrator* nel contesto di un'opera letteraria in quanto in essa il veicolo semiotico gli permette una maggiore facoltà di invisibilizzazione mentre l'attività del meganarratore filmico resta sempre percepibile.¹⁷³ In un racconto scritturale infatti «invitare qualcuno a raccontare significa accettare di tacere»,¹⁷⁴ permettere che il delegato si sostituisca totalmente al delegante; al contrario, nel racconto filmico, i narratori di secondo grado invitati a raccontare verbalmente una storia in un *medium* che si fonda sulla mostrazione non riescono a chiudere tutta la prospettiva narrativa:¹⁷⁵ il grande venditore di immagini polifonico «cede al suo delegato un solo canale, quello della parola, e resta all'origine illocutoria, senza alcuna delega, di quelle immagini, di quei rumori, di quelle musiche e di quelli scritti che racchiudono il discorso narrativo di secondo livello tenuto dal narratore delegato».¹⁷⁶

Per Gaudreault un'opera narrativa, che si tratti di un film, di un romanzo o di altro, è il risultato di una tensione tra due poli: da un lato si pone il mondo raccontato (l'universo diegetico), dall'altra l'agente organizzatore di tale mondo (l'istanza narrante); ogni racconto è dunque il «luogo potenziale di un privilegio accordato ad uno dei due poli sull'altro».¹⁷⁷

Un racconto è storia (più che discorso) quando permette un maggiore emergere del mondo raccontato, ed è discorso quando, al contrario, permette un maggior emergere dell'istanza raccontante. Nel primo caso gli eventi sono posti come si sono prodotto

¹⁷² *Ibidem.*

¹⁷³ Ivi, p. 146.

¹⁷⁴ Ivi, p. 165.

¹⁷⁵ *Ibidem.*

¹⁷⁶ Ivi, p. 164.

¹⁷⁷ Ivi, p. 77.

man mano che appaiono all'orizzonte della storia. Nessuno parla; gli eventi sembrano raccontarsi da sé. Nel secondo caso il locutore si appropria dell'apparato formale della lingua e enuncia la propria posizione di locutore.¹⁷⁸

I.3.5 Voce narrativa e punto di vista nel romanzo e nel film

Chatman, nel saggio sopracitato, afferma che ogni narrativa, qualsiasi sia il *medium* attraverso cui essa si realizzi, può comporsi di due differenti categorie di enunciati narrativi: gli “enunciati di processo”, i quali «riguardano le modalità del fare e dell'avvenire»,¹⁷⁹ possono rappresentare (*mimesis*) quando l'enunciato è presentato direttamente al pubblico, o raccontare (*diegesis*) quando lo percepiamo come mediato da qualcuno, un narratore;¹⁸⁰ gli “enunciati di stasi”, i quali «sono nel mondo dell'essere ed enunciano l'esistenza di un insieme di oggetti»,¹⁸¹ possono essere immediati, ovvero identificare o qualificare, oppure mediati, quando presentano gli oggetti in questione.¹⁸² Tuttavia, per lo studioso inglese, ogni qual volta esiste una narrativa deve esistere un narratore, più o meno udibile. Dunque nelle opere narrative la distinzione tra rappresentazione e racconto, tra enunciazione immediata e mediata, corrisponde essenzialmente in termini moderni alla distinzione tra *showing* e *telling*.¹⁸³

Gli autori, sia in letteratura che nel cinema, «possono adottare tecniche particolari per mantenere l'illusione che gli eventi si dispieghino letteralmente davanti agli occhi del lettore, soprattutto limitando il tipo di enunciati che si possono presentare»;¹⁸⁴ Chatman si riferisce a questi casi con il termine di “storie non narrate” (o narrate in modo minimale).¹⁸⁵

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ E. RIPARI, *Storia cinematografica della letteratura italiana*, cit., p. 24.

¹⁸⁰ *Ibidem*; S. CHATMAN, *Storia e discorso, la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., p. 153.

¹⁸¹ E. RIPARI, *Storia cinematografica della letteratura italiana*, cit., p. 24.

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ CHATMAN, *Storia e discorso, la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., pp. 153-154.

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 154.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

In letteratura l'illusione di *mimesi* si persegue mediante la pura registrazione dello scritto, del parlato o del pensiero; nel cinema invece, caratterizzato innanzitutto da enunciati visivi (inquadrature o gruppi di inquadrature), si cerca di ottenerla tramite l'utilizzo di inquadrature statiche e, più in generale, per mezzo di una "regia invisibile", non marcata, che punta a celare la presenza del narratore.¹⁸⁶

Chatman afferma inoltre che, poiché ogni narrativa è una comunicazione, essa presuppone un mittente e un ricevente. La prima delle due parti si compone di tre entità: l'autore vero e proprio, fondamentale al patto narrativo ma esterno a esso; l'autore implicito, ovvero il «principio che ha inventato il narratore insieme a tutto il resto della narrazione»,¹⁸⁷ il quale non ha mezzi diretti di comunicazione ed è immanente alla narrativa; infine il narratore, più o meno udibile fino a essere una presenza opzionale.¹⁸⁸ La parte del ricevente è costituita da tre entità a esse speculari: il pubblico reale (ascoltatore, lettore, spettatore), il pubblico implicito, ovvero quello presupposto dalla narrativa stessa (perciò sempre presente), per la cui ricezione il testo viene predisposto e organizzato, e il narratario (facoltativo come il narratore).¹⁸⁹

Il critico sottolinea la distinzione tra "voce narrativa" e "punto di vista" affermando che, mentre la prima «si riferisce al discorso o agli altri mezzi espliciti tramite i quali eventi ed esistenti vengono comunicati al pubblico»,¹⁹⁰ il secondo consiste nel «luogo fisico o

¹⁸⁶ E. RIPARI, *Storia cinematografica della letteratura italiana*, cit., p. 24.

¹⁸⁷ S. CHATMAN, *Storia e discorso, la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., p. 155: «Vi è sempre un autore implicito sebbene possa non esservi un vero singolo autore nel senso comune del termine: la narrativa può essere stata composta da una *équipe* (film), da un gruppo disparato di persone nel corso di un lungo periodo di tempo (ballate) o per generazione casuale da un computer» (*ibidem*).

¹⁸⁸ Ivi, p. 159.

¹⁸⁹ Ivi, p. 157. «La situazione del narratario è parallela a quella del narratore: può variare da un individuo pienamente caratterizzato a "nessuno". Di nuovo "assenza" o "mancanza di segnalazione" sono posti fra virgolette: in un certo senso ogni racconto implica un ascoltatore o un lettore, così come implica un narratore. Ma l'autore può, per varie ragioni, lasciare che queste componenti rimangano non dette, al di fuori dell'opera, per suggerire che non esistono» (ivi, p. 158).

¹⁹⁰ Ivi, p. 161.

l'orientamento ideologico o la situazione pratica-esistenziale rispetto a cui si pongono in relazione gli eventi narrativi». ¹⁹¹ Dunque espressione (voce narrativa) e prospettiva (punto di vista) non sono necessariamente collocate nella medesima persona. ¹⁹² Mentre nell'individuare la prima si risponde al quesito "chi parla?", riconoscendo il secondo si viene a capo alla domanda "chi vede?".

In riferimento alla voce narrante, seguendo la teorizzazione di Gerard Genette, è possibile innanzitutto distinguere il polo del narratore in "extradiegetico", quando esso è esterno rispetto a un racconto di primo grado (diegesi), ponendosi dunque allo stesso livello dell'autore empirico, e "intradiegetico", ovvero interno al racconto di primo grado e responsabile di un racconto di secondo grado. ¹⁹³ Per quanto concerne, invece, la relazione tra l'istanza narrante e la storia narrata Genette conia due termini: "narratore eterodiegetico" per indicare un narratore che non prende (o non ha preso) parte alla storia narrata, e "narratore omodiegetico" in riferimento a un narratore che partecipa (o ha partecipato) a essa, o almeno ne è testimone. Queste due coppie di alternative (narratore extradiegetico oppure intradiegetico, e narratore eterodiegetico oppure omodiegetico) possono combinarsi dando origine a quattro principali configurazioni di narratore. ¹⁹⁴

Con "punto di vista", si intendono comunemente tre differenti significati: il primo di questi indica, in senso letterale, il punto fisico dal quale si osserva qualcosa (percezione); il secondo consiste nell'opinione, la concezione del mondo, di qualcuno (ideologia); infine l'ultimo si riferisce all'utile di qualcuno (interesse). ¹⁹⁵

¹⁹¹ *Ibidem.*

¹⁹² *Ibidem.*

¹⁹³ GERARD GENETTE, *Figure 3: discorso del racconto*, traduzione di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1976 (Paris 1972), p. 276: «l'istanza narrativa di un racconto primo è per definizione extradiegetica, come l'istanza narrativa di un racconto secondo è per definizione diegetica».

¹⁹⁴ *Ibidem.*

¹⁹⁵ S. CHATMAN, *Storia e discorso, la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., p. 159; G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 104.

I testi, qualsiasi sia il loro tipo, anche la normale conversazione, possono comprendere una sola o una qualsiasi combinazione di questi tre significati. [...] Quando ci volgiamo ai testi narrativi, troviamo una situazione ancora più complessa, dal momento che, come abbiamo visto, non vi è una singola presenza come nei saggi espositivi, nei sermoni, nei discorsi politici, e così via, ma ve ne sono due – personaggio e narratore – per non parlare dell'autore implicito. Ognuno di questi può manifestare uno o più punti di vista.¹⁹⁶

La notevole complessità dell'oggetto di indagine può essere parzialmente semplificata concentrandosi sul concetto di “focalizzazione”, il quale indica il modo in cui vengono regolati in un racconto i rapporti di sapere tra l'istanza narrante, il personaggio e il lettore (o spettatore), con il fine di identificare l'angolo visuale assunto dal narratore. Genette distingue tre tipi di focalizzazione, definendo un testo narrativo a “focalizzazione zero” quando è caratterizzato da un narratore onnisciente, «cui sono noti tutti gli eventi narrati e i pensieri dei personaggi, che vengono commentati e giudicati»,¹⁹⁷ a “focalizzazione interna” nel caso in cui chi narra assume il punto di vista e i sentimenti di un personaggio, riferendo solo quello di cui esso è a conoscenza,¹⁹⁸ a “focalizzazione esterna” se il narratore si limita a un racconto oggettivo, in qualità di testimone esterno, presentando al lettore le azioni dei personaggi senza che siano enunciati i loro pensieri e conflitti interiori.¹⁹⁹

Nel cinema la questione del punto di vista o della focalizzazione può essere affrontata in maniera simile a come procede la narratologia di fronte al testo letterario, seppure con alcuni dovuti accorgimenti.

¹⁹⁶ S. CHATMAN, *Storia e discorso, la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., p. 160.

¹⁹⁷ E. RIPARI, *Storia cinematografica della letteratura italiana*, cit., p. 25.

¹⁹⁸ *Ibidem*: la focalizzazione interna si può a sua volta distinguere in “fissa”, quando è un solo un personaggio a filtrare i fatti, e “multipla”, quando nella narrazione si intrecciano diversi punti di vista. Essa è caratteristica delle opere in prima persona, autobiografiche o epistolari; ma anche un testo scritto in terza persona può rientrare in questa categoria (ne sono degli esempi alcune opere di Verga, che utilizza il “discorso indiretto libero”, di Svevo, che spesso ricorre al “monologo interiore” e al “flusso di coscienza”).

¹⁹⁹ *Ibidem*.

A un primo stadio, si può dire che il problema dell'atto di parola è sostituito dall'atto di vedere. In altri termini, si tratta di individuare le direttrici del rapporto che si instaura fra le tipologie di inquadrature che riproducono tecnicamente il punto di vista del personaggio (le soggettive) e quelle che invece non lo fanno, che provengono da un osservatore esterno al racconto, che sono identificabili come inquadrature oggettive, attribuibili allo sguardo del narratore per immagini.²⁰⁰

I film più semplici da analizzare sotto questo punto di vista corrispondono a quelli che si limitano alla «nuda registrazione visiva di quanto è accaduto “altrove”»;²⁰¹ in questo caso infatti «l'intera pellicola può passarci davanti agli occhi in una completa oggettività visiva, senza che la macchina da presa si identifichi con nessuno dei personaggi».²⁰² Nel caso in cui, invece, un regista voglia sottolineare, per mezzo di espedienti tecnici, il punto di vista di un personaggio, egli dispone sostanzialmente di due alternative funzionali. Un'opzione consiste nel servirsi della “semisoggettiva”, ovvero quel tipo di inquadratura che mostra una determinata porzione di realtà così come la vede un personaggio senza però che la macchina da presa si sostituisca al suo sguardo, collocandosi invece leggermente alle sue spalle (le quali entrano in campo);²⁰³ in sostanza «il profilo del dorso o del fianco appaiono al margine esterno dello schermo e, quando il personaggio guarda verso lo sfondo, anche noi guardiamo con lui».²⁰⁴ L'altra opzione coinvolge sia la tecnica della ripresa che quella del montaggio, servendosi dell'inquadratura detta “soggettiva”²⁰⁵ unitamente a un semplice stacco.²⁰⁶

²⁰⁰ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 105.

²⁰¹ S. CHATMAN, *Storia e discorso, la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., p. 167.

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ G. RONDOLINO, D. TOMASI, *Manuale del film; linguaggio, racconto, analisi*, cit., p. 149.

²⁰⁴ S. CHATMAN, *Storia e discorso, la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., p. 168.

²⁰⁵ La soggettiva consiste in un'inquadratura nel corso della quale il punto di vista dell'istanza narrante, del personaggio e dello spettatore coincidono in un unico sguardo (G. RONDOLINO, D. TOMASI, *Manuale del film; linguaggio, racconto, analisi*, cit., p. 147).

²⁰⁶ S. CHATMAN, *Storia e discorso, la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., p. 168.

se nella prima inquadratura il personaggio guarda fuori dallo schermo, a destra o a sinistra o davanti o dietro, e a questa segue un'altra inquadratura dentro il suo campo visivo, presumiamo che effettivamente rappresenti ciò che il personaggio ha visto dal suo punto di vista percettivo. E noi abbiamo visto con lui (o viceversa: possiamo vedere prima quel qualcosa e poi passare con uno stacco al personaggio che lo guarda). Anche così non sempre è chiaro se abbiamo visto l'oggetto separatamente dal personaggio, insieme a lui oppure per suo tramite. Siamo soltanto sicuri di avere con lui una solidarietà percettiva.²⁰⁷

In realtà l'operazione di analisi di un film sotto il profilo della sua focalizzazione, scomponendolo in inquadrature da valutare una per una allo scopo di individuare il punto di vista dominante, si rivela pressoché sterile a meno che non sia compiuta nella consapevolezza della complessità del problema. Infatti, tra i film narrativi, solo *Lady in the lake* (Robert Montgomery, 1946) è interamente ripreso in soggettiva; ma moltissimi altri film, pur senza avvalersi in modo continuo di questa tecnica, narrano una storia dal punto di vista di un solo personaggio. Per risolvere la questione appare dunque più significativo concentrare l'attenzione sulla maniera in cui il regista organizza la cosiddetta "distribuzione del sapere":²⁰⁸

al di là del fatto che quello che vediamo coincida esattamente con ciò che in quello stesso momento sta vedendo il protagonista, è rilevante considerare se, nel corso del film, allo spettatore vengono fornite più informazioni di quelle cui ha accesso il personaggio (o se le informazioni ci vengono fornite di pari passo a lui, nel percorso

²⁰⁷ *Ibidem*. Lo strano fenomeno di un personaggio che è al contempo oggetto e mediatore della visione si presenta costantemente nelle arti narrative visive. Al contrario è molto raro nelle narrative verbali dal momento che generalmente non osserviamo una scena attraverso gli occhi del narratore nel momento esatto in cui egli prende parte alla scena. Nella sua qualità di oggetto percettivo del quadro che sta tracciando, il narratore non può esserne pure soggetto percettivo. Anche se si tratta della stessa persona, la parte che narra descrive la situazione della parte che funge da personaggio dopo il fatto, e quindi come oggetto, e non come soggetto. Il divario tra il tempo in cui il discorso viene raccontato e il tempo degli eventi è fondamentale e la maggior parte dei racconti in prima persona è retrospettiva (ivi, pp. 168-169).

²⁰⁸ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 105.

narrativo).²⁰⁹

La macchina da presa, essendo in grado di spostarsi bruscamente o scorrevolmente in ogni direzione, può effettuare mutamenti estremamente fluidi del punto di vista.²¹⁰ In ragione di questo alcuni studiosi hanno messo in discussione la distinzione troppo rigida tra oggettività e soggettività. Ne rappresenta un esempio la cosiddetta “falsa soggettiva”, quel tipo di inquadratura che, pur simulando un carattere di soggettiva stilistica,²¹¹ si rivela o si trasforma in piano oggettivo.²¹² L’effetto di spostamento fluido del punto di vista si riscontra talvolta anche nella moderna narrativa verbale; ad esempio in *Mrs Dalloway*, di Virginia Woolf, «una percezione può slittare da un personaggio all’altro o al narratore che riferisce anche dentro i limiti di una singola frase».²¹³

È necessario inoltre ricordare che il film si avvale di una componente sonora che si affianca a quella visiva.²¹⁴ Il film dunque, possedendo due contemporanei canali informativi – il primo che veicola immagini e il secondo voci, musiche, rumori – che possono prodursi indipendentemente l’uno dall’altro oppure combinarsi in molti diversi modi, offre alla narrativa nuove interessanti possibilità nell’utilizzazione del punto di vista.²¹⁵

A tal proposito, gli sviluppi della narratologia cinematografica hanno condotto il semiologo francese François Jost a distinguere tra processi di “ocularizzazione” e processi di “auricularizzazione”.²¹⁶ La prima è definibile come la «relazione che si instaura tra ciò

²⁰⁹ Ivi, pp. 105-106.

²¹⁰ S. CHATMAN, *Storia e discorso, la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., p. 169.

²¹¹ Si definisce “soggettiva stilistica” un’inquadratura che invita lo spettatore a essere letta come soggettiva senza essere esplicitamente rapportata allo sguardo del personaggio (G. RONDOLINO, D. TOMASI, *Manuale del film; linguaggio, racconto, analisi*, cit., p. 148).

²¹² Ivi, p. 149: una falsa soggettiva si realizza ad esempio quando un piano in movimento simula l’avanzare di qualcuno in uno spazio determinato; un qualcuno che, nel corso della durata del piano, finisce con l’entrare in campo ‘oggettivizzando’ il piano.

²¹³ S. CHATMAN, *Storia e discorso, la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., p. 170.

²¹⁴ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 106.

²¹⁵ S. CHATMAN, *Storia e discorso, la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., p. 167.

²¹⁶ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 106.

che la macchina da presa (o l'istanza narrante) mostra e ciò che si presume il personaggio veda»²¹⁷ e Jost ne individua due principali casi. L'ocularizzazione "interna" (ovvero la soggettiva) si verifica quando la visione dello spettatore coincide con quella di un singolo personaggio; essa è a sua volta definita "primaria" quando l'immagine contiene in sé le tracce che rimandano allo sguardo da cui è prodotta (inquadratura mobile, otticamente deformata o semisoggettiva) e "secondaria" quando si ricorre alla figura del "raccordo di sguardo", il quale pone in relazione due immagini distinte che identificano rispettivamente il personaggio intento a guardare e l'oggetto del suo sguardo. Nell'ocularizzazione definita "zero", invece, lo sguardo dello spettatore rimanda direttamente al punto di vista dell'istanza narrante; essa può essere a sua volta caratterizzata da un'enunciazione mascherata, qualora l'istanza tenda a eclissarsi celando l'organizzazione della materia diegetica, oppure, al contrario, da un'enunciazione marcata, nel caso in cui posizionamento e movimenti della macchina da presa rendano avvertibile la volontà dell'istanza e la sua interpretazione del mondo da essa rappresentato.²¹⁸

Con il termine "auricularizzazione" si intende la relazione tra ciò che l'istanza narrante fa sentire e chi ascolta. Jost afferma che, come per l'ocularizzazione, è possibile distinguerla in due tipi principali. Il primo, denominato "auricularizzazione interna", ancora un suono diegetico a un determinato personaggio, per il quale assume un significato particolare; si può a sua volta dividere in "primaria", quando il suono assume una dimensione esplicitamente soggettiva presentandosi in forme alterate in base alle condizioni di ascolto del personaggio, e "secondaria" quando particolari meccanismi visivi o di montaggio evidenziano un suono.²¹⁹ Il secondo tipo di auricularizzazione, detta "esterna", si ha nel caso

²¹⁷ G. RONDOLINO, D. TOMASI, *Manuale del film; linguaggio, racconto, analisi*, cit., p. 35.

²¹⁸ Ivi, pp. 35-36.

²¹⁹ Ivi, p. 289: un esempio di auricularizzazione interna primaria è il suono distorto di una radio ascoltata in guerra da un soldato; un esempio di auricularizzazione interna secondaria si ha quando, in un film horror, lo

in cui i suoni del film, seppur sentiti dai personaggi, non sono legati in modo particolare a uno di questi (rumori ambientali), oppure nel caso di suoni extradiegetici, che non possono essere uditi dai personaggi.²²⁰

Come, dunque, in ogni pellicola cinematografica esiste il punto di vista, nel cinema sonoro esiste anche quello che viene definito “punto di ascolto”; tra i due può esserci un rapporto di coincidenza, se immagini e suoni trasmettono uno stesso messaggio, oppure di contrasto quando parole, musiche e rumori contraddicono l’apparente senso di un’immagine, smentendo il presunto sapere dello spettatore. Inoltre in un film la parola, materiale in primo piano dei tre su cui si compone il suono, può dire più di quel che le immagini esprimono, esattamente quello che esse esprimono, oppure meno di ciò. Essa può appartenere a un personaggio diegetico come a un vero e proprio narratore extradiegetico. La sua presenza può ridurre l’ambiguità di cui le immagini sono portatrici ma può anche a volte veicolare un racconto duplice.²²¹

Nell’ambito di un’analisi comparata che metta in relazione letteratura e cinema, appare interessante capire come i meccanismi della narratologia subiscano variazioni nel passaggio da un mezzo espressivo all’altro. Risulta infatti possibile, durante lo studio di un testo letterario e del suo adattamento, individuare quali processi vengono chiamati in causa per cercare di trovare degli equivalenti ai procedimenti in azione nel testo di partenza.²²²

Quella narratologica può essere una valida base di partenza per giungere a stabilire se un film adotta lo stesso (o gli stessi) punto di vista del romanzo da cui è tratto, ovvero se alle varianti strutturali di messa in racconto corrisponde un mutamento di fondo della prospettiva da cui la storia è narrata e presumibilmente recepita.²²³

scoccare della mezzanotte è enfatizzato dallo sguardo del personaggio che si rivolge verso l’orologio.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ *Ivi*, p. 295.

²²² G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 107.

²²³ *Ibidem*.

I.4 L'adattamento

I.4.1 Categorie macroscopiche di adattamento

La sceneggiatura ricavata da un testo letterario prende il nome di “adattamento”, ma questo termine designa anche la pellicola cinematografica vera e propria derivante dalla rielaborazione di un'opera scritta.²²⁴

Secondo Dudley Andrew l'atto di ricavare un film da un testo precedente esiste di fatto da quando esiste il macchinario cinematografico stesso e più della metà dei film commerciali deriva da fonti letterarie, benché non tutte siano state salvaguardate dal testo filmico che ne ha fatto uso. Limitandosi ai casi in cui il processo di adattamento è in primo piano, e in cui dunque l'originale è trattato con una certa dose di rispetto, si individuano diversi modelli possibili di relazione tra film e testo.²²⁵ «La trasposizione cinematografica di un libro non potrà mai presentare fedeltà assoluta al testo di partenza»;²²⁶ ammesso che sia possibile per un film perseguire una conformità pedissequa e alla lettera, ne risulterebbe un ‘mostro’ il quale non potrebbe vantare legami con il testo originario più saldi di qualsiasi altro film tratto da romanzo; ne sarebbe infatti comunque un'interpretazione.

Sotto la prima grande categoria di adattamento si riuniscono i film liberamente ispirati, che mantengono cioè alcuni elementi dell'opera scritta seguendo autonomamente una propria strada (ad esempio *Apocalypse Now* di Francis Ford Coppola);²²⁷ in questo caso il regista impiega in maniera più o meno estesa il materiale, l'idea o la forma di un testo precedente.²²⁸ Un altro gruppo è costituito dalle trasposizioni che colgono solamente alcuni momenti chiave del romanzo di partenza costruendosi intorno a essi (è il caso ad esempio di

²²⁴ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 70.

²²⁵ D. ANDREW, *Concepts in film theory*, cit., p. 29.

²²⁶ E. RIPARI, *Storia cinematografica della letteratura italiana*, cit., p. 30.

²²⁷ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 71.

²²⁸ D. ANDREW, *Concepts in film theory*, cit., p. 30.

Il Gattopardo, Senso, e Morte a Venezia, di Visconti).²²⁹ La categoria più controversa è quella che accoglie le pellicole in cui l'unicità del testo originale è preservata a tal punto da essere intenzionalmente lasciata non assimilata nell'adattamento; di questo approccio, identificato da Andrew con il termine *intersecting*, si possono citare pressoché solamente casi limite, il più famoso dei quali è senza dubbio *Diary of a Country Priest* di Robert Bresson. André Bazin, analizzando il film, afferma che in questo caso viene presentato non tanto un adattamento quando una 'rifrazione' dell'originale; secondo il critico il film è un romanzo visto attraverso il cinema in quanto il cineasta ha messo in primo piano l'operazione di scrittura del diario e ha proseguito sulla strada di evitare di cinematografizzare l'originale.²³⁰ Un approccio creativo simile è perseguito da Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, i quali realizzano pellicole che rifiutano il principio di traduzione.²³¹ *Medea, I racconti di Canterbury* e *Il Decameron* di Paolini sono anch'essi adattamenti nella modalità di "intersecting".²³² Tutti questi testi presentano l'alterità e la peculiarità del testo letterario a cui rimandano; si tratta di una

maniera concreta, di altissimo e riconosciuto valore estetico, di piegare il cinema alle ragioni della letteratura, senza cercare di convertire la matrice verbale di quel testo, bensì esaltandolo attraverso soluzioni di regia che ne prevedono la presenza.²³³

I.4.2 Definizioni e idee

Molti intellettuali si sono espressi riguardo il tema dell'adattamento cinematografico. Negli anni Sessanta Roman Jakobson, occupandosi degli aspetti linguistici delle operazioni di traduzione, giunge a considerare la trasposizione cinematografica una forma di traduzione

²²⁹ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 72.

²³⁰ D. ANDREW, *Concepts in film theory*, cit., pp. 30-31.

²³¹ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 75.

²³² D. ANDREW, *Concepts in film theory*, cit., p. 31.

²³³ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 75.

intersemiotica, che chiama anche “trasmutazione”, poiché essa trasmuta un sistema linguistico in un altro differente operando un passaggio dal linguaggio verbale a quello iconico.

Il linguista Louis Trolle Hjelmslev suddivide la trasformazione dei diversi strati del linguaggio di partenza in quelli del nuovo sistema linguistico in due piani, quello dell’espressione e quello del contenuto, essi stessi articolati in tre strati differenti che devono necessariamente coesistere perché il codice linguistico possa costruirsi e operare. Il primo si suddivide in: forma dell’espressione, ovvero il testo costituito dai significanti e dalle regole che ne consentono la formazione; sostanza dell’espressione, ciò che nel testo è immediatamente percepibile; materia dell’espressione, identificabile con il supporto fisico necessario a rendere un enunciato manifestabile. Il secondo appare tripartito in: forma del contenuto, relativa ai significati e alle regole che li determinano; sostanza del contenuto, ovvero il nostro modo di percepire il mondo in base allo schema proiettato dalla forma sulla materia; materia del contenuto, composta dall’insieme dei fatti che il codice può manifestare.²³⁴ Lo strutturalista danese ritiene la traduzione intersemiotica un procedimento che da un lato ripropone le forme del contenuto del testo di origine nell’adattamento, dall’altro riproduce «nel nuovo sistema linguistico le correlazioni tra significanti e significati che caratterizzano il sistema linguistico di partenza, potendo tuttavia aggiungere i nuovi sensi che scaturiscono dalla specificità del codice».²³⁵

Uno spunto di riflessione giunge anche da Thierry Groensteen, famoso teorico del fumetto francese, il quale, nel saggio del 1993 *La transcriture. Pour une théorie de l’adaptation* (scritto a quattro mani con André Gaudreault) delinea una sua definizione del fenomeno. Per lo studioso l’adattamento è

²³⁴ E. RIPARI, *Storia cinematografica della letteratura italiana*, cit., p. 34.

²³⁵ *Ibidem*.

il processo di traslazione con cui si crea un'opera O_2 da un'opera O_1 preesistente, laddove O_2 non utilizza, o non utilizza solamente, le stesse materie dell'espressione di O_1 .²³⁶

Con il termine “traslazione” Groensteen vuole indicare che si ha a che fare con una particolare forma di traduzione, la quale implica il trasferimento vero e proprio di un corpo (ovvero il testo) da un 'luogo' a un altro.²³⁷

Nella sua raccolta di saggi (su temi di teoria della traduzione) dal titolo *Dire quasi la stessa cosa* (2003) Umberto Eco afferma che le traduzioni tra *media* differenti si basano sulla teoria dell'“interpretanza”, secondo la quale il segno trasposto non è oggetto di un passaggio meccanico da un sistema all'altro ma di un'interpretazione da parte di chi regge il processo; dunque il traduttore interpreta il testo senza staccarsene ponendo in risalto le peculiarità che ritiene necessarie alla migliore resa del senso nel sistema linguistico. Questo processo di trasmutazione da una materia d'espressione all'altra aggiunge inevitabilmente significati al segno di partenza.²³⁸

I.4.3 Dal romanzo al film: fedeltà alla 'lettera' e allo 'spirito'

Lo sceneggiatore che si accinge ad adattare un'opera letteraria per il cinema deve compiere un'operazione di traduzione della pagina scritta in immagine, con la possibilità di mantenere invariati alcuni elementi del testo di partenza. Il discorso diretto del libro, qualora presente, può essere proposto tale e quale, costituendo per la sua totalità o in parte i dialoghi della pellicola; lo stesso vale per le considerazioni personali dell'autore o per il pensiero che

²³⁶ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 88.

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ E. RIPARI, *Storia cinematografica della letteratura italiana*, cit., p. 35.

egli attribuisce a un personaggio tramite monologhi interiori e altri espedienti, i quali possono materializzarsi nella voce extradiegetica (*voice over*) di un attore. La maggior parte dei romanzi appare principalmente composta da descrizioni che attengono alla sfera della contestualizzazione e dell'azione, le quali in un film devono essere tradotte in immagine. Non è sufficiente però che l'autore dell'adattamento si limiti a «fornire un equivalente visivo a tutto ciò che lo scrittore ha messo sulla pagina, secondo uno schema di equivalenze immediate per cui a ogni parola corrisponde un'immagine o un'oggetto e a ogni frase un gesto»;²³⁹ se questo approccio risulta inadatto per quanto riguarda ciò che Roman Jakobson definisce “traduzioni interlinguistiche”, in quanto il fatto che ciascuna lingua sia caratterizzata da sintassi e grammatica singolare costringe a variare la posizione delle parole nella frase e a costruire il discorso in maniera diversa, a maggior ragione non può considerarsi una valida soluzione quando ci si accinge a realizzare una traduzione intersemiotica.²⁴⁰ Risulta infatti necessario compiere una serie di equivalenze tra due linguaggi che hanno una diversa ‘sostanza’, e ciò comporta un numero considerevole di modifiche e aggiustamenti. Il passaggio da un *medium* a un altro obbliga a variazioni nell'organizzazione del discorso che non possono non riflettersi sul contenuto dell'opera.²⁴¹ Ad ogni modo, nell'adattare un libro per il cinema o nell'intraprendere un confronto tra una trasposizione filmica e la sua fonte letteraria si deve accettare che, sebbene il materiale della letteratura possa essere di differente natura rispetto a quello del cinema, entrambi i sistemi

²³⁹ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 76.

²⁴⁰ *Ibidem*. «Noi distinguiamo tre modi di interpretazione di un segno linguistico, secondo che lo si traduca in altri segni della stessa lingua, in un'altra lingua, o in un sistema di simboli non linguistici. Queste tre forme di traduzione debbono essere designate in maniera diversa: 1) la traduzione *endolingvistica* o riformulazione consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di altri segni della stessa lingua; 2) la traduzione *interlinguistica* o traduzione propriamente detta consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di un'altra lingua; 3) la traduzione *intersemiotica* o trasmutazione consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici» (ROMAN JAKOBSON, *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Saggi di linguistica generale*, trad. it. di Luigi Heilmann e Letizia Grassi, Milano, Feltrinelli, 1966; Paris 1963, p. 57).

²⁴¹ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 89.

possano costruire a loro modo scene e narrazioni comparabili.²⁴² Un film e un libro, a prescindere dalla grande distanza che li separa, possono arrivare a esprimere qualcosa di così simile da indurre lo spettatore e lettore ad associarli e i critici a confrontarli.²⁴³ Una pellicola può essere fedele alla ‘lettera’ di un testo o al suo ‘spirito’ (come a entrambi) in varia misura.²⁴⁴ A tal proposito gli studiosi di semiotica hanno individuato delle linee di coerenza testuale, che hanno chiamato “isotopie”, le quali consentono di collegare un film a un libro a partire dalla somiglianza tra alcune o tutte le loro componenti a livello di contenuto. Greimas si è adoperato a suddividerle in tre categorie: le isotopie tematiche consistono nei temi di fondo di cui si occupano tanto il romanzo quanto il film; le isotopie figurative riguardano i dati oggettivi in cui tali questioni sono rappresentate, ovvero tutti i dati riguardanti identità e azioni dei personaggi nonché coordinate spaziali e temporali in cui si svolge il racconto; le isotopie patemiche si riferiscono ai cambiamenti caratteriali ed emotivi a cui i personaggi vanno incontro. Tutti questi fattori possono subire modifiche nel corso del processo di traduzione, dal numero e dalla portata delle quali è possibile misurare la distanza che intercorre tra i due testi sotto l’aspetto contenutistico.²⁴⁵ Inoltre secondo Andrew la fedeltà alla ‘lettera’ concerne anche gli aspetti base che determinano il punto di vista del racconto (quali tempo verbale, grado di partecipazione e conoscenza del narratore). Sempre per il professore di Yale la fedeltà allo ‘spirito’ del romanzo trasposto è ben più difficile da ottenere; realizzare nel film equivalenti stilistici di aspetti intangibili quali tono, immaginario e ritmo non è per nulla un processo automatico e meccanico. Presumibilmente per giungere a tale obiettivo il cineasta deve intuire e riprodurre il ‘sentimento’ dell’originale. Critici di avviso discordante hanno sostenuto rispettivamente che si tratti di un’impresa impossibile,

²⁴² D. ANDREW, *Concepts in film theory*, cit., p. 32.

²⁴³ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 77.

²⁴⁴ D. ANDREW, *Concepts in film theory*, cit., p. 31.

²⁴⁵ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., pp. 77-78.

che coinvolga il rimpiazzo sistematico di significanti verbali da parte di significanti cinematografici, o che debba essere il prodotto di intuizione artistica.²⁴⁶

I.4.4 Oltre la fedeltà

Ernst Gombrich, storico dell'arte e accademico austriaco, sostiene che il processo di adattamento da un qualsiasi forma d'arte a un'altra è possibile, sebbene mai perfetto, e non pone ostacoli insormontabili in quanto gli esseri umani hanno da sempre la capacità di adattarsi a nuovi sistemi con differenti tradizioni per perseguire obiettivi o realizzare costrutti simili.²⁴⁷ L'adattamento non può essere però giudicato esclusivamente con il metro della fedeltà in quanto esso non può che essere sempre, in qualche misura, «qualcosa di diverso, di nuovo, una riscrittura di un testo, una sua continuazione, una sua variazione»;²⁴⁸ André Bazin mostra di essere giunto a questa consapevolezza, già nel 1951, in alcuni passaggi del suo articolo *Journal d'un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson* (pubblicato nella rivista «Cahiers du cinéma»):

Non si tratta più [...] di tradurre nel modo più fedele e intelligente possibile, meno ancora di ispirarsi liberamente, pur con amorevole rispetto, in vista di un film che sia la ripetizione di un'opera; si tratta piuttosto di costruire *sul* romanzo *con* il cinema, un'opera posta in una seconda posizione. Non già un film “paragonabile” al romanzo o “degno” di lui, ma un nuovo essere estetico che è come il romanzo *moltiplicato* per il cinema.²⁴⁹

²⁴⁶ D. ANDREW, *Concepts in film theory*, cit., p. 32.

²⁴⁷ Ivi. p. 33.

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ SANDRO VOLPE, *Frontiere pericolose: l'adattamento*, in «Between», I.1, 2011, p. 5, <https://doi.org/10.13125/2039-6597/602> (data di ultima consultazione 20/02/2022).

Per il critico francese la trasposizione, più che puntare a un rispetto pedissequo all'originale basato sul principio di identità, deve ricercare modelli equivalenti che ne riprendano lo spirito in modo da ricalcare il rapporto che il testo di partenza instaura con i propri destinatari.²⁵⁰ Si tratta di una scommessa interpretativa che necessita di una paziente individuazione delle particolarità e dei difetti del romanzo ispiratore e si realizza mediante la scelta di soluzioni correttive; scelte a volte felici, perché dotate di coerenza ed economia narrativa, a volte semplici, quando accade al regista di risolvere brillantemente la complessità del romanzo. François Truffaut, nel suo articolo del 1958 *L'adaptation littéraire au cinéma* (pubblicato in «La Revue des Lettres Modernes»), scrive che il romanzo, con i suoi pregi e difetti, è davanti a noi; chi viene dopo può trarne indiscutibile vantaggio e può e deve farne una cosa diversa, talvolta anche migliore.²⁵¹

I.4.5 Sfumature terminologiche

Poiché si tratta di un fenomeno sfumato sul quale lo sguardo può cadere da molteplici angolazioni, esistono diversi termini per identificare il passaggio dall'opera letteraria allo schermo. Utilizzando “dislocazione” si sottolinea il fatto che la vicenda originale sia stata collocata in un contesto diverso; il termine “trascrizione” pone l'accento sul passaggio tra codici, ponendo interrogativi sulle loro analogie e differenze; con “traduzione” si evidenziano problematiche di tipo linguistico mentre “rifacimento” evidenzia che la pellicola si appoggia a un modello da seguire; tramite “trasmutazione” si fa riferimento alla complessità di un'operazione intertestuale come quella tra racconto letterario e narrazione cinematografica. I due termini più utilizzati sono “adattamento” e “trasposizione”; il primo sembra suggerire l'adeguamento a un apparato consolidato, «presupponendo quindi un'idea

²⁵⁰ E. RIPARI, *Storia cinematografica della letteratura italiana*, cit., p. 33.

²⁵¹ S. VOLPE, *Frontiere pericolose: l'adattamento*, cit., p. 5.

di un cinema come sistema, con regole se non con direttive sintattiche»,²⁵² il secondo indica l'interpretazione di un testo di cui viene dichiarata la paternità originaria.²⁵³ La maggior parte della terminologia abitualmente usata è spia linguistica di un «atteggiamento di subordinazione del mezzo cinematografico all'effetto di senso prodotto dal mezzo letterario»;²⁵⁴ nella percezione comune si identifica il film come una *editio minor* del racconto di cui il romanzo è depositario e quasi sempre si afferma la superiorità dell'originale, ma in realtà non vi è film che non aggiunga qualcosa al testo di provenienza e molte pellicole possono competere di diritto, quanto a rappresentatività e importanza, con il loro referente letterario.²⁵⁵

I.4.6 Modalità e prospettive dell'analisi comparata

Un film, anche se di derivazione letteraria, è senza dubbio un'opera autonoma che può essere giudicata in quanto tale; è ormai luogo comune notare come da libri mediocri possano nascere opere cinematografiche eccellenti e viceversa. Pur nella riconosciuta autonomia delle diverse espressioni è però impossibile negare il gioco di interazioni tra letteratura e cinema.²⁵⁶ L'analisi comparata di un adattamento e la sua fonte proietta chi si appresta a compierla in una «dimensione metatestuale, interpretativa, che spesso ci può dire molto sugli assetti linguistici del cinema, e della letteratura, e magari anche sull'opera che ha ispirato il film»²⁵⁷ nonché sulla pellicola stessa.

²⁵² E. RIPARI, *Storia cinematografica della letteratura italiana*, cit., p. 35.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ A. COSTA, *Enciclopedia del Cinema*, cit., alla voce *trasposizione*, https://www.treccani.it/enciclopedia/linguaggio-del-cinema_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ (data di ultima consultazione 27/02/2022).

²⁵⁵ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., pp. 82-91.

²⁵⁶ A. COSTA, *Immagine di un'immagine: cinema e letteratura*, cit., p. 9.

²⁵⁷ *Ivi*, p. 13.

Nell'ambito di questa prospettiva di studio appare utile per prima cosa ridurre il film scelto al «minimo comune denominatore della sua anima letteraria, ai suoi aspetti narrativi prima che linguistici».²⁵⁸ A tale scopo è necessario isolare le componenti narrative nelle due opere messe a confronto e, attraverso un'operazione di misurazione, individuare quali analogie e differenze emergono. I fenomeni che determinano il tipo di legame che un film intrattiene dal punto di vista della narrazione con il suo referente letterario si suddividono in due grandi categorie: le sottrazioni e le aggiunte. Tenzialmente la trasposizione di un romanzo comporta quasi sempre un'operazione di sintesi. Prima di tutto ciò appare necessario in rapporto alla durata limitata concessa a una pellicola rispetto al volume anche molto consistente di un romanzo, ma a ciò si aggiunge il fatto che alcune parti del testo letterario possono risultare del tutto intraducibili a un film narrativo; alcune scene non possono essere trasposte perché mostrano caratteri esageratamente irrealistici o perché il dicibile differisce talvolta dal visibile (scene violente, atti sessuali espliciti, discorsi, temi e gesti quotidiani possono avere un impatto troppo forte o al contrario non sufficientemente incisivo una volta tradotti nel linguaggio del mezzo cinematografico). Il meccanismo di sottrazione può risultare in alcuni casi radicale mentre in altri si limita a interventi sottili e parziali, come quando viene tolto spazio a un personaggio rilevante nell'originale relegandolo a un ruolo marginale o di comparsa. La pratica di applicare nel testo filmico scene o personaggi che nel testo scritto non compaiono è vecchia quanto il cinema e costituisce strumento di rivendicazione della paternità del film da parte del regista, il quale marca in tal maniera il proprio personale spazio di autonomia nell'ambito un territorio narrativo venuto alla luce per mano d'altri.²⁵⁹ Inoltre «il processo di figurativizzazione cui il

²⁵⁸ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 79.

²⁵⁹ Ivi, pp. 80-81.

film sottopone la materia letteraria comporta sempre un contributo ulteriore».²⁶⁰ Sottrazioni e aggiunte non si presentano mai in forma totalmente autonoma, quasi sempre risultano combinate. L'analisi comparata del contenuto di un libro e della relativa trasposizione può evidenziare un ampio spettro di varianti: lo sceneggiatore o il regista possono basarsi su alcuni specifici aspetti del testo accentuandoli e introducendo modifiche pur restando complessivamente fedeli al 'cuore' dell'opera di partenza, possono aggiungere o eliminare personaggi, ordinare diversamente la successione delle scene, modificare in parte o radicalmente l'*incipit* o il finale, mutare il contesto spaziale o temporale in cui è ambientata la vicenda, attribuire maggiore o minore rilevanza al contesto storico di questa, contaminare più testi, introdurre mutamenti linguistici, finanche modificare lo schema dei fatti.²⁶¹ Tramite questa prospettiva di indagine è possibile desumere i metodi impiegati dall'autore del film nel suo approccio al romanzo di partenza, il senso del suo ricorrere a un'opera preesistente e il punto a cui intendeva giungere.²⁶²

Limitarsi a questo primo semplice livello di analisi quando ci si accinge a comparare un testo letterario e la sua trasposizione cinematografica è insufficiente. Il raffronto deve essere compiuto tenendo presente «il piano iconografico e quello tematico, gli aspetti stilistici e quelli narrativi, fino al significato profondo dell'opera, il suo stesso senso».²⁶³ Libro e film infatti, qualora considerati forme d'arte e ambiti espressivi, costituiscono il mezzo con il quale scrittore e cineasta esprimono dei significati, esponendo attraverso il proprio talento una precisa visione del mondo, una poetica.²⁶⁴ Salvo casi poco frequenti di autoadattamento le due opere oggetto di comparazione hanno diversa paternità e le varianti

²⁶⁰ *Ibidem.*

²⁶¹ E. RIPARI, *Storia cinematografica della letteratura italiana*, cit., p. 31.

²⁶² G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 79.

²⁶³ *Ibidem.*

²⁶⁴ *Ivi*, p. 58.

possono essere ricondotte alla soggettività dei due autori (oltre che alle differenti facoltà espressive dei due *media*).²⁶⁵ L'analisi comparata deve dunque puntare anche a individuare i significati che essi hanno posto nei rispettivi testi nonché i procedimenti da loro adottati per esprimerli nell'ambito dell'istituzione di riferimento, dotata di linguaggio, storia e repertorio propri.²⁶⁶

L'analisi comparata ha senso per capire meglio un film o un libro attraverso una sua fonte o un suo derivato, dotato di una propria autonoma identità, che rispetto al testo di cui si occupa può però rappresentare una critica, una riscrittura, un ampliamento dell'orizzonte di conoscenza.²⁶⁷

Attraverso il confronto si può giungere a comprendere in quali aspetti differiscono le due opere in questione, cosa ha voluto esprimere lo scrittore e cosa il cineasta, cosa il film dice riguardo al testo letterario, cosa somiglianze e differenze rivelano del film e quali procedimenti linguistici e stilistici il regista ha elaborato per trovare degli equivalenti formali della lingua dello scrittore.²⁶⁸ Inoltre, in ambito più ampio, questa modalità di analisi può evidenziare analogie e specificità generali dei *media* che adottano lo stesso racconto,²⁶⁹ infatti «ogni indagine comparata tra un film e un romanzo chiama in causa la dialettica stessa tra cinema e letteratura».²⁷⁰

²⁶⁵ Ivi, p. 89.

²⁶⁶ *Ibidem*.

²⁶⁷ Ivi, p. 92.

²⁶⁸ Ivi, p. 94.

²⁶⁹ E. RIPARI, *Storia cinematografica della letteratura italiana*, cit., p. 30.

²⁷⁰ G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, cit., p. 93.

CAPITOLO SECONDO

***IL CONFORMISTA* DI MORAVIA ADATTATO DA BERTOLUCCI:**

TESTO LETTERARIO E TESTO FILMICO A CONFRONTO

II.1 Introduzione

II.1.1 Obiettivi del confronto

Alla luce dei temi trattati nel capitolo precedente, il quale indaga ad ampio spettro il rapporto tra cinema e letteratura, e soprattutto in ragione della varietà e l'interesse dei complessi processi che entrano in campo nell'ambito della creazione di un testo filmico a partire da un romanzo preesistente, il secondo capitolo ha come obiettivo un'analisi comparata tra il romanzo *Il conformista*, scritto da Alberto Moravia nel 1951, e l'omonimo adattamento cinematografico sceneggiato e girato nel 1970 da Bernardo Bertolucci. Il confronto si rivela un interessante modo di indagare struttura, configurazione, stile, contenuti e significati delle due opere attraverso una rassegna delle analogie e delle differenze in esse riscontrabili sotto vari aspetti e a vari livelli. L'analisi si concentra principalmente sul testo filmico per individuare esempi di ciò che il cinema può fare, a volte avvalendosi di strumenti esclusivi del *medium*, per trasporre componenti della storia, temi, significati, atmosfere, strutture del discorso ricavate dal testo letterario; un altro obiettivo è quello di analizzare le aggiunte, le modifiche, le interpolazioni che il regista si è permesso di introdurre nella sua

personale visione della storia da narrare, dando risalto e nuova luce al romanzo moraviano, assimilandolo e ‘masticandolo’ per dare vita a un’opera strettamente legata a esso e allo stesso tempo nuova e differente. Infatti il compito di chi adatta un romanzo allo schermo non si riduce mai a cercare semplicemente di rivelare la struttura e la consistenza poetica del romanzo stesso; il cineasta, dovendo creare un insieme organico di immagini e di suoni, quando attinge dalla letteratura deve necessariamente ‘reinventare’ il testo di partenza.¹ Gli stessi autori dei due testi in analisi se ne dichiarano convinti. Moravia afferma non ci possa essere fedeltà nella versione filmica di un testo letterario e, anzi, che per esservi fedele sia necessario tradirlo.² In un suo scritto in occasione del centenario del cinema, Bertolucci sostiene la fondamentale ‘estraneità’ del cinema rispetto alla narrativa.³ Nonostante queste considerazioni l’operazione di confronto tra un libro e la sua trasposizione può stimolare considerazioni rilevanti a chi decide di affrontarla con intento di studio, quantomeno stimolandolo a interrogare, definire e percorrere il testo filmico esattamente come accade con quello letterario.⁴

II.1.2 Cenni sugli autori: Moravia e il cinema, Bertolucci e la letteratura

I due autori hanno grande familiarità, per motivi differenti, nel corso della loro vita, l’uno con la primaria materia di espressione dell’altro.

Moravia nasce a Roma il 28 novembre 1907 da famiglia borghese. Affetto dai 9 ai 16 anni da tubercolosi ossea riceve un’educazione non canonica. Pubblica il suo primo romanzo, *Gli indifferenti* (folgorante successo editoriale) all’età di 19 anni e vanta una lunga carriera come scrittore, giornalista e saggista; egli si dedica inoltre in varie forme al teatro e

¹ FRANCO PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, Milano, Lindau, 1998, p. 37.

² ALBERTO MORAVIA, *Al cinema: centoquarantotto film d’autore*, Milano, Bompiani, 1975, p. 84.

³ Ivi, p. 38.

⁴ A. COSTA, *Immagine di un’immagine: cinema e letteratura*, cit., p. 24.

si occupa di non poche delle numerosissime trascrizioni filmiche dei suoi romanzi.⁵ Svolge attività di critico cinematografico sulle pagine dell'«Espresso».⁶ Durante una lunga conversazione con Alain Elkann l'artista dichiara:

il cinema mi piace da sempre. Da ragazzo andavo a vedere fino a due film al giorno. È la mia arte preferita, dopo la letteratura e la pittura. Il cinema e la pittura hanno una grande influenza sulla mia narrativa perché vivo molto attraverso gli occhi.⁷

Bertolucci nasce a Parma il 16 marzo 1941 per poi trasferirsi con la famiglia a Roma all'età di 11 anni. Egli cresce in un ambiente estremamente pregno di stimoli culturali; la madre, Ninetta Giovanardi, è una colta insegnante di lettere, il padre Attilio è critico letterario e uno dei più grandi poeti del '900 italiano. Oltre alla passione per la letteratura egli trasmette al figlio il proprio amore per il cinema conducendolo sin da molto piccolo nei cinematografi parmensi. Anche per il regista l'esordio avviene in età piuttosto precoce, nel 1962 con *La commare secca*, da un soggetto di Pasolini.⁸ Nella sua filmografia sono numerose le opere ispirate a romanzi; ciò senza dubbio è da imputare alla sua matrice culturale squisitamente letteraria;⁹ egli infatti nello stesso anno dell'uscita del suo primo film

⁵ ROBERTO TESSARI, *Alberto Moravia, introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana, storia e antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, 1985, pp. 1 e 9. «L'incontro con il cinema vero Moravia lo avrà con Mario Soldati per il quale farà lo sceneggiatore insieme a Mario Bonfantini per *La trappola* di Delfino Cinelli nel 1936. Nel '39 conoscerà Visconti per il quale lavorerà alla sceneggiatura di *Ossessione*, insieme a Pietro Ingrao e Mario Alicata. Ma della sua collaborazione al film rimase soltanto la parola "cretino". In vita ha dichiarato: "Il cinema ha risolto molti problemi del realismo... il realismo è stato distrutto dal cinema, completamente distrutto". Saranno proprio le unità di tempo e di luogo aristoteliche ritrovate nel cinema (che è sempre al presente) a suggerirgli la stesura de *Gli indifferenti*» (RENZO PARIS, *Alberto Moravia*, Firenze, La nuova Italia, 1991, cit., p. 67).

⁶ ROBERTO TESSARI, *Alberto Moravia, introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana, storia e antologia della critica*, p. 42. (Cfr. ARNALDO COLASANTI, *Enciclopedia del Cinema*, Roma, Treccani, 2004, alla voce *Moravia, Alberto*, https://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-moravia_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ (data di ultima consultazione 29/08/2022)).

⁷ ALAIN ELKANN, A. MORAVIA, *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani, 1990, p. 123.

⁸ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., pp. 7-8.

⁹ Ivi, p. 39.

vince il prestigioso premio Viareggio “Opera prima” con il libro di poesie *In cerca del mistero*, ma sebbene la critica gli riconosca capacità di scrittura non comuni, stroncando al contrario il suo esordio dietro la cinepresa, egli abbandona l’attività di poeta dedicandosi totalmente al cinema per trovare una propria voce smarcandosi dalla figura ingombrante del padre, a suo parere irraggiungibile in una competizione sullo stesso terreno.¹⁰ Nonostante questa scelta «l’intenso amore di Bertolucci per la letteratura, che lo aveva fatto poeta a dodici anni, rimane sempre come una linfa rossa e carica di vita che scorre dentro le vene del suo cinema».¹¹

II.1.3 Cenni sulle due opere a confronto

Il conformista, pubblicato nel 1950, è l’ottavo romanzo di Alberto Moravia. Narra la parabola esistenziale di Marcello Clerici, personaggio di immaginazione nato a Roma nello stesso anno dell’autore, il quale a 30 anni, tentando di spiare una colpa traumatica risalente alla sua infanzia, si unisce al partito fascista offrendosi volontario per contribuire a una missione delittuosa. Al momento dell’uscita della prima edizione l’autore insiste con Valentino Bompiani che il risvolto di copertina riporti per intero queste parole:

In tutti i tempi entrare a far parte di una società o comunità, dividerne i miti e le ideologie, ottenerne l’assistenza, comportarono sempre un prezzo molto alto sia di rinuncia alla libertà di pensiero e di azione, sia, addirittura, di complicità criminale. Questo romanzo vuole essere la storia del prezzo pagato da un conformista moderno per ottenere di appartenere a una società inesistente.¹²

¹⁰ Ivi, pp. 8-9.

¹¹ SANDRO BERNARDI, *Strategia del ragno, lo spazio del mito fra pittura e cinema*, in *La regola delle illusioni: il cinema di Bernardo Bertolucci*, a cura di Claudio Carabba, Gabriele Rizza, Giovanni Maria Rossi, Firenze, Aida, p. 92.

¹² L. PAVOLINI, *Verità o pane, introduzione*, cit., p. 5.

Moravia ha voluto fare romanzo di un'idea critica della società in cui era cresciuto.¹³

Come egli stesso dichiara infatti, al centro della sua esistenza c'è stato il Fascismo, da lui definito "il fatto più importante della sua vita", ciò che più lo ha segnato e condizionato, secondo solo alla sua lunga malattia infantile.¹⁴ Interpretando quel periodo storico-politico, ricreandolo nella propria immaginazione, come scrittore, Moravia ha speso gran parte di se stesso, e *Il conformista* è l'opera con cui egli cerca di decifrare con maggiore precisione il fenomeno in chiave intellettuale,¹⁵ rappresentando «il fascismo dalla parte del fascismo».¹⁶ Egli afferma:

Di fronte al fascismo, volevo sapere come e perché era nato; che cosa aveva rappresentato per i fascisti stessi. Mi chiedevo; che cosa è un intellettuale fascista?¹⁷

Lo scrittore capisce che nella società del tempo, come in tutta la storia italiana dalla prima metà del secolo, i valori negativi a livello personale si tramutavano in valori considerati positivi a livello nazionale:

La miseria, la meschinità della piccola borghesia diventavano patriottismo. La soffocazione morale, l'alienazione psicologica, addirittura l'omosessualità e tutto ciò che vi poteva essere di più torbido nell'Italia repressa di allora, improvvisamente poteva illuminarsi, fiammeggiare fino a riscattarsi in nome della patria. L'amor patrio di quegli anni era fatto di un sacco di porcherie.¹⁸

¹³ ENZO SICILIANO, *Alberto Moravia: vita, parole, idee di un romanziere*, Milano, Bompiani, 1982, p. 72.

¹⁴ R. TESSARI, *Alberto Moravia, introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana, storia e antologia della critica*, cit., p. 1. «Attribuisco molta importanza alla malattia e al Fascismo perché a causa della malattia e del Fascismo io ebbi a subire e feci cose che altrimenti non avrei mai subito né fatto. Ciò che forma il nostro carattere sono le cose che siamo costretti a fare, non quelle che facciamo di nostra volontà» (ORESTE DEL BUONO, *Autobiografia in breve di Alberto Moravia*, in *Moravia*, a cura di Oreste del Buono, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 10).

¹⁵ E. SICILIANO, *Alberto Moravia: vita, parole, idee di un romanziere*, cit., p. 71.

¹⁶ Ivi, p. 74.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ivi, p. 75.

Egli si cala nella coscienza di un borghese per mostrare come il Fascismo sia stato «un aspetto tra tanti e, forse, neppure il maggiore, del generale conformismo contemporaneo».¹⁹

Nonostante Moravia si aspettasse consensi ed entusiasmo per questo romanzo che, come continua a sostenere anche a distanza di tempo, prende vita da un'idea a suo parere molto bella, quando viene pubblicato è un vero insuccesso.²⁰ La maggior parte dei critici letterari italiani dell'epoca è concorde nel ritenerlo uno dei suoi romanzi più infelici in quanto schematico e irrisolto a livello concettuale. Qualcuno ne lamenta la freddezza, altri gli riconoscono il merito di essere un libro di avvincente scrittura benché non sempre altrettanto convincente alla ragione.²¹ Posto a distanza di tempo di fronte all'evidenza delle critiche l'autore ammette che, sebbene lo spunto di avvio, il fulcro di ciò che voleva esprimere, continui per lui a conservare senso e vitalità, il suo principale errore è stato scriverlo in modo affrettato.²² Si potrebbe però avanzare l'ipotesi che il fallimento del libro sia, almeno in parte, imputabile a un'evidenza:

quel conformismo che Moravia voleva isolare sotto il cristallo dell'immaginazione era un virus ancora troppo vitale e cangiante, troppo contagioso perché se ne potesse stilare l'atto di morte.²³

¹⁹ L. PAVOLINI, *Verità o pane, introduzione*, cit., p. 2.

²⁰ E. SICILIANO, *Alberto Moravia: vita, parole, idee di un romanziere*, cit., pp. 71 e 75.

²¹ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 39. Oreste del Buono è del parere che *Il conformista*, sebbene sia uno dei romanzi più ambiziosi e coraggiosi di Moravia e nasca da un'ottima idea di partenza, costituisca la caduta peggiore dell'autore; idea e prosa non sono infatti sufficienti a «ovviare al grosso errore di resa per cui, dopo un prologo che richiama in qualche modo in noto racconto *Enfance d'un chef* di Sartre, sprofondiamo in una congerie di fatti forse simbolici ma troppo macchinosi, grevi» (O. DEL BUONO, *La grande crisi*, in *Moravia*, a cura di Oreste del Buono, cit., pp. 58-59).

²² E. SICILIANO, *Alberto Moravia: vita, parole, idee di un romanziere*, cit., p. 72.

²³ *Ivi*, p. 77.

Proprio per il suo carattere intempestivo – l'autore è il primo a scrivere di questo tema a distanza ravvicinata dalla nascita della repubblica – il romanzo «assume oggi pieno valore di documento»:²⁴

eventuali segni della lavorazione, abrasioni, sconnessioni e fessure garantiscono, proprio come per un documento prodotto a caldo, il suo permanere quale nervo sensibile al tempo.²⁵

Il film di Bertolucci ispirato al romanzo moraviano viene realizzato nel 1970 grazie al finanziamento delle case cinematografiche statunitensi Paramount e Universal, le quali permettono venga distribuito in Europa e America.²⁶ *Il conformista* segna una linea di demarcazione nella filmografia del regista poiché comporta una svolta verso la grande produzione cinematografica internazionale che lo porta a comunicare con un pubblico molto vasto. Da questa pellicola in poi egli cerca un modo efficiente per operare sul mercato internazionale, accontentando le aspettative di un largo settore di pubblico pur non rinunciando a essere fautore di un cinema colto e impegnato nella ricerca espressiva, senza dunque abdicare alla propria poetica, al proprio stile e alla propria personalità.²⁷ La trama del romanzo di Moravia viene raccontata a Bertolucci dalla moglie, ed egli ne rimane così colpito da decidere di farne un film ancor prima di leggerlo. Come egli stesso dichiara, ciò che per primo desta il suo interesse per il testo dello scrittore romano è la sconcertante ambiguità del protagonista. Il tema dell'ambiguità, *leitmotiv* che costituisce la 'ricchezza' e la profondità umana dei personaggi dei suoi film, ha infatti sempre ispirato e stimolato il

²⁴ L. PAVOLINI, *Verità o pane, introduzione*, cit., p. 5.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 19.

²⁷ *Ivi*, pp. 11, 15, 19.

regista,²⁸ «uomo misterioso e segreto come il suo cinema, che propone enigmi e varie piste al pubblico»:²⁹

Le persone ambigue mi incuriosiscono molto. L'ambiguità di una persona è come la trama di un thriller; come un plot hitchcockiano, come vedere rappresentato in una persona invece che in una storia tutto un gioco continuo e dialettico di economie della *suspense* e della rivelazione.³⁰

La stesura della sceneggiatura da parte del regista, il quale a differenza dello scrittore non ha vissuto i fatti storici del Fascismo, già determina «la radicale modifica di alcune caratteristiche strutturali del romanzo, con il fine di adattare non solo al diverso mezzo espressivo, ma anche alla propria sensibilità e alla propria visione del mondo».³¹ Considerandosi in tutto e per tutto non mero adattatore ma vero autore Bertolucci concepisce il lavoro prima di tutto in termini di messa in scena, trattando la sua fonte come un testo drammaturgico da reinterpretare con un allestimento originale. Lo stesso Moravia apprezza per questo la trasposizione del suo romanzo.³²

I produttori americani prendono a garanzia del successo del film soprattutto il fatto che esso è tratto dal romanzo di un letterato autorevole noto e apprezzato anche all'estero come Moravia. L'opera in questione oltre a offrire una solida gabbia narrativa appare

²⁸ Ivi, pp. 39-40.

²⁹ STEFANO SOCCI, *Bernardo Bertolucci*, Milano, Castoro, 2003, p. 50.

³⁰ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 51. L'ambiguità costituisce la caratteristica formale e concettuale fondamentale di ogni opera di Bernardo Bertolucci. Egli dichiara che i suoi film sono nutriti di una realtà sempre imprevedibile, ambigua. Misteriosa, non rivelata chiaramente una volta per tutte (ivi, pp. 13 e 51).

³¹ Ivi, p. 40.

³² FEDERICA IVALDI, *Figure del desiderio e della rimozione nel Conformista di Bernardo Bertolucci*, in «Between», n. III.5, 2013, p. 4, <http://www.Between-journal.it/> (data di ultima consultazione 20/09/2022). Interrogato da Elkann riguardo al regista, Moravia afferma: «Penso che sia prima di tutto un animale da cinema, come io sono per esempio un animale da romanzo. Detto questo, Bernardo Bertolucci si riconnette abbastanza con Luchino Visconti: orecchio culturale e sociologico, sensazionalismo, critica e rappresentazione della borghesia e dei suoi mali, simpatie a sinistra. Ma il talento di Bertolucci è caratterizzato soprattutto da una straordinaria capacità di rivivere il passato. Sia esso quello del Fascismo o quello dell'impero cinese» (A. ELKANN, A. MORAVIA, *Vita di Moravia*, cit., p. 179).

imperiata su due temi graditi al pubblico dell'epoca: la rivisitazione critica dell'epoca fascista e l'erotismo in chiave di perversione. L'aver scritturato per l'interpretazione dei ruoli principali un attore divo ormai affermato quale Jean-Louis Trintignant e un'attrice, Stefania Sandrelli, divenuta star sul mercato italiano grazie ai tre film di Pietro Germi, assicura quantomeno il buon esito commerciale dell'impresa³³ Nonostante il sistema produttivo industriale, o forse proprio grazie a esso, il regista vince la sua sfida realizzando un film di eccellente qualità espressiva, accolto con favorevoli apprezzamenti da parte del pubblico e da quasi tutta la critica,³⁴ nonché il preferito dallo stesso Moravia tra gli innumerevoli derivati dalle sue opere.³⁵

II.2 Comparazione tra racconto letterario e racconto filmico

II.2.1 Gli eventi

In prima istanza l'analisi comparata tra il romanzo e il suo adattamento può servirsi in una certa misura di alcune classificazioni della narratologia. Appare infatti interessante operare un confronto tra gli eventi, i personaggi e gli ambienti delineati nelle due opere.

Per quanto riguarda la prima categoria, risulta evidente, già a una prima visione, che nel film di Bertolucci le vicende che concorrono a realizzare la storia sono ordinate in modo molto diverso rispetto al libro.

Il conformista è un lungo e fitto romanzo diviso in quattro parti: un prologo, due quadri narrativi e un epilogo, i quali narrano in ordine cronologico una vicenda che si svolge

³³ MORANDO MORANDINI, *Il conformista*, in *In viaggio con Bernardo. Il cinema di Bernardo Bertolucci*, a cura di Roberto Campari e Maurizio Schiaretti, Venezia, Marsilio, 1994, p. 66. Cfr. F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 19.

³⁴ Ivi, pp. 15 e 19.

³⁵ L. PAVOLINI, *Verità o pane, introduzione*, cit., p. 13.

dal 1920 al 1943.³⁶ Il prologo, di considerevole estensione, delinea l'infanzia romana del protagonista Marcello Clerici, costellata da episodi traumatici che lo portano a temere di essere diverso dai coetanei, destinato al male e alla solitudine, e lo spingono a cercare di integrarsi; in esso viene infine descritto il trauma che condiziona tutta la sua vita: insidiato da un autista, Lino Semirama, il quale promettendogli in regalo una pistola lo ha attirato nella sua stanza, egli gli spara uccidendolo e fugge via. Il primo quadro narrativo, con un'ellissi di 17 anni, racconta alcuni episodi significativi della vita di Marcello trentenne, i quali testimoniano i suoi sforzi per integrarsi in una società da cui si sente escluso. L'avvenimento fondamentale, tra i numerosi di questa sezione del romanzo, consiste nell'appuntamento del protagonista al ministero durante il quale egli definisce i dettagli della missione che si è offerto di svolgere per conto dell'OVRA: soggiornare a Parigi, con il pretesto del suo viaggio di nozze, per avvicinarsi all'antifascista Quadri, suo ex professore di filosofia, e spiare la sua organizzazione. Il secondo quadro narrativo, con un salto temporale molto meno consistente, riferisce le vicende vissute dal protagonista durante il viaggio verso Parigi e nel corso del soggiorno nella città francese. Dopo essersi fermato in un bordello sulla riviera – dove viene informato del fatto che, per un contrordine, il professore dovrà essere ucciso – quando riesce a entrare in contatto con l'uomo e a recarsi da lui in visita si innamora immediatamente della sua giovane moglie Lina. Tenta allora, senza successo, di far sì che l'assassinio politico venga portato a compimento senza che la donna venga coinvolta. Tornato a Roma dopo pochi giorni legge sui giornali i dettagli dell'assassinio dei due coniugi.

L'epilogo, più contenuto quanto a lunghezza, riferisce i fatti riguardanti la vita di Marcello a partire dalla sera del 25 luglio 1943, giorno della caduta del regime fascista. Tra

³⁶ M. MORANDINI, *Il conformista*, cit., p. 65.

questi spicca per importanza il suo incontro inaspettato con Lino, l'autista che egli fino a quel momento era convinto di aver ucciso, che provoca in lui un profondo turbamento: a quanto pare egli ha costruito tutta la sua vita, votata alla disperata ricerca della normalità, sul senso di colpa per qualcosa di mai avvenuto. La storia si conclude tragicamente con la morte del protagonista assieme alla moglie e alla piccola figlia, colpiti dalle mitragliate di un'incursione aerea mentre fuggono da Roma, e dalle conseguenze delle azioni delittuose dell'uomo.

Al contrario del romanzo, *Il conformista* di Bertolucci, pellicola di 112 minuti,³⁷ non dispone affatto gli eventi secondo un ordine cronologico, sequenziale.³⁸ Il film inizia infatti mostrando Marcello a Parigi quasi nel momento culminante dell'azione, all'alba cioè del giorno in cui sta per avvenire l'omicidio Quadri.³⁹ Egli, disteso a letto completamente sveglio pare attendere qualcosa con ansia per tutta la notte, finché non squilla il telefono e una voce lo avverte che la moglie del professore antifascista è partita per la Savoia assieme al marito. La notizia lo fa uscire di corsa dall'Hotel per gettarsi, a bordo di un'auto guidata dall'agente Manganiello (l'equivalente dell'Orlando del libro), all'inseguimento dei due coniugi, nella speranza di salvare la donna. Si tratta di un'invenzione tutta del regista in quanto nel romanzo Marcello, una volta al corrente della partenza inaspettata di Lina (nel film Anna), che avrebbe dovuto raggiungere Quadri solo alcuni giorni dopo, non cerca in alcun modo di evitare la tragedia ma si rassegna alla sua inevitabilità. Mentre si allontana a gran velocità da Parigi il protagonista del film, seduto sul sedile posteriore, ricorda alcuni

³⁷ La durata si riferisce all'edizione integrale (dieci minuti più lunga di quella uscita nelle sale all'epoca), presentata solo al festival di Berlino del 1970 e restaurata nel 1993 da Vittorio Storaro (PAOLO MEREGHETTI, *Dizionario dei film 1998*, Milano, Baldini e Castoldi, 1997, alla voce *conformista*, p. 435).

³⁸ PAOLO BERTETTO, *Enciclopedia del cinema*, Roma, Treccani, 2003, alla voce *Il conformista*, Roma, Treccani, 2004, https://www.treccani.it/enciclopedia/il-conformista_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ (data di ultima consultazione 4/09/2022).

³⁹ DANIEL LOPEZ, *Novel into Film: Bertolucci's "The conformist"*, in «Literature Film Quarterly», n. 4, 1976, p. 305, <https://www.jstor.org/stable/43795520> (data di ultima consultazione 15/08/2022).

eventi della sua vita che hanno preceduto il momento presente.⁴⁰ La regia li mostra allo spettatore per mezzo del montaggio, il quale dà vita a dei *flashback* narrativi che non obbediscono a un ordinamento rigoroso ma avvengono secondo una serie di libere associazioni determinate dal subconscio del protagonista.⁴¹ Bertolucci infatti, per rappresentare il naturale processo di selezione della memoria, si serve della tecnica dell'ellissi tra un *flashback* e l'altro.⁴² A partire dal quarto minuto in poi (titoli di testa compresi) essi riempiono, intervallati sporadicamente da più o meno brevi ritorni al presente dell'inseguimento, la maggior parte della durata del film, ad eccezione dell'epilogo di cinque anni dopo, ambientato nella notte della caduta del regime. Questa scelta di montaggio vivacizza l'azione sin dall'inizio creando *suspense*;⁴³ è solo dopo aver visto tutta la pellicola infatti che gli episodi del passato si 'incastrano' giustificando il presente del racconto e la sua conclusione.⁴⁴ Il regista dunque scardina la ferrea progressione degli eventi per nessi causali mescolando tempi diversi grazie alla serie di ritorni al passato che, alternandosi come lampi di una memoria involontaria, a volte sovrapposti l'uno all'altro, si configurano come visioni soggettive del protagonista, momenti di autoanalisi.⁴⁵ Ne deriva che il film «appare perfettamente immerso in un'atmosfera onirica, a volte addirittura parasurreale»,⁴⁶ in un

⁴⁰ Bertolucci dichiara di aver girato il conformista lasciando aperta l'eventualità di raccontarlo cronologicamente, come nel romanzo di Moravia, ma che fin dall'inizio delle riprese era affascinato dalla possibilità di usare il viaggio in macchina come il "presente", il contenitore della storia. Un modo per far viaggiare il protagonista nella memoria mentre viaggia fisicamente (ENZO UNGARI, DONALD RANVAUD, *Scene madri di Bernardo Bertolucci*, Milano, Ubulibri, 1987, p. 73).

⁴¹ D. LOPEZ, *Novel into Film: Bertolucci's "The conformist"*, cit., p. 305. «Ogni sequenza offre immagini e/o fornisce informazioni che devono essere immagazzinate e lette per associazioni piuttosto che per analisi. Lo spettatore è costretto a guardare il film come uno psicanalista» (F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 128).

⁴² D. LOPEZ, *Novel into Film: Bertolucci's "The conformist"*, cit., p. 305.

⁴³ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 57.

⁴⁴ D. LOPEZ, *Novel into Film: Bertolucci's "The conformist"*, cit., p. 305.

⁴⁵ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., pp. 57-58: «La vita di Marcello prima di quella mattina parigina dell'inverno 1938 è "drammatizzata" dalla memoria di Marcello stesso».

⁴⁶ Ivi, p. 42.

certo qual senso liberato dal vincolo del tempo,⁴⁷ e il rigore deterministico moraviano viene soppiantato da una fluida visionarietà che lascia libera la fantasia dello spettatore.⁴⁸

Analizzando la durata della storia nelle due opere, ovvero il protrarsi degli avvenimenti narrati dall'una e dall'altra (tempo diegetico), si rileva che esse pressoché coincidono. Infatti sia il libro che il film coprono il lasso di tempo che va dall'anno in cui Marcello fanciullo spara all'autista Lino alle ore successive la caduta del governo fascista il 25 luglio 1943. Per quanto riguarda invece la lunghezza che scrittore e regista hanno deciso debba avere ogni singolo segmento nell'economia complessiva della loro opera, l'intervento di modifica più evidente di Bertolucci consiste nella sua scelta di ridurre il lungo prologo riguardante l'infanzia del protagonista a una breve sequenza, frammentata dal montaggio, dell'incontro traumatico con Lino, riesumata dalla sua memoria durante l'episodio della confessione in chiesa.⁴⁹

Un'altra modifica che il regista apporta agli eventi narrati nel romanzo, almeno altrettanto importante e strettamente legata alla prima per quanto riguarda le sue implicazioni a livello di significato, riguarda l'epilogo della storia. Lo stesso regista ne fa menzione nelle occasioni in cui gli viene chiesto di parlare del film:

“Alla fine del romanzo, Marcello, il conformista, fugge da Roma con la sua famiglia in macchina. È il 25 luglio del '43 e tutto sta crollando attorno a lui. Arriva un aereo che mitraglia l'auto e muoiono tutti. L'aereo è un chiaro *deus ex machina*, il fato che punisce Marcello. Non ci credo, non mi convince”.⁵⁰

⁴⁷ G. BETTETINI, *Cinema: lingua e scrittura*, cit. p. 134. «Nel film il tempo diventa un elemento malleabile, plastico» (D. LOPEZ, *Novel into Film: Bertolucci's "The conformist"*, cit., p. 304). «Il tempo è un'ossessione primaria, nel cinema di Bertolucci, come *flashback*, come memoria sofferta, come scandaglio della psiche, più che come progressione» (GIOVANNI MARIA ROSSI, *Il tempo, il cerchio, la storia*, in *La regola delle illusioni: il cinema di Bernardo Bertolucci*, a cura di Claudio Carabba, Gabriele Rizza, Giovanni Maria Rossi, Firenze, Aida, 2003, p. 62).

⁴⁸ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 42.

⁴⁹ M. MORANDINI, *Il conformista*, cit., p. 67; F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 41.

⁵⁰ CLAUDIO CARABBA, G.M. ROSSI, *L'uomo che sogna; conversazione con Bernardo Bertolucci*, in *La regola delle illusioni: il cinema di Bernardo Bertolucci*, cit., p. 12.

Bertolucci recide di netto gli eventi descritti nell'ultimo capitolo dell'epilogo del romanzo, ovvero la morte del protagonista e dei suoi cari a causa dell'incursione di un aereo alleato, che costituisce una sorta di «contrappasso moralistico»⁵¹ conferendo all'opera moraviana le caratteristiche della tragedia.⁵² Questa sua scelta – unita a quella di eliminare, rappresentando solamente l'omicidio di Lino, la predestinazione al male di Marcello, che nel prologo del romanzo dimostra precoci istinti distruttivi – implica la scomparsa nel film di ogni cenno al destino.⁵³ Le azioni del protagonista del film non sono in alcuna maniera legate al fato, tema che al contrario nel romanzo appare ricorrente in maniera talvolta ossessiva.⁵⁴ Bertolucci non condivide con Moravia alcun desolato senso di fatalità:⁵⁵

“Così mi trovo a rileggere *Il conformista* con il filtro della psicoanalisi, la mia scoperta di quel momento. Metto Marcello di fronte ad un giovane nudo, in un buco di quel piccolo Colosseo che si chiama, naturalmente, Teatro di Marcello. È in stato di shock. Ha appena rivisto l'uomo che credeva di aver ucciso da bambino, l'uomo su cui ha costruito tutto il teorema della sua vita, la colpa che è alla base del suo bisogno di conformismo, la ragione profonda della sua diversità. Il film finisce con un primo piano di Marcello che si gira a guardare il giovane corpo nudo: improvvisamente sta confrontandosi, come in uno specchio, con la sua omosessualità repressa”.⁵⁶

Il regista prende spunto, per ideare il suo finale, dal penultimo capitolo dell'epilogo moraviano nel quale è narrato un avvenimento estremamente significativo per la vicenda di Marcello, ovvero la scoperta sconvolgente che Lino è ancora vivo che lo rende consapevole

⁵¹ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 41.

⁵² D. LOPEZ, *Novel into Film: Bertolucci's "The conformist"*, cit., p. 302.

⁵³ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., pp. 40-41.

⁵⁴ *Ivi*, p. 40.

⁵⁵ *Ivi*, p. 41.

⁵⁶ C. CARABBA, G.M. ROSSI, *L'uomo che sogna; conversazione con Bernardo Bertolucci*, cit., pp. 12-13.

di aver rincorso inutilmente per tutta la vita una normalità inesistente; ma, al di là dell'essenziale, l'episodio bertolucciano si differenzia notevolmente da quello del romanzo.

Nel libro, la notte della caduta del governo, Marcello, dopo aver visitato le strade del centro assieme alla moglie, viene riconosciuto da Lino, divenuto guardiano, mentre è intento ad amareggiare con Giulia nel parco di Villa Borghese; l'incontro, e il conseguente dialogo tra i due, pur sconvolgendolo profondamente termina in modo pacifico, con il ritorno a casa dei coniugi. Nel film invece Marcello esce di casa, la sera del 25 luglio 1943, per incontrarsi con Italo Montanari, l'amico cieco, e, mentre i due camminano a braccetto, s'imbatte per caso nel redivivo autista, in compagnia di un ragazzo omosessuale.⁵⁷ Alle poche persone presenti egli «urla che Lino è un assassino, colpevole dell'uccisione del professor Quadri e di sua moglie Anna, e grida la collusione dell'amico col fascismo».⁵⁸ Dopo il passaggio di una piccola folla di manifestanti che sbandierano il tricolore e cantano *Bandiera rossa*, le ultime inquadrature lo mostrano solo, seduto accanto a un fuoco, ripreso di spalle attraverso le sbarre di un antro dove il giovane che prima parlava con Lino giace nudo su un giaciglio, ascoltando una malinconica canzone d'amore. Marcello volge il capo di tre quarti e guarda verso il ragazzo, e verso lo spettatore.⁵⁹ La conclusione del film lascia il protagonista «vivo alle prese con i vecchi problemi: come cittadino torna a mascherarli e a rimuoverli, scaricando istericamente su altri le proprie colpe e responsabilità (l'adesione al fascismo, il delitto); come individuo asseconda l'impulso di *voyeur*».⁶⁰ È come se egli, nel riflesso finale sullo schermo, in primo piano, ritrovasse il proprio volto irrisolto e la propria ambiguità sessuale di fronte alle lusinghe di un "ragazzo di vita".⁶¹ Su ammissione dello stesso

⁵⁷ M. MORANDINI, *Il conformista*, cit. p. 67.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ivi*, p. 70.

⁶¹ G.M. ROSSI, *Il tempo, il cerchio, la storia*, in *La regola delle illusioni: il cinema di Bernardo Bertolucci*, cit. p. 62.

Bertolucci «il fato del romanzo di Moravia ha lasciato il posto a una intuizione freudiana»;⁶² a esso si è sostituito, come causa delle azioni umane, l'inconscio e l'ambiguità congenita della psiche.⁶³ «La psicanalisi diviene così la chiave di volta che regge tutto il film, che giustifica l'essere e l'agire dei personaggi nella loro complessità e ambivalenza»;⁶⁴ la struttura ideata dal regista, che scava senza tregua nella memoria di Marcello accompagnandolo in un viaggio interiore alla scoperta di sé, sostiene perfettamente questa sua personale rilettura del romanzo.

Nonostante gli importanti interventi che modificano contemporaneamente la struttura e una parte dei significati dell'opera di Moravia, il film mantiene forti legami con essa; *in primis* si deve constatare che il fulcro della storia rimane pressoché immutato: il film, come il romanzo, racconta il caso di un individuo che ha avuto un contatto precoce con le proprie tendenze omosessuali, che ha creduto di aver ucciso un uomo e per questo si sente un elemento antisociale. Ciò lo spinge a fare di tutto per integrarsi in quella società che sembra volerlo escludere. Pur di cancellare ciò che considera una macchia d'origine che lo condanna all'anormalità egli accetta la criminalità della società cui anela, dimostrandosi disposto a pagare l'integrazione con il delitto.⁶⁵ Le numerose azioni mediante le quali il Marcello moraviano tenta faticosamente di costruire la propria normalità, e gli ostacoli in cui si imbatte lungo il cammino verso di essa, vengono per la maggior parte riproposte sullo schermo, e molto spesso sotto forma di episodi che ricalcano con buona fedeltà quelli del romanzo. Così il Marcello del film si presenta al ministero per ricevere il via libera alla missione Quadri, va a pranzo dalla fidanzata Giulia, si confessa, si reca alla villa della madre dove incontra Manganiello, visita il padre ricoverato in clinica psichiatrica, in viaggio verso

⁶² C. CARABBA, G. M. ROSSI, *L'uomo che sogna; conversazione con Bernardo Bertolucci*, cit., p. 13.

⁶³ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 41.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ E. SICILIANO, *Alberto Moravia: vita, parole, idee di un romanziere*, cit., p. 75.

Parigi ascolta la confessione della moglie, si ferma a Ventimiglia per ricevere i nuovi ordini sulla missione, e soprattutto, giunto a Parigi, si invaghisce della moglie del professore che deve uccidere pensando di mandare all'aria la missione per fuggire assieme a lei, o quantomeno cercando di non coinvolgerla nel piano. Tutto ciò, per scelta di regia, viene mostrato allo spettatore in un ordine differente da quello del romanzo, spesso seguendo processi oscuri di associazione tra un episodio e l'altro, poiché ogni cosa è filtrata dalla memoria di Marcello stesso. Nel contesto dell'analisi comparata può essere interessante *in primis* cercare di capire perché Bertolucci abbia ommesso di filmare specifici episodi del romanzo ma, soprattutto, indagare in che maniera egli ha sceneggiato e rappresentato alcune delle vicende che ha deciso di riproporre sullo schermo, con diversi gradi di aggiustamento a seconda dei casi.

Il regista sceglie di eliminare del tutto altri tre episodi narrati nel romanzo, la mancanza dei quali senza dubbio influisce molto meno sul bilancio della trama rispetto all'estrema riduzione dei fatti del prologo e all'assenza del finale del libro. Una prima spiegazione di questa potatura senz'altro risiede nella necessità di snellire l'interminabile sequela di episodi del romanzo per venire incontro alle esigenze di durata della pellicola,⁶⁶ ma è possibile ipotizzare anche altre motivazioni.

Seguendo la suddivisione del romanzo, il primo episodio che Bertolucci decide di non inserire nella sceneggiatura è quello che occupa la prima metà del capitolo I del quadro narrativo ambientato a Roma. In esso il protagonista, recatosi in una biblioteca romana, cerca tra i quotidiani del 1920 una conferma della morte di Lino per scoprire i suoi sentimenti di fronte alla certezza di aver ucciso un uomo; mentre scorre le pagine dei giornali seduto ad un tavolo egli ragiona sul suo trauma infantile, sul genere di uomo che è diventato e su fatti

⁶⁶ M. MORANDINI, *Il conformista*, cit., p. 67.

della politica attuale.⁶⁷ Il carattere statico e riflessivo dell'episodio, totalmente focalizzato sul rappresentare lo sviluppo del carattere interno del personaggio, lascia ben comprendere la scelta del regista. Infatti un passo così introspettivo e analitico, privo di azione e dialogo, appare molto difficilmente traducibile in correlativi oggettivi e visivi in grado di essere proiettati sullo schermo.⁶⁸ Bertolucci trae dunque da questo episodio solo ciò che ritiene essenziale alla costruzione del Marcello filmico: la descrizione del suo carattere, del suo contegno e umore è riproposta nel corso di tutto il film attraverso gli atteggiamenti e le espressioni del personaggio; l'angoscia ineliminabile che sente nei confronti della sua grave colpa infantile traspare nell'episodio del pranzo con Giulia, i suoi sforzi testardi di aderire a ideali politici che in fondo disprezza appaiono evidenti in varie occasioni.

L'intero contenuto del capitolo IV del secondo quadro narrativo del romanzo (in cui si narrano le vicende del viaggio in treno dei novelli sposi e del loro soggiorno a Parigi) è assente nel film. Nel corso dell'episodio Giulia, a poche ore dall'arrivo in città, scoppia a piangere di fronte a Marcello nella loro stanza d'hotel e gli rivela che, vedendolo teso e preoccupato per tutta la mattina e imputando il suo stato d'animo a un ripensamento repentino sulla loro unione, aveva deciso di lasciarlo per sempre prendendo un vagone letto per Roma la sera stessa. Seguono pensieri tumultuosi del marito il quale, dopo averla rassicurata affermando che il suo abbandono avrebbe comportato l'intero crollo della vita che si era costruito, si rende conto di desiderare che ciò si realizzi, in modo da avere un pretesto valido per rinunciare alla missione.⁶⁹ Questa vicenda, che si conclude con la decisione di Giulia di restare con il marito, sebbene contenga una componente di dialogo che la rende di certo più facilmente rappresentabile della precedente, è di fatto poco funzionale

⁶⁷ A. MORAVIA, *Il conformista*, Milano, Bompiani, 1951, pp. 81-89. Nella seconda parte del capitolo, Marcello si reca al ministero per discutere della missione Quadri. L'episodio in questione è presente anche nel film.

⁶⁸ D. LOPEZ, *Novel into Film: Bertolucci's "The conformist"*, cit., p. 302.

⁶⁹ A. MORAVIA, *Il conformista*, cit., pp. 208-215.

alla progressione della trama. Nel romanzo documenta il primo momento in cui Marcello sente il desiderio di fare un passo indietro, riconoscendo, in un breve lampo di coscienza, quanto fragili siano le fondamenta sulle quali sta costruendo la sua vita 'normale'. Il funzionamento della materia filmica è però differente da quello di un romanzo: le ridondanze di ragionamento che in Moravia danno il senso del continuo travaglio interiore di Marcello nel film occuperebbero troppo spazio, rendendolo sovraccarico e ripetitivo. Alcuni dei *flashback* riferiti a momenti successivi della storia, in cui il protagonista dimostra con parole ed espressioni del volto il suo tentennamento di fronte alla necessità di portare a termine il piano, sono sufficienti a delineare la sua condizione psicologica, quantomeno in proporzione alle possibilità del *medium* cinematografico.

Il terzo episodio di cui non si trova traccia nel film corrisponde al capitolo VI del secondo quadro narrativo del libro: Marcello, reduce dallo sconvolgente incontro con Lina, la moglie di Quadri, nei confronti della quale ha avuto un immediato colpo di fulmine, passeggia solo per gli Champs Elysées, fantasticando sulla possibilità di abbandonare la missione e fuggire con la donna. Sedutosi su una panchina viene avvicinato da un anziano inglese, passeggero di una macchina di lusso del tutto simile a quella guidata da Lino molti anni addietro, il quale, scambiandolo per un omosessuale povero, vuole condurlo a casa sua. Il protagonista, salito sulla sua auto per farsi riaccompagnare all'hotel, deve insistere più volte nel rifiutare l'offerta dell'uomo e riesce a convincerlo a farlo scendere dall'auto solo minacciandolo con la pistola. Egli infatti è convinto che Marcello sia omosessuale.⁷⁰ Se la prima parte dell'episodio avrebbe comportato le stesse difficoltà cui si è fatto riferimento per i due casi precedenti, in quanto tutta interna alla mente del protagonista, la rappresentazione dell'incontro sarebbe stata facilmente affrontabile con i mezzi propri del

⁷⁰ Ivi, pp. 230-241.

cinema, e non avrebbe costituito una ripetizione inutile rispetto ad altri avvenimenti mostrati; i riferimenti all'omosessualità di Marcello sono però molto più discreti nel film rispetto che nel romanzo, raccogliendosi pressoché tutti nel corso del *flashback* riguardante l'incontro con Lino, durante il quale il giovane protagonista sembra per alcuni istanti attratto dall'uomo. Questo ovviamente esclusi gli ultimi fotogrammi della pellicola, i quali suggeriscono la presa di coscienza di Marcello a proposito delle sue inclinazioni sessuali. Si può avanzare dunque l'ipotesi che, nella visione del regista, inserire un episodio riguardante la dubbia sessualità del protagonista avrebbe smorzato fortemente l'impatto della rivelazione finale, la quale perviene al pubblico nello stesso istante in cui si esplicita nell'ultimo sguardo di Trintignant.

In riferimento ai sogni d'amore e di fuga del protagonista, che nel romanzo sono noti al lettore solo grazie alle incursioni del narrato nel profondo della sua coscienza, in quanto egli non li esplicita mai ad alcuno, Bertolucci decide di inserire una breve sequenza di sua invenzione durante la quale, nello spogliatoio dell'aula di danza dove Anna (Lina del romanzo) insegna, Marcello le dichiara il suo amore proponendole di scappare con lui in Brasile. Si tratta di uno dei molti casi, alcuni dei quali verranno di seguito analizzati, in cui il regista si trova a dover drammatizzare il materiale introspettivo, statico, passivo, del romanzo, in modo che la trasposizione su pellicola risulti comprensibile allo spettatore (o maggiormente godibile).

Riguardo i casi sopracitati le scelte del regista e il suo approccio al testo moraviano appaiono ragionate, intelligenti e molto funzionali all'economia e all'equilibrio del film; il prezzo da pagare in termini di perdita del contenuto pare accettabile.

In riferimento agli elementi della trama del romanzo che si possono ritrovare nel film, si può osservare come Bertolucci drammatizzi, convertendo in azione, gran parte di ciò che

Moravia semplicemente implica o lascia statico. Gli esempi di questo genere di approccio abbondano.⁷¹

Ad esempio, durante la sequenza della visita di Marcello alla casa della madre, egli esprime, rivolgendosi a Manganiello, tutto il suo disappunto per lo stato di abbandono in cui si trova la villa implicando anche che quell'ambiente familiare malsano, indice di una mancanza di valori, possa essere la ragione della propria 'anormalità':

“Che disordine, questa casa sembra un letamaio”⁷²

“Vi sembra una casa normale questa? Per della gente normale? Per un'infanzia normale? Questa decadenza mi dà la nausea”⁷³

Nel romanzo queste considerazioni rimangono confinate nei pensieri del protagonista. Inoltre, nella stessa sequenza, Bertolucci trasforma in un'iniziativa concreta di Marcello quella che nel libro è solo una sua inerte e passiva antipatia per Alberi, l'autista amante della madre che la tiene avvinta a lui per mezzo della morfina: il protagonista, dopo aver illustrato al suo collega le azioni disoneste dell'autista, gli ordina di farlo sparire con le maniere forti. Inoltre, Moravia descrive l'uomo come dotato di una specie di «mollezza orientale»,⁷⁴ un'impressione imprecisa impossibile da trasmettere su pellicola. Il regista cristallizza l'allusione, traducendola letteralmente in modo che il suo Alberi sia orientale, e di conseguenza opportunamente esotico ed enigmatico.⁷⁵

Un altro esempio di drammatizzazione si può individuare nella sequenza della visita di Marcello al padre pazzo. Mentre nel romanzo il protagonista resta in silenzio per quasi tutta la permanenza alla clinica – un silenzio, l'unico in tutto il romanzo, anche interiore –

⁷¹ D. LOPEZ, *Novel into Film: Bertolucci's "The conformist"*, cit., p. 306.

⁷² BERNARDO BERTOLUCCI, *Il conformista*, 1970, minuto 17.

⁷³ Ivi, minuto 19.

⁷⁴ A. MORAVIA, *Il conformista*, cit., p. 138.

⁷⁵ D. LOPEZ, *Novel into Film: Bertolucci's "The conformist"*, cit., p. 307.

nel film egli sfoga sull'anziano uomo tutto il suo disprezzo per il suo passato da crudele torturatore. Tale intervento appare necessario per dare allo spettatore la giusta cognizione di chi sia il padre di Marcello, mentre nel libro il lettore viene a conoscenza della sua malvagità già durante il prologo.

Altrettanto significativo appare l'episodio della confessione in chiesa nel corso del quale il protagonista rivela al prete la sua intenzione di cancellare il peccato che nella sua mente lo condanna all'anormalità e alla solitudine esplicitando i mezzi attraverso cui intende farlo:

“Sto per costruirmi una vita normale, sposo una piccola borghese, mediocre, piena di idee meschine, di piccole ambizioni meschine, sì, tutta letto e cucina”.⁷⁶

“La normalità, voglio costruire la mia normalità, faticosamente, fuori dalla religione”.⁷⁷

“Voglio che il perdono me lo dia la società, sì, mi confesso oggi per la colpa che commetterò domani. È il sangue che lava il sangue. Il prezzo che mi chiede la società io lo pagherò”.⁷⁸

Questo espediente narrativo è necessario a Bertolucci per far comprendere con chiarezza allo spettatore le motivazioni del protagonista, le quali nel romanzo non sono mai verbalizzate da Marcello a un interlocutore ma pervengono al lettore a cui è permesso, grazie alle possibilità del *medium* letterario, di ‘guardare’ nella mente del personaggio.

Al termine della confessione Marcello ammette di appartenere alla polizia segreta fascista, ricevendo poi la precipitosa benedizione del prete. Non ci sono dubbi sul fatto che egli venga assolto a causa o nonostante le sue affiliazioni politiche. Nel romanzo invece, trattenendo un impulso, egli omette questa informazione al prete; ciò priva le conclusioni

⁷⁶ B. BERTOLUCCI, *Il conformista*, cit., minuto 32.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ivi*, minuto 33.

dell'incontro tra sacerdote e peccatore del suo potenziale *climax* di comicità. La satira anticlericale di Bertolucci si mostra molto più scopertamente, fornendo un sollievo comico in contrasto con il consueto tono grave del film.⁷⁹

L'esempio più eloquente della capacità del regista di raffigurare materiale letterario visivamente inerte si ritrova nella sua rappresentazione dell'esecuzione dei coniugi Quadri.⁸⁰ Nel libro Marcello non è presente al momento dell'assassinio; egli viene a conoscenza di modalità e dettagli qualche giorno dopo, a Roma, dalle cronache e delle immagini dei giornali nonché dal resoconto del sergente Orlando. Nel film, al contrario, il protagonista, che assieme a Manganiello ha rincorso l'auto del professore, assiste a tutta la scena. Bertolucci filma questo episodio cruento senza cercare di dare l'illusione che «sia colto in flagrante come un fatto di cronaca, ma presentandolo apertamente come creazione cinematografica, come finzione straniante».⁸¹ L'inizio dell'agguato infatti appare poco realistico in quanto il procedere nei boschi dell'auto di Quadri è bloccato da una vettura che lascia al professore uno spazio largamente sufficiente a proseguire.⁸² La sua uccisione risulta insopportabilmente spietata a causa dell'«accanimento dei sicari che si avventano su di lui infliggendogli un enorme numero di coltellate»,⁸³ quasi a ricordare l'assassinio di Cesare.⁸⁴

⁷⁹ D. LOPEZ, *Novel into Film: Bertolucci's "The conformist"*, cit., p. 306. Nella sequenza della confessione si può osservare una scena in cui Marcello, inginocchiato accanto al confessore, viene osservato da Giulia, a sua volta inginocchiata sulla sinistra dell'inquadratura. Questa scelta di rappresentazione sta a simboleggiare che la Chiesa assolve il Fascismo con il consenso della piccola borghesia (S. SOCCI, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 6). Durante la scena «una lenta zoomata indietro scopre Giulia in attesa nel momento in cui il futuro sposo parla di lei al prete; subito dopo lo zoom inverte il suo verso, arrivando quindi a stringere l'inquadratura sul primo piano del protagonista: in tal modo vengono definiti i rapporti esistenti tra i tre personaggi» (F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 109).

⁸⁰ D. LOPEZ, *Novel into Film: Bertolucci's "The conformist"*, cit., p. 307.

⁸¹ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 83.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ THOMAS JEFFERSON KLINE, *Dalla camera da letto alla camera oscura*, in *La regola delle illusioni: il cinema di Bernardo Bertolucci*, cit., p. 51. Il richiamo all'omicidio di Giulio Cesare nel foro costituisce «un'allusione, implicita e potente, all'architettura romana che alloggia il comando Fascista» (ENRICO CAROCCI, *Il conformista*, in *Bernardo Bertolucci*, a cura di Giorgio de Vincenzi, Venezia, Marsilio, 2012, p. 53, <http://hdl.handle.net/11590/168352> (data di ultima consultazione 20/09/2022)).

Non c'è bisogno di aggiungere altri elementi spettacolari come il sangue,⁸⁵ ma di certo la sua assenza è indice dell'antinaturalismo della rappresentazione.

In questo contesto espressivamente straniato spicca in maniera particolare la «verità» dei volti di Anna e di Marcello, inquadrati successivamente in campo e controcampo. La donna, terrorizzata e piangente, batte le mani contro il finestrino dell'auto chiedendo aiuto all'uomo che, seduto nell'auto, la guarda impassibile, pietrificato nella sua rigida passività.⁸⁶

L'orrore per l'omicidio di Anna è suscitato soprattutto dall'immagine del suo volto bellissimo stravolto da una maschera di sangue; alcune inquadrature di questa ripresa ricca di intenso *pathos* e *suspense* sono soggettive dei sicari mentre rincorrono la donna per ucciderla a colpi di pistola, che aumentano la drammaticità della situazione ma impediscono l'identificazione dello spettatore con la vittima del delitto. Nel complesso la messa in scena denuncia dunque la sua finzione, come se gli eventi fossero mostrati su un palcoscenico.⁸⁷

Il regista ha preso l'impersonale resoconto che nel romanzo è riportato dai giornali, la secca descrizione degli eventi di Orlando, e li ha drammatizzati per lo spettatore, investendoli in tale modo di una forza molto superiore. In questo caso la sua scelta di rappresentazione va oltre le esigenze pratiche legate all'adattamento su pellicola di una fonte romanzesca, ma senza dubbio si dimostra azzeccata, in quanto gli permette di sfruttare a pieno le caratteristiche del *medium* per sottolineare ed esaltare la drammaticità della vicenda.⁸⁸

⁸⁵ «L'omicidio è significato da altri fattori. Così facendo la crudezza della scena non è ostentata. E l'assenza del sangue consente all'omicidio di mantenere tutta la sua sensazionalità senza cadere nel sensazionalismo» (Ivi, p. 52).

⁸⁶ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 85.

⁸⁷ Ivi, pp. 83-84.

⁸⁸ D. LOPEZ, *Novel into Film: Bertolucci's "The conformist"*, cit., p. 307.

II.2.2 I personaggi

Da un confronto riguardante la categoria narratologica dei personaggi emergono molte interessanti considerazioni.

In prima istanza si rileva che, oltre al protagonista, la trasposizione filmica conserva, in alcuni casi modificandone il nome, tutti gli altri personaggi più rilevanti del romanzo moraviano. Come ha fatto con alcuni degli episodi secondari, Bertolucci ha però eliminato una parte delle figure minori per poter adattare il complesso testo letterario alle esigenze del diverso mezzo artistico.⁸⁹

Per quanto riguarda i caratteri prettamente fisici, il Marcello Clerici filmico, interpretato magistralmente da Jean-Louis Trintignant, corrisponde pressoché perfettamente alla descrizione di Moravia. Da bambino egli ha un viso dai tratti dolci e delicati, incorniciato da un caschetto di capelli biondi, da adulto è un bell'uomo, vestito elegantemente e uguale a tanti altri giovani della sua età, proprio come nel romanzo. Certamente la sfida più difficile per un adattamento risiede però nel rendere fede, qualora se ne abbia l'intenzione, ad atteggiamento, personalità e psicologia di un personaggio, nonché al ruolo che questo incarna nella storia. Il Marcello uscito dalla penna dello scrittore, pur essendo perfettamente caratterizzato come individuo, è al tempo stesso un 'tipo', esponente di una società in una precisa epoca storica, quella fascista, coinvolto in un dramma che investe i più ampi rapporti tra l'uomo e i valori di quella disgraziata stagione culturale.⁹⁰ Egli costituisce l'emblema dell'individuo privo di morale, incessantemente angosciato dal proprio essere più profondo, che si conforma alla massa per non dover affrontare il proprio io.⁹¹ L'autore non si sofferma tanto a descrivere i suoi gesti esteriori, ma sceglie di mostrare al lettore, mediante il costante

⁸⁹ Ivi, p. 302.

⁹⁰ GENO PAMPALONI, *Un bilancio*, in R. TESSARI, *Alberto Moravia, introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana, storia e antologia della critica*, cit., p. 202.

⁹¹ Ivi, p. 189.

resoconto dei tumultuosi e contraddittori pensieri che affiorano senza sosta nella sua mente agitata, la sua profonda e malinconica tristezza, la sua insanabile ambiguità, che contrastano fortemente con un contegno sempre pacato e misurato, al limite dell'imperturbabilità, dell'apatia. A proposito del suo protagonista Moravia commenta anni dopo l'uscita del romanzo:

Marcello è un personaggio che al ricordo ancora mi incuriosisce: è un personaggio accentuato su un versante funebre, mortuario come credo di non averne inventato altri, o per lo meno accentuato altri.⁹²

L'uomo impersonato da Trintignant nel film di Bertolucci possiede, da una parte, l'alone di quella misteriosa tristezza a cui Moravia fa cenno nel romanzo:⁹³

Sempre era stato triste a quel modo o meglio mancante di allegria, come certi laghi che hanno una montagna molto alta che si specchia nelle loro acque parando la luce del sole e rendendole nere e malinconiche. Si sa che se la montagna venisse rimossa, il sole farebbe sorridere le acque; ma la montagna è sempre là e il lago è triste. Egli era triste come quei laghi; ma che cosa fosse quella montagna, non avrebbe saputo dire.⁹⁴

Egli però è anche carico, a tratti, come in Moravia non è, di «un'energia isterica che inclina al sardonico, sfiora il grottesco e sottintende la schizofrenia».⁹⁵ In più di una sequenza del film infatti Bertolucci dirige e filma il suo attore in modo che appaia improvvisamente turbato, inaspettatamente divertito, violentemente provocatorio; altre volte

⁹² E. SICILIANO, *Alberto Moravia: vita, parole, idee di un romanziere*, cit., p. 72.

⁹³ M. MORANDINI, *Il conformista*, cit., p. 72.

⁹⁴ A. MORAVIA, *Il conformista*, cit., p. 90.

⁹⁵ M. MORANDINI, *Il conformista*, cit., p. 73.

lo riprende mentre compie dei gesti inspiegabili, quasi comici, in stridente contrasto con la serietà del contesto:

Trintignant calibra con sapienza e apparente spontaneità una recitazione che dà sfogo a sentimenti contrastanti e contraddittori, caratteristici di un'indole insicura, vile e dolorosamente terremotata. Scatti isterici improvvisi, inquieti e pensosi silenzi, sguardi allucinati e pieni di angosciante consapevolezza, profonda e introversa tristezza, accenti grotteschi ed esasperati, tic studiati e clowneschi, gesti stravaganti, frenetici e spavaldi mascheramenti, disarmanti abbandoni non privi di dolcezza costituiscono il ricco repertorio con cui l'attore francese dà vita ad un personaggio che risulta non certo "simpatico", ma dotato di verosimiglianza e credibilità.⁹⁶

L'attore riesce a donare al personaggio «qualche nota di vera umanità, conferendogli una sorta di autoconsapevolezza che giunge a volte ai limiti dell'autoparodia»,⁹⁷ ad esempio quando, in momenti che dovrebbero essere considerati seri e gravi, egli si comporta come un ragazzino dispettoso, oppure quando, in occasioni per gli altri liete e spensierate (il ballo) egli prova sgomento. Nel complesso, «con mezzi espressivi stranianti, Trintignant tratteggia una figura dolorosamente attonita che non suscita nel pubblico identificazione o simpatia»⁹⁸ ma lo stimola a comprendere la sua situazione psicologica; esattamente ciò che Moravia ottiene scandagliando incessantemente la mente del suo Marcello. Il cappello, inoltre, che egli talvolta indossa anche in ambienti chiusi, sembra quasi incarnare l'emblema del conformismo borghese, poiché, come una maschera, nasconde i trasalimenti del viso, celando ogni dissenso, incertezza ed eccesso, esasperando inoltre la rigidità del corpo.⁹⁹ Tutto questo è dunque necessario al regista per rendere esplicito ciò che in un film non può restare relegato nel pensiero del protagonista, se non a patto di affidare alla poco artistica

⁹⁶ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 55.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Ivi*, pp. 55-56.

scorciatoia del *voice over* il resoconto costante dei suoi moti interiori. Al cinema il carattere di un personaggio non si può né enunciare, né descrivere: si deve cogliere nel vivo.¹⁰⁰ Così la profonda ambiguità di Marcello viene mostrata fisicamente, esteriormente, nelle sue azioni e nei suoi gesti, e con ciò presentata, esposta tutta intimamente.¹⁰¹ La tecnica del primo piano si rivela utile a Bertolucci in vari momenti del film, perché permette allo spettatore di percepire gli stati d'animo, i pensieri, del soggetto inquadrato. Non solo il narratore letterario dunque può penetrare nel mondo interiore del personaggio. È vero che nel cinema della modernità il volto è visibile, poiché spesso inquadrato da vicino, eppure luogo del mistero, poiché cattura espressioni spesso indecifrabili; ma proprio la facoltà dell'immagine di trascinare con sé ambiguità torna utile al regista nel dare vita a un personaggio così stratificato e complesso come quello di Marcello, «dilaniato da impulsi nettamente contrapposti tra di loro».¹⁰²

Anche l'illuminazione, sempre centrale nella filmografia di Bertolucci, concorre all'espressione dell'essenza del protagonista. L'esempio più emblematico si individua nella sequenza di esordio della pellicola, segmento che, assieme al finale, molto spesso presenta una maggiore concentrazione di significati. Nel corso di questa dapprima lo spettatore vede attraverso una finestra aperta un'insegna rossa al neon lampeggiante nella notte, poi, con uno stacco, il suo sguardo si sposta su Marcello a letto, il cui volto appare alternativamente illuminato di rosso e al buio;¹⁰³ l'inquadratura rimane fissa sulla sua persona mentre la stanza da letto passa dall'oscurità della notte «alle luci naturali più tenui e sfumate dell'alba per arrivare infine ai toni più chiari e netti del mattino».¹⁰⁴ Questo espediente condensa più ore

¹⁰⁰ Ivi, p. 53.

¹⁰¹ Ivi, p. 54.

¹⁰² F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 54.

¹⁰³ FRANCESCO CASETTI, FEDERICO DI CHIO, *Analisi del film*, Milano, Fabbri Bompiani Sonzogno-ETAS, 1990, p. 81.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

di tempo in pochi secondi con una forte accentuazione degli effetti “magici” e “finzionali” dell’illuminazione, ma soprattutto, l’alternarsi delle diverse luci sul volto del protagonista contribuisce a «manifestare la personalità ambigua di un uomo opportunistico, senza colori propri, ma solo con colori altrui, passivo seguace dei venti che spirano, attento solo a restare, fra i mutamenti e i rivolgimenti che si susseguono, sempre a galla».¹⁰⁵

Un’altra caratteristica fondamentale del protagonista romanzesco che Bertolucci cerca, con mezzi propri, di esprimere nel corso del film, è la sua sconcertante passività. Egli infatti nel romanzo assiste in silenzio al triste spettacolo della follia del padre, si rassegna alla degradazione fisica e morale della madre, acconsente a testa bassa al contrordine che implica venga ucciso un uomo innocente, e, una volta consapevole che la moglie del professor Quadri, di cui si è invaghito, è morta o sta per morire, reagisce dicendo laconicamente alla moglie “non la vedrai mai più”, senza nessuno sfogo doloroso, senza impulsi di ribellione. Tutto ciò nel film si traduce nel fatto che «tutte le vicende costituiscono uno spettacolo di fronte agli occhi del protagonista, inerte spettatore della vita propria e altrui»:¹⁰⁶

Il “conformista” Marcello Clerici osserva succube gli eventi di cui è involontario protagonista e complice silente e sogguarda dagli specchi, dai vetri, dalle porte socchiuse o dal finestrino appannato di un’auto, mentre altri conducono l’azione.¹⁰⁷

Egli guarda il mondo da spettatore passivo perché è totalmente assorbito dai problemi esistenziali che lo angosciano;¹⁰⁸ «si muove a scatti come una marionetta perché il suo corpo è vuoto, lo spirito è impegnato altrove, la sensibilità è sempre sulla difensiva».¹⁰⁹

¹⁰⁵ *Ibidem.*

¹⁰⁶ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 44.

¹⁰⁷ G.M. ROSSI, *Il tempo, il cerchio, la storia*, cit. p. 62.

¹⁰⁸ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 94.

¹⁰⁹ *Ibidem.*

Anche i movimenti della macchina da presa costituiscono uno strumento in mano al regista per la definizione del protagonista della storia: un piano sequenza, costituito da tre carrellate verso destra alternate a due verso sinistra, che segue l'andirivieni nervoso di Marcello davanti alla vetrata dello studio radiofonico dell'EIAR mentre sta parlando con l'amico Italo, «pare esprimere l'inquietudine e l'incertezza di una persona che, per conquistare la "normalità" deve sempre fare i conti con la follia».¹¹⁰

Non va inoltre tralasciato il contributo della notevole colonna sonora, opera del compositore Georges Délerue. Se la musica extradiegetica è pressoché sempre in accordo, contribuendo dunque ad amplificarli, con i diversi stati d'animo in cui il personaggio incorre nel corso della vicenda,¹¹¹ la questione è un po' più complessa per quanto riguarda la musica intradiegetica. In un certo numero di sequenze infatti i suoi toni allegri, spensierati, appaiono in netto contrasto con lo stato d'animo che traspare dalle parole ed espressioni di Marcello, rendendo paradossalmente ancora più violenta nello spettatore la percezione del disagio, della sofferenza del protagonista, sempre solo e fuori posto nel mondo in cui si trova a vivere.

Per il regista l'operazione di trasposizione degli altri personaggi è molto più agevole rispetto all'impresa di rendere la figura di Marcello, in quanto nel libro il narratore si limita a descrivere come questi vengono percepiti dal protagonista, senza addentrarsi nella loro interiorità, ma limitandosi a riferirne parole e azioni.

Anche la fidanzata borghese e sempliciotta di Marcello è nel film esteriormente molto fedele alla descrizione fisica presente nel libro. Stefania Sandrelli è infatti una Giulia dalla pelle candida come la luna, dai folti capelli neri ben ondulati, gli occhi grandi e scuri, e una sensualità infantile e inconsapevole, mista a goffaggine, proprio come la descrive

¹¹⁰ Ivi, pp. 108-109.

¹¹¹ «In generale l'elegante e sofisticata musica di Délerue accompagna le immagini con basse sonorità, senza provocare nei loro confronti contrasti e contrappunti, ma accentuando il clima malinconico che appartiene al protagonista» (IVI, p. 115).

Moravia. L'attrice riesce inoltre bene a rappresentare la personalità *naïve* ma allo stesso tempo complessa della sua controparte romanzesca «stilizzando il suo personaggio in maniera antinaturalistica e fortemente straniata, ambigualmente sospesa tra ignoranza e buon senso pratico, stupida ingenuità ed esperienza, mestizia e voglia di divertirsi, innocenza e consapevolezza».¹¹² Nel complesso il personaggio appare, per quasi tutta la durata del film, più leggero e spensierato di quanto non sia nel romanzo,¹¹³ nonché più marginale, in quanto Bertolucci ha eliminato nella trasposizione buona parte degli episodi in cui la donna manifesta la sua paura, più o meno motivata dal comportamento distante di Marcello, di non essere amata, rivelando la sua profonda insicurezza e un conseguente incolmabile bisogno di rassicurazioni. Allo stesso tempo, proprio per questo, la Giulia del film si rivela alla fine il personaggio forse più forte, sicuramente più consapevole di tutti, ancora più di quanto non accada nel romanzo:

nonostante la sua figura superficiale di borghesotta un po' infantile, lascia intendere, infatti, nell'ultimo dialogo con il marito, di aver capito e accettato, nella loro storia, molto più di quanto lui non avesse creduto.¹¹⁴

La moglie del professor Quadri, nel libro di Moravia, è un personaggio estremamente ambiguo, energico, testardo. Dominique Sanda, che ne interpreta la parte nel film, è un'Anna bionda, raffinata, bella come un angelo, proprio come la Lina del romanzo (Bertolucci ha

¹¹² F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 56.

¹¹³ Nel romanzo Giulia è un personaggio senz'altro riuscito: animalesca e imprevedibile «si impone al marito con il suo peso sensuale, il suo sprofondare nel conformismo effettivo come nell'unica realtà possibile. Giulia non ha bisogno di identificare, di nominare la normalità, è normale sino alla punta dei capelli e dei piedi, d'una normalità capace di accettare, smussare nella regola, nell'abitudine qualsiasi aberrazione: nonostante ogni apparenza contraria – Moravia è solo apparentemente scrittore semplice – è molto più disumana dello sventurato Marcello» (O. DEL BUONO, *La grande crisi*, in *Moravia*, a cura di Oreste del Buono, cit., p. 59).

¹¹⁴ DANIELA PECCHIONI, *Prove d'amore. Gli itinerari del desiderio*, in *La regola delle illusioni; il cinema di Bernardo Bertolucci*, cit., p. 94.

scelto di cambiarne il nome); inoltre conserva il suo stesso temperamento volitivo e appassionato e i suoi stessi atteggiamenti nei confronti degli altri personaggi:

è chiaro che corteggia Giulia mentre prova disgusto per Marcello, ma al tempo stesso tale disgusto l'attrae; inoltre vuole compiacerlo sia per trattenerlo a Parigi e poter continuare a frequentare la moglie, sia perché ha paura di ciò che lui – in quanto agente dell'OVRA – può compiere contro di lei e contro il marito.¹¹⁵

Le tendenze omosessuali della donna, al di là che nella scena di seduzione nei confronti di Giulia nella stanza d'hotel, che Bertolucci ripropone molto simile all'originale, si deducono nel film da elementi diversi rispetto a quelli che la rendono evidente nel romanzo: in quest'ultimo infatti Lina, del tutto femminile nei modi e nel vestiario, propone in modo insistente a Giulia e Marcello di andare a ballare assieme in una *boîte* gestita da sole donne «dai gusti speciali»,¹¹⁶ tutte vestite in completo maschile, e, una volta giunta sul posto, si dimostra totalmente disinvolta come accade nei luoghi che si accordano perfettamente alla propria natura; nel film invece il regista, che ha eliminato il dettaglio del locale gay, riprende un'Anna che fuma una sigaretta poggiata allo stipite della porta, in posa virile, e con degli abiti che la fanno somigliare a un giovane ragazzo dai tratti delicati. È ancora nel gesto, nell'attitudine esteriore, che Bertolucci esprime la natura del personaggio.

Il sergente Manganiello, per impersonare il quale Bertolucci scrittura Gastone Moschin, rispecchia bene, per quanto riguarda i caratteri fisici, la descrizione del suo equivalente romanzesco, il funzionario Orlando. La presenza di questo personaggio, che «appare per la prima volta nel film come un elemento misterioso e perturbante, quasi un angelo del male»,¹¹⁷ spicca maggiormente nella pellicola rispetto che nel romanzo: *in primis*

¹¹⁵ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., pp. 82-83.

¹¹⁶ A. MORAVIA, *Il conformista*, cit., p. 222.

¹¹⁷ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 73.

perché è colui che accompagna il protagonista nel suo disperato inseguimento per le strade innevate della Savoia stimolandolo «nel viaggio intrapreso alla scoperta della propria intima, mostruosa, realtà»,¹¹⁸ ma anche perché di dimostra più sfaccettato rispetto alla sua versione letteraria. Infatti se in quest'ultima Orlando appare poco caratterizzato dalla penna dell'autore, sempre molto ossequioso nei confronti di Marcello, suo superiore nel contesto della missione, tanto che il lettore ne ricava un'impressione di piattezza, nel film Manganiello si permette in molte occasioni di dar voce ai suoi veri pensieri di fronte al compagno, spronandolo anche con toni duri, derisori, beffardi. Egli, portatore di ordine e disciplina, «ricorda al protagonista i suoi doveri, assumendo un ruolo che nel romanzo era se non assente molto più debole».¹¹⁹ Alcuni movimenti di macchina molto evidenti studiati dal regista «servono a mettere in risalto la presenza di Manganiello che segue i Clerici e i Quadri nella loro serata al ristorante e nella sala da ballo»:¹²⁰

l'agente dell'OVRA viene scoperto dalla cinepresa come elemento estraneo e perturbante, che contrasta con l'apparente situazione di divertimento e ha la funzione di monito severo di fronte alle incertezze di Marcello.¹²¹

L'accigliato Moschin lo interpreta «con intelligente distacco, delineando la torva umanità di uno spietato killer che compie il suo infame lavoro per l'OVRA come un qualsiasi solerte e fedele impiegato statale».¹²² Il personaggio assume un peso ancora maggiore nella scena dell'assassinio dei Quadri poiché, dichiarando il proprio disprezzo per tutti i diversi (gli ebrei, gli omosessuali, i vigliacchi) mentre compie l'azione brutale e sconcertante di

¹¹⁸ *Ibidem.*

¹¹⁹ F. IVALDI, *Figure del desiderio e della rimozione nel Conformista di Bernardo Bertolucci*, cit., p. 12.

¹²⁰ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 110.

¹²¹ *Ibidem.*

¹²² *Ivi*, p. 56.

orinare al lato della strada durante il drammatico inseguimento di Anna, manifesta una valenza altamente simbolica:¹²³

ricalca un ruolo fortemente codificato, quello del tipico funzionario, uomo di false sicurezze, in apparenza esperto e determinato, votato all'azione, ligio al dovere, e in realtà imbevuto di pregiudizi, nonché pieno di ansie e dubbi.¹²⁴

La concezione che Bertolucci dimostra di avere del personaggio del professor Quadri differisce da quella di Moravia. Mentre egli è originariamente raffigurato come un grottesco, ripugnante gobbo, incarnazione della convenzionale immagine dell'intellettuale impotente proposta dalla propaganda fascista, il regista lo presenta come un uomo gentile dall'aspetto ordinario, un filosofo e un ribelle attivo nel quale Marcello ha istintivamente cercato una guida. In questo modo, normalizzando aspetto esteriore e carattere del professore, interpretato da Enzo Tarascio, Bertolucci rende ancora più esecrabile il tradimento del protagonista nei suoi confronti.¹²⁵

In alcune scene del film è presente un personaggio inedito, che non ha correlativi nel romanzo, il quale, come verrà chiarito nel prosieguo dell'analisi, è di grande utilità al regista per sviluppare alcuni temi in maniera personale. Si tratta di Italo Montanari (interpretato da José Quaglio), l'amico non vedente di Marcello, membro del partito fascista e responsabile di averlo introdotto alla polizia politica. Per caratterizzare Italo Bertolucci ha preso la deformità fisica e l'estrema miopia del professor Quadri moraviano, estendendola per modellare questo nuovo personaggio, fanatico esattamente come l'antifascista pur appartenendo alla fazione opposta.¹²⁶

¹²³ Ivi, p. 84.

¹²⁴ Ivi, p. 85.

¹²⁵ D. LOPEZ, *Novel into Film: Bertolucci's "The conformist"*, cit., p. 304.

¹²⁶ *Ibidem*.

Assieme agli ultimi due citati, gli altri attori del *Conformista*, da Milly (madre di Marcello) a Giuseppe Addobbati (il padre), da Yvonne Sanson (madre di Giulia) a Pierre Clementi (Lino) «interpretano i loro ruoli in modo misurato ed efficace, ma nell'economia della costruzione drammaturgica essi riescono a far emergere la loro personalità solo in modo molto limitato, e solo per quel tanto che serve a definire e arricchire il ritratto del protagonista». ¹²⁷ In questo la messa in scena del film riesce a restituire l'impressione del romanzo, tutto incentrato sul travaglio interiore di Marcello, nel quale ogni frase, ogni azione degli altri personaggi, è osservata e interpretata dal suo punto di vista, e quindi in un certo senso funzionale solamente a delineare la sua parabola esistenziale. Il regista riesce a cogliere ed enfatizzare la psicologia dei personaggi di Moravia e vi aggiunge colore e sentimentalismo, riuscendo forse a filmare il suo capolavoro cinematografico. ¹²⁸

II.2.3 Gli ambienti

Importanti sia per la versione letteraria che per quella cinematografica del *Conformista* sono le diverse ambientazioni rispettivamente descritte e filmate, in quanto forniscono uno sfondo sia concreto che simbolico alla storia narrata. ¹²⁹ Al contrario di Moravia, che ha vissuto in prima persona soprattutto la Roma degli anni Trenta ma anche il generale clima europeo del periodo, ¹³⁰ Bertolucci, appartenente a una generazione successiva, non ne ha alcuna esperienza diretta. Il testo dello scrittore è per il regista «uno strumento che gli consente di vedere una realtà non sperimentata personalmente», ¹³¹ anche per quanto riguarda la fisionomia architettonica esterna e interna delle città in cui hanno

¹²⁷ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 56.

¹²⁸ R. PARIS, *Alberto Moravia*, cit., p. 76.

¹²⁹ D. LOPEZ, *Novel into Film: Bertolucci's "The conformist"*, cit., p. 311.

¹³⁰ Sino al 1935 Moravia visse tra Roma e Parigi» (EDOARDO SANGUINETI, *Alberto Moravia*, Milano, Mursia, 1962, p. 132).

¹³¹ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 42.

luogo gli avvenimenti in esso descritti. Moravia, il primo dopo d'Annunzio a ricostruire attraverso molti dei suoi titoli una topografia "romanzata" di Roma, i cui luoghi assumono tra le sue pagine «una fisionomia, una certezza irrefutabile»,¹³² nel *Conformista* evoca in modo potente e suggestivo forme architettoniche degli anni Venti e Trenta, simili a quelle che caratterizzano certi quartieri romani.¹³³ La realtà dell'epoca fascista presentata da Bertolucci nel suo adattamento non è però riprodotta in maniera filologica e storicamente documentata, ma si rivela il risultato di una rielaborazione fantastica sulla base di riferimenti all'arte figurativa e al cinema.¹³⁴

Il primo ambiente romano, tra quelli descritti anche nel romanzo di Moravia, che compare nel film è il ministero, il quale in entrambe le opere è delineato solamente nei suoi spazi interni. Nel romanzo il narratore lo descrive come un edificio monumentale, così esteso e labirintico da disorientare Marcello, il quale si perde tra le sue innumerevoli stanze; lo stesso accade al protagonista della pellicola, ripreso dal regista mentre percorre ampi atri, vuoti scaloni, inutili corridoi deserti «scanditi da contrasti di luce determinati da linee architettoniche fortemente delineate e dai raggi solari che entrano attraverso grandi, altissime finestre».¹³⁵ I modelli per la presentazione di questo ambiente, che trasmette allo spettatore il «senso visuale dell'ordine mussoliniano»,¹³⁶ sono le opere di tipo metafisico realizzate negli stessi anni Trenta da De Chirico.¹³⁷ La scenografia quasi kafkiana di Scarfiotti – nell'uso dei grandi spazi interni si può infatti cogliere l'influenza del film *Il processo*, girato

¹³² GIACOMO DEBENEDETTI, *Personaggio e intrigo*, in R. TESSARI, *Alberto Moravia, introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana, storia e antologia della critica*, cit., p. 180.

¹³³ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 43.

¹³⁴ Ivi, pp. 81 e 97.

¹³⁵ Ivi, p. 96.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ Ivi, p. 113.

nel 1963 da Orson Welles - ¹³⁸ connota efficacemente il nuovo vanaglorioso Stato imperiale quale entità vuota, funerea, alienante.¹³⁹

L'ambiente perbenista e squallido, pregno di banale conformismo quotidiano, così come descritto da Moravia, dell'appartamento di Giulia, è ben trasposto dal regista seppur con degli accenti di originalità.¹⁴⁰ i nastri di luce in veloce movimento prodotti dai raggi del sole filtranti attraverso le persiane, il cui effetto è rafforzato dalla sghemba fantasia dell'abito della Sandrelli, rimandano senza dubbio ai formalisti italiani, plausibilmente anche ai film *noir* degli anni Quaranta.¹⁴¹ Le strisce luminose sulle pareti del salottino «appaiono troppo ampie e regolari per essere prodotte dall'ombra delle avvolgibili, e talora in movimento verso l'alto anche se le avvolgibili sono ferme»:¹⁴²

questo gioco di striature contrastanti, di luce e ombra, sembra alludere alla “doppiezza” di Marcello e alla trappola rappresentata dal matrimonio borghese, che rinchiude la coppia in una gabbia.¹⁴³

I due autori rappresentano in modo molto simile la putrida e antiquata villa della madre di Marcello, il giardino ricoperto di erbacce, rifiuti e foglie cadute, la stanza da letto disordinata e buia, per suggerire la decadenza della borghesia, nonché le radici malate del protagonista.¹⁴⁴ La messa in scena sinistra e allucinata dell'episodio della visita del figlio alla donna si ispira al cinema tedesco degli anni Venti.¹⁴⁵ Anche una particolarissima scelta di ripresa (che costituisce il movimento di macchina più singolare del film), nel corso della

¹³⁸ M. MORANDINI, *Il conformista*, cit., p. 72.

¹³⁹ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 96.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ M. MORANDINI, *Il conformista*, cit., p. 72.

¹⁴² F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., pp. 111-112.

¹⁴³ *Ivi*, p. 112.

¹⁴⁴ D. LOPEZ, *Novel into Film: Bertolucci's "The conformist"*, cit., p. 311; F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 96.

¹⁴⁵ M. MORANDINI, *Il conformista*, cit., p. 72.

scena in cui Marcello parla con la madre nella sua camera, assolve lo scopo di sottolineare i caratteri anomali dell'ambiente in cui egli è cresciuto: quando la donna si alza dal letto si dirige verso destra ed entra nella stanza da bagno seguita da una carrellata che oltrepassa il muro del locale; dopo uno stacco di montaggio lo spettatore vede lo stesso bagno ripreso da un punto diametralmente opposto al precedente; la carrellata prosegue senza arrestarsi, con uguale velocità e direzione, oltrepassando un altro muro e tornando in camera da letto, ove riprende nuovamente Marcello. Il pubblico resta spiazzato nel vedere ricomparire a destra il personaggio e la stanza lasciati poco prima a sinistra perché lo stacco centrale e il ribaltamento dell'inquadratura appaiono quasi impercettibili.¹⁴⁶ L'effetto complessivo, «straniante e percettivamente provocatorio»,¹⁴⁷ rispecchia il clima torbido e caotico che regna nella villa.¹⁴⁸

La clinica psichiatrica in cui si trova recluso il padre è descritta nel romanzo come una normale palazzina bianca di tre piani; la miseria della condizione dell'uomo è resa perfettamente dalla sua piccola e spoglia stanza, provvista solo di un letto e un tavolo, con sbarre alla finestra. Il regista trasfigura questa semplice ambientazione predisponendo una scenografia quasi metafisica:¹⁴⁹

vediamo una terrazza bianchissima, luogo di detenzione in cui gli uomini sono imprigionati da forze più potenti di inferriate e chiavistelli; il grande spazio marmoreo scandito da sedili a forma di parallelepipedo pare quasi la raffigurazione di quell'uniformità disumanizzante che il regime cerca di imporre a tutta la nazione.¹⁵⁰

¹⁴⁶ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 110.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ M. MORANDINI, *Il conformista*, cit., p. 72.

¹⁵⁰ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 96.

Per quanto riguarda l'ambientazione relativa al viaggio in treno dei due sposi verso Parigi, la differenza tra le due opere è quella tra il realismo della descrizione e l'antinaturalismo del girato. Nel film, il finestrino dello scompartimento dove siedono Giulia e Marcello, come lo schermo di una lanterna magica, mostra in pochi minuti l'evoluzione cromatica del cielo dall'alba al tramonto amalgamando le diverse immagini in una continuità fittizia; ciò grazie ad alcune dissolvenze limitate alla cornice creata dal finestrino stesso, realizzato per mezzo di un trasparente, mentre l'inquadratura vera e propria rimane inalterata.¹⁵¹ La scenografia artificiale che appare all'esterno del treno, con la sua falsità impostata e barocca paragonabile a un fondale di teatro o a un dipinto surrealista,¹⁵² appare la più idonea in cui inserire i dialoghi tra i due personaggi; infatti sia le immagini che le parole esprimono con ironia il profondo squallore, mascherato di romanticismo perbenistico, del viaggio di nozze della coppia borghese:¹⁵³

la moglie confessa le proprie esperienze sessuali rivelando la bassezza morale di una cultura che formalmente considera un valore la verginità, ma giustifica violenze e favori sessuali dentro le mura domestiche. L'accoppiamento degli sposi avviene come conseguenza di questa confessione, che stimola l'uomo all'emulazione: anziché realizzare il "sogno d'amore" i due si riducono a replicare una vile scena di seduzione.¹⁵⁴

Nel romanzo Marcello interrompe il suo viaggio in treno recandosi in un bordello in una non ben precisata località sulla riviera, la quale nel film è invece dichiaratamente Ventimiglia; in entrambe le opere il protagonista è condotto di fronte all'edificio da una carrozza con cavalli, ma Bertolucci introduce un elemento originale ispirato senza dubbio dall'arte surrealista di Magritte: la marina ritratta da un anonimo pittore sul moletto

¹⁵¹ Ivi, pp. 97-98.

¹⁵² S. SOCCI, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 10.

¹⁵³ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 98.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

antistante la casa di tolleranza diviene realtà grazie a una dissolvenza che la fa sfumare nel paesaggio da essa riprodotto.¹⁵⁵ Moravia descrive l'edificio come una casa «di tre piani, grigia, con un tetto nero di scaglie di ardesia e le finestre a mansarda»,¹⁵⁶ i cui interni lisi, sudici e polverosi, trasmettono bene la sensazione di triste squallore che nausea Marcello; l'incontro con il funzionario della polizia politica avviene in una piccola stanzetta della *dépendance*, arredata sommariamente da ufficio e densa di fumo. Nel film la casa di tolleranza è invece un'ambiente ambiguo, i cui arredi eleganti, che lo fanno rassomigliare a un museo, non ne dichiarano apertamente la funzione:

candido, austero, semideserto e silenzioso, è la maschera lucida e fredda di una doppia depravazione, la casa di un doppio “malaffare”, in quanto ospita insieme commerci sessuali e loschi traffici dell'OVRA.¹⁵⁷

Nella bianca e spaziosa stanza in cui il protagonista riceve le nuove istruzioni riguardanti la missione fanno bella mostra, ordinatamente sistemate su ogni superficie disponibile, centinaia di noci, conferendo un forte onirismo alla scena (anche in questo caso ispirata a Magritte). La presenza dei frutti, trovata decisamente straniante,¹⁵⁸ ha soprattutto una giustificazione metaforica: «Raoul li rompe con le sue mani a uno a uno con la stessa indifferenza con cui comunica gli ordini di morte e consegna al *killer* l'arma del delitto».¹⁵⁹

Un'altra atmosfera di impronta surrealista, che fa subito pensare a Magritte, è ricreata dal regista nella penultima sequenza del film, ambientata nel buio e squallido appartamento

¹⁵⁵ S. SOCCI, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 10. «Nel quadro *Las Meninas* (1656) Velázquez dipinge se stesso che ritrae l'infanta Margherita e le damigelle di corte; come nel *Conformista* Bertolucci filma una marina di Ventimiglia eseguita da un anonimo pittore (idealmente il regista): tela che in virtù di una dissolvenza trascolora nel reale cinematografico, da cui potrebbe tornare a essere tale» (ALDO TASSONE, *Ritratto di un regista giovane*, in *La regola delle illusioni: il cinema di Bernardo Bertolucci*, cit., p. 49).

¹⁵⁶ A. MORAVIA, *Il conformista*, cit., p. 181.

¹⁵⁷ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 96.

¹⁵⁸ F. CASETTI, *Bernardo Bertolucci*, Firenze, La nuova Italia, 1975, p. 73.

¹⁵⁹ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 113.

romano dei Clerici la notte della caduta del Fascismo, in cui Marcello e la figlia, «uno di fronte all'altra, pregano con le mani giunte davanti ad un cielo azzurro con nuvolette dipinto sulla tappezzeria, in una stanza in cui tutti i mobili sono ricoperti da mele sistemate in bell'ordine».¹⁶⁰ Anche in questo caso egli ha preso l'ambientazione realistica del romanzo immergendola in un clima del tutto originale. La pittura metafisica e surrealista costituisce dunque un riferimento visivo che Bertolucci utilizza per conferire a certe sequenze un aspetto fortemente onirico e straniante.¹⁶¹

Per quanto riguarda tutte le grandi costruzioni presenti nelle parti del film ambientate in Italia, che risultano quasi astratte, «freddamente geometriche, mortuarie nella loro allucinante simmetria»,¹⁶² il regista ha dichiarato di essersi ispirato a un'architettura sognata dagli architetti fascisti ma edificata in epoca democristiana. Per mezzo della fotografia, realizzata magistralmente da Vittorio Storaro, la grandiosità di questi edifici razionalisti viene abilmente sottolineata, e il suo spessore metaforico risulta accentuato. Il prezioso collaboratore di Bertolucci «costruisce contorni netti, entità definite, contrapponendo nettamente la luce e il buio, l'oscurità e il bianco, sfruttando le possibilità espressive del nero, delineando un quadro di rigidità, di polarità oppostive che ha precise valenze eidetiche».¹⁶³ Dall'analisi emerge inoltre che solamente l'autore del film, facendo in modo che il manicomio ricordi inequivocabilmente sia il ministero fascista che il quartier generale politico nel bordello di Ventimiglia, implica una correlazione criptica tra Fascismo e follia:¹⁶⁴

¹⁶⁰ *Ibidem.*

¹⁶¹ Ivi, pp. 113-114.

¹⁶² Ivi, pp. 96-97.

¹⁶³ P. BERTETTO, *Filosofia della visione*, in *Vittorio Storaro: un percorso di luce*, a cura di Paolo Bertetto, Torino, Allemandi, 1989, p. 17.

¹⁶⁴ D. LOPEZ, *Novel into Film: Bertolucci's "The conformist"*, cit., p. 311.

tutti e tre gli ambienti sono vasti, impersonali e bianchi, intrisi di un'atmosfera di sogno, risultato in parte di un contrasto tra le proporzioni titaniche di ogni luogo e la singolare scarsità di persone in esso. L'ambientazione di Ventimiglia, inoltre, è particolarmente ambigua; la presenza di dipinti, di una prostituta che ripete insistentemente di non essere matta, e di una stanza attigua adorna di noci, implicano variamente un museo, un bordello, un ufficio e un manicomio, senza una chiara differenziazione.¹⁶⁵

La Parigi del romanzo è descritta da Moravia sia nei suoi spazi esterni che in quelli interni per come viene percepita dal protagonista. Marcello, percorrendo il lungosenna a piedi e in taxi sotto il cielo sereno del mattino e nella luce falsa del crepuscolo, costeggiando nel pomeriggio l'Arc de Triomphe inazzurrito dalla caligine estiva fino a passeggiare sugli Champs-Élysées, ne rimane fortemente affascinato:

notò l'allegria della città, tutta grigia e tutta vecchia e ciononostante sorridente e leggiadra, piena di una dolcezza intelligente che pareva entrare a folate per i finestrini insieme con il vento della corsa.¹⁶⁶

Bertolucci trasforma l'ambientazione estiva del libro, filmando gli episodi francesi in un clima chiaramente invernale. Le sequenze in esterni «hanno luogo nelle ore serali o di prima mattina, il clima atmosferico è sempre piovoso, la luminosità tenue e diffusa, i colori freddi e poco contrastati».¹⁶⁷

Gli spazi interni delineati nell'opera letteraria sono molti: la stanza e la hall dell'hotel in cui Marcello soggiorna con la moglie, il *café* all'interno del quale prende accordi con Manganiello, la casa del professore, il ristorante nel quartiere latino dove ha luogo la cena con i Quadri, la bizzarra *boîte* in cui le due coppie proseguono la serata, tutti descritti

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ A. MORAVIA, *Il conformista*, cit., p. 201.

¹⁶⁷ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 99.

dall'autore con realismo e funzionali a delineare l'atmosfera multiforme e ambigua della Parigi vissuta da Marcello. Il regista modifica quasi tutte queste ambientazioni (il ristorante non è francese ma cinese, la sala da ballo è una comune balera a Joinville), eliminandone alcune e inserendone di nuove (la sala da ballo dove Anna insegna), in funzione della sua reinterpretazione della storia. Inoltre egli differenzia gli ambienti romani da quelli parigini più nettamente rispetto a quanto Moravia riesce a fare per mezzo delle parole: per quanto riguarda gli edifici delle due città, gli spigoli, le striature, le linee rette, i pavimenti a scacchiera, i grandi spazi vuoti e monumentali sono sostituiti da volute dell'Art Nouveau e da forme architettoniche ondulate e morbide;¹⁶⁸ dal punto di vista fotografico ai contrasti netti che escludono la penombra si contrappongono giochi di luminosità che intrecciano nell'inquadratura luci filtrate, neri, controluce, creando veri e propri mosaici visivi.¹⁶⁹

da una parte abbiamo la netta separazione tra luce e ombra, con un chiaroscuro drammatico e contrastato, conflittuale; dall'altra abbiamo la penombra, il connubio tra luce naturale e luce artificiale, una ricca gamma cromatica che tende a privilegiare prima il rosso e poi l'azzurro.¹⁷⁰

Per realizzare la messa in scena dell'episodio della visita a casa Quadri Bertolucci potrebbe però aver tratto diretta ispirazione dal passo del romanzo in cui Marcello ne osserva gli interni:

sembrava, pensò considerando il pavimento di legno lucidato a cera, le lunghe tende chiare, le pareti vuote, di essere sulla ribalta di un teatro moderno, nella messa in scena sommaria ed elegante allestita per un dramma di pochi personaggi e di una sola situazione. Quale dramma? Senza dubbio il suo e di Quadri.¹⁷¹

¹⁶⁸ *Ibidem.*

¹⁶⁹ P. BERTETTO, *Filosofia della visione*, cit., p. 14.

¹⁷⁰ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 112.

¹⁷¹ A. MORAVIA, *Il conformista*, cit., pp. 216-217.

Nel film, infatti, il salotto in cui Anna riceve i Clerici è incorniciato, come un palco, da un arco di ingresso che somiglia a una quinta semiaperta;¹⁷² inoltre lo studio dove avviene successivamente il colloquio tra Marcello e il professore «è chiaramente una scatola teatrale, completamente oscurata a eccezione di un'unica sorgente luminosa»,¹⁷³ a simulare un proiettore, come accade in alcuni allestimenti sperimentali (Living Theatre e Ronconi) dell'epoca in cui viene girata la pellicola.¹⁷⁴

Dallo studio dell'opera di Bertolucci risulta evidente che egli filma una Parigi di sogno, un mondo elegante degli anni Trenta che non è mai esistito così come egli lo rappresenta,¹⁷⁵ in quanto per dare vita a questa «città magica, decadente, affascinante e frivola insieme»,¹⁷⁶ capace di sedurre lo spettatore, egli si serve della memoria del cinema francese e americano di quell'epoca passata.¹⁷⁷ Le suggestioni maggiori provengono senza dubbio da Renoir,¹⁷⁸ di cui Bertolucci cita, nei fotogrammi di apertura, il famoso film *La vie est a nous*, riprendendo l'insegna luminosa di un cinema che lo proietta; forti ascendenze renoiriane si individuano infatti nelle atmosfere parigine, in particolare nella sequenza dello *shopping* serale di Anna e Giulia nelle vie del centro e nella sequenza del ballo a Joinville.¹⁷⁹ Il gioco dei rimandi al cinema francese prosegue con la luce che oscilla sul soffitto durante il dialogo tra Manganiello e Clerici nel vano accanto alla cucina del ristorante cinese, che

¹⁷² F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 99.

¹⁷³ S. SOCCI, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 154.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ R. CAMPARI, *Viaggio attraverso il cinema*, in *In viaggio con Bernardo. Il cinema di Bernardo Bertolucci*, cit., p. 13.

¹⁷⁶ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 99.

¹⁷⁷ E. UNGARI, R. RANVAUD, *Scene madri di Bernardo Bertolucci*, cit., p. 71.

¹⁷⁸ Jean Renoir è il maestro più ricordato da Bertolucci, colui di cui parla con il massimo dell'ammirazione. Francese, figlio di un grande pittore, maestro di un autore italiano, Visconti - che Bertolucci non cita ma che ha avuto di certo molta influenza sul suo cinema - Renoir ha unito cultura e spettacolo, arte e vita, proprio come il regista italiano si propone di fare (R. CAMPARI, *Viaggio attraverso il cinema*, cit., p. 16).

¹⁷⁹ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 114.

ricorda la famosa lampada che compare nel *Corvo* di Clouzot,¹⁸⁰ ma anche *Alphaville* di Godard; inoltre la sequenza dell'omicidio nel bosco riconduce la memoria alla scena delittuosa che conclude *Tirate sul pianista* di Truffaut.¹⁸¹ Per quanto riguarda l'influsso americano «troviamo citati luoghi topici, stereotipi linguistici, immagini caratteristiche di vari generi cinematografici»¹⁸² tra cui il thrilling, l'erotico, il "politico" ma soprattutto il poliziesco degli anni Trenta e Quaranta:¹⁸³ ad esempio nella sequenza dei titoli di testa, con la luce rossastra intermittente che entra nella camera d'albergo illuminando il protagonista, ma anche nelle posizioni (sdraiato sul letto col cappello in testa) e persino nei movimenti di Trintignant.¹⁸⁴ Inoltre gli abiti e gli atteggiamenti di Dominique Sanda costituiscono una specie di concentrato dei personaggi iconici interpretati da Greta Garbo e Marlene Dietrich.¹⁸⁵

L'inesattezza storica funzionale all'espressività simbolica appare come una costante che permea tutto il film.¹⁸⁶ In esso l'aspetto esteriore dell'epoca fascista è reinventato utilizzando la memoria del cinema, una memoria di secondo grado, «costituita da ciò che i film europei e americani anteguerra hanno voluto e potuto ricordare».¹⁸⁷ Bertolucci ha cercato in essi la testimonianza collettiva di un clima umano e sociale.¹⁸⁸

Ne risulta un "quadro sentimentale" del Ventennio evocato fantasticamente alla ricerca della sua intima essenza spirituale. Proprio perché visionaria, l'interpretazione del momento storico risulta affascinante, vera, autentica, più di una documentazione

¹⁸⁰ M. MORANDINI, *Il conformista*, cit., p. 72.

¹⁸¹ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 114.

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ M. MORANDINI, *Il conformista*, cit., p. 72.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 97.

¹⁸⁷ Ivi, p. 81. «Nella messa in scena c'è il tentativo di ricostruire uno spirito cinematografico affine all'epoca in cui il racconto si svolge» (F. CASSETTI, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 73).

¹⁸⁸ Ivi, p. 97.

scientifica.¹⁸⁹

Concentrando ancor più l'analisi sulla resa delle ambientazioni da parte del *Conformista* cinematografico si può osservare che «tutti gli spazi scenici definiti dalle inquadrature sono in qualche modo delimitati geometricamente nei loro confini claustrofobici»;¹⁹⁰ ne sono un esempio la stanza nei locali dell'EIAR, separata dallo studio di registrazione da un vetro, l'appartamento di Giulia, che sembra una gabbia per via delle ombre tracciate sui muri dalle tapparelle poco dischiuse, la soffocante stanza da letto della madre di Marcello, la cameretta di Lino di cui il ragazzo non riesce ad aprire la porta, la stanza d'hotel a Parigi occupata quasi per intero dal massiccio letto, lo studio buio del professor Quadri, lo spogliatoio della scuola di ballo, lo squallido locale accanto alla cucina dove il protagonista si rifugia, l'interno della vettura di Manganiello. Anche i grandi spazi di sapore wellesiano sono in un certo senso claustrofobici poiché labirintici: il ministero, con i grandi atri, le scale, le porte tutte uguali in cui è facile smarrirsi, e il manicomio, perfetto e angosciante labirinto proprio perché nettamente scandito da elementi tutti uguali ripetuti fino a dove l'occhio può arrivare. Nella balera, spazio ampio e contornato da grandi vetrate che gli conferiscono un senso di "apertura", la sensazione di soffocamento è causata dalla folla che riempie tutta la sala e, muovendosi a formare un 'serpente', stringe il protagonista tra le sue 'spire' come in una morsa.¹⁹¹ Questa configurazione degli ambienti trasmette allo spettatore le terribili sensazioni del protagonista, il quale è intrappolato dalle sue stesse scelte e, a causa del suo disperato desiderio di normalità, non riesce a intravedere alcuna alternativa a esse. Ciò che nel romanzo è spiegato in maniera didascalica, riferendo i pensieri angosciati

¹⁸⁹ *Ibidem.*

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 101.

¹⁹¹ *Ivi*, p. 102.

di Marcello che rimugina senza sosta su ciò che ha fatto e sta per fare, nel film è implicato per mezzo di metafore visive.

Un elemento del film collegato alla descrizione d'ambiente, individuabile sia nelle sequenze romane che in quelle parigine, salta subito all'occhio come preesistente anche nel romanzo con la stessa valenza simbolica: si tratta del vento, che in entrambe le opere pare preannunciare o accompagnare misteriosamente gli avvenimenti nefasti della storia. Nel *Conformista* di Moravia esso è presente infatti nel prologo, nei due episodi in cui Marcello viene avvicinato lungo la via di casa dall'auto guidata da Lino:

egli vedeva con delizia il vento autunnale lacerare e distruggere quella perfezione, quella pienezza, quell'immobilità spingendo scure nubi stracciate nel cielo, strappando le foglie agli alberi e mulinandole a terra, cacciando via gli uccelli che, infatti, si scorgevano migrare tra le foglie e le nubi, in neri stuoli ordinati.¹⁹²

Egli si distrasse a guardare le foglie che volteggiavano per aria, sullo sfondo del cielo tetro, in tutto simili a miriadi di gialle mani dalle dita bene aperte, e poi, abbassando gli occhi, vide tra tutte quelle mani d'oro mulinanti nel vento, la lunga forma nera e lucida dell'automobile ferma presso il marciapiede.¹⁹³

Bertolucci si serve del vento in ben tre occasioni nel corso del film. La sua rappresentazione appare maggiormente aderente alla descrizione moraviana nella scena in cui Marcello e la madre, scendendo dall'automobile per raggiungere la clinica psichiatrica, vengono travolti da un turbinio di morte foglie autunnali, che pare annunciare la drammaticità dell'incontro con il padre pazzo. Anche nel film, come nel libro, l'agente atmosferico è legato all'episodio della seduzione di Lino; ma, anziché precedere il trauma della sua uccisione, lo segue, entrando nella stanza quando l'autista giace a terra morto,

¹⁹² A. MORAVIA, *Il conformista*, cit., pp. 50-51.

¹⁹³ Ivi, p. 71.

mentre Marcello è seduto accanto a lui in stato di shock. Il regista, non contento che l'elemento rimanga un abbellimento passivo, gli conferisce una funzione attiva, facendogli servire uno scopo pratico: esso, quasi animato, aprendo con violenza la finestra, permette al protagonista di fuggire dalla stanza chiusa a chiave dell'autista.¹⁹⁴ Anche nell'ultima scena della pellicola in cui è presente il vento accompagna un avvenimento traumatico e violento; lo spettatore lo sente infatti soffiare forte mentre assiste all'assassinio di Quadri, accoltellato ripetutamente sul ciglio della strada, sebbene le fronde degli alberi tutto attorno appaiano inspiegabilmente immobili.

Nel complesso, confrontando le ambientazioni delineate dalle due opere, emerge una maggior centralità di queste nel film, in cui esse riescono, nonostante il loro evidente antinaturalismo, a rievocare il clima fascista e a trasmettere la triste atmosfera della storia narrata, nonché a rafforzare il carattere ambiguo di eventi e personaggi, come le descrizioni scritte dei luoghi romani e parigini non riescono a fare.¹⁹⁵ Ciò non implica automaticamente una maggior bravura del regista rispetto al romanziere poiché il mezzo cinematografico, grazie alla potenza e all'immediatezza del comparto visivo del quale la letteratura non dispone, possiede dei notevoli vantaggi per quanto riguarda la resa dello spazio. Ciò che Bertolucci veicola metaforicamente, per mezzo di scenografia e illuminazione, è espresso nel romanzo attraverso altre vie, la principale delle quali è senza dubbio l'immersione continua nella coscienza del protagonista, filtro di tutta la realtà in cui egli vive e agisce.

¹⁹⁴ D. LOPEZ, *Novel into Film: Bertolucci's "The conformist"*, cit., p. 310.

¹⁹⁵ F. IVALDI, *Figure del desiderio e della rimozione nel Conformista di Bernardo Bertolucci*, cit., p. 7: «La costruzione straniata di questi ambienti fa dello spazio diegetico un ulteriore elemento di destabilizzazione e di ambiguità. Riflesso delle visioni allucinate del protagonista».

II.2.4 Voce narrativa e focalizzazione nelle due opere

Per il prosieguo dell'analisi comparata risulta molto interessante individuare la voce narrante e la focalizzazione di entrambe le opere, così da stabilire quanto il film di Bertolucci si discosti sotto questa prospettiva dalla sua fonte letteraria.

Nel *Conformista* di Moravia la storia del protagonista è narrata in terza persona¹⁹⁶ al tempo passato da un narratore extradiegetico, ovvero posto allo stesso livello dell'autore empirico, ed eterodiegetico, in quanto esso è un'entità totalmente astratta che non ha preso parte alla storia che racconta. La focalizzazione, che rimane costante nel corso di tutto il romanzo, è interna; la voce narrante infatti riferisce solamente gli eventi vissuti dal protagonista, Marcello, e li descrive adottando il suo punto di vista, nonché rivela continuamente i suoi tormentati pensieri, riflessioni, stati d'animo, di cui conosce ogni minuta sfaccettatura o variazione. La storia non è dunque narrata dal protagonista degli eventi ma è, in un certo senso, tutta filtrata per mezzo della sua coscienza.¹⁹⁷ Questa specifica impostazione del discorso è fondamentale allo scopo dell'autore di indagare dall'interno – attraverso un meticoloso romanzo esistenziale dentro la Storia che procede per successive velature, modulandosi inesorabilmente un passo dietro l'altro –¹⁹⁸ le motivazioni profonde del conformismo borghese in epoca fascista, che condusse molti a compiere o accettare atti terribili. In questo modo Moravia dà vita alla rappresentazione spietata di un paesaggio umano di orrore esemplare, nel quale il lettore non trova appigli di fascinazione, seppur

¹⁹⁶ Moravia afferma che la prima persona è propria della narrativa moderna in quanto indica la mancanza di fiducia in una realtà oggettiva che sia comune sia allo scrittore che al lettore, mentre la terza persona denota la sussistenza d'una simile fiducia (O. DEL BUONO, *La prima persona*, in *Moravia*, a cura di Oreste del Buono, cit., p. 51).

¹⁹⁷ Il narratore, mentre riferisce i pensieri e le sensazioni di Marcello, cela nel resoconto anche il suo giudizio. (CHRISTOPHER WAGSTAFF, *The construction of point of view in Bertolucci's Il conformista*, «The Italianist», 3:1, p. 64, <https://doi.org/10.1179/ita.1983.3.1.64> (data di ultima consultazione 13/09/2022).

¹⁹⁸ L. PAVOLINI, *Verità o pane*, introduzione, cit., p. 11.

comprendendo le motivazioni profonde degli atti di Marcello, in quanto egli resta fino alla fine un autentico disastro umano.¹⁹⁹

Molto più complesso si rivela il tentativo di individuare con precisione la fisionomia della voce narrativa e della focalizzazione del film di Bertolucci, ciò a causa della struttura estremamente articolata e stratificata in cui l'autore ha organizzato la storia, nonché, naturalmente, della compresenza di un maggior numero di elementi di cui tener conto nell'indagine del discorso veicolato dal *medium* cinematografico. L'istanza narrante della pellicola somiglia molto a quella del libro in quanto si configura come sostanzialmente esterna alla storia narrata; essa, senza tra l'altro mai servirsi del *voice over* o di didascalie per esprimersi 'a parole', fornisce semplicemente allo spettatore un insieme di inquadrature quasi tutte oggettive, unite dal montaggio, che mostrano Marcello mentre interagisce con gli altri personaggi nei diversi luoghi in cui le vicende sono ambientate. Dalla dominanza pressoché totale delle inquadrature in oggettiva si deduce che il racconto filmico del *Conformista* è caratterizzato da un'ocularizzazione zero, identificabile come marcata poiché complessi e a volte bizzarri movimenti di macchina fanno percepire chiaramente la presenza dell'istanza narrante; ma, nonostante ciò, la particolare struttura per *flashback* originati dalla memoria del protagonista fa sì che la maggior parte degli eventi cui lo spettatore assiste si configurino come particolari visioni soggettive del protagonista, il quale ripercorre nel ricordo tutto ciò che lo ha condotto alla mattina parigina dell'inverno 1938, quando sale sull'auto di Manganiello.²⁰⁰ Egli ad esempio drammatizza nella memoria la visita a sua madre: quando entra nel vialetto d'ingresso della villa insieme all'agente, l'inquadratura mostra l'autista Alberi rannicchiato, nascosto dietro la balaustra, in una posizione tale da non poter esser visto dagli altri due personaggi; eppure Marcello ricorda così quell'episodio

¹⁹⁹ Ivi, p. 17.

²⁰⁰ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 58.

perché nella sua mente l'uomo è una persona falsa, infida, che si nasconde perché cela qualcosa.²⁰¹ Come in questo esempio, molti altri *flashback* rievocano i fatti in maniera distorta e irreali, circondandoli con un'aura di sogno: così Anna ha lo stesso volto della donna del ministero e di quella del bordello, e la scrivania dell'ufficiale fascista è inspiegabilmente ricoperta di noci.²⁰² Il narratore implicito, o meganarratore filmico, racconta dunque la storia in terza persona, ma adotta una focalizzazione interna per buona parte del film, sia perché il protagonista è presente in ogni sua sequenza e lo spettatore è a conoscenza solo di ciò che egli vive e ricorda, ma soprattutto perché le inquadrature, seppure in oggettiva, tradiscono spesso attraverso sfumature impressionistiche e irreali il loro carattere di ricordo proveniente dall'animo di Marcello. Inoltre l'epilogo del 1943, benché narrato al presente, appare interiorizzato, come dimostra il carattere notturno e onirico delle scene.²⁰³ Anche dall'analisi del comparto uditivo della pellicola derivano interessanti considerazioni sulla focalizzazione (o meglio auricularizzazione). Infatti, poiché la colonna sonora è composta quasi totalmente da melodie extradiegetiche, non percepibili dunque dai personaggi, e da suoni e musiche intradiegetiche udite da tutti i presenti sulla scena, si potrebbe identificare l'auricularizzazione complessiva del film come esterna. L'unica eccezione si può trovare dopo pochi minuti dall'inizio quando, mentre Marcello è inquadrato in primo piano sul sedile posteriore dell'auto che lascia Parigi, si sentono le note di una canzonetta d'amore la cui provenienza è incerta (suono acusmatico),²⁰⁴ poi uno stacco di montaggio dà avvio al primo *flashback*, ambientato in uno studio dell'EIAR, in cui il protagonista parla con l'amico Italo mentre il trio Le Rondinelle sta cantando e ballando

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² D. LOPEZ, *Novel into Film: Bertolucci's "The conformist"*, cit., p. 309.

²⁰³ M. MORANDINI, *Il conformista*, cit., p. 70.

²⁰⁴ G. RONDOLINO, D. TOMASI, *Manuale del film; linguaggio, racconto, analisi*, cit., p. 282.

quella stessa melodia.²⁰⁵ Con un *sound bridge* (anticipazione sonora breve) si passa dunque da un suono ricordato, proveniente dalla realtà interna del personaggio,²⁰⁶ a un suono implicato nell'azione (rispettivamente *in*, quando le ragazze che cantano giusto dietro le spalle di Marcello sono inquadrare con lui, e *off*, quando le udiamo senza vederle, ma sapendole presenti);²⁰⁷ una breve auricularizzazione interna, presente per pochi secondi durante la sequenza nell'auto, assolve perfettamente lo scopo di far comprendere allo spettatore che il protagonista sta cominciando a ricordare.²⁰⁸ Nonostante la percezione esclusiva del suono da parte di Marcello costituisca una singola eccezione nel corso di tutta la pellicola, si può avanzare l'ipotesi, confermata dal loro sistematico accordo con lo stato d'animo del personaggio principale, che anche tutte le musiche *over* che accompagnano gli episodi ripescati dalla sua memoria siano in un certo senso un mezzo per trasmettere i fatti come egli li giudica e li ricorda.

L'effetto complessivo, dal punto di vista del narratore e della focalizzazione, è lo stesso del romanzo: quella del film è infatti una storia narrata in terza persona da un'istanza a essa estranea in cui lo spettatore vede il protagonista agire dall'esterno eppure ogni evento, che sempre lo riguarda, è presentato adeguando immagini e suoni alla sua percezione dei fatti, al suo giudizio su di essi e non in ultimo, alle sensazioni che egli prova o ricorda di aver provato. Questa particolare configurazione assolve lo scopo di delineare «la parabola interiore di un uomo che cerca di chiarire un trauma psichico fino a quel momento rimosso»,²⁰⁹ per comprendere la profonda motivazione dei suoi atti e forse la sua stessa

²⁰⁵ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 115.

²⁰⁶ G. RONDOLINO, D. TOMASI, *Manuale del film; linguaggio, racconto, analisi*, cit., p. 286.

²⁰⁷ F. CASETTI, F. DI CHIO, *Analisi del film*, cit., p. 94.

²⁰⁸ Il racconto cinematografico può mischiare due temporalità diegetiche diverse come un romanzo non può fare; può essere quindi contemporaneamente nel passato e nel presente (G. RONDOLINO, D. TOMASI, *Manuale del film; linguaggio, racconto, analisi*, cit., p. 26).

²⁰⁹ M. MORANDINI, *Il conformista*, cit., p. 70.

natura autentica. Secondo il critico francese Louis Seguin, che indaga i legami tra il *Conformista* letterario e la trasposizione di Bertolucci,

l'avantage immediat du procédé est de regler son compte au psychologisme de Moravia qui, spécialement dans ce roman, apparaît comme la consequence lointaine d'une inspiration sartrienne.²¹⁰

II.2.5 Corrispondenze tematiche

Il doppio

Nel confronto tra *Il conformista* e il suo adattamento cinematografico appare essenziale verificare se esiste tra i due una corrispondenza a livello dei temi fondamentali e analizzare con quali espedienti narrativi e tecnici questi vengono sviluppati da scrittore e regista, soffermandosi sulle differenze più o meno evidenti riscontrabili sotto questo punto di vista.

Entrambi gli autori, per mezzo di una serie di parallelismi e ripetizioni simboliche, conferiscono notevole risalto nel romanzo e nella pellicola, al tema del doppio.²¹¹

Moravia inizia a costruire questa sottile pista tematica inserendo nel libro il personaggio della prostituta con cui Orlando si intrattiene all'interno del bordello sul confine italiano, la quale attrae Marcello in maniera inspiegabile, soprattutto grazie a uno specifico attributo esteriore:

ciò che lo colpì di più fu la fronte, non tanto bianca quanto illuminata in maniera misteriosa dall'espressione intensa degli occhi: una purezza di luce che gli fece pensare a uno di quei diademi di brillanti di cui, un tempo, le donne si incoronavano ai balli di gala.²¹²

²¹⁰ C. BRAGAGLIA, *Il piacere del racconto: narrativa italiana e cinema: 1895-1990*, cit., p. 262.

²¹¹ D. LOPEZ, *Novel into Film: Bertolucci's "The conformist"*, cit., p. 307.

²¹² A. MORAVIA, *Il conformista*, cit., p. 188.

Quando il protagonista del romanzo incontra per la prima volta a Parigi la moglie di Quadri prova un'acuta sensazione di averla già conosciuta, che poco dopo spiega a se stesso riconoscendo in lei la stessa «particolare forma, bianchezza e luminosità della fronte»²¹³ che tanto lo aveva incantato nella donna incontrata nella casa di tolleranza. La somiglianza impressionante tra le due pare moltiplicare l'intensità del desiderio che Marcello comincia a provare per la donna francese. La motivazione del parallelismo creato dall'autore tra queste due figure femminili resta non esplicitata, ma si potrebbe azzardare l'ipotesi che Marcello associ l'una all'altra perché attratto da loro per la stessa identica ragione: nel suo inconscio egli riconosce in entrambe le donne la sua stessa "anormalità" che non riesce ad accettare in se stesso ma che, individuata nell'altro, stimola in lui un complesso sentimento di attrazione misto a compassione. Egli avverte l'impulso di salvare la donna che vende il suo corpo perché è se stesso che vorrebbe salvare, e amando la moglie del professore ama senza saperlo ciò che di sé da sempre ripudia. Un'altra ripetizione simbolica fondamentale è istituita dall'autore tramite la scelta di battezzare quest'ultima Lina, nome che la collega in modo diretto all'autista pederasta a cui Marcello ha sparato da bambino. Il protagonista interpreta del tutto erroneamente la coincidenza della somiglianza tra i due nomi come un segno fausto che incoraggia il suo sentimento verso la donna: se Lino ha suscitato in lui l'avversione per la decadenza, la corruzione, l'impurità, nella sua mente traviata Lina lo libererà da queste nella normalità.²¹⁴ Si tratta però solo di un'illusione: la donna non può trarlo a riparo dalla sua natura profonda, ma solo mostrargliela una volta di più, a guisa di specchio. Ella si conferma infatti *alter ego* di Lino Semirama anche in ragione del fatto che rivela molto presto, e in maniera alquanto manifesta, le sue inclinazioni omosessuali. Lina si dimostra

²¹³ Ivi, p. 218.

²¹⁴ D. LOPEZ, *Novel into Film: Bertolucci's "The conformist"*, cit., p. 307.

altrettanto importante nella vita del protagonista quanto lo è stato Lino per la sua infanzia e subisce una morte violenta per colpa sua come era presumibilmente accaduto prima di lei al prete spretato. Ciò costituisce una ripetizione nella storia narrata.²¹⁵

Un altro doppio di Lino appare a Marcello a Parigi, quando, mentre cammina per la strada ossessionato dalle nuove fantasie di amore e di fuga, viene avvicinato dal vecchio inglese omosessuale, proprietario di un'auto d'epoca identica a quella che tanto tempo prima guidava Lino. Lo stesso protagonista è cosciente della ripetizione in quanto la sua memoria dell'episodio d'infanzia viene immediatamente risvegliata dalla vista della vettura.²¹⁶ Né Clerici è l'unico nel romanzo a essere stato esposto a una doppia seduzione: la moglie Giulia confessa di aver avuto, da ragazza, un'amicizia intima con una compagna di studi; Lina poi tenta energicamente di sedurla in un rituale che culmina durante la visita a una *boîte* per lesbiche. Inoltre, le modalità del secondo approccio compiuto nei confronti di entrambi i coniugi sono sorprendentemente simili poiché l'autore costruisce deliberatamente paralleli orizzontali sovrapposti alle corrispondenze verticali. L'inglese chiede a Marcello il suo paese d'origine e fa un apprezzamento sui suoi occhi («così dolci, così carezzevoli»),²¹⁷ insinuando essi tradiscano la sua ambivalenza sessuale; poi, mentre il giovane scende dall'auto, gli regala cerimoniosamente una gardenia. Anche a Giulia viene donato lo stesso fiore dalla proprietaria della sala da ballo, la quale le chiede poi se sia spagnola e, quando la giovane sposa la corregge, esclama che avrebbe dovuto dedurlo dai suoi occhi neri.²¹⁸ Utilizzando in questi modi analogie e parallelismi Moravia intende suggerire come i suoi personaggi, *in primis* Marcello, siano in balia di un destino inevitabile, sul quale, pur tentando di sfuggirvi, non possono prevalere, in quanto esso è legato alla loro natura

²¹⁵ *Ibidem.*

²¹⁶ *Ibidem.*

²¹⁷ A. MORAVIA, *Il conformista*, cit., p. 240.

²¹⁸ D. LOPEZ, *Novel into Film: Bertolucci's "The conformist"*, cit., p. 308.

profonda, che è in agguato a ogni angolo di strada, in qualsiasi direzione decidano di svoltare per sfuggirvi.²¹⁹ Un palese punto di convergenza nell'utilizzo di questo dispositivo da parte dello scrittore e del regista consiste nella riapparizione quasi miracolosa di Lino, che ha luogo nel penultimo capitolo del romanzo e nell'ultima sequenza del film.²²⁰ In questo particolare caso tutte e due le costruzioni narrative incorrono nel pericolo dell'esagerazione. L'episodio ha infatti come risultato un cambiamento di tono nell'opera letteraria, che appare stridente in quanto troppo melodrammatico. Il realismo della stessa, che si dispiega attraverso l'uso di descrizioni meticolose e prolungate, scivola nell'improbabile e nel surreale quando il lettore viene a sapere all'improvviso che dopotutto l'ex autista è ancora vivo; ciò è amplificato dalla mancanza totale di sorpresa di quest'ultimo quando incontra Marcello, e dalla facilità con cui lo riconosce, al buio e dopo che così tanti anni sono trascorsi. L'incontro, in netto contrasto con la lucida concretezza del romanzo, assume la fisionomia di un sogno (o meglio di un incubo); l'atmosfera surreale è mantenuta anche nell'ultimo capitolo, ambientato in un paesaggio quasi infernale, ultraterreno, con la morte che cala su Marcello e i suoi familiari all'improvviso, quasi irrealisticamente.²²¹ Questa sfumatura di irrealtà, spiazzante in Moravia, si rinviene nella trasposizione di Bertolucci, il quale però, per mezzo di un metodo rappresentativo e impressionistico più adatto al film che al romanzo, filtra gli eventi attraverso la memoria distorta del protagonista. La ricomparsa di Lino al Colosseo, pur semplificando forse eccessivamente il rapporto tra passato e presente anziché approfondirlo, risulta dunque almeno esteticamente in sintonia con il resto dell'opera.²²²

²¹⁹ *Ibidem.*

²²⁰ *Ibidem.*

²²¹ *Ivi*, p. 309.

²²² *Ibidem.*

Il tema del doppio è particolarmente congeniale a Bertolucci; egli lo inserisce infatti in tutti i suoi film (da *Prima della rivoluzione*, a *Partner*, a *Strategia del ragno*) e, nel *Conformista*, prendendo spunto da come esso viene presentato nel romanzo, lo amplifica in un caleidoscopio di incastri, sviluppandolo su diversi piani espressivi.²²³ Nella pellicola la moglie di Quadri, che non si chiama Lina ma Anna, è fisicamente l'esatto duplicato di altre due donne che, nelle scene precedenti, hanno colpito Marcello con il loro volto e il loro aspetto esteriore: la donna elegantemente vestita che amoreggia con il ministro semidistesa sulla scrivania e la prostituta incontrata a Ventimiglia.²²⁴ Bertolucci decide di far interpretare tutti e tre i personaggi dalla stessa attrice, Dominique Sanda, rendendo concreto, letterale, ciò che nel libro è più sottile, ovvero la somiglianza che Marcello rileva tra due di loro, e aggiungendo la terza nel gioco dei rimandi con un guizzo personale.²²⁵ L'aspetto delle tre si spiega con il fatto che il protagonista ha assegnato in retrospettiva (nella sua memoria) alla donna intravista al ministero e a quella abbracciata nel bordello, il volto di Anna, personaggio che lo spettatore non ha ancora visto ma che Marcello ha già conosciuto, abbracciato, baciato, nel momento in cui seduto in auto ricorda. Bertolucci illustra in questo modo il particolare funzionamento della memoria, che richiama e sopprime casualmente eventi ed esperienze passate, spesso modificandole inconsciamente. Infatti il montaggio della scena al ministero «rivela, con un procedimento formale straniante, che Marcello in realtà non poteva aver visto il viso di quella donna: dopo il primo piano dell'attrice un velocissimo zoom all'indietro svela che l'inquadratura è in realtà una falsa soggettiva»;²²⁶ dalla distanza a cui egli si trova rispetto alla scrivania le due figure che amoreggiano sono

²²³ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 122.

²²⁴ Ivi, pp. 71-72. «Quest'ultima viene invitata da Manganiello a ripetere più volte la frase "sono pazza", quasi per duplicare la condizione mentale del padre anagrafico di Marcello» (*ibidem*).

²²⁵ S. SOCCI, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 6.

²²⁶ F. IVALDI, *Figure del desiderio e della rimozione nel Conformista di Bernardo Bertolucci*, cit., pp. 9-10.

appena distinguibili.²²⁷ Allo stesso tempo il regista sottolinea l'importanza che Anna ha per Clerici e suggerisce misteriose corrispondenze tra i tre personaggi, dotando il film di una maggiore unità.²²⁸ Anna si configura come un essere plurimo, il quale, nella sua ambiguità, interpreta anche – in quanto moglie di quello che si può considerare padre adottivo di Marcello - il ruolo di duplicato della madre del protagonista; nell'attrazione fisica che questo sente per lei riecheggiano dunque anche fantasie incestuose.²²⁹ Inoltre, «mentre la madre si sta alzando dal letto, un'inquadratura orizzontale vicino al livello del pavimento ci mostra le sue gambe penzolanti e vari oggetti caduti per terra, tra cui la siringa usata per iniettare la morfina»;²³⁰ in una ripresa simile si vedono pendere dalla scrivania le gambe dell'amante del ministro. Le due immagini sembrano avvicinare questi due personaggi di donne corrotte, depravate, che il protagonista disapprova e al contempo desidera possedere.²³¹ Anche l'insospettabile Giulia rivela aspetti di depravazione quando, durante il viaggio in treno gli descrive l'abuso sessuale subito a quindici anni dallo zio Perpuzio; egli, in tutta risposta, replica i gesti dell'uomo, facendo l'amore per la prima volta con lei a imitazione di quella violenza.²³² Ogni donna che Marcello incontra gli ricorda l'anormalità sessuale di Lino, ma senza dubbio tra queste più di tutte proprio Anna, la quale è «più disponibile ad amare le donne che gli uomini».²³³ Bertolucci suggerisce che il suo personaggio costituisca il doppio dell'autista omosessuale anche costruendo due scene, una riguardante la donna e l'altra l'uomo, che mostrano analogie dal punto di vista figurativo: l'immagine di Lino a terra mentre accarezza le gambe di Marcello bambino seduto sul letto è rispecchiata da quella –

²²⁷ Ivi, p. 10.

²²⁸ D. LOPEZ, *Novel into Film: Bertolucci's "The conformist"*, cit., p. 306.

²²⁹ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 72.

²³⁰ Ivi, 73.

²³¹ *Ibidem*.

²³² *Ibidem*.

²³³ Ivi, p. 71.

vista dal protagonista attraverso una porta socchiusa – di Anna che, inginocchiata ai piedi del letto, bacia le gambe nude di Giulia.²³⁴ Con un espediente simile, ovvero presentando due situazioni analoghe che hanno luogo in tempi diversi della vita del protagonista, il regista configura anche Manganiello come doppio di Lino: da ragazzo Marcello blocca l'automobile di quest'ultimo ponendosi di fronte a essa con il braccio alzato, da adulto, durante il viaggio verso la Savoia, ferma allo stesso modo l'auto dell'agente suo collega.²³⁵ Persino Alberi, nel suo ruolo di autista e di amante della madre, che egli conduce sulla strada dell'abiezione, è un'emanazione di Pasqualino.²³⁶ Queste ripetizioni e raddoppiamenti non sono altro che «l'espressione drammaturgica della profonda ambiguità del protagonista».²³⁷ In riferimento al tema appaiono inoltre rilevanti le sorprendenti somiglianze riscontrabili tra le prime tre sequenze del film e le ultime tre, ambientate nel 1945. La scena iniziale, in cui Clerici è inquadrato sdraiato sul letto della camera d'albergo parigina, illuminato da un'insegna al neon lampeggiante, con accanto la moglie nuda e dormiente, anticipa la scena al Colosseo a conclusione del film: un giovane prostituto, steso a pancia in giù su un letto di fortuna, osserva Marcello con civetteria alla luce tremolante di un fuoco mentre una canzonetta simile a una ascoltata nel primo *flashback* emerge graffiante dal grammofono vicino. La sequenza della visita del protagonista al ministero fascista, in cui si vedono l'aquila scolpita e il busto di Mussolini si pone in parallelo alla penultima, in cui il giovane uomo incontra Italo, ed entrambi assistono alla rottura della testa di gesso del dittatore caduto trascinata per le strade. Infine il terzo ricordo presentato nella pellicola, in cui Marcello fa visita alla fidanzata dal

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ F. CASETTI, F. DI CHIO, *Analisi del film*, cit., p. 98.

²³⁶ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 73. «Marcello lascia inequivocabilmente intendere a Manganiello di volersi sbarazzare di Alberi [...] un atto che simbolicamente condensa la vendetta nei confronti di Lino (vestito identicamente all'autista giapponese), e nei confronti di Manganiello stesso, in qualità di doppio di Lino» (E. CAROCCI, *Il conformista*, cit., p. 53).

²³⁷ F. IVALDI, *Figure del desiderio e della rimozione nel Conformista di Bernardo Bertolucci*, cit., p. 11.

vestito a righe, nel suo salottino con le persiane abbassate, è replicato dal terzultimo episodio, che ha luogo anni dopo nella penombra dello stesso appartamento; persino l'abito di Giulia è molto simile a quello della scena precedente.²³⁸ «Rimandi reciproci, duplicazioni, specularità sono rintracciabili con evidenza in tutto il film»,²³⁹ tanto negli elementi della trama quanto nelle forme linguistiche usate dal regista, poiché spesso emergono affinità tra diverse inquadrature, movimenti di macchina, modalità di illuminazione e scelte dei colori.²⁴⁰

La categoria del doppio è dunque fondamentale nel film da ogni punto di vista, la struttura combinatoria dualistica è l'elemento che conferisce organicità all'insieme, la ripetizione nel tempo di eventi, personaggi, parole, immagini è l'elemento strutturante il suo svolgersi. Il senso nasce solo dalla ripetizione.²⁴¹

Marcello vorrebbe fuggire dai propri sensi di colpa, dalla propria latente omosessualità, celando la propria ambiguità, ma ogni tentativo in questo senso lo fa ripiombare nel già vissuto, nel già sofferto. Egli ripercorre sempre la stessa strada, vive più volte gli stessi eventi, anche se in situazioni diverse, incontra uomini e donne che gli somigliano, anch'essi ambigui, i quali non fanno che riprodurre e raddoppiare i suoi problemi, le sue insicurezze.²⁴² Ogni qual volta «crede di aver sposato la normalità, scopre una nuova forma di perversione»,²⁴³ poiché la normalità, come egli la concepisce, è solo un'illusione. Il doppio si ripropone continuamente di fronte ai suoi occhi, da un lato rassicurandolo, in quanto esclude l'intervento di qualcosa di nuovo e inaspettato, dall'altro

²³⁸ D. LOPEZ, *Novel into Film: Bertolucci's "The conformist"*, cit., p. 308.

²³⁹ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 50.

²⁴⁰ *Ibidem.*

²⁴¹ *Ibidem.*

²⁴² *Ivi*, pp. 51 e 71.

²⁴³ *Ivi*, p. 70.

producendo inquietudine, poiché allude ai motivi profondi e inconsci di queste corrispondenze.²⁴⁴ Dal proprio io Marcello non può fuggire, ma «torna incessantemente a trovare le sue intime lacerazioni»²⁴⁵ rispecchiate negli avvenimenti di una vita che si ripete davanti a lui sempre uguale.²⁴⁶ Non esiste via d'uscita:

chi cerca la propria identità con un atteggiamento conformista è inevitabilmente condannato alla ripetizione ossessiva di gesti, parole, incontri, azioni sempre uguali.²⁴⁷

Il gioco delle duplicazioni propone come modello strutturale del racconto filmico quello del «circolo vizioso, dell'eterno ritorno della spirale che si avvita su se stessa, lungo cui il protagonista si muove cercando inutilmente una via di salvezza».²⁴⁸ Il punto d'arrivo di questo percorso circolare è, alla fine, la condanna di Marcello alla passività, al voyeurismo con cui, nelle ultime inquadrature, egli osserva il ragazzo nudo disteso a letto, il quale è «ancora e sempre, un doppio di Lino, di Giulia, di Marcello stesso».²⁴⁹

forse questi è finalmente disponibile, dopo la caduta del Fascismo e il ritrovamento di Lino ancora vivo, ad accettare la propria indole omosessuale.²⁵⁰

I padri e il complesso edipico

Un altro tema condiviso è quello del rapporto con il padre, o meglio con i padri, sia effettivi che elettivi. Il romanzo di Moravia dà notizia sin dal prologo del fatto che Marcello non ha alcun legame affettivo con il genitore, il quale fa sentire la sua presenza nella vita del

²⁴⁴ Ivi, p. 71.

²⁴⁵ *Ibidem.*

²⁴⁶ Ivi, p. 74.

²⁴⁷ Ivi, p. 51.

²⁴⁸ Ivi, p. 50.

²⁴⁹ Ivi, p. 74.

²⁵⁰ *Ibidem.*

figlio solo tramite sporadici episodi di violenza immotivata. Il protagonista si rende ben presto conto della sua follia e trascina con sé per tutta la vita il timore di essere destinato come lui all'anormalità. Quella del padre è una figura con la quale egli non può fare a meno di confrontarsi e dalla quale desidera dissociarsi con tutte le sue forze. Marcello – di fatto abbandonato già in giovane età, poiché il padre viene ricoverato in clinica psichiatrica, da quella che dovrebbe essere la primaria figura di riferimento di un bambino – negli anni dell'università crede di individuare nel suo colto professore di filosofia una guida, un padre surrogato. Quando però si reca a casa sua per proporgli di essere il suo relatore di tesi egli riceve una profonda delusione: Quadri infatti deve rifiutare in quanto sta per lasciare la carriera accademica perché per lui, antifascista convinto, è diventato insopportabile continuare a insegnare materie quali filosofia e storia nel contesto di un regime fascista. Marcello si vede allora nuovamente ignorato e abbandonato dalla persona che istintivamente sente di voler prendere a modello:²⁵¹

Quadri aveva accolto Marcello con le solite espressioni di affettuosità quasi smancerosa. Spesso intercalando parole come: “caro figliuolo”, “figliuolo mio”, “figliuolo caro”, agitando sopra i libri le piccole mani bianche, gli aveva mosso una quantità di domande prima sulla sua famiglia e poi su di lui personalmente. Alla notizia che il padre di Marcello era ricoverato in una clinica per malattie mentali, aveva esclamato: “Oh povero figliuolo, non lo sapevo, che sventura, che terribile sventura...e la scienza non può far nulla per ricondurlo alla ragione?” Ma non aveva ascoltato la risposta di Marcello ed era passato subito ad un altro argomento. Aveva una voce di gola, modulata e armoniosa, dolcissima, piena di apprensiva sollecitudine. Curiosamente, però, attraverso questa sollecitudine così svenevole e dichiarata, come una filigrana nella trasparenza di una carta, Marcello aveva creduto di indovinare una completa indifferenza: Quadri, nonché interessarsi veramente a lui, forse non lo vedeva

²⁵¹ «Quadri è un altro padre che tradisce Clerici, simbolicamente orfano» (S. SOCCI, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 44).

neppure.²⁵²

Forse è anche questa cocente delusione nei confronti dell'uomo sul quale ha riposto fiducia che, mischiandosi indissolubilmente al suo disperato desiderio di conformarsi alla società in cui vive per soffocare il suo essere, stimola Marcello a unirsi all'OVRA in una missione antifascista che riguarda proprio Quadri. Egli infatti arriva ad accettare di collaborare allo scopo di ucciderlo perché pensa, per mezzo di un'azione delittuosa legalizzata, di cancellare la sua macchia d'origine; ma non a caso la vittima designata è proprio colui nel quale egli aveva riconosciuto il suo padre spirituale. Si tratta quindi anche di un tentativo di ribellione edipica contro i padri, naturali e non, allo scopo, certo illusorio, di affrancarsi come persona adulta, seppellendo le tare familiari, culturali e di classe.²⁵³ Se il vero padre di Marcello (ex picchiatore e *killer* fascista) è metaforicamente morto in quanto rinchiuso e impotente, a livello inconscio il padre surrogato deve essere assassinato per permettergli di superare il complesso edipico.²⁵⁴ Questa interpretazione è confermata dai particolari rapporti delineati nel romanzo tra madre e figlio e tra questi e la moglie di Quadri: Marcello infatti disapprova profondamente la condizione di degrado morale e fisico dell'anziana donna, ma allo stesso tempo è legato a lei da un sentimento ambiguo, quasi fosse il suo fidanzato e la sua infelicità fosse tutta imputabile a delle sue mancanze; inoltre prova una profonda attrazione verso la moglie del professore che gli fa desiderare di sostituirsi a lui. La pulsione che spinge a uccidere il padre per unirsi alla madre può essere con un buon grado di sicurezza individuata quale motore collaterale del romanzo.

²⁵² A. MORAVIA, *Il conformista*, cit., p. 193.

²⁵³ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 70.

²⁵⁴ Ivi, pp. 67-68. «Il parricidio è visto come un sacrificio umano che bisogna affrontare per espiare le colpe e conquistare la normalità» (ivi, p. 70).

Le stesse dinamiche riguardanti il rapporto con i padri vengono trasposte da Bertolucci nella pellicola, in modo però più scoperto e palese: ad esempio attraverso particolari equivalenze tra inquadrature che ritraggono la madre e l'amante del ministro, le quali suggeriscono come il protagonista sia attratto incestuosamente dalla prima, come anche attraverso il sogno, descritto da Marcello, in cui egli fugge con Anna, la moglie del professore. Nella sequenza del colloquio con Quadri all'interno del suo ufficio Marcello accusa inoltre apertamente l'antifascista di averlo abbandonato:

Q: "Il mito della caverna. Era questa la tesi di laurea che lei venne a propormi. L'ha finita poi?" M: "No. Partito lei ne ho fatta un'altra." Q: "Mi dispiace davvero Clerici. Io avevo molta fiducia in lei, in tutti voi." M: "No, non ci credo. Se fosse vero non sarebbe mai partito." Q: "Al punto in cui eravamo non restava che una scelta, non restava che emigrare. Volevamo che tutti potessero sentire nel nostro sdegno, nella nostra ribellione di esuli il senso della nostra lotta, il senso storico." M: "Belle parole, lei se ne è andato e io sono diventato un fascista."²⁵⁵

La verità è che il professore, anche nel caso in cui fosse rimasto accanto ai suoi allievi, non avrebbe potuto offrire a Marcello ciò che egli disperatamente ricercava nella figura paterna, ma solo un'«anormalità positiva, la lotta al fascismo»,²⁵⁶ che il protagonista non considera in quanto nella sua mente costituirebbe un passo ulteriore verso l'isolamento e la diversità. Infatti quando, a Parigi, l'uomo gli propone di unirsi alla sua causa egli rifiuta, preferendo distruggerlo, tradirlo a sua volta.

L'elemento principale attraverso il quale Bertolucci conferisce maggior rilievo al tema sviluppandolo ulteriormente, consiste nell'introduzione *ex novo* del personaggio di Italo Montanari, l'amico cieco e fascista di Marcello, al quale egli ha chiesto aiuto per

²⁵⁵ B. BERTOLUCCI, *Il conformista*, cit., minuto 57.

²⁵⁶ M. MORANDINI, *Il conformista*, cit., p. 69.

prendere contatti con l'OVRA. Egli probabilmente si avvicina all'uomo, dopo che il padre naturale non ha soddisfatto i suoi bisogni e il professore se n'è andato dall'Italia, con la speranza che egli lo guidi tramite il Fascismo verso l'agognata normalità,²⁵⁷ ma anche questa si rivela un'illusione: l'uomo è infatti una guida incerta, per nulla rassicurante; si definisce egli stesso "diverso", individuando proprio in questa distanza dalla gente comune il motivo della sua amicizia con Marcello,²⁵⁸ e, soprattutto, l'adesione completa di Marcello al regime, che egli facilita, si dimostra del tutto inefficace allo scopo del protagonista; l'omicidio del professore «non può non risolversi in un'altra esperienza sconvolgente e angosciata che rigetterà il responsabile al più basso grado di dignità umana, disprezzato persino dall'agente Manganiello che da lui dovrebbe prendere ordini»,²⁵⁹ dunque ancora "anormale" e non integrato. Le figure di «padre surrogato»,²⁶⁰ che nel film divengono due, vanno a formare un dispositivo unificante che manca al romanzo.²⁶¹ Rappresentando il tentativo compulsivo e disperato di Marcello di sostituire il suo pazzo, inefficace padre con varie altre figure paterne, il regista implicitamente critica la famiglia borghese paternalistica per aver mancato ai suoi obblighi nei confronti della progenie, conferendo una messa a fuoco nitida che al romanzo manca.²⁶² Nonostante lo schieramento politico opposto i due uomini si rivelano inadeguati nel loro ruolo inconsapevole di sostituti del padre naturale, il primo colpevole della sua natura deviata; per questo egli punisce Italo, denunciandolo davanti a tutti come un fascista e abbandonandolo in balia della folla, e distrugge letteralmente Quadri, rendendo possibile

²⁵⁷ D. LOPEZ, *Novel into Film: Bertolucci's "The conformist"*, cit., p. 304.

²⁵⁸ B. BERTOLUCCI, *Il conformista*, cit., minuto 39.

²⁵⁹ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 70.

²⁶⁰ D. LOPEZ, *Novel into Film: Bertolucci's "The conformist"*, cit., p. 303.

²⁶¹ Ivi, p. 304.

²⁶² Ivi, p. 303.

la sua uccisione.²⁶³ Come accade in numerosi altri casi, ciò che Moravia suggerisce in modo un po' abbozzato, Bertolucci sviluppa e amplifica con coerenza.

Fascismo, conformismo e malattia della borghesia

Una delle tesi principali che Moravia cerca di esprimere e sostenere attraverso il romanzo – dotato, come la maggior parte dei suoi, di uno scheletro tematico attorno al quale prende forma la carne della narrazione –²⁶⁴ consiste nell'interpretazione del Fascismo come una conseguenza del conformismo imperante in epoca contemporanea soprattutto nella classe borghese, la quale ha perso i propri valori e certezze, cadendo in un completo disfacimento.²⁶⁵ Infatti il protagonista del libro – un giovane intellettuale borghese il cui padre ha concluso nella follia la propria attività di torturatore e la cui madre morfinomane vive in una grande villa tra sporcizia e disordine, sfruttata e ricattata sessualmente da un suo dipendente –²⁶⁶ cerca di esorcizzare gli errori passati e placare le sue temute e inconfessate pulsioni omosessuali perseguendo il mimetismo, «l'integrazione nella società per vivere nel modo più 'normale' possibile, mettendo le inclinazioni 'pericolose' al servizio di chi detiene il potere»²⁶⁷ in quegli anni, ovvero il partito fascista:

il Fascismo imperante si sforza di uniformare il popolo italiano in una massa inerte e obbediente capace solo di esprimere consenso: in tale situazione per Marcello non è difficile integrarsi in modo gratificante, legittimando la propria assoluzione da ogni colpa e la conservazione dei privilegi di classe.²⁶⁸

²⁶³ Ivi, p. 304.

²⁶⁴ R. TESSARI, *Alberto Moravia, introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana, storia e antologia della critica*, cit., p. 38. Tutte le strutture del romanzo di Moravia (fatti, situazioni, personaggi, intrighi) sono la metafora di un'ideologia (Ivi, p. 40).

²⁶⁵ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 69.

²⁶⁶ *Ibidem*.

²⁶⁷ Ivi, p. 69.

²⁶⁸ *Ibidem*.

Sul piano ideologico il romanzo ha incontrato diverse critiche: alcuni hanno sostenuto che Moravia abbia circoscritto la responsabilità del male alla vecchia borghesia, escludendo un più ampio ragionamento legato anche al presente e quindi operando una lettura superficiale del periodo fascista. In realtà la sua posizione politica a riguardo rientra nella riflessione, ben più ampia e complessa, che lo scrittore conduce, proprio negli anni in cui scrive *Il conformista*, sulle ideologie, sulle loro derive e sui rapporti tra politica e arte.²⁶⁹ Moravia si difende dalle accuse dichiarando che, nel romanzo, il Fascismo non è «considerato che come un aspetto generale del conformismo del secolo, che altrove prende il nome di Comunismo, democrazia, e via dicendo»;²⁷⁰ Marcello infatti è fascista, ma potrebbe essere anche altro:²⁷¹

conformismo non è per se stesso Fascismo e tra il Fascismo del protagonista e il suo conformismo corre la stessa differenza che tra l'accidente e la sostanza.²⁷²

L'autore inoltre, più che fornire una definizione di conformismo, sostiene esso sia un valore negativo, in quanto, illudendo l'individuo di potersi adeguare «a comuni e sicure norme di vita in una società che in realtà ne è sprovvista»,²⁷³ annienta il suo senso critico, la sua volontà, rendendolo una semplice pedina di un meccanismo più grande di lui, che mai considera l'uomo come fine, ma sempre e solo come mezzo.²⁷⁴ Quando, nel romanzo, l'autore scrive che Marcello si sente come un «filo simile a quei fili dell'alta tensione,

²⁶⁹ F. IVALDI, *Figure del desiderio e della rimozione nel Conformista di Bernardo Bertolucci*, cit., p. 2.

²⁷⁰ *Ibidem*.

²⁷¹ M. MORANDINI, *Il conformista*, cit., p. 65.

²⁷² *Ibidem*.

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ A. MORAVIA, *L'uomo come fine*, Milano, Bompiani-Sonzogno-ETAS, 1980, pp. 95-149.

attaccati ai pali sui quali è scritto Pericolo di morte»²⁷⁵ fornisce un'efficace immagine dell'individuo ridotto a mezzo per la gloria di una nazione.²⁷⁶

Nel romanzo spicca con evidenza la consueta critica che Moravia sempre muove nei confronti della borghesia, analizzata «nella sua intima sporcizia, insincerità, corruzione».²⁷⁷

I valori di questa classe sociale vengono messi in discussione anche qualora si configurano negli ideali positivi dell'Antifascismo, come appare evidente dalla «rappresentazione grottesca e caricaturale del professor Quadri e della moglie nell'esilio parigino».²⁷⁸ Lo scrittore, parte della famiglia paterna del quale è stata politicamente impegnata sul fronte antifascista,²⁷⁹ confessa in alcune interviste ad Alain Elkann di avere sempre provato antipatia per il Fascismo e alla stesso tempo di aver percepito, non senza contraddizioni, gli antifascisti come dei perdenti. Moravia, negli anni in cui scrive il libro, li considera infatti tutto sommato dei rinunciatari; su sua ammissione ciò che di essi lo allontana, ispirandogli una sorta di antipatia nei loro confronti, è proprio l'atmosfera fortemente borghese, dunque strettamente ideologizzante in cui si mossero.²⁸⁰

Non è possibile ridurre *Il conformista* di Bertolucci a una pellicola in costume sul Fascismo, trascurandone la carica critica di una classe e di una generazione.²⁸¹ Infatti la trasposizione cinematografica del romanzo moraviano pone al centro il tema del conformismo che affligge come una malattia la società borghese. Proprio come nell'opera letteraria il Marcello del film ha sete di normalità per coprire la propria inconfessata

²⁷⁵ ID., *Il conformista*, cit., p. 212.

²⁷⁶ L. PAVOLINI, *Verità o pane, introduzione*, cit., p. 12.

²⁷⁷ GIANCARLO PANDINI, *L'alienazione*, in R. TESSARI, *Alberto Moravia, introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana, storia e antologia della critica*, cit., p. 189.

²⁷⁸ L. PAVOLINI, *Verità o pane, introduzione*, cit., p. 15.

²⁷⁹ A. ELKANN, A. MORAVIA, *Vita di Moravia*, cit., p. 10. «Alberto è nato in una famiglia metà fascista e metà antifascista. I fascisti erano piccoli nobili di provincia, i De Marsanich, gli antifascisti, i suoi cugini Carlo e Nello Rosselli, venivano da una ricca borghesia ebraica illuminata» (A. ELKANN, *Momo*, Milano, Bompiani, 2003, p. 18).

²⁸⁰ L. PAVOLINI, *Verità o pane, introduzione*, cit., p. 13-14.

²⁸¹ M. MORANDINI, *Il conformista*, cit., p. 69.

anormalità sessuale e diviene fascista perché è conformista e non viceversa, perché nel regime vede il mito collettivo cui immolare, nel miraggio dell'ordine, il proprio disordine.²⁸² Egli è fascista ma potrebbe essere altro in diverse circostanze storiche.²⁸³ Il regista spiega che la sua opera non contiene «un'analisi ortodossa (economica e sociale) del Fascismo»:²⁸⁴

mi limito a un'analisi psicologica: mostro un borghese normale che, man mano che lo conosciamo meglio, si rivela un mostro.²⁸⁵

Come nei suoi precedenti film Bertolucci muove spietate accuse alla borghesia, «una classe sociale priva di valori e di ideali che, per mantenere privilegi e ruolo egemone nella società, si adatta a sostenere qualunque ideologia conservatrice»,²⁸⁶ abbracciando i conformismi più ignobili pur di preservare il proprio *status*. Dalle stesse parole di disgusto che il protagonista rivolge a Manganiello nei confronti del disordine della casa della madre traspare l'evidenza che la classe sociale di cui il protagonista fa parte è fonte di anormalità:²⁸⁷

Il perbenismo costituisce l'aspetto esteriore del sistema comportamentale borghese, la nauseante decadenza morale ne costituisce invece la sostanza, l'intima realtà.²⁸⁸

I problemi psicologici che affliggono Marcello costituiscono dunque un aspetto del 'disordine' che regna nella sua famiglia e nel suo ceto. Nel Fascismo non si può trovare la guarigione dalla malattia sociale, ma solo un'apparente compensazione.²⁸⁹ L'atteggiamento

²⁸² Ivi, p. 68.

²⁸³ Ivi, p. 69.

²⁸⁴ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 119.

²⁸⁵ *Ibidem*.

²⁸⁶ Ivi, p. 94.

²⁸⁷ Ivi, p. 95.

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ *Ibidem*.

critico del regista nei confronti della borghesia si rinviene anche nell'episodio finale. Il corteo con bandiere tricolori che travolge Marcello e Italo sotto il porticato è messo in scena «in modo sciatto, secondo moduli rappresentativi tradizionali che contrastano con lo stile del film»,²⁹⁰ allo scopo di esprimere un preciso giudizio politico: il popolo festeggia senza dimostrare vera e intensa gioia per la libertà riconquistata perché già sa che nonostante il governo fascista sia caduto la borghesia continuerà come sempre a governare; di conseguenza non ci sarà spazio per un reale cambiamento ma prenderanno subito forma nuovi conformismi.²⁹¹ Un messaggio molto simile è trasmesso da Moravia nel capitolo in cui Marcello e Giulia camminano per le vie del centro la sera della caduta del regime; egli esprime la sfiducia nel futuro attraverso i dialoghi tra i due, che rivelano lo stupore della donna nel percepire il repentino adattamento delle masse alla nuova situazione politica.

Inoltre Bertolucci – esprimendo un altro giudizio che è presente anche nel romanzo – attraverso «la figura di Luca Quadri, “guru” dell'Antifascismo nell'esilio dorato di Parigi»,²⁹² continua il discorso, già affrontato in *Strategia del ragno*, riguardo i limiti borghesi di un certo Antifascismo.²⁹³

A proposito del suo *Conformista* Bertolucci dichiara che:

se c'è un discorso politico questo non riguarda tanto il Fascismo quanto la borghesia. In altre parole non è un film sul Fascismo ma sulla borghesia. O, se si vuole, sul Fascismo come malattia della borghesia degli anni Trenta, posseduta da un gusto molto pronunciato per la morte, come la borghesia di oggi del resto, perché la borghesia non cambia.²⁹⁴

²⁹⁰ Ivi, p. 101.

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² M. MORANDINI, *Il conformista*, cit., p. 69.

²⁹³ *Ibidem*.

²⁹⁴ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 119.

Quello di Bertolucci non è un film sul Fascismo storico, ma sulla sessualità e sulla borghesia, in quanto egli ha evitato ogni «tipologizzazione troppo ovvia della mentalità fascista»²⁹⁵ e ne ha cercato le radici nel terreno dell'inconscio e della psicologia di classe.²⁹⁶

In un'altra occasione il regista sostiene di aver sfruttato i temi moraviani inserendoli in un discorso che può dare interessanti spunti di riflessione anche in riferimento all'epoca in cui il film viene realizzato; infatti egli, poiché non ha fortunatamente vissuto il periodo fascista, non è interessato a rappresentarla in chiave cronachistica ma piuttosto a ricavarne da essa «quanto può essere ancora attuale, il marcio, cioè, che sopravvive anche ai giorni nostri, al conformismo come malattia contemporanea»:²⁹⁷

quando ho girato il conformista in realtà non pensavo agli anni Trenta ma all'Italia che avevo intorno, quella del 1969 e 1970, con il terrorismo e la strategia della tensione. Ho sempre avuto ben chiaro che i film sul passato, se non hanno un legame forte con il presente, sono solo delle illustrazioni d'epoca più o meno riuscite.²⁹⁸

Sia nel romanzo che nella sua trasposizione cinematografica il discorso sul conformismo borghese si applica tanto all'epoca fascista nello specifico quanto a qualsiasi altro periodo della storia contemporanea.

Inconscio e psicanalisi

L'impiego diffuso delle dottrine freudiane costituisce senza dubbio una delle caratteristiche che accomuna *Il conformista* letterario a quello cinematografico.²⁹⁹

²⁹⁵ Ivi, p. 121.

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ Ivi, p. 122.

²⁹⁸ S. SOCCI, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 21.

²⁹⁹ L. PAVOLINI, *Verità o pane, introduzione*, cit., p. 10.

Moravia «si è formato in un'epoca in cui nessuno poteva più ignorare le scoperte di Freud»,³⁰⁰ le quali cominciavano a entrare a far parte di ogni seria cultura intellettuale e filosofica, e la sua opera di romanziere «pone, per la prima volta con tale limpidezza nella storia della letteratura, il problema dei rapporti tra l'opera d'arte e la psicanalisi». ³⁰¹ L'influenza di questa dottrina sullo scrittore non si limita alla sempre notevole importanza che egli riserva alle questioni sessuali³⁰² ma si estende anche alla scoperta, riguardante il comportamento umano, secondo la quale «nessuno dei nostri atteggiamenti è semplice, diretto, innocente»,³⁰³ ma ciascuno di essi presuppone una complessità affettiva che li spiega tutti, costituendo la stratificata natura di ogni individuo.³⁰⁴ Nel *Conformista*, al contempo analisi politica dell'Italia fascista e studio psicologico del suo protagonista,³⁰⁵ l'autore sviluppa entrambi gli spunti, collegando strettamente uno all'altro. Infatti il tema del sesso è fondamentale nel romanzo, poiché ciò che il protagonista avverte come segno della sua anormalità riguarda soprattutto la sfera sessuale, e la struttura dell'opera si basa sull'operazione di incessante scandaglio da parte del narratore nei confronti delle minime modulazioni interiori di Marcello.

³⁰⁰ DOMINIQUE FERNANDEZ, *Moravia e la psicanalisi*, in R. TESSARI, *Alberto Moravia, introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana, storia e antologia della critica*, cit., p. 182.

³⁰¹ *Ibidem*. Longobardi cita testualmente Moravia, *La psicanalisi*, in *L'uomo come fine*: «non possiedo una conoscenza profonda delle teorie psicanalitiche; anzi, a dire il vero ho letto poco anche lo stesso Freud. La psicanalisi è una scienza ed essa interessa l'artista soltanto nella misura in cui lo aiuta a chiarire a se stesso il significato di certe esperienze che egli deve aver fatto in precedenza per conto proprio. In altre parole, penso che Freud non fece che formulare scientificamente qualche cosa che, come si dice, era nell'aria. La cultura, dopo tutto, non è contenuta soltanto nei libri. [...] Io conoscevo Freud, o per lo meno ero freudiano senza saperlo, prima ancora di averlo letto: attraverso esperienze che mi avevano convinto della grande importanza, nell'arte, del fatto sessuale» (FULVIO LONGOBARDI, *Alberto Moravia*, Firenze, La nuova Italia, 1969, p. 2).

³⁰² «Moravia è convinto che il sesso sia un modo fondamentale di rapportarsi alla realtà, e che quindi l'indagine sul comportamento sessuale delle persone sia uno strumento conoscitivo indispensabile. La rappresentazione del sesso è pertanto nei suoi romanzi largamente presente, sempre esplicita, talora molto cruda, ma non vi è mai in lui compiacimento morboso. Il sesso è appunto un mezzo conoscitivo, e quindi viene trattato con distaccata, "filosofica" freddezza» (GUIDO BALDI, *La letteratura; dal dopoguerra ai giorni nostri*, Torino, Paravia, 2007, p. 122).

³⁰³ D. FERNANDEZ, *Moravia e la psicanalisi*, in R. TESSARI, *Alberto Moravia, introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana, storia e antologia della critica*, cit., p. 183.

³⁰⁴ *Ibidem*.

³⁰⁵ D. LOPEZ, *Novel into Film: Bertolucci's "The conformist"*, cit., p. 303.

La psicanalisi, undicesima musa, è molto importante anche nel cinema di Bertolucci; infatti costituisce uno dei principali motivi conduttori della sua filmografia.³⁰⁶ A tal proposito l'autore dichiara:

la decima – il cinema – e l'undicesima musa sono nate nello stesso tempo e hanno profondamente caratterizzato il ventesimo secolo... Tutti i miei film sono stati fusi nello stampo dell'analisi, fondata in massima parte sul materiale onirico – e dopo tutto non sono forse i film fatti di materia onirica? Non sono fatti della stessa materia del sogno? La psicanalisi è sulla mia camera come un altro obiettivo, oppure uno strumento che sia contemporaneamente un obiettivo, un *dolly*, un carrello.³⁰⁷

Alla fine degli anni Sessanta, periodo in cui è impegnato in un personale percorso psicanalitico per scavare nel suo passato, Bertolucci giunge alla conclusione di dover, nel corso del processo di realizzazione delle sue pellicole, lasciare uno sbocco alle misteriose pulsioni creative derivanti dall'inconscio.³⁰⁸ L'adesione dell'autore alle teorie della psicanalisi coinvolge dunque la sua arte sotto ogni aspetto.

Per quanto riguarda il *Conformista* si può dire essa costituisca la chiave di volta che regge tutto il film,³⁰⁹ «il viaggio di Marcello Clerici a Parigi e in Savoia, come si è visto, rappresenta un'indagine introspettiva, una ricerca affannata dentro di sé, un trattamento psicanalitico».³¹⁰

Il prologo del romanzo di Moravia segue la scia evidente di suggestioni psicanalitiche; infatti in esso è descritta la discesa agli inferi della coscienza infantile del protagonista, il quale risolve il conflitto riguardante i propri istinti in razionalizzazioni

³⁰⁶ F. IVALDI, *Figure del desiderio e della rimozione nel Conformista di Bernardo Bertolucci*, cit., p. 6.

³⁰⁷ T. J. KLINE, *I film di Bernardo Bertolucci. Cinema e psicanalisi*, Roma, Gremese, 1994, p. 18.

³⁰⁸ S. SOCCI, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 16.

³⁰⁹ F. IVALDI, *Figure del desiderio e della rimozione nel Conformista di Bernardo Bertolucci*, cit., p. 4.

³¹⁰ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 93.

nevrotiche e traumi irreparabili destinati a guidare l'intero sviluppo della sua personalità.³¹¹ Il conformismo si configura quindi, in questa prima parte, come l'espressione patologica dell'io di Marcello, il quale, in età adulta, «diviene fascista per la nevrosi che gli deriva dai sensi di colpa legati alla sua “anormalità”». ³¹² Lo scrittore è stato però criticato per aver applicato al suo personaggio gli schemi della dottrina freudiana in modo troppo rigido e meccanico;³¹³ le radici psicanalitiche del *Conformista* sono state giudicate «discutibili, troppo esteriormente applicate per essere convincenti sul piano narrativo e quindi anche su quello simbolico-politico». ³¹⁴ L'errore più grave di Moravia consisterebbe nell'aver reso il suo 'eroe' «perfettamente conscio della sua anormalità e della sua 'differenza', che tiene volontariamente inattiva», ³¹⁵ mentre Freud, nella sua analisi della psicologia delle masse, avanzava una diagnosi di omosessualità operante proprio in quanto inconscia. ³¹⁶ Nel film, invece, il protagonista non è pienamente consapevole delle motivazioni profonde delle sue scelte nel momento in cui egli si trova a metterle in atto, poiché collega tutti i tasselli solo *a posteriori*, durante il viaggio in auto e nella memoria:

nascondendo nel profondo della psiche di Marcello il trauma del rapporto omosessuale con Lino (che nel romanzo era narrato subito ed esplicito fino all'ostentazione) il regista ha 'corretto' i due errori che venivano rimproverati a Moravia: ha approfondito il dato psicanalitico e metaforizzato la coloritura storica, facendo del *Conformista*, prima che una metafora della politica collettiva, il racconto di un'ossessione privata. Il racconto di Bertolucci, attingendo le immagini direttamente dalla memoria del personaggio, ne amplifica la soggettività [...]. In questo modo, la natura psicologica dell'intrappolamento del protagonista in un sistema da lui stesso creato diventa più credibile rispetto al rassegnato determinismo del romanzo, in cui la

³¹¹ R. TESSARI, *Alberto Moravia, introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana, storia e antologia della critica*, cit., p. 70.

³¹² *Ibidem*.

³¹³ F. IVALDI, *Figure del desiderio e della rimozione nel Conformista di Bernardo Bertolucci*, cit., p. 2.

³¹⁴ MICHEL DAVID, *La psicanalisi nella cultura italiana*, Torino, Boringhieri, 1966, pp. 54-55.

³¹⁵ F. IVALDI, *Figure del desiderio e della rimozione nel Conformista di Bernardo Bertolucci*, cit., p. 3.

³¹⁶ *Ibidem*.

scoperta della propria aggressività e diversità avveniva con un'autoconsapevolezza tanto chiara quanto poco plausibile.³¹⁷

Il film riduce il peso delle istanze politico ideologiche a favore di quello delle istanze psicoanalitiche; «la metafora politica non priva di eco esistenziale viene capovolta in metafora esistenziale non priva di eco politiche».³¹⁸

Poiché nel romanzo lo scrittore attribuisce al suo personaggio piena coscienza del proprio errore psicologico, ponendolo addirittura di fronte alla possibilità di un'alternativa salutare, «non si capisce perché il conformista non possa davvero liberarsi dai vincoli che lo uniscono al fascismo».³¹⁹

Mentre il prologo introduce il lettore a un caso di nevrosi, il prosieguo della narrazione cerca di «illustrare un cupo fenomeno esistenziale vissuto a livello di intrigo politico-erotico».³²⁰ Seguendo le prime due parti così in contraddizione l'epilogo non può chiudere l'opera unificandola con un'interpretazione ideologica convincente del conformismo e, nella scelta tra seguire la strada tracciata dal prologo o la deviazione del corpo narrativo, smentisce le ragioni dell'uno e dell'altro:

Marcello, pur sottoposto al trauma liberatorio dell'incontro con Lino, pur vedendo svanire i fantasmi più inquietanti della sua adolescenza, non trova la sua guarigione, ma si convince che il suo è un destino fatale, nato da un "istinto oscuro", indecifrabile.³²¹

³¹⁷ Ivi, pp. 4-5.

³¹⁸ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 42.

³¹⁹ R. TESSARI, *Alberto Moravia, introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana, storia e antologia della critica*, cit., p. 70. La borghesia offre a Marcello «una valida alternativa sempre nella classe: quando lo pone davanti al professore, sempre borghese ma antifascista, che invece Marcello ottusamente fa assassinare» (F. LONGOBARDI, *Alberto Moravia*, cit., p. 60).

³²⁰ R. TESSARI, *Alberto Moravia, introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana, storia e antologia della critica*, cit., p. 70.

³²¹ *Ibidem*.

Nella trasposizione cinematografica, invece, l'ultima inquadratura mostra il protagonista – il quale, denunciando l'amico compromesso al Fascismo e affibbiando a Lino la responsabilità dell'assassinio Quadri, si è appena dimostrato pronto a conformarsi al nuovo ordine politico – voltarsi a osservare il ragazzo nudo alle proprie spalle, forse finalmente disponibile a “guardare in faccia” l'omosessualità.³²² Il regista, dimostrando ancora una volta il suo amore per l'ambiguità del reale, saluta lo spettatore con un finale d'impatto che, seppur densissimo di rilevanti dettagli connotativi, lascia spazio all'interpretazione personale.

Nel corso dell'analisi riguardante la resa cinematografica di eventi, personaggi, ambienti e temi dell'opera letteraria di partenza appare evidente che nell'adattamento il trattamento dei materiali freudiani si complica, non riguardando più il solo piano dei contenuti (complesso di Edipo, trauma e senso di colpa, sessualità, parricidio) ma investendo anche il campo della forma, «attraverso meccanismi di condensazione, spostamento e reduplicazione»,³²³ i quali hanno forte attinenza con le dinamiche dell'inconscio:³²⁴

un gioco di specchi e ulteriori raddoppiamenti del sistema dei personaggi accentua ora, per mezzo di strategie formali stranianti, il loro valore di funzioni psichiche, ben più e ben prima che di funzioni attanziali.³²⁵

Bertolucci, attraverso un notevole lavoro di distillazione e potenziamento, riconduce i temi tipicamente moraviani (sessualità, rapporto edipico, critica alla borghesia) allo stile del proprio cinema.³²⁶ *Il conformista* rispetta sotto alcuni aspetti il romanzo dello scrittore, ma ne tradisce volutamente lo spirito, ne stravolge il senso e ne muta la prospettiva, in «uno

³²² F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 93.

³²³ F. IVALDI, *Figure del desiderio e della rimozione nel Conformista di Bernardo Bertolucci*, cit., p. 6.

³²⁴ Ivi, p. 13.

³²⁵ Ivi, p. 9.

³²⁶ Ivi, p. 4.

dei rapporti più esemplarmente fecondi tra film e opera letteraria»³²⁷ che si siano avuti nel cinema italiano degli anni '60 e '70;³²⁸ infatti, come è noto, la vita di un testo si prolunga anche in trasposizioni infedeli.³²⁹ Il cineasta, attraverso l'orchestrazione magistrale di tutti mezzi espressivi concessi al *medium* cinematografico, migliora per molti aspetti il suo modello conferendo alla pellicola un'unità inattaccabile e una coerenza maggiore se confrontata al romanzo.³³⁰

³²⁷ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 120.

³²⁸ *Ibidem*.

³²⁹ S. SOCCI, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 51-

³³⁰ D. LOPEZ, *Novel into Film: Bertolucci's "The conformist"*, cit., p. 313.

CAPITOLO TERZO

AL DI LÀ DEL CONFRONTO: SPECIFICITÀ D'AUTORE

III.1 Autobiografismo nel romanzo

Alcuni significati contenuti nel *Conformista* di Moravia non sono presenti nella sua trasposizione cinematografica. Ciò non è dovuto a una scelta di Bertolucci di escluderli dalla sua versione né alla sua incapacità di trasmetterli. Infatti essi hanno senso di essere solo nell'opera originale poiché si illuminano attraverso il confronto con le vicende personali dello scrittore. Moravia, mediante questi riferimenti, ha inserito nel romanzo una parte della sua esperienza di vita. Egli infatti ha definito ciò che scrive come «uno specchio dove non gli piaceva vedere la sua immagine inevitabilmente riflessa».¹

Come nel racconto di formazione di Sartre *Enfance d'un chef*, che costituisce il modello del *Conformista* quanto a struttura narrativa e impiego diffuso di dottrine freudiane, Moravia «soltanto in questo romanzo sovrappone con precisione, soffermandosi sull'indicazione di alcune date come raramente gli succede di fare, i suoi dati anagrafici a quelli del protagonista»,² il quale dunque incontra i fatti della Storia nello stesso momento

¹ L. PAVOLINI, *Verità o pane, introduzione*, cit., p. 15.

² Ivi, p.14.

biologico dell'autore.³ La prima scena del romanzo che testimonia le analogie tra le pagine scritte dall'autore e la sua vita è quella del litigio a tavola tra i genitori di Marcello,⁴ i quali, proprio come quelli dell'autore, sono separati da un notevole divario anagrafico e di stile di vita.⁵ Pare infatti che le relazioni tra suo padre e la moglie, i quali passavano del tempo con il Moravia bambino solo al momento dei pasti, non fossero idilliache.⁶ Reminiscenze di episodi dell'infanzia dello scrittore si individuano nella descrizione del rapporto tra il protagonista del romanzo e sua madre:

qualche volta la madre, come riscuotendosi dall'inerzia per un improvviso rimorso, decideva di dedicarsi al figlio e se lo portava dietro da una sarta o da una modista. In queste occasioni, costretto a passare lunghe ore seduto su uno sgabello, mentre la madre provava cappelli e vestiti, Marcello quasi rimpiangeva la solita turbinosa indifferenza.⁷

Infatti l'autore, a proposito della donna, racconta che spesso lo portava con sé quando andava a fare acquisti di moda; lo metteva su un sofà dove, bambino, passava ore a guardarla mentre provava vestiti e grandi cappelli ornati.⁸

Anche in alcuni piccoli dettagli del racconto riecheggiano episodi autobiografici: la scena in cui Marcello, al ministero, si accorge che il fazzoletto del ministro, visto poco prima amoreggiare con una donna, è macchiato di rosso deriva dal ricordo di Moravia di essere stato ricevuto da Gian Galeazzo Ciano impegnato a ripulirsi con un fazzoletto dalle tracce

³ *Ibidem.*

⁴ Ivi, p. 15.

⁵ A. ELKANN, A. MORAVIA, *Vita di Moravia*, cit., p. 9: «mio padre era un conservatore, mia madre tendeva alla novità. Mio padre aveva delle abitudini; mia madre non voleva averne. Mio padre era un uomo semplice e alieno alla vita sociale. Andava al caffè tutte le sere alla stessa ora. Faceva tutte le cose secondo abitudini. Era un uomo dell'Ottocento, era nato nel '60. Mia madre aveva più di vent'anni meno di lui».

⁶ Ivi, p. 8.

⁷ A. MORAVIA, *Il conformista*, cit., p. 30.

⁸ R. PARIS, *Alberto Moravia*, cit., p. 26.

di rossetto;⁹ il nome dell'autista della madre del protagonista è Alberi, proprio come quello dell'uomo che guidava l'automobile del padre dello scrittore.¹⁰

L'episodio in cui il professor Quadri cerca di convincere Marcello a portare in Italia una lettera indirizzata ad alcuni antifascisti rimasti in patria costituisce poi un calco puntuale di una situazione realmente vissuta da Moravia, quando nel 1930 a Parigi il cugino Carlo Rosselli, antifascista, vuole affidargli «una lettera che dovrà imbucare a Roma, diretta ad un anarchico, dicendogli: “Sì, è pericoloso, ma magari ti arrestano. Così con uno scrittore celebre arrestato dai fascisti, facciamo la propaganda”». ¹¹ Inoltre l'autore, che si trovava a Roma quando cadde il Fascismo, descrive ad Alain Elkann le scene di giubilo che vide per le strade in modo pressoché identico a come si presentano nel romanzo di fronte agli occhi del protagonista e della moglie mentre camminano per le vie del centro la notte della fine del regime:

trascinavano per le strade della città delle teste di gesso di Mussolini e altri simboli del Fascismo. Altri salivano sulle scale e scrostavano con martelli e distruggevano i fasci scolpiti un po' dappertutto.¹²

Il fatto storico principale che sta dietro al *Conformista* è però il delitto Rosselli,¹³ che riguarda Moravia da molto vicino, in quanto egli è parente dei due fratelli antifascisti uccisi. Uno degli avvenimenti centrali nel romanzo, motore di gran parte delle vicende, è infatti l'assassinio dell'esule antifascista Quadri, in cui è facile intravedere il ricordo della morte

⁹ L. PAVOLINI, *Verità o pane, introduzione*, cit., p. 17.

¹⁰ A. ELKANN, A. MORAVIA, *Vita di Moravia*, cit., p. 37.

¹¹ L. PAVOLINI, *Verità o pane, introduzione*, cit., p. 16. «Quadri sorrise e disse scherzosamente: “non sarebbe un gran male...anzi, per noi sarebbe quasi un bene... non sa che i movimenti politici hanno bisogno di martiri e vittime?”» (A. MORAVIA, *Il conformista*, cit., p. 261).

¹² A. ELKANN, A. MORAVIA, *Vita di Moravia*, cit., p. 138.

¹³ E. SICILIANO, *Alberto Moravia: vita, parole, idee di un romanziere*, cit., p. 72.

dei due cugini dell'autore,¹⁴ i quali furono assassinati nel giugno del 1937, in Normandia, dai sicari della Cagoule, organizzazione filofascista francese.¹⁵ La famiglia Rosselli, a cominciare dalla zia Amelia cui Moravia deve anche la guarigione dalla tubercolosi ossea, ha un'importanza incalcolabile nella crescita culturale del giovane scrittore. La donna gli fa conoscere Dostoevskij, che resterà per sempre il suo principale autore di riferimento.¹⁶ Quanto ai due cugini, Moravia ha un forte legame soprattutto con Nello: gli scrive lunghe lettere dal sanatorio di Cortina, gli sottopone i suoi primi componimenti poetici e nel '30 partono insieme in auto per l'Inghilterra dove egli fa il suo primo viaggio da inviato speciale; si sente però molto distante da loro e critica il carattere fortemente borghese e ideologizzante della loro idea di Antifascismo.¹⁷ Nel '37, di fronte all'atroce assassinio politico dei due uomini egli rimane in silenzio.¹⁸ Cerca di rimediare nel '51, proprio con il *Conformista*, e infatti scrive queste parole alla zia:

soprattutto mi fa piacere che tu abbia apprezzato la pagina sui due nel bosco. Io ho scritto quella pagina per i tuoi figli, soltanto quella pagina e lì ho espresso il profondo sentimento che aveva destato in me la vostra tragedia. Ma tutto il romanzo l'ho scritto per spiegare a me stesso e agli altri perché possano avvenire tali tragedie e in che modo.¹⁹

¹⁴ C. BRAGAGLIA, *Il piacere del racconto: narrativa italiana e cinema: 1895-1990*, cit., p. 262.

¹⁵ L. PAVOLINI, *Verità o pane, introduzione*, cit., p. 9. Moravia, nel raccontare a Elkann la triste fine dei Rosselli, spiega: «Io ero a Firenze poco prima che loro fossero assassinati, e avevo visto Nello. Lui mi disse: “vado a Parigi.” Gli dissi: Cosa vai a fare? Vai a trovare Carlo? “Sì.” “T’hanno dato il passaporto?” “Sì.” Gli dissi: “Guarda che fai male ad andarci, perché se t’hanno dato il passaporto vuol dire che ti spieranno, ti seguiranno per strada.” Altro che seguire per strada! L’hanno assassinato! I Rosselli furono uccisi dai *cagouards*, che erano un gruppo ultrafascista che aveva bisogno di armi. Le trattative per l’assassinio furono condotte dal SIM che era la CEKA fascista. I *cagouards* dissero: “Noi vogliamo delle armi, in compenso vi ammazziamo Carlo Rosselli.” E così fu» (A. ELKANN, A. MORAVIA, *Vita di Moravia*, cit., p. 111).

¹⁶ R. PARIS, *Alberto Moravia*, cit., p. 47.

¹⁷ L. PAVOLINI, *Verità o pane, introduzione*, cit., p. 16.

¹⁸ R. PARIS, *Alberto Moravia*, cit., p. 48.

¹⁹ L. PAVOLINI, *Verità o pane, introduzione*, cit., p. 13.

Nonostante ciò il romanzo non riesce a mettere pace tra la famiglia e lo scrittore poiché in esso Moravia, pur esprimendo l'orrore provato nei confronti di quell'atto efferato, non si esime dall'affrontare, assieme alla condanna del Fascismo e delle sue terribili colpe, un discorso critico nei confronti degli esuli antifascisti.²⁰

Lo scrittore, proprio nel periodo storico in cui ambienta le vicende della vita adulta del protagonista, è obbligato dal regime a una forma di patteggiamento e autocensura, costretto a «scegliere tra verità e pane»,²¹ proprio come il professor Quadri afferma riferendosi alla situazione in cui si trova ogni italiano in quella buia epoca storica,²² infatti in quegli anni il governo impone un drastico restringimento nel campo d'azione artistico e culturale e Moravia si trova costretto a piegare via via il capo alle sue minacce, «sconfitto dalla paura, soffocato nello spazio vitale».²³ Al momento di scrivere *Il conformista* «il trauma del fascismo brucia ancora»:²⁴

le umiliazioni subite e la vergogna di quelli che considererò per sempre gli anni peggiori della sua vita [...] sono un magma incandescente sopra il quale dispone le sue architetture narrative.²⁵

Il romanzo è quindi anche esorcismo e denuncia della discesa dell'autore nell'inferno del Fascismo. «Una resa dei conti immediata, condotta con il coraggio della sgradevolezza unica di cui è capace Moravia».²⁶

²⁰ R. PARIS, *Alberto Moravia*, cit., p. 48.

²¹ L. PAVOLINI, *Verità o pane*, introduzione, cit., p. 10.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Ivi, p. 11.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Ivi, p. 17.

III.2 Apporti personali del regista

Un regista che si possa considerare autore, quale è senz'altro Bertolucci, infonde se stesso e la sua visione in ogni suo film, anche nel caso in cui questo sia l'adattamento di un'opera precedente con diversa paternità. Nel caso del *Conformista*, egli, oltre a modificare la storia e ad arricchirla – come è stato riscontrato nel corso dell'analisi comparata dei due testi in esame – con un contributo del tutto personale, ha utilizzato la materia dell'opera letteraria di partenza per intessere una trama autobiografica sotterranea e non si è fatto scrupolo ad aggiungere elementi *ex novo* che gli hanno permesso sia di trattare in modo originale alcuni dei temi moraviani che di introdurre riferimenti altri.

III.2.1 Autobiografismo nel film

L'autoanalisi diviene interesse primario nell'attività artistica di Bertolucci a partire da *Strategia del ragno* (1970) perché proprio in quel periodo egli intraprende un percorso analitico allo scopo di indagare e sciogliere un nodo cruciale della propria esistenza, ovvero i problemi riguardanti il rapporto e il confronto con il padre.²⁷ Da quel momento la macchina da presa del regista inizia a rivolgere l'obiettivo anche verso la sua interiorità, «conducendolo a percorrere film dopo film le tappe successive di un percorso alla ricerca di sé, della propria identità».²⁸ Ogni espressione creativa dell'autore può essere interpretata quindi come una testimonianza e una tappa della «guerra di indipendenza»²⁹ nei confronti delle figure del padre anagrafico, Attilio, e del padre eletto, Pier Paolo Pasolini. Il secondo infatti quando Bertolucci è un ragazzo vive nel suo stesso palazzo; tra i due si sviluppa presto

²⁷ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 66.

²⁸ Ivi, p. 65.

²⁹ Ivi, p. 66.

un forte legame intellettuale e proprio Pasolini veicola l'ingresso del regista nel mondo del cinema, affidandogli le riprese di *La commare secca* (1962), da una sua sceneggiatura.

Sia Attilio Bertolucci, sia Pasolini, sono poeti e letterati di primaria importanza che impongono un confronto impari al giovane Bernardo finché si cimenta nello scrivere versi; allorché questi decide di dedicarsi al cinema, usufruisce di molti loro insegnamenti anche in questo campo, ma riesce a volgere il nuovo mezzo espressivo contro di loro, perché si sforza di codificare un linguaggio autonomo da qualsiasi derivazione paterna e di creare uno stile personale.³⁰

Nel *Conformista*, a ben guardare, Bertolucci ribadisce il suo «conflitto con il mondo letterario dei padri»³¹ rappresentando la pagina scritta, attraverso la quale l'autorità paterna rivela la propria negatività, come falsa, inaffidabile, ingannatrice: l'anziano avvocato Perpuzio, uomo infido e abusante che si è approfittato sessualmente di una giovanissima Giulia, si serve di una lettera per infamare la reputazione di Marcello sperando di compromettere le nozze con la ragazza; il protagonista, come nel romanzo non accade, ridicolizza il folle memoriale scritto dal padre pazzo; inoltre Quadri, il 'genitore' antifascista, gli tende un tranello per metterlo alla prova, cercando di affidargli una lettera, che è in realtà un foglio bianco, da portare in Italia.³²

Bertolucci trova nel mondo del cinema «altri 'padri', da imitare, affrontare, superare con coinvolgimento emotivo minore ma non diverso da quello sperimentato nei confronti dei padri precedenti».³³ Egli stesso avverte che «nelle sue pellicole vengono messi in scena anche rapporti edipici con padri sociali e culturali».³⁴ Nel *Conformista* infatti il regista

³⁰ Ivi, p. 66.

³¹ Ivi, p. 68.

³² *Ibidem*.

³³ Ivi, p. 67.

³⁴ Ivi, p. 75.e

compie allusioni culturali nei confronti di due cineasti francesi, Jean-Luc Godard e Jean Renoir.³⁵ Il primo è il maestro del '68, fautore di un cinema politicamente e ideologicamente impegnato, rivolto solamente a un pubblico disponibile a un coinvolgimento intellettuale,³⁶ un cinema 'sadico', che impone allo spettatore l'obbligo di estraniarsi dalla sia parte emotiva, forzandolo a tutti i costi alla riflessione.³⁷ Egli è stato per il regista italiano, come per tutti i giovani cineasti di quegli anni, un punto di riferimento con cui fare i conti.³⁸ Nel film in analisi due particolari espedienti registici operano un accostamento intenzionale tra il personaggio del professore rivoluzionario antifascista e il cineasta francese.³⁹ Il principale consiste senz'altro in una citazione:

quando Marcello telefona al professor Quadri, gli ricorda una sua vecchia frase, detta prima di abbandonare l'insegnamento: "Ora il tempo della riflessione è finito, comincia quello dell'azione". Questa frase che Bertolucci mette in bocca a Quadri, apre in realtà un film di Jean-Luc Godard, *Le petit soldat*.⁴⁰

Il secondo collegamento tra le due figure, quasi uno «scherzo riservato a pochi *cinephiles* aggiornati»,⁴¹ è realizzato dal regista attraverso la scelta di utilizzare indirizzo e numero di telefono reali di Godard nella scena in cui Marcello chiede al centralino una comunicazione telefonica con il MED 15 37 e si fa portare dal taxi in rue St. Jacques 17.⁴²

L'altro grande cineasta preso in causa da Bertolucci, Jean Renoir, è da lui citato esplicitamente nella sequenza di apertura attraverso

³⁵ Ivi, p. 75.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ S. SOCCI, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 7.

³⁸ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 75.

³⁹ F. CASSETTI, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 76.

⁴⁰ *Ibidem*. La frase pronunciata dal protagonista di *Le petit soldat* è: «Pour moi, le temps de l'action a passé. J'ai vieilli. Le temps de la réflexion commence» (JEAN-LUC GODARD, *Le petit soldat*, 1963).

⁴¹ M. MORANDINI, *Il conformista*, cit., p. 69.

⁴² *Ibidem*; F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 75.

una scritta intermittente a luce rossa, che si riverbera sulla faccia di Marcello in primo piano, con il titolo di un film famoso, *La vie est a nous*. Non si tratta solo di stabilire una data e un luogo alla vicenda raccontata (Parigi, 1936), quanto piuttosto di fare un omaggio esplicito ad un tipo di cinema e al suo alfiere (a Jean Renoir cioè, che realizzò il film per la campagna elettorale del P.C.F. del 1936 e a cui si devono tra gli esempi più illustri, nell'anteguerra, di cinema "politico" narrativo).⁴³

Renoir, con questo e con altri suoi film, ha dimostrato la possibilità di girare pellicole spettacolari e socialmente impegnate che trasmettono temi di tipo politico esprimendoli in modo accessibile al grande pubblico. Egli, che ha unito cultura e spettacolo, arte e vita, incarna il modello perfetto per il regista italiano che, dal *Conformista* in poi intende girare pellicole colte, altamente professionali ma al contempo adeguate alla distribuzione commerciale.⁴⁴

Se, come suggerisce Francesco Casetti, si pensa, assecondando il gioco iniziato con la sovrapposizione tra Quadri e Godard, che Bertolucci sia un poco Marcello, il senso di tutta la costruzione sotterranea del regista si comprende facilmente:⁴⁵ «è Bertolucci che va a Parigi ad "uccidere" Jean-Luc Godard». ⁴⁶ Il regista a tal proposito dichiara:

Il conformista è la storia di me e Godard. Quando attribuii al professor Quadri il numero di telefono di Godard e il suo indirizzo, lo feci per scherzo, ma più tardi mi dissi: "Beh, forse tutto questo ha un significato... Io sono Marcello e faccio film fascisti e voglio uccidere Godard che è un rivoluzionario, che fa film rivoluzionari e che fu il mio maestro".⁴⁷

⁴³ F. CASETTI, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 76.

⁴⁴ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 76.

⁴⁵ F. CASETTI, *Bernardo Bertolucci*, cit., pp. 76-77.

⁴⁶ Ivi, p. 77.

⁴⁷ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 76.

Così, nella pellicola, questo ‘padre inadeguato’ «si sovrappone in qualche modo agli altri padri di Bertolucci e di Marcello, e viene simbolicamente ucciso dal regista italiano che pare contrapporgli un padre ulteriore, Jean Renoir, a lui più affine per stile, sensibilità e scelta culturale». ⁴⁸ Bertolucci in questo modo sottoscrive la sua scelta:

si a Renoir e no a Godard, dunque. O meglio sì al cinema politico anche quando questo passi per le strutture solite e no al cinema politico quando questo voglia dire marginalità (Renoir e Godard possono essere facilmente assunti come i rappresentanti più illustri di queste due posizioni). ⁴⁹

Non si può dimenticare che il cineasta, un po’ per esorcismo forse, un po’ per spirito di contraddizione, tenta (proprio nel periodo in cui esce *Il conformista*) due esperienze di cinema militante, girando, entrambi con una cooperativa indipendente, *La salute malata* e un film mai terminato sul lavoro a domicilio e sul suo sfruttamento; ma un regista talvolta è chiamato a delle scelte, ed è la sua scelta di fondo che *Il conformista* testimonia in termini anche metacinematografici. ⁵⁰

III.2.2 La cecità come metafora diffusa e plurisignificante

Bertolucci, nel suo adattamento dell’opera di Moravia, introduce un personaggio totalmente inedito e, di conseguenza, delle sequenze rappresentanti eventi che non si verificano nel romanzo. Si tratta dell’amico del protagonista, Italo Montanari, un uomo non vedente, fascista convinto, che Marcello sembra considerare come ideale modello di condotta. Egli appare in tre episodi della versione restaurata del film (nel *director’s cut* solo

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ F. CASETTI, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 77.

⁵⁰ *Ibidem*.

in due): nel primo dei molti *flashback* Marcello ricorda la loro conversazione tenuta negli studi radiofonici dell'EIAR, che ha come oggetto le motivazioni del suo matrimonio con Giulia e la sua preoccupazione di non essere accettato nella polizia politica fascista; in un altro ritorno al passato lo spettatore assiste alla festa di addio al celibato organizzata da Italo per Marcello, in cui tutti gli invitati sono ciechi; infine, nell'episodio finale della pellicola il protagonista e l'amico camminano assieme per le strade di una Roma spettrale la notte della caduta del regime. In tutti e tre gli episodi l'*handicap* visivo del personaggio riceve notevole risalto: nel corso del primo egli legge in Braille un memoriale che celebra gli ideali fascisti; durante il secondo egli deve aggrapparsi al braccio di Marcello per orientarsi all'interno del grande e rumoroso stanzone sotterraneo in cui è adibita la festa e indossa per errore due scarpe di colori differenti; infine nel terzo non si accorge di portare ancora appuntata alla giacca la spilla fascista nonostante il governo sia caduto. È impossibile pensare che Bertolucci abbia deciso per puro caso di caratterizzare con la mancanza della vista il personaggio che, tra tutti quelli presentati nel corso del film, si dimostra maggiormente persuaso della necessità e della positività del Fascismo. Si tratta di una scopertissima metafora che vuole assimilare tutti coloro che aderiscono agli ideali del regime a dei ciechi, non in grado di vedere la realtà e di distinguere il bene dal male. L'espedito trasmette il messaggio allo spettatore con una chiarezza tale che il regista decide di escludere dall'edizione finale l'episodio dell'addio al celibato per timore di insistere con enfasi didascalica sulla metafora del Fascismo come accecamento collettivo.⁵¹ Anni dopo però afferma di aver riconsiderato l'importanza della sequenza.⁵² Analizzando l'opera ci si rende conto che il tema della cecità la permea tutta ed è «particolarmente produttivo a livello concettuale tanto da sembrare quasi una metafora di tutta la condizione esistenziale, storica

⁵¹ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., pp. 87-88.

⁵² M. MORANDINI, *Il conformista*, cit., p. 71.

e politica in cui il protagonista si muove».⁵³ È infatti evidente che lo stato di accecamento riguarda anche Marcello. Egli aspira a diventare esattamente come percepisce Italo, «tanto normale da non vedere la verità»;⁵⁴ è cieco perché cerca di mascherare, di non vedere, le ossessioni e le angosce che lo assillano, rifiutando la propria identità, e si compromette al regime, scambiando per una via di fuga quella che è invece una strada senza uscita.⁵⁵ Bertolucci esplicita tutto ciò anche mediante numerosi dettagli figurativi riguardanti il protagonista:

già nella sequenza iniziale, mentre compaiono i titoli di testa, Marcello per due volte si copre gli occhi con le mani; li chiude varie volte sia in automobile che in treno; li copre ancora quando si accorge, da ciò che gli sta raccontando la moglie seduta sulle sue ginocchia, che ormai l'omicidio del professor Quadri è imminente e inevitabile. Per due volte si assopisce: in automobile (quando sogna) e nello studio dell'EIAR durante il discorso di Italo.⁵⁶

A proposito del sogno, il protagonista, durante il viaggio in automobile, ne racconta a Manganiello uno particolarmente significativo poiché collegato alla metafora in analisi:

“ero cieco e voi mi portavate in Svizzera in una clinica per farmi operare; ed era il professor Quadri che mi operava. L'intervento riusciva, riacquistavo la vista, e partivo con la moglie del professore. S'era innamorata.”⁵⁷

Sia la simbologia del sogno che la sua ironia sono evidenti.⁵⁸ Marcello, nel suo inconscio, sa di essere 'cieco', di non vedere la realtà nel modo corretto, e una parte di lui

⁵³ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 86.

⁵⁴ *Ivi*, p. 87.

⁵⁵ *Ivi*, p. 51.

⁵⁶ *Ivi*, pp. 86-87.

⁵⁷ B. BERTOLUCCI, *Il conformista*, cit., minuto 88.

⁵⁸ D. LOPEZ, *Novel into Film: Bertolucci's "The conformist"*, cit., p. 310.

sorride all'idea di riacquistare la vista, di redimersi e uscire dalla sua disperata condizione autoinflitta; ma Manganiello lo sta conducendo verso l'esatto contrario di un luogo di guarigione in quanto poco dopo, nei boschi della Savoia, i due assistono in qualità di complici all'omicidio politico dei Quadri.

Inoltre «l'allucinazione, la cecità, la distorsione della visione informano la struttura di ogni inquadratura, di ogni taglio di montaggio». ⁵⁹ Anche lo spettatore sperimenta direttamente un'impressione di cecità, infatti, nella sequenza del colloquio tra Marcello e Quadri nell'ufficio di quest'ultimo, la sua visione è ridotta dalla semioscurità. ⁶⁰

Secondo Bertolucci è cieco chi

accetta di vivere in un regime dittatoriale che impone la propria verità e soffoca le "visioni" contrarie alle leggi vigenti, cieco è chi abbraccia un'ideologia autoritaria e liberticida, chi osserva la vita come uno spettatore passivo, chi è schiavo di inibizioni sessuali, chi soffre dell'ansia di castrazione infantile. ⁶¹

I concetti espressi mediante la metafora analizzata, trasmessa dal cineasta attraverso diverse delle modalità espressive concesse al mezzo cinematografico, non si discostano molto da quelli che si possono desumere dalla lettura del romanzo di Moravia; ma a essere del tutto originale è proprio la sua scelta di veicolarli attraverso questa immagine eloquente ed estremamente efficace.

III.2.3 Il mito platonico della caverna

Nel suo *Conformista* Bertolucci rappresenta l'incontro tra Marcello e il professor Quadri in una scena che non ha correlativi nel romanzo di Moravia, per mezzo della quale

⁵⁹ M. MORANDINI, *Il conformista*, cit., p. 70.

⁶⁰ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 88.

⁶¹ Ivi, p. 87.

egli introduce un elemento altamente significativo che non compare nel testo dell'autore italiano: il riferimento al mito della caverna, contenuto all'inizio del libro VII della *Repubblica* di Platone.⁶²

Nel film il protagonista viene condotto nell'ufficio dell'uomo da cinque giovani (probabilmente adepti di Quadri) che lo accerchiano scortandolo quasi fosse un prigioniero. Non appena i due uomini si trovano faccia a faccia l'antifascista domanda a Marcello, con tono stupito e diffidente, come mai abbia fatto tanta strada per incontrarlo dopo che non avevano a che fare da molti anni. Egli non risponde ma – un po' per rendere omaggio al maestro gratificandolo in modo da sviare i suoi sospetti sulla vera ragione della visita, un po' per rimproverargli di aver abbandonato i suoi affezionati allievi lasciando l'insegnamento e l'Italia –⁶³ chiude le imposte di una delle due grandi finestre dello studio, per rievocare l'abitudine passata dell'ex professore di far oscurare l'aula in modo da «isolarsi dalla luce e dai rumori esterni e conferire alla propria voce un intenso valore evocativo».⁶⁴

Dalla finestra di destra, rimasta semiaperta, entra un raggio di luminosità intensa e i due uomini, a seconda di come si muovono nello spazio, in alcuni momenti appaiono nascosti nell'oscurità, in altri fortemente illuminati per metà. Marcello, inizia a ricordare le frasi pronunciate dal professore nel corso di un'ispirata lezione di filosofia antica tenuta quasi dieci anni prima, mentre egli lo ascolta pensoso:

“immagina un grande sotterraneo a forma di caverna, all'interno degli uomini che vi abitano fin dall'infanzia, tutti incatenati e obbligati a guardare il fondo della caverna. Alle loro spalle lontano brilla la luce di un fuoco. Tra il fuoco e i prigionieri immagina un muro, basso, simile a quella piccola ribalta sulla quale il burattinaio fa apparire i suoi

⁶² GILBERT BARBERA, *Il conformista* by Bernardo Bertolucci: *Alberto Moravia and Plato against Fascism*, in «Annali Online di Ferrara», VII, 2, 2012, p. 141, <http://dx.org/10.15160/1826-803x/593> (data di ultima consultazione 26/09/2022).

⁶³ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 88.

⁶⁴ *Ibidem*.

burattini. [...] E ora cerca di immaginare degli uomini che passano dietro quel muretto portando delle statue di legno e di pietra; le statue sono più alte di quel muro.⁶⁵

Dichiarandosi felice del fatto che l'ex allievo gli porti dall'Italia quel prezioso dono,⁶⁶ Quadri compare davanti alla finestra voltandogli le spalle presentandosi allo sguardo dello spettatore come una *silhouette* scura, priva di spessore. Marcello si volta invece verso la luce e lo vediamo inquadrato prima di lato, in parte illuminato in parte al buio (altra metafora della sua doppiezza), talvolta frontalmente, e quindi in piena luce. Egli, mentre prosegue la descrizione del mito descrivendo come i prigionieri incatenati nella caverna vedono solamente le ombre proiettate sul fondo di essa, è inquadrato davanti a un muro su cui si staglia la sua ombra.⁶⁷ Nel corso del colloquio i due personaggi non comunicano con totale sincerità; il protagonista non può vedere in viso il professore e questi non pare accorgersi di alcuni dettagli rivelatori delle intenzioni dell'altro che dovrebbero metterlo in allarme (il gesto di alzare la mano per mimare le statue che passano davanti all'imboccatura della caverna è eloquentemente identico al saluto romano).⁶⁸

il fascista mistificatore, dubbioso e determinato insieme, e l'anziano antifascista, inconsistente come una nera *silhouette* bidimensionale (si oppone da intellettuale al regime mussoliniano, senza riuscire a operare nella prassi della lotta politica e sociale) sono ambigualmente coinvolti in qualche modo in un gioco che consiste nel guardare l'altro senza vederlo e nel nascondersi dall'altro per non essere visto. Marcello nasconde i suoi progetti infami, Quadri si cela nell'oscurità non appena viene accusato di aver abbandonato gli allievi che credevano in lui emigrando, lasciandoli così nelle braccia del Fascismo.⁶⁹

⁶⁵ B. BERTOLUCCI, *Il conformista*, cit., minuto 55.

⁶⁶ C. CARABBA,

⁶⁷ A. TASSONE, *Ritratto di un regista giovane*, in *La regola delle illusioni: il cinema di Bernardo Bertolucci*, cit., p. 43.

⁶⁸ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 89.

⁶⁹ Ivi, pp. 89-90.

Entrambi sono concordi nello scorgere nella condizione dei prigionieri di Platone la metafora della situazione in cui si trovano coloro che in Italia vivono sotto il Fascismo, dei ciechi che credono di vedere quando in realtà non possono scorgere che mere ombre della realtà.⁷⁰

Q: “Non poteva portarmi da Roma un regalo migliore di questi ricordi Clerici, i prigionieri incatenati di Platone.” M: “E come ci somigliano.” Q: “Che cosa vedono?” M: “Che cosa vedono?” Q: “Lei che viene dall’Italia dovrebbe saperlo per esperienza.” M: “Vedono solo le ombre che il fuoco proietta sul fondo della caverna che è davanti a loro.” Q: “Ombre, i riflessi delle cose, come accade oggi a voi altri in Italia.” M: “Se quei prigionieri fossero liberi di parlare non chiamerebbero forse realtà quelle loro visioni?” Q: “Sì, bravo, scambierebbero per realtà le ombre della realtà.”⁷¹

I due uomini hanno però reagito a quell’Italia profondamente alienata e alienante in due modi estremamente diversi, pressoché opposti: uno è ricorso alla fuga all’estero per poter continuare a far sentire liberamente la propria voce e non dover abbassare la testa dinnanzi alle costrizioni del regime, l’altro si è «difeso dalle “allucinazioni visive” della grotta con un comportamento psicotico, scegliendo l’adattamento passivo, il conformismo, che sono nient’altro se non un iperadattamento al mondo reale».⁷²

Inscenando e filmando questo suggestivo confronto tra Marcello e l’uomo che egli sta per far uccidere, Bertolucci ha introdotto nell’adattamento del romanzo una metafora che non ha precedenti nella sua fonte romanzesca.⁷³ Si tratta senz’altro della più conosciuta del film, grazie alla sua particolare forza da imputare alla modalità attraverso cui il regista l’ha

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ B. BERTOLUCCI, *Il conformista*, cit., minuto 56.

⁷² F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 90.

⁷³ D. LOPEZ, *Novel into Film: Bertolucci’s “The conformist”*, cit., p. 309.

trasmessa. Infatti egli, lungi dal limitarsi a rendere palese la consistenza simbolica del mito attraverso le considerazioni dei due personaggi, architetta anche tutta la messa in scena del confronto tra i due in modo che essa costituisca una sorta di illustrazione visiva della caverna platonica. La stanza in cui egli effettua le riprese si configura come un luogo buio, un antro appunto, la cui imboccatura è rappresentata dalla finestra aperta attraverso cui filtra la luce che proietta le ombre, soprattutto quella di Marcello, sulla parete di fronte. L'immagine del mito platonico, rappresentata sullo schermo, aiuta il pubblico a immaginare un intero paese, prigioniero della dittatura fascista, come intrappolato all'interno di una caverna. In questo modo il messaggio giunge forte e chiaro: milioni di Italiani sono stati sedotti dagli ideali professati dal regime e sono stati abbastanza indolenti, spiritualmente e mentalmente, da non rendersi conto che, come diceva Platone riguardo ai suoi prigionieri, non vedevano che ombre, meri simulacri di grandezza e orgoglio, mentre la realtà appartiene a un altro regno senza limiti né muri in cui la vera luce non conosce alcun ostacolo di tipo politico o militare.⁷⁴

Il regista inoltre utilizza, per sua stessa ammissione, il celebre mito classico come allegoria della fruizione cinematografica:⁷⁵ esso infatti, in qualità di metafora plurisignificante, è facilmente applicabile alla condizione dello spettatore, il quale, seduto al buio e costretto all'immobilità, guarda sul muro di fronte a sé qualcosa che somiglia in modo incredibile alla realtà, ma ne è solo un'ombra, una rappresentazione.⁷⁶ Il discorso tra i due personaggi, oltre che sul piano storico-politico, si configura quindi come discorso sul cinema, sulle condizioni di passività in cui per lo più si trova il pubblico.⁷⁷ Bertolucci anche

⁷⁴ GILBERT BARBERA, *Il conformista by Bernardo Bertolucci: Alberto Moravia and Plato against Fascism*, pp. 142-143.

⁷⁵ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 91.

⁷⁶ A. TASSONE, *Ritratto di un regista giovane*, in *La regola delle illusioni: il cinema di Bernardo Bertolucci*, cit., p. 43.

⁷⁷ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 91.

in questo caso, come per le citazioni al cinema del presente e del passato, si lascia andare a un *divertissement* intellettuale, a un ammiccamento culturale.⁷⁸

È interessante far notare che nel corso di tutta la scena ambientata nello studio prende forma un gioco ambiguo tra ricordo e inganno, luce e ombra, visione e cecità, il quale viene interrotto di colpo dal professore che spalanca gli scuri precedentemente serrati da Marcello riportando la stanza in piena luce, per rompere il rapporto di complicità che i due avevano instaurato, pur dimostrandosi propenso a credere alla buona fede di una persona che dimostra di comprendere il significato del mito platonico⁷⁹ («Mi scusi Clerici, ma un fascista convinto non parla così»).⁸⁰ Poiché lo spazio della messa in scena ricalca con evidenza anche la fisionomia di una scatola teatrale, lo studio di Quadri si configura come un palcoscenico su cui Bertolucci mette in scena la rappresentazione di un confronto tra professore/allievo, vecchio/giovane, antifascista/fascista, padre/figlio.⁸¹

III.3 Specificità stilistiche

Nel suo *Conformista* Bertolucci ha trasposto – apportandovi modifiche più o meno consistenti in rapporto alla sua interpretazione della storia e alla sua visione del mondo – eventi, personaggi ambienti e temi del romanzo di Moravia per mezzo di soluzioni originali concesse dal proprio *medium* espressivo, non tentando in alcun modo di riprodurre lo stile piano, pacato, fluido e senza fronzoli dello scrittore ma rimanendo sempre fedele al proprio. Dal punto di vista stilistico film e romanzo, per quanto sia possibile confrontare sotto questo aspetto il prodotto di due artisti che si servono di una materia espressiva differente, si

⁷⁸ S. SOCCI, *Bernardo Bertolucci*, Milano, Castoro, 2003, p. 54.

⁷⁹ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 90.

⁸⁰ B. BERTOLUCCI, *Il conformista*, cit., minuto 58.

⁸¹ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 91.

rivelano infatti molto distanti. Può essere interessante inquadrare in breve alcune caratteristiche dello stile del regista individuabili nell'opera.

III.3.1 Far 'sentire' la macchina da presa

Uno degli elementi che rende riconoscibile un film di Bertolucci è la sua spregiudicata gestione della messa in quadro. Egli infatti è solito indulgere in soluzioni di ripresa originali e fantasiose che fanno chiaramente percepire la sua presenza creatrice, la sua funzione di mediazione, alle spalle di ogni fotogramma, di ogni sequenza; rendendo (in accordo con alcune specifiche tendenze del cinema moderno)⁸² il suo pubblico perfettamente cosciente del proprio ruolo di spettatore. Questa consuetudine è riscontrabile in modo massiccio nel film in analisi, per mezzo del quale, grazie a una «continua, meditata e trascinate invenzione stilistica»,⁸³ il regista dà prova esemplare della sua bravura.

Il conformista, come del resto tutte le sue pellicole, lavora in modo molto preciso sui margini dell'inquadratura. In particolare è possibile notare

come l'immagine, che pure 'incornicia' una porzione di reale, ospiti spesso 'incorniciature' più piccole, fornite ad esempio dalle vetrate della sala di registrazione, dagli specchietti e dai finestrini dell'automobile, dalle finestre della sala da ballo ecc. L'effetto è quello di dinamizzare il formato dell'immagine, che in qualche modo ora si restringe, ora si allarga; ma è anche quello di mostrare la precarietà e insieme la pluralità dei 'ritagli possibili', rendendo avvertibile l'operazione di incorniciamento.⁸⁴

La grande varietà di soluzioni espressive a livello di ripresa che fanno 'sentire' la presenza della macchina da presa inizia a manifestarsi subito dalla prima sequenza del film.

⁸² P. BERTETTO, *Metodologie di analisi del film*, Roma, eBook Laterza, Roma, 2014, p. 4.

⁸³ M. MORANDINI, *Il conformista*, cit., p. 71.

⁸⁴ F. CASETTI, F. DI CHIO, *Analisi del film*, cit., pp. 76-77.

Esso infatti esordisce con un'inquadratura fissa sul protagonista seduto sul letto dell'hotel parigino, che rimane invariata o quasi per un tempo inusuale, costringendo lo spettatore ad assumere coscientemente il punto di vista del regista;⁸⁵ subito dopo si assiste a un piccolo piano sequenza che 'pedina' Marcello mentre si prepara a uscire, dopo aver ricevuto la chiamata di Manganiello, cogliendo il «respiro della realtà». ⁸⁶ Esempi assimilabili all'inquadratura statica di inizio pellicola si individuano durante la 'lezione platonica' inscenata da Marcello e Quadri nello studio di quest'ultimo e durante la discussione tra i coniugi Clerici la notte della caduta del Fascismo, ripresi «in piedi uno di fronte all'altra, separati da una parete del loro appartamento». ⁸⁷ Talvolta, nel film, l'immobilità dei personaggi viene 'animata' dall'obiettivo della cinepresa; ad esempio, nell'inquadratura frontale del protagonista e di Manganiello seduti in automobile, uno sul sedile anteriore e l'altro su quello posteriore, essa mette a fuoco solo uno dei due, altre volte nessuno perché promuove a figura il tergicristallo che oscilla lentamente e relega a sfondo i due personaggi, causando «una sorta di accentuazione e insieme di relativizzazione della plasticità dell'immagine». ⁸⁸ Spesso lo strumento di registrazione si muove in modo sensibile, fluido e avvolgente, ⁸⁹ «con panoramiche, carrellate e *dolly* che si susseguono e si intrecciano in complessi piani sequenza»; ⁹⁰ Bertolucci lavora costantemente all'«esaltazione del movimento di macchina, i cui maestri sono da lui riconosciuti in Max Opüls, Orson Welles e Joseph von Sternberg». ⁹¹ Nella scena in cui Marcello va al ministero per discutere della sua missione, la cinepresa si alza sul *dolly* e scavalca la scrivania del segretario. ⁹² La

⁸⁵ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 106.

⁸⁶ F. CASETTI, F. DI CHIO, *Analisi del film*, cit., p. 100.

⁸⁷ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., pp. 107-108.

⁸⁸ *Ivi*, p. 108.

⁸⁹ R. CAMPARI, *Viaggio attraverso il cinema*, cit., p. 13.

⁹⁰ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 108.

⁹¹ R. CAMPARI, *Viaggio attraverso il cinema*, cit., p. 15.

⁹² F. CASETTI, F. DI CHIO, *Analisi del film*, cit., p. 85.

vertiginosa zoomata all'indietro, utilizzata dal cineasta nell'inquadratura in cui il personaggio osserva di nascosto, da dietro un tendaggio, le effusioni tra il ministro e una donna sdraiata sulla sua scrivania, conduce d'un balzo lo spettatore dalla figura intera del ministro al campo lungo del suo immenso ufficio,⁹³ causando «un'alterazione profonda di campo (schiacciamento) che finisce per annullare lo spazio anziché attraversarlo, o con l'usarlo anziché analizzarlo».⁹⁴ Nella stessa sequenza una carrellata in avanti accompagna il protagonista, che volontariamente si è offerto come spia, verso il ministro, accentuando il «vile servilismo di questo avvicinamento al potere istituzionale»;⁹⁵ più avanti un'altra carrellata combinata a una panoramica segue il pazzo padre di Marcello mentre cerca di sfuggire alle provocazioni del figlio all'interno dell'allucinante scenografia labirintica del ministero, qualificando «come inutile la fuga del folle dall'istituzione repressiva e da se stesso».⁹⁶ Il dettagliato studio delle inquadrature da parte del regista non è motivato quindi solo dal suo desiderio di sfoggiare il proprio stile e la propria maestria tecnica ma vuole affidare anche alla messa in quadro il ruolo di comunicare dei messaggi all'osservatore. D'altra parte in un'opera non si possono scindere le scelte stilistiche dalle finalità comunicative. Nel *Conformista* Bertolucci fornisce un bell'esempio di inclinazione obliqua: nella sequenza del primo incontro tra il protagonista e l'agente Manganiello la cinepresa, che segue il primo, è inclinata di 15-20 gradi sulla sinistra in modo da fare della linea del marciapiede quasi la diagonale dell'inquadratura,⁹⁷ intensificando il movimento⁹⁸ e «sconvolgendo le linee prospettiche, la composizione degli oggetti e la loro stessa

⁹³ Ivi, p. 86.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 109.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ F. CASETTI, F. DI CHIO, *Analisi del film*, cit., p. 79.

⁹⁸ G. BETTETTINI, *Cinema: lingua e scrittura*, cit., p. 126.

riconoscibilità».⁹⁹ Una delle scene in cui il regista rende in assoluto più manifesta la sua presenza quale istanza narrante è quella che ritrae Marcello e la madre nella penombra della camera da letto di quest'ultima; infatti egli viola il sistema dello spazio a 180 gradi tramite un ribaltamento dell'inquadratura che ritrae la madre all'interno del bagno, non rispettando così il raccordo di posizione, con un effetto spiazzante e disorientante agli occhi dello spettatore, al quale è resa evidente la presenza della cinepresa.¹⁰⁰ Inoltre Bertolucci, tra i primi assieme a Godard, Truffaut e Pasolini, si serve della macchina a mano per riprendere la corsa disperata di Anna, in fuga nel bosco dai sicari che stanno per assassinarla.

III.3.2 La scoperta del montaggio

Un'evidenza da non tralasciare è che *Il conformista* segna una parziale modifica dello stile cinematografico bertolucciano in quanto inaugura un rapporto del regista con il montaggio che si rivela quasi agli antipodi rispetto alla sua prassi precedente.¹⁰¹ Questo cambiamento radicale si deve al fatto che proprio a partire da questa pellicola Bertolucci avvia un fruttuoso sodalizio con Franco Arcalli (detto Kim), il quale è considerato uno dei più originali e talentuosi sceneggiatori e montatori italiani. Il suo apporto all'arte del regista è così tanto apprezzato da quest'ultimo che egli in seguito lo assoderà sia per *Ultimo tango a Parigi* (1972) che per il suo monumentale *Novecento* (1976).¹⁰² Prima di questo fortunato incontro il regista «aveva condiviso l'insofferenza di tanti giovani registi di quegli anni nei confronti dei processi di post produzione capaci di modificare e mistificare la 'verità' riprodotta»:¹⁰³

⁹⁹ F. CASETTI, F. DI CHIO, *Analisi del film*, cit., p. 110.

¹⁰⁰ G. RONDOLINO, D. TOMASI, *Manuale del film; linguaggio, racconto, analisi*, cit., p. 216.

¹⁰¹ E. UNGARI, R. RANVAUD, *Scene madri di Bernardo Bertolucci*, cit., pp. 71-72.

¹⁰² G. RONDOLINO, D. TOMASI, *Manuale del film; linguaggio, racconto, analisi*, cit., p. 273. Arcalli intraprende la carriera di sceneggiatore e montatore grazie a Tinto Brass, stringe un duraturo sodalizio con Giulio Questi e lavora anche con Antonioni (*ibidem*).

¹⁰³ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 60.

l'uso molto esteso del piano sequenza era in parte dovuto al tentativo di eliminare, neutralizzare il montaggio che in termini politici veniva considerato da tanti cineasti sessantottini come il momento riformista dopo il gesto rivoluzionario del filmare un'inquadratura. Il montaggio raffreddava, addirittura gelava, il materiale ancora vivo, sfornato bello caldo dal laboratorio.¹⁰⁴

Bertolucci, interrogato sul suo cambiamento di approccio alla regia, ha dichiarato di aver pensato per molti anni che qualunque montaggio non potesse fare a meno di andar contro ogni tipo di improvvisazione, ne costituisse la negazione, precludendogli dunque uno dei nutrimenti fondamentali alla sua passione per il set, ma che Kim, durante la realizzazione del *Conformista*, ha completamente smentito il suo pregiudizio:¹⁰⁵

Kim è la persona che mi ha fatto scoprire il montaggio, che mi ha guidato in questa area del cinema che mi ero sempre rifiutato di conoscere, ed è stata una rivelazione molto emozionante. Kim mi ha dimostrato che anche durante il montaggio è possibile, come durante le riprese, lasciare una porta aperta sul caso e sull'azzardo [...] Kim mi ha dimostrato in concreto, lavorando sul corpo del film, che il montaggio non è solo un lavoro analitico ma anche di scoperta dei segreti contenuti nel ventre del film che non verrebbero mai alla luce se ci si vietasse una manipolazione del materiale.¹⁰⁶

Grazie a questo prezioso collaboratore, che «entrava nella camera oscura della moviola come un minatore che scende nella miniera alla ricerca delle ricchezze nascoste»,¹⁰⁷ il montaggio ha smesso di essere per Bertolucci motivo di frustrazione e si è trasformato in

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Ivi, p. 119.

¹⁰⁶ E. UNGARI, R. RANVAUD, *Scene madri di Bernardo Bertolucci*, cit., pp. 72.

¹⁰⁷ M. MORANDINI, *Il conformista*, cit., p. 68.

un momento di grande arricchimento,¹⁰⁸ rivelandosi come passaggio privilegiato della costruzione drammaturgica:

la struttura di un film è solo annunciata dalla sceneggiatura e comincia a esistere e a manifestarsi durante le riprese, ma è durante il montaggio che prende definitivamente corpo.¹⁰⁹

Lo stile di Arcalli, caratterizzato da tagli secchi e sfasamenti temporali,¹¹⁰ viene assunto dal regista e si riverbera in tutto il film, *in primis* traducendosi, a livello macroscopico, nella scelta di frammentare con decisione la storia per mezzo di continui *flashback* intervallati da ritorni al presente più o meno brevi, e del notevole salto in avanti del finale. Questa modalità di elaborazione del montaggio estrae dal materiale girato suggestioni nuove e inaspettate, in quanto la scelta di interrompere inquadrature girate all'origine come piani autonomi per attaccarvene brutalmente altre non previste per quel momento e quel luogo illuminano di colpo il film di significati in esso presenti ma nascosti tanto da essere illeggibili¹¹¹ senza l'utilizzo di questi accostamenti spiazzanti, che sorprendono lo spettatore con «immagini evocate al di là di qualsiasi necessità logica»:¹¹²

Si veda come esempio di tutto ciò la sequenza in cui si susseguono più volte in montaggio alternato inquadrature di Marcello che camminando verso la casa della fidanzata passa davanti a un grande muro di pietra chiara ricoperto da scritte latine, e inquadrature dello stesso Marcello in auto, in Francia, insieme con Manganiello. Quest'ultimo con la battuta "Ma va' un po' a capirle, le donne!" spinge Marcello a ricordare un incontro con Giulia e a declamare i noti versi scritti dall'imperatore Adriano "animula vagula, blandula...", connotando di languido affettato decadentismo il suo

¹⁰⁸ *Ibidem.*

¹⁰⁹ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 61.

¹¹⁰ G. RONDOLINO, D. TOMASI, *Manuale del film; linguaggio, racconto, analisi*, cit., p. 273.

¹¹¹ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 61.

¹¹² *Ivi*, p. 53.

rapporto sentimentale con la futura sposa, e alludendo con ironica e malcelata crudeltà alla morte inevitabile di Anna (argomento della poesia, infatti, è l'abbandono della vita).¹¹³

In secondo luogo l'approccio particolare di Arcalli alla materia filmata si riconosce nella tendenza, non costante ma abbastanza consistente, alle inquadrature brevi, che a partire da frammenti ricompongono precise situazioni.¹¹⁴ Un esempio di ciò si può rinvenire nella sequenza dell'incontro di Marcello e Giulia in cui i due pranzano assieme a casa di lei, per precisione nel momento in cui l'uomo entra dalla porta e raggiunge la fidanzata, in cui il montaggio opera attraverso «segmentazioni e riaccorpamenti, tagli e riassociazioni, volte complessivamente a definire con precisione la situazione, al di là di seguirla nella sua integrità»:¹¹⁵

mezza figura di uomo che entra da una porta accolto da una domestica, seguita da mezza figura dell'uomo allo specchio che si toglie il cappello, seguita dal totale di una donna cui l'uomo va incontro, seguito dal totale dei due fianco a fianco spiati da una porta dalla domestica, seguito dal primo piano dell'uomo, seguito dal primo piano della donna.¹¹⁶

Bertolucci, seppur utilizzandole in un quadro narrativo solido e votato alla verosimiglianza, compie associazioni talvolta ardite, interpone dettagli fortemente connotativi tra «inquadrature di per sé filanti, nessi evocativi, piccoli salti, tutte cose che aprono il film, pur compattissimo, a un gioco di fratture e scarti assai marcato sul piano dello stile».¹¹⁷ Le originali soluzioni di montaggio, del tutto inedite nelle opere precedenti del

¹¹³ Ivi, p. 61-62.

¹¹⁴ F. CASETTI, F. DI CHIO, *Analisi del film*, cit., pp. 101-102.

¹¹⁵ *Ibidem*,

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ Ivi, p. 102.

regista, si accordano alla perfezione al tema del film, alla faticosa ricerca, da parte del protagonista, di un'identità a partire da lacerti di coscienza.¹¹⁸

III.3.3 Il demone dell'estetica

Nello stile di ripresa e montaggio che si individua nel *Conformista* si possono riconoscere molte delle costanti individuate da Pier Paolo Pasolini nelle opere dei registi che, a suo parere, utilizzano una lingua comune, la lingua poetica del cinema, la quale infrange sistematicamente alcune regole del cinema convenzionale.¹¹⁹ Il *leitmotiv* che le unisce tutte consiste senza dubbio nella scelta di far percepire allo spettatore l'operazione di regia; ciò avviene ad esempio attraverso l'alternanza di obiettivi diversi su uno stesso particolare di scena, l'abuso dello zoom o teleobiettivo, l'utilizzo della macchina a mano, il montaggio con raccordi volutamente sbagliati.¹²⁰ Bertolucci infatti, secondo Pasolini, fa parte degli artisti più rappresentativi del "cinema di poesia" da lui teorizzato, un cinema in cui il primato è assegnato all'estetica.¹²¹

Nella pellicola il regista utilizza lo stile come strumento critico, una sorta di bisturi a distanza, per vivisezionare la storia che racconta senza precipitarvisi dentro.¹²² Sotto questa prospettiva *Il conformista* può essere interpretato come «un film sulla potenza della rappresentazione, una tragedia disinnescata dalla passione della messa in scena» nel quale dominano «i campi lunghi e lunghissimi di inquadrature sature e aperte al tempo stesso, dove i movimenti della macchina da presa rivelano simmetrie inaspettate, rispecchiamenti rivelatori (quante superfici riflettenti a raddoppiare e complicare lo spazio scenico) e dettagli

¹¹⁸ *Ibidem.*

¹¹⁹ A. COSTA, *Immagine di un'immagine: cinema e letteratura*, cit., p. 136.

¹²⁰ *Ibidem.*

¹²¹ C. CARABBA, *La regola delle illusioni: il cinema di Bernardo Bertolucci*, cit., p. 10.

¹²² BEATRICE MANETTI, *Il conformista*, in *La regola delle illusioni: il cinema di Bernardo Bertolucci*, cit., p. 133.

che rovesciano il punto di vista iniziale». ¹²³ Bertolucci ha confessato la sua tendenza, motivata anche dal timore di certe pesantezze simboliche, a cedere più al demone dello stile che a quello dei significati. ¹²⁴ Secondo l'artista «è nello stile, e non nei soggetti, il segreto del cinema; è lo stile che dà allo spettatore il “piacere del testo” comunicandogli, dunque, la passione creativa dell'autore; ¹²⁵ egli nel *Conformista* dimostra di

saper padroneggiare con assoluta sicurezza i suoi mezzi espressivi riuscendo sempre a a mantenere l'eleganza rappresentativa, la sovrabbondanza tematica e la ridondanza quasi barocca del linguaggio entro i limiti di un gusto raffinato, una cultura non superficiale, un “piacere” dello stile che rifugge l'estetismo. ¹²⁶

Infatti il fascino delle scelte figurative e sintattiche non è mai fine a se stesso, ma costituisce, «con risultati davvero pungenti, il filtro e il reagente grazie ai quali si fa luce la sostanza del discorso». ¹²⁷ Tutti gli aspetti dell'esistenza scoperti dal film sono scoperti come bellezza, ¹²⁸ la quale, secondo il regista, può scaturire anche dalla rappresentazione di momenti molto dolorosi, violenti: il piacere non vuol dire solo ridere ed essere felici ma può essere anche fatto di dolore e di sangue se questi elementi vengono resi con uno stile potente e suggestivo. ¹²⁹ Il dubbio, espresso da alcuni, che «la bellezza fascinosa delle immagini, l'accattivante spettacolarità di alcune sequenze, la raffinatezza linguistica e formale di *Il conformista* rischino di produrre nello spettatore una sorta di adesione psicologica al mondo malato del protagonista» ¹³⁰ non ha ragione di esistere in quanto appare evidente che il regista non aderisce

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ S. SOCCI, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 22.

¹²⁵ R. CAMPARI, *Viaggio attraverso il cinema*, cit., p. 12.

¹²⁶ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., pp. 115-116.

¹²⁷ E. CAROCCI, *Il conformista*, cit., p. 47.

¹²⁸ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 116.

¹²⁹ R. CAMPARI, *Viaggio attraverso il cinema*, cit., p. 12.

¹³⁰ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, cit., p. 116.

intellettualmente e sentimentalmente alla terribile vicenda che rappresenta e presenta il mondo in cui essa si inserisce in maniera critica e problematica, esprimendo un giudizio certamente non positivo sul suo protagonista.¹³¹

¹³¹ *Ibidem.*

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE

ANDREW, JAMES DUDLEY, *Concepts in film theory*, Oxford University Press, 1984.

ARISTARCO, GUIDO *Dal neorealismo al realismo: Senso di Visconti*, in *Letteratura e cinema*, a cura di Gian Piero Brunetta, Bologna, Zanichelli, 1976.

AUMONT, JACQUES - MARIE, MICHEL, *Dizionario tecnico e critico del cinema*, trad. it. di Valentina Pasquali, Torino, Lindau, 2007 (Paris 2001), alla voce *adattamento*.

BARBARO, UMBERTO, *Il problema della prosa cinematografica*, in *Letteratura e cinema*, a cura di Gian Piero Brunetta, cit.

BERTETTO, PAOLO, *Metodologie di analisi del film*, Roma, eBook Laterza, Roma, 2014.

BETTETTINI, GIANFRANCO, *Cinema: lingua e scrittura*, Milano, Bompiani, 1974.

BIANCHI, PIETRO - BERRUTI, FRANCO, *Storia del cinema*, Milano, Garzanti, 1961.

BRAGAGLIA, CRISTINA, *Il piacere del racconto: narrativa italiana e cinema: 1895-1990*, Firenze, La nuova Italia, 1993.

BRUNETTA, GIAN PIERO, *Alcune idee sul cinema*, in *Letteratura e cinema*, a cura di Gian Piero Brunetta, cit.

—, *Guida alla storia del cinema italiano, 1905-2003*, Torino, Einaudi, 2003.

—, *Introduzione*, in *Letteratura e cinema*, a cura di Gian Piero Brunetta, cit.

—, *Tempo e descrizione nel racconto odierno*, in *Letteratura e cinema*, cit.

BRUNO, EDOARDO, *Enciclopedia del Cinema*, Roma, Treccani, 2003, alla voce *Umberto Barbaro*, https://www.treccani.it/enciclopedia/umberto-barbaro_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/.

CASETTI, FRANCESCO - MALAVASI, LUCA, *Enciclopedia del cinema*, Roma, Treccani, 2003, alla voce *linguaggio del cinema*, https://www.treccani.it/enciclopedia/linguaggio-del-cinema_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/.

CASETTI, F., *Teorie del cinema, 1945-1990*, Milano, Bompiani, 1993.

CHATMAN, SEYMOUR, *Storia e discorso, la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, trad. it. di Elisabetta Graziosi, Parma, Pratiche Editrice, 1987 (New York 1978).

CINQUEGRANI, ALESSANDRO, *Letteratura e cinema*, Brescia, La scuola, 2009.

COSTA, ANTONIO, *Enciclopedia del Cinema*, cit., alla voce *trasposizione*,

https://www.treccani.it/enciclopedia/linguaggio-del-cinema_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/.

—, *Immagine di un'immagine: cinema e letteratura*, Torino, UTET, 1993.

COUSINS, MARK, *The story of film: an Odyssey*, 2011.

DELLA VOLPE, GALVANO, *IL verosimile filmico*, in *Letteratura e cinema*, a cura di Gian Piero Brunetta, cit.

FARASSINO, ALBERTO, *Jean-Luc Godard*, Milano, Il Castoro, 1996.

GAUDREAULT, ANDRÉ, *Dal letterario al filmico, il sistema del racconto*, trad. it. di Dario Buzzolan, Torino, Lindau, 2000 (Paris 1999).

GENETTE, GERARD, *Figure 3: discorso del racconto*, traduzione di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1976 (Paris 1972).

JAKOBSON, ROMAN, *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Saggi di linguistica generale*, trad. it. di Luigi Heilmann e Letizia Grassi, Milano, Feltrinelli, 1966 (Paris 1963).

MANZOLI, GIACOMO, *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci, 2003.

RIPARI, EDOARDO, *Storia cinematografica della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2015.

RONDOLINO, GIANNI - TOMASI, DARIO, *Manuale del film; linguaggio, racconto, analisi*,
Torino, UTET Università, 2018.

VOLPE, SANDRO, *Frontiere pericolose: l'adattamento*, in «Between», I.1, 2011,
<https://doi.org/10.13125/2039-6597/602>.

BIBLIOGRAFIA CRITICA SU ALBERTO MORAVIA

BALDI, GUIDO, *La letteratura; dal dopoguerra ai giorni nostri*, Torino, Paravia, 2007.

COLASANTI, ARNALDO, *Enciclopedia del Cinema*, Roma, Treccani, 2004, alla voce *Moravia, Alberto*, https://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-moravia_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ (data di ultima consultazione 29/08/2022)).

DAVID, MICHEL, *La psicanalisi nella cultura italiana*, Torino, Boringhieri, 1966.

DEBENEDETTI, GIACOMO, *Personaggio e intrigo*, in R. TESSARI, *Alberto Moravia, introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana, storia e antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, 1985.

DEL BUONO, ORESTE, *Autobiografia in breve di Alberto Moravia*, in *Moravia*, a cura di Oreste del Buono, Milano, Feltrinelli, 1962.

—, *La grande crisi*, in *Moravia*, a cura di Oreste del Buono, cit.

—, *La prima persona*, in *Moravia*, a cura di Oreste del Buono, cit.

ELKANN, ALAIN - MORAVIA, ALBERTO, *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani, 1990.

—, *Momo*, Milano, Bompiani, 2003.

FERNANDEZ, DOMINIQUE, *Moravia e la psicanalisi*, in R. TESSARI, *Alberto Moravia*,
introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana, storia e antologia della critica, cit.

LONGOBARDI, FULVIO, *Alberto Moravia*, Firenze, La nuova Italia, 1969.

MORAVIA, ALBERTO, *Al cinema: centoquarantotto film d'autore*, Milano, Bompiani, 1975.

—, *Il conformista*, Milano, Bompiani, 1951.

—, *L'uomo come fine*, Milano, Bompiani-Sonzogno-ETAS, 1980.

PAMPALONI, GENO, *Un bilancio*, in R. TESSARI, *Alberto Moravia*, introduzione e guida allo
studio dell'opera moraviana, storia e antologia della critica, cit.

PANDINI, GIANCARLO, *L'alienazione*, in R. TESSARI, *Alberto Moravia*, introduzione e guida
allo studio dell'opera moraviana, storia e antologia della critica, cit.

PARIS, RENZO, *Alberto Moravia*, Firenze, La nuova Italia, 1991, cit., p. 67.

PAVOLINI, LORENZO, *Verità o pane, introduzione*, in A. MORAVIA, *Il conformista*, Milano, Bompiani, 2019.

SANGUINETI, EDOARDO, *Alberto Moravia*, Milano, Mursia, 1962.

SICILIANO, ENZO, *Alberto Moravia: vita, parole, idee di un romanziere*, Milano, Bompiani, 1982.

TESSARI, ROBERTO, *Alberto Moravia, introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana, storia e antologia della critica*, cit.

BIBLIOGRAFIA CRITICA SU BERNARDO BERTOLUCCI

BARBERA, GILBERT, *Il conformista by Bernardo Bertolucci: Alberto Moravia and Plato against Fascism*, in «Annali Online di Ferrara», VII, 2, 2012, p. 141,
<http://dx.org/10.15160/1826-803x/593>.

BERNARDI, SANDRO, *Strategia del ragno, lo spazio del mito fra pittura e cinema*, in *La regola delle illusioni: il cinema di Bernardo Bertolucci*, a cura di Claudio Carabba, Gabriele Rizza, Giovanni Maria Rossi, Firenze, Aida, 2003.

BERTETTO, PAOLO, *Enciclopedia del cinema*, Roma, Treccani, 2003, alla voce *Il conformista*,
Roma, Treccani, 2004, https://www.treccani.it/enciclopedia/il-conformista_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/.

—, *Filosofia della visione*, in *Vittorio Storaro: un percorso di luce*, Torino, Allemandi, 1989.

BERTOLUCCI, BERNARDO, *Il conformista*, 1970.

—, *Il conformista*, versione restaurata, 1993.

CAMPARI, ROBERTO, *Viaggio attraverso il cinema*, in *In viaggio con Bernardo. Il cinema di Bernardo Bertolucci*, a cura di Claudio Carabba, Gabriele Rizza, Giovanni Maria Rossi, Firenze, Aida, 2003.

CARABBA, CLAUDIO - ROSSI, GIOVANNI MARIA, *L'uomo che sogna; conversazione con Bernardo Bertolucci*, in *La regola delle illusioni: il cinema di Bernardo Bertolucci*, cit.

CAROCCI, ENRICO, *Il conformista*, in *Bernardo Bertolucci*, a cura di Giorgio de Vincenzi, Venezia, Marsilio, 2012, <http://hdl.handle.net/11590/168352> .

CASETTI, FRANCESCO - DI CHIO, FEDERICO, *Analisi del film*, Milano, Fabbri Bompiani Sonzogno-ETAS, 1990.

CASETTI, F., *Bernardo Bertolucci*, Firenze, La nuova Italia, 1975.

GODARD, JEAN-LUC, *LE petit soldat*, 1963.

IVALDI, FEDERICA, *Figure del desiderio e della rimozione nel Conformista di Bernardo Bertolucci*, in «Between», n. III.5, 2013, <http://www.Between-journal.it/>.

KLINE, THOMAS JEFFERSON, *I film di Bernardo Bertolucci. Cinema e psicanalisi*, Roma, Gremese, 1994.

—, *Dalla camera da letto alla camera oscura*, in *La regola delle illusioni: il cinema di Bernardo Bertolucci*, cit.

LOPEZ, DANIEL, *Novel into Film: Bertolucci's "The conformist"*, in «Literature Film Quarterly», n. 4, 1976, <https://www.jstor.org/stable/43795520>.

MANETTI, BEATRICE, *Il conformista*, in *La regola delle illusioni: il cinema di Bernardo Bertolucci*, cit.

MEREGHETTI, PAOLO, *Dizionario dei film 1998*, Milano, Baldini e Castoldi, 1997, alla voce *conformista*.

MORANDINI, MORANDO, *Il conformista*, in *In viaggio con Bernardo. Il cinema di Bernardo Bertolucci*, cit.

PECCHIONI, DANIELA, *Prove d'amore. Gli itinerari del desiderio*, in *La regola delle illusioni; il cinema di Bernardo Bertolucci*, cit.

PRONO, FRANCO, *Bernardo Bertolucci, Il conformista*, Milano, Lindau, 1998.

ROSSI, GIOVANNI MARIA, *Il tempo, il cerchio, la storia*, in *La regola delle illusioni: il cinema di Bernardo Bertolucci*, cit.

SOCCI, STEFANO, *Bernardo Bertolucci*, Milano, Castoro, 2003.

TASSONE, ALDO, *Ritratto di un regista giovane*, in *La regola delle illusioni: il cinema di Bernardo Bertolucci*, cit.

UNGARI, ENZO - RANVAUD, DONALD, *Scene madri di Bernardo Bertolucci*, Milano, 1987.

WAGSTAFF, CHRISTOPHER, *The construction of point of view in Bertolucci's Il conformista*, «The Italianist», 3:1, p. 64, <https://doi.org/10.1179/ita.1983.3.1.64>.

Ringraziamenti

Ringrazio di cuore il professor Alberto Zava per il prezioso aiuto che ha saputo offrirmi, con professionalità e pazienza, durante il processo di stesura della tesi.

Un grazie anche alle persone che mi hanno incoraggiata e sostenuta in questi mesi.