



Anna Zoppellari

Entrare nel testo filmico: il cine-romanzo per Alain Robbe-Grillet

ANNA ZOPPELLARI

Poiché dedicheremo questo articolo all'analisi di un cine-romanzo, ci muoveremo a partire da due diverse interpretazioni del concetto di *incipit*. L'*incipit* è letteralmente l'inizio del testo. Ma di quale testo stiamo parlando? Della sceneggiatura che prende la forma di cine-romanzo? Del film che al cine-romanzo è legato? Torniamo all'inizio: all'inizio è il cine-romanzo (ma non sempre o non totalmente), che possiamo considerare la versione letteraria di una sceneggiatura e che, in quanto tale, dà luogo ad un film. Resta il fatto che questo film rimanda ad un'opera scritta e pubblicata. Tratteremo quindi di un genere letterario, che rinvia ad un altro linguaggio e veicola una visione del mondo e una interpretazione del rapporto tra uomo, mondo e linguaggio. Riserveremo quindi tutta la prima parte dell'articolo a ricostruire le linee generali del genere cine-romanzo – sia da un punto di vista storico sia nelle sue implicazioni teoriche – per passare poi all'*incipit* di un cine-romanzo particolare, chiedendoci come la storia sia introdotta nelle pagine iniziali e come queste preannuncino l'entrata in scena nel film. Non esiste nessun inizio, tuttavia, che non abbia una fine, e analizzeremo quindi in termini comparativi inizio e fine dell'*Immortelle* di Alain Robbe-Grillet.

Entrare nel testo filmico, per Alain Robbe-Grillet, ha significato innanzitutto avvicinarsi all'immagine in movimento attraverso la scrittura, sia essa stata nella forma di cine-romanzo, sceneggiatura o *découpage* tecnico. È tuttavia indubbio che lo scrittore della «letteratura oggettiva»¹ si è interessato all'immagine, alla sua descrizione, al suo fascino, molto prima di diventare un rappresentante del *nouveau-nouveau cinéma*.² L'opera di Robbe-Grillet nel suo complesso si è posta al centro della messa in crisi del rapporto tra scrittura e verità, secondo un'azione profondamente politica, anche se svolta in modo paradossale: l'autore, che aveva firmato il Manifesto dei 121 scritto contro la guerra d'Algeria, ha infatti sempre difeso lo spazio di autonomia dell'arte, dichiarando, fin dal 1963, che l'unico impegno che fosse possibile chiedere allo scrittore era quello della letteratura. Non si è trattato tanto di una chiusura in un formalismo cieco, quanto di una vera e propria rivendicazione della funzione intrinsecamente politica dell'opera creativa. Obiettivo dell'opera letteraria è, per Robbe-Grillet, quello di reinventare le relazioni che legano l'uomo e il mondo attraverso una decostruzione delle forme narrative tradizionali, per svelarne le convenzioni e far sì che «par sa forme, toute littérature fonctionne politiquement».³

È su questa scia che la sua produzione letteraria, critica e cinematografica sono state oggetto di letture molteplici che lo hanno visto diventare il rappresentante del nuovo romanzo, del nuovo cinema, del *nouveau-nouveau roman* per diventare, alla fine, uno dei rappresentanti del ritorno ad una autobiografia postmoderna. Robbe-Grillet è certamente uno scrittore particolare, come particolare è la sua opera cinematografica, al punto che non è possibile parlare dell'opera letteraria senza interrogarsi sui rapporti con l'opera cinematografica, teorica o autobiografica. Ci limiteremo, come detto, ad un genere limite (il cine-romanzo) e ad un testo specifico, *L'immortelle*, cine-romanzo e film del 1963. Questa scelta può sembrare riduttiva. L'ipotesi che sosteniamo è che il genere del cine-romanzo, e *L'immortelle* in particolare, si trovino al centro di una serie di questioni poetiche ed estetiche primordiali nell'opera di Robbe-Grillet,

1 ROLAND BARTHES, *Littérature objective*, «Critique», vol. X, n° 86-87, 1954, p. 581-591.

2 La definizione è di FRANÇOIS JOST e DOMINIQUE CHÂTEAU, in *Nouveau cinéma. Nouvelle sémiologie. Essais d'analyse des films d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, U.G.E., 10/18, 1979.

3 ALAIN ROBBE-GRILLET, *Moi, Robbe-Grillet*, entretien avec Pierre Fisson, «Le Figaro littéraire», n. 879, 23 février 1963, p. 3.

che hanno appunto a che fare con il rapporto tra parola scritta, linguaggio filmico e mondo esteriore e riassumono quel dibattito assai ampio che tra gli anni Sessanta e Settanta del Ventesimo secolo si è sviluppato attorno al concetto di “testo”. Cercheremo quindi di mettere a frutto questi studi per interrogarci sullo statuto di un testo paradossale quale il cine-romanzo, tappa concettualmente intermedia, ma che si propone, come e più di ogni sceneggiatura, di essere, innanzitutto «un texte qui devra être lu». ⁴ Il cine-romanzo, in quanto sceneggiatura, deve essere letto da chi lo trasformerà in film, ma come opera letteraria, ambisce all'autonomia del romanzo, si mette in concorrenza con il film e, entrando attivamente nel processo di produzione del film, lo anticipa, lo completa, sta prima e sta dopo. È insomma altro, è cinema e romanzo insieme e può essere letto a prescindere dalla visione del film. È in questo senso che un approccio che metta in evidenza il tessuto di interrelazioni tra opera scritta e opera filmica potrà aiutarci a cogliere la particolarità estetica dell'*Immortelle*.

IL CINE-ROMANZO E IL FILM

La prima redazione del testo scritto dell'*Immortelle* è stata fatta alcuni anni prima delle riprese del film, la versione finale sarà composta da 355 *plans* nei quali Robbe-Grillet descrive, in modo assai preciso, i «paramètres qui organis[ent]» ⁵ ogni inquadratura sullo schermo. ⁶ Siamo di fronte ad una particolarità che si impone per la sua problematicità: l'unicità testuale è messa in dubbio per la presenza, accanto al film, di un'opera letteraria che è più di una sceneggiatura e meno di un romanzo. Si aggiunga che Alain Robbe-Grillet non era nuovo alla redazione di cine-romanzi nel momento in cui scrive e pubblica *L'Immortelle*. Nel 1961, aveva infatti firmato *L'Année dernière à Marienbad* che costituisce, come si sa, il testo a partire dal quale Alain Resnais dirigerà il film omonimo. ⁷ Dopo *L'Immortelle* saranno pubblicati almeno otto cine-romanzi e vari testi che talora accompagnano i cine-romanzi stessi e talora sono testi unici inseriti in *Scénarios en noir et*

4 MICHEL MARIE, *Préface*, in ISABELLE RAYNAUD, *Lire et écrire un scénario*, 2e éd., *Fiction, documentaire et nouveaux médias*, Paris, Armand Colin, 2019, p. 8.

5 ROBBE-GRILLET, *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, Seuil, 2005, p. 211.

6 È bene precisare che il *plan* nel cine-romanzo tende a corrispondere all'inquadratura, senza che tuttavia sia possibile stabilire una identificazione netta. All'interno di questo studio, per evitare ambiguità semantiche, privilegeremo il termine francese.

7 ROBBE-GRILLET, *L'Année dernière à Marienbad*, Paris, Minuit, 1961, p. 18.

blanc nel 2005.⁸ Una pratica così diffusa impone allo studioso di chiedersi cosa sia un cine-romanzo e come tale genere si integri nell'opera dell'autore che lo ha praticato.

IL CINE-ROMANZO: UNA LUNGA STORIA

Va ricordato che R-G non ha inventato il cine-romanzo, né nella forma "preistorica" e popolare degli anni Venti né nella forma "letteraria" degli anni '60-'70. Segnaliamo velocemente che il cine-romanzo – o meglio il *roman-cinéma* – è stato un genere molto in voga nel periodo tra le due guerre mondiali, quando consisteva nell'adattamento romanzesco di un film, accompagnato da alcune foto di scena. Fin da allora, non era affatto sicuro che la realizzazione del film dovesse per forza precedere la redazione del cine-romanzo. Questo avviene in modo sistematico solo nel primo periodo, poi, l'opera filmica e l'opera scritta scambiano volentieri l'ordine di creazione e soprattutto di diffusione. Il primo *roman-cinéma* conosciuto è *Les Mystères de New York*, di Pierre Decourcelle, ed è l'adattamento del film omonimo di Louis Joseph Gasnier. Decourcelle era un autore di melodrammi, che fece originariamente uscire il suo testo a puntate nel quotidiano «Le Matin». Si tratta di pubblicazioni che precedono, poi accompagnano, la proiezione degli episodi del film nelle sale. Siamo da subito di fronte ad un genere popolare, caratterizzato da titoli sensazionalistici, che devono stimolare la curiosità dei lettori: *Le portrait qui tue, Sang pour Sang, le Baiser mortel...* Le pubblicazioni avranno un grande successo, tanto che tutti i grandi quotidiani saranno indotti «à imiter “Le Matin”, puis à publier des feuilletons originaux (*Belphégor...*) ou des adaptations de chefs-d'œuvre de la littérature populaire portés à l'écran (*Roger-la-Honte, la Pocharde...*)»⁹. Rapidamente, quasi tutti gli editori ideeranno delle collezioni di cine-romanzi o *romans-cinéma*. «Gallimard lance son luxueux *Cinéma romanesque* auquel collaborent des célébrités. La prestigieuse revue *l'Illustration* a sa collection dont

⁸ Diamo qui una lista dei cine-romanzi, indicando, quando differente, l'anno di uscita del film: *L'année dernière à Marienbad*, 1961; *L'Immortelle*, 1963; *Trans-Europe-Express* (progetto di cine-romanzo: pre-pubblicazioni di brani in «*Obliques*», n. 16-17, 1978 (dir. Fr. Jost); «*Revue d'Esthétique*», 1967, Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur. Textes, causeries et entretiens*, Paris, Ch. Bourgeois, 2001; cine-romanzo – incompleto in *Scénarios en noir et blanc*, Paris, Fayard, 2005, film: 1966; *L'Eden et après*, film: 1971, *Projet de cinéroman [1970-74]* in *Scénarios...* 2005; *N a pris les dés*, film: 1971, presentazione della sceneggiatura 2005]; *Glissements progressifs du plaisir* (1974); *La belle captive* (1983) < *Piège à fourrure* (1976, 1978, 2005); *C'est Gradiva qui vous appelle* (2002), film 2006.

⁹ Encyclopédie Larousse.

les photos, déjà en héliogravure, sont excellentes». ¹⁰ Se Gallimard e *l'Illustration* commercializzano delle pubblicazioni ricche e basate su tecniche lussuose, non bisogna dimenticare che «la plupart des publications sont plus modestes et pauvrement illustrées: leur format moyen n'excède pas 18 × 27 cm pour 16 pages vendues à prix modique». ¹¹

Il cine-romanzo dell'*Entre-deux-guerres* si presenta come un romanzo popolare (spesso pubblicato a puntate) nel quale il rapporto con il film è essenzialmente paratestuale e diegetico. A livello paratestuale, il titolo, le foto di scena, le prefazioni e la stampa segnalano il legame esistente tra i due testi; a livello diegetico, abbiamo a che fare con la stessa storia raccontata tramite due differenti semiosi. Niente nel testo scritto denuncia il legame con il film, a parte la presenza di foto di scena o il paratesto editoriale. A ben vedere, il successo del cine-romanzo è legato alla curiosità del pubblico nei confronti della settima arte e al fatto che la diffusione delle pellicole fosse ancora limitata. La pubblicazione dei cine-romanzi si integra quindi alla dinamica pubblicitaria del film: «la presse va diffuser un résumé, sous forme de feuilleton, des films à succès». ¹² La fortuna del genere è enorme, al punto che «plus de 10 000 titres [sont] publiés durant l'entre-deux-guerres». ¹³ I critici del periodo si dividono tra coloro che sono entusiasti e «saluent un genre qui a su exprimer le “fantastique du réel” ou “la poésie de la quotidienneté”», e coloro che si dimostrano più critici e «lui reprochent son sentimentalisme exacerbé [...], son populisme, ses objectifs trop commerciaux, et n'y voient qu'une frénésie éditoriale sans aucun chef-d'œuvre». ¹⁴ La popolarità del cine-romanzo si attenuerà con l'Occupazione e il *roman-cinéma* scomparirà poco dopo la Seconda guerra mondiale.

Sarà nel corso degli anni Sessanta che, come lo precisa Marie-Claire Ropars-Willeumier, si instaurerà un nuovo tipo di collaborazione tra cinema e romanzo. A *Hiroshima mon amour* (1958), che vede la collaborazione di Alain Resnais e Marguerite Duras, faranno seguito *L'année dernière à Marienbad* (1960, Resnais / Robbe-Grillet), *Muriel* (1963, Resnais / Cayrol), *La guerre est finie* (1966, Resnais / Semprun), *Je t'aime, je t'aime* (1968, Resnais / Sternberg). Il cine-romanzo, quale esso era percepito dai lettori-spettatori

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² DANIEL FONDANÈCHE, *Paralittératures*, Paris, Vuibert, 2005, p. 424.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

degli anni Venti e Trenta, non esiste più; il genere popolare è stato sostituito dal foto-romanzo, mentre i testi sopracitati sono completamente diversi, a parte l'abitudine di inserire alcune foto di scena all'interno del libro.

Queste poche note storiche, ci suggeriscono quanto lo statuto del genere cine-romanzo sia meno evidente di quanto non si pensi, sia per quanto riguarda la forma, sia per quanto riguarda gli obiettivi e il contesto sociale. Studiare il cine-romanzo significa quindi attraversarne la storia, ma anche entrare all'interno degli studi intersemiotici. Daniel-Henri Pageaux¹⁵ precisa che, di fronte a dei testi che mettono in campo due semiosi (la letteratura e il cinema, nel nostro caso), il problema del comparatista è, in primo luogo, far uscire la comparazione dall'approssimazione poetica che il passaggio da un linguaggio all'altro comporta e, in secondo luogo, «étudier comment la littérature met en mots ce qui n'est plus un matériau, un thème, mais un mode d'expression» visivo.¹⁶ A queste domande, che rinviano al tema della traduzione intersemiotica, si aggiunge il fatto che il cine-romanzo ha uno statuto originariamente intermedio, nascendo come testo che è per metà letterario e per metà filmico. Il cine-romanzo non è infatti un film e, tutto considerato, non è nemmeno una sceneggiatura. Riferendosi ai cine-romanzi di Robbe-Grillet, Pageaux propone la definizione di «*adaptation littéraire de film*»,¹⁷ formula che ha il merito di porre il problema di fondo di un'opera ibrida (secondo la definizione di Duras)¹⁸ e presentata come non definitiva o non-opera (visto che l'opera definitiva è il film), ma opera che può sempre essere letta come un testo e che ha acquisito lo statuto di genere.

Una lettura interessante del paradosso che si mette in atto tra autonomia e funzionalità della sceneggiatura sarà sviluppata, nel 1966 da Pier Paolo Pasolini. Il poeta regista adotta una prospettiva che non solo ripropone i motivi di fondo già visti in Robbe-Grillet, ma che è il segno di una preoccupazione diffusa che attraversa il periodo. Secondo Pasolini, la sceneggiatura può essere considerata come una struttura intermedia in cui si produce il «*passage du stade littéraire au stade cinématographique*».¹⁹ La sceneggiatura «*fait allusion à la signification par deux voies différentes:*

15 DANIEL-HENRI PAGEAUX, *La littérature générale et comparée*, Paris, Colin éditeur, 1994.

16 *Ibid.*, p. 158.

17 *Ibid.*, p. 159. Corsivo nel testo.

18 *Ibid.*

19 PIER PAOLO PASOLINI, «La sceneggiatura come struttura che vuol essere altra scrittura», dans *Uccellacci e uccellini*, Milano, Garzanti, 1960, (traduzione francese in «*Cahiers du Cinéma*», 185, 1966, p. 82).

par la voie normale des langues écrites, mais aussi par le renvoi à un signe différent, au film qu'on fera».²⁰

ROBBE-GRILLET E IL CINE-ROMANZO

Robbe-Grillet stesso si è interrogato sullo statuto del cine-romanzo, livello testuale cui ha raramente dato un'autonomia completa, ma che ha continuato a scrivere e pubblicare, proponendolo come stadio intermedio tra l'idea del film e il film stesso. Ogni volta il rapporto tra opera scritta e opera filmica cambia, sia in termini formali, sia in termini temporali, andando a indicare una problematica aperta, nella quale la sperimentazione diventa quasi più importante dell'opera finale. Tra i cine-romanzi pubblicati prima di *Scénarios en rose et noir*, solo *Gradiva* è stato pubblicato prima del film (2002 il cine-romanzo, 2006 il film). L'elemento discriminante è dato dalla funzione che lo scrittore dà ogni volta al testo scritto. È interessante notare che, ad eccezione di *Gradiva*, i cine-romanzi sono pubblicati insieme ad alcune immagini del film, segno evidente di appartenenza al genere «cine-romanzo» e di cui ogni volta lo scrittore giustifica diversamente la pubblicazione del testo scritto.

In *L'année dernière à Marienbad*, la struttura continua e lo stile lirico del cine-romanzo, così come la differenza tra l'autore del testo scritto e il regista, hanno permesso ad alcuni critici di capovolgere la prospettiva e di parlare di trasposizione del film in opera scritta / racconto. Si pensi al giudizio di Jean Thibaudeau che definisce il testo di Robbe-Grillet come «l'extraordinaire roman d'un homme qui écrit un film».²¹ Nel caso dell'*Immortelle*, la divisione del testo in *plan* numerati, impedisce una lettura fluida così come la si può fare con *Marienbad* e induce ad una subordinazione più evidente del testo scritto. Robbe-Grillet stesso mette il lettore in guardia contro un'interpretazione del cine-romanzo come testo autonomo:

Le livre que l'on va lire ne prétend pas être une œuvre par lui-même. L'œuvre c'est le film, tel qu'on peut le voir dans un cinéma. On n'en trouvera ici qu'une description : ce qui serait, pour un opéra, par exemple, le livret accompagné de la partition musicale et des indications de décor, de jeu, etc.²²

²⁰ *Ibid.*, p. 34.

²¹ JEAN THIBAudeau, in «Premier Plan», 13, p. 34, cit. in BRUCE MORRISSETTE, *Les roman de Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1963: «Monsieur X dans le doublé circuit».

²² ROBBE-GRILLET, «Notes préliminaires», *L'Immortelle*, Paris, Minuit, 1963, p. 7.

L'anteriorità quasi completa della redazione iscrive il cine-romanzo nella prospettiva di fase progettuale privilegiata. Se questo legame dà un posto privilegiato all'opera finale, lo stato progettuale mantiene comunque la sua autonomia e particolarità di linguaggio e permette di cogliere la particolarità linguistica e retorica del testo scritto. In *Glissements progressifs du plaisir*, 1974, il testo scritto conoscerà i tre stadi evolutivi della sinossi, della sceneggiatura e del *découpage* tecnico.²³ Nella *Belle captive*, 1975, il rapporto immagine-parola è inserito nella dinamica della «traduction impossible», secondo l'espressione utilizzata da François Jost. Lo studioso francese aveva analizzato i rapporti esistenti tra i quadri di Magritte (che assumono qui la funzione di ipotesto) e il racconto.²⁴ È utile notare che il cine-romanzo intitolato *La Belle captive* costituisce un progetto incompiuto che sarà pubblicato solo nel 2005 nella raccolta *Scénarios en rose et noir*. Il primo capitolo era in effetti già stato pubblicato nel 1976, nel n° 18 della rivista «Minuit», poi nel n° speciale della rivista «Obliques» dedicato allo scrittore nel 1978. In *Scénarios en rose et noir* si può leggere che «le tournage de *La Belle Captive* avait été envisagé par Alain Robbe-Grillet dès la fin des années 1970, reprenant d'abord le titre d'un de ses romans, *la Maison de rendez-vous*, puis sous le titre de *Piège à fourrure*».²⁵ Tuttavia, «le projet avait été temporairement abandonné»²⁶ e lo scrittore aveva ripreso il lavoro scrivendo un cine-romanzo, che non aveva comunque mai pubblicato nella sua interezza. L'originale è disponibile allo stato di manoscritto e di testo dattilografato negli archivi dello scrittore depositati all'Imec a Parigi. La particolarità della pubblicazione del 2005 sta nel fatto che anche qui si mantiene una certa incertezza nel titolo, quasi a segno dello statuto di opera non finita: il cine-romanzo è presentato con il titolo originario, ma è accompagnato dal titolo del film.

Nell'*Immortelle*, dove abbiamo visto che l'unità di struttura è il *plan*, Robbe-Grillet si preoccupa di delimitare la funzione utilitaria del testo e precisa che «le livre peut [...] se concevoir, pour le lecteur, comme une précision apportée au spectacle lui-même, complexe et trop rapide pour être aisément étudié lors de la projection».²⁷ In altre parole, se il film è il

23 Cfr. DOMINIQUE CHATEAU, «La question du sens dans l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet», in *Robbe-Grillet: Analyse Théorie - 2*, Colloque de Cerisy 1975, Paris, U.G.E., 1976, 10/18, pp. 320-325.

24 Cfr. FRANÇOIS JOST, «Le picto-roman », «Revue d'Esthétique», 4, 1976, «Voir, entendre », pp. 58-73. (La realizzazione del film omonimo è del 1983).

25 ROBBE-GRILLET, *Scénarios en rose et noir*, Paris, Fayard, 2005, p. 548.

26 *Ibid.*

27 ID., *L'Immortelle*, op. cit., p. 8.

luogo dello spettacolo, il cine-romanzo sarebbe il luogo della sua analisi: il film mette in scena una storia (nella quale si riconoscono un luogo, dei personaggi, un personaggio narratore-focalizzatore) e il testo scritto costituisce una riflessione sulle funzioni narrative e diegetiche interne al film. In realtà, nessuno dei due livelli è autonomo: alcune funzioni filmiche propriamente narrative e diegetiche sono riconoscibili nel cine-romanzo, mentre alcuni elementi retorici del cine-romanzo sono identificabili nel film. Abbiamo qui una certa autoreferenzialità che dà al film questo aspetto un po' «gauche» cui ha fatto cenno Robbe-Grillet nel 2005.²⁸

Risulterà a questo punto utile ricorrere ad un concetto ampio di testo e, facendo ricorso alla nozione di sistema testuale, rendere manifesta la pluralità di elementi che vanno a comporre il senso dell'opera. Abbiamo a che fare con un testo doppio per la presenza, a lato del film, di un'opera scritta caratterizzata da «un style apparemment “sans style”, mais qui est en vérité un autre style, utilitaire, laconique».²⁹

Il sistema testuale nell'*Immortelle* non si identifica con la sceneggiatura scritta e pubblicata senza termini eccessivamente tecnici sotto forma di cine-romanzo, né con il prodotto filmico finale: la continuità e il fascino dell'immagine in movimento non permettono di soffermarsi sul lavoro che lo produce. Il sistema testuale, tuttavia, non si identifica con il prodotto finale, ma con il movimento che l'ha fatto nascere.³⁰ In quest'ottica, il cine-romanzo sarebbe assimilabile ad una tensione verso un risultato comunicativo, che mantiene tuttavia elementi di dettaglio non immediatamente identificabili nel film: nel cine-romanzo si fissano il lavoro ideologico e linguistico del testo filmico, come pure la sua tematica manifesta. Tuttavia «l'instance scénariste [...] bascule désormais du côté du signifiant, puisqu'elle n'est plus référée aux codes d'expression qui la communique, mais aux interprétations sur lesquelles elle ouvre».³¹

Abbiamo dunque a che fare con una serie di meccanismi stabiliti tra il film e il cine-romanzo che restano al livello sotterraneo, ma che strutturano l'opera in profondità. Pensiamo in particolare ai nomi dei personaggi e alle iniziali utilizzate nel cine-romanzo per indicare la presenza degli stessi personaggi in scena; le iniziali hanno una funzione utilitaria, rinviano al ruolo o al nome del personaggio, ma il loro utilizzo fa eco al

28 ID, *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, Seuil, 2005, p. 211.

29 MORRISSETTE, *Une voie pour le nouveau roman*, «Critique», 204, mars 1964, p. 413.

30 CHRISTIAN METZ, *Le signifiant imaginaire*, Paris, U.G.E., 1977, 10/13, cap. «L'imaginaire du chercheur».

31 *Ibid.*, p. 43.

meccanismo ludico del sistema testuale nel suo complesso. Un esempio a questo livello è il gioco anagrammatico che si crea attorno al personaggio femminile.³²

Poiché il cine-romanzo si presenta come un testo che appartiene ad una semiosi (il linguaggio naturale), ma implica un'altra semiosi (il linguaggio audiovisivo), è possibile mettere in evidenza la sua specificità propriamente letteraria come momento di interrogazione sulla *texture* del racconto. Il cine-romanzo rappresenta uno strumento di lavoro necessario per cogliere il *continuum* audio-visivo del film. Definito come "riletura" del film, permette di «repérer l'immobilité (la discontinuité) qui le soutient».³³ È in questo senso che il film acquisisce lo statuto di testo, ovvero di apparecchio in cui il lavoro di significazione è messo a nudo al di là dell'evidenza dello spettacolo filmico. Ci viene in aiuto, a questo proposito, Christian Metz con il concetto di *sistema testuale*, ovvero come insieme non rigidamente determinato, ma aperto, in cui i significati sono indotti, senza mai essere costretti. Come sottolineato dallo studioso nel *Signifiant imaginaire*, il sistema testuale di un film, proprio per il suo carattere strutturalmente molteplice, amplifica quelle potenzialità di apertura insite in ogni testo e si apre su «cette perpétuelle possibilité d'une structuration plus fine, ou encore moins apparente, d'un groupement d'éléments selon une autre configuration, de la levée d'une nouvelle *poussée* *significative*, n'annulant pas les précédentes [...], les complétant ou d'autres fois les gauchissant et les compliquant».³⁴

ALL'ORIGINE DEL TESTO: CHI GUARDA CHI?

Elemento fondante dell'*Immortelle* sembra essere la presenza di un narratore/*voyeur* che tutto vede. Si tratta di una questione posta esplicitamente nel cine-romanzo, anche se la sua estensione a tutto il racconto filmico pone più di qualche problema. Tale questione rinvia a una caratteristica fondamentale del linguaggio cinematografico: la presenza del punto di vista "tecnico" della camera da presa a partire dal quale l'immagine si costru-

32 Si veda, a questo proposito, il nostro *Ecrire le cinéma. Le ciné-roman pour Alain Robbe-Grillet*, Paris, Hermann, 2012, Cap. II.

33 THIERRY KUNTZEL, *Le travail du film*, «Communications», 13, 1972, «Le texte. De la théorie à la recherche», p. 27.

34 METZ, *Le signifiant...*, *op. cit.*, p. 42.

isce.³⁵ *L'Immortelle* sembra rivendicare, in questo senso, una «marginalité évidente» nel quadro dell'istituzione cinematografica. Film-limite, esso «met à plat des mécanismes qui jouent ailleurs de façon moins visible»³⁶ : la focalizzazione interna e il ricorso all'utilizzo di un procedimento meta-testuale quale lo sguardo verso la macchina da presa. Quest'ultimo, in particolare, mette in scena una *mise en abyme* del rapporto spettatore-personaggio che guarda / personaggio che è guardato. Ovviamente tale meccanismo non inficia il patto di finzione su cui si basa ogni storia raccontata, ma entra direttamente nel rapporto che il film stabilisce con lo spettatore quando lo sguardo non può essere direttamente inserito all'interno di un gioco di sguardi tra personaggi. Di nuovo il cine-romanzo ci viene in aiuto: nelle «Notes préliminaires», l'autore propone una chiave di lettura del film basata sulla contiguità tra il ruolo del protagonista maschile e quello dell'istanza narrativa:

Pourquoi un N ? Sans doute est-ce pour indiquer sa position très particulière dans le récit, qui est un peu comparable à celle du *narrateur* dans un roman moderne : narrateur qui ne 'raconte' rien, mais par les yeux de qui tout est vu, par les oreilles de qui tout est entendu, ou par l'esprit de qui tout est imaginé. Et c'est là ce qui lui donne, lorsqu'il est présent sur l'image, cet aspect à la fois vide et gauche, qui n'est évidemment pas celui d'un 'héros' de cinéma. De même se trouve-t-il le plus souvent, quant au cadrage, au montage, etc., en état d'erreur technique ou de 'maladresse'.³⁷

Introdotta nel paratesto, queste note indicano l'esistenza di un rapporto privilegiato tra l'istanza narrativa e uno dei personaggi della diegesi. Il 'narratore' e N non si confondono completamente, ma l'azione è come filtrata dalla coscienza di questi, facendo pensare ad un racconto costruito a partire dall'idea di focalizzazione interna.³⁸ Non sarà inutile mettere il testo in relazione con le opere letterarie precedenti dell'autore. Nel *Voyeur*, 1955, la narrazione alla terza persona («modo tradizionale dell'autore 'omnisciente'») è messa in relazione con la prospettiva visiva e psicologica

35 JACQUES AUMONT, *Le point de vue*, «Communications», 38, 1984, p. 4.

36 JEAN-PAUL SIMON, *loc. cit.*, p. 155. L'articolo analizza due film (*Lady in the Lake* di Robert Montgomery, 1947, e *Film* di Samuel Beckett, 1964), ma le considerazioni sul rapporto focalizzatore / narratore ci sembrano particolarmente utili al nostro studio.

37 ROBBE-GRILLET, «Notes préliminaires», *L'Immortelle*, *op.cit.*, p. 9.

38 Per il concetto di focalizzazione interna, rimandiamo a GÉRARD GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

39 MORRISSETTE, *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, Editions de Minuit, 1963, p. 35.

del protagonista del racconto.⁴⁰ In modo ancora più estremo, la narrazione della *Jalousie*, 1957, nasconde, dietro una apparente descrizione diretta e impersonale la presenza di un personaggio-narratore di cui non sarà mai direttamente questione nel corso del racconto, ma che ne costituisce l'origine narrativa in quanto personaggio che descrive quello che vede (o immagina), senza mai descrivere se stesso.⁴¹

Nell'*Immortelle*, manca ogni tipo di narrazione sonora in forma di voce off che racconti/introduca la storia (così come era nell'*Année dernière à Marienbad*). E tuttavia è «l'image elle-même» che sembra come «inféodée à une instance que l'on n'entend pas». ⁴² Le prime scene del film sono sintomatiche. La banda visiva appare sin dall'inizio come inserita nella tipologia del sogno-ricordo di N: dal *plan 4* al *plan 10*, il seguito di immagini di L inizia e termina con lo stesso effetto cinematografico delle veneziane che si aprono e si chiudono sul primo piano di L. L'immagine di N che guarda «à l'extérieur par les interstices des jalousies»⁴³ apre e chiude il frammento, in modo da rendere immediata l'interpretazione come immaginazione dell'uomo. Qui, l'origine narrativa si differenzia dall'identificazione di un punto di vista alla presenza di un personaggio focalizzatore. Le immagini di L in scene differenti sembrano costituire una visualizzazione dei ricordi di N, ma esse si effettuano tutte in focalizzazione esterna (salvo forse i due primi piani) poiché nulla indica la presenza di N nell'immagine od oltre l'immagine.

È qui tuttavia necessario fare una breve digressione circa l'unità sintagmatica del brano filmico preso in analisi. In primo luogo, la sua unità sintagmatica⁴⁴ resta problematica: noi ci siamo basati sull'individuazione di un sintagma narrativo filmico delimitato da una apertura e una chiusura delle gelosie che sembrano isolare il frammento dandogli una certa logica narrativa, ma questa divisione si incrocia con altre possibilità che potrebbero essere identificate con l'inizio del film (si potrebbe, per esempio, partire dalla presenza o dall'assenza della dissolvenza). In secondo luogo, il significato "ricordo di N" diventa problematico: essa si basa solo su un rapporto paratattico di inquadrature senza intervento di elementi che ne dirigano con certezza la lettura. Siamo proprio di fronte ad un ricordo?

40 *Ibid.*

41 *Ibid.*, pp. 11-147.

42 JOST, *Discours cinématographique, narration: deux façons d'envisager le problème de l'énonciation*, in *Théorie du film*, Paris, Albatros, 1980, p. 128.

43 ROBBE-GRILLET, « Notes préliminaires », *L'Immortelle*, *op.cit.*, plan 4.

44 METZ, « La grande syntagmatique du film narratif », dans « Communications », 8. Ripreso in METZ, *Essais sur la signification au cinéma - 1*, Paris, Klincksieck, 1968.

O abbiamo a che fare con un assemblaggio di immagini senza rapporti narrativi evidenti, andando a costituire, con l'insieme dei *plan* 1-22, una enumerazione dei temi sviluppati in seguito dal racconto?⁴⁵ L'ambiguità non è tuttavia senza valore: è proprio a partire da questa ambiguità che si basa la sovrapposizione della visione soggettiva e della visione oggettiva sulla quale si costruisce *L'Immortelle*.

L'universo diegetico tende a deformarsi per «l'effet de la tension psychologique du héros».⁴⁶ La presenza insistente di N, personaggio-narratore, si traduce spesso con l'identificazione del suo punto di vista con il punto di vista della camera da presa, di modo che questa si sposta nella città seguendo le deambulazioni del protagonista e la direzione del suo sguardo. Il tema del ricordo si precisa nella seconda parte del racconto: Morrisette ha sottolineato che la maggior parte delle scene che nel testo fanno seguito all'incidente di L (tutte quelle in cui N appare senza la mano fasciata) costituiscono dei ricordi-ossessioni del personaggio-narratore che cerca di ricostruire la storia vissuta.⁴⁷

Il procedimento della *caméra subjective* non è sempre associato alla visione di N: «un certain nombre de scènes sont filmées sous des angles nettement divergents de celui du 'narrateur', ce qui fait que ces plans perdent momentanément leur 'centre narratif théorique'».⁴⁸ Inoltre, l'identificazione del punto di vista percettivo all'istanza narrativa rischia di far passare completamente sotto silenzio la pluralità della materia dell'espressione del racconto (banda visiva e banda sonora, con i rumori ambiente e la musica orientale che accompagna le immagini e i 13 minuti di dialogo).

INIZIARE / FINIRE

Per quel che concerne l'*incipit* del cine-romanzo e del film, il suo valore di introduzione genera materialmente e tematicamente il testo che segue.⁴⁹ Nel film i titoli di testa propriamente detti precedono e comprendono i due primi *plan* del film, un *travelling* sulle mura di una antica città orien-

45 Secondo MORRISSETTE nei *plans* 1-22 siamo di fronte ad un «prélude thématique» della storia che segue, in *Une voie pour le nouveau cinéma*, «Critique», n. 204, 1964, p. 419.

46 *Ibid.*, p. 424.

47 *Ibid.*, p. 421-422.

48 *Ibid.*, p. 418.

49 Per un approccio al valore generativo dei titoli di testa, rinviamo a THIERRY KUNTZEL, *Le travail du film - 2*, in «Communications», 23, *Psychanalyse et cinéma*, 1985, pp. 136-189.

tale che termina con il rumore di un incidente di automobile, seguito dal primo piano di una donna, apparentemente morta. Istanbul è per il momento identificabile solo attraverso i codici culturali dello spettatore, ma già qui il cine-romanzo utilizza la denominazione antica, Costantinopoli. I due *plan* presentano la stessa ambiguità che si ritrova nell'insieme dei *plan* 4-10. La chiusura operata dalla sovrimpressioni dei titoli di testa all'interno del *plan* 2 e la dissolvenza in nero che chiude lo stesso *plan* incitano a credere alla presenza di una sequenza.⁵⁰ Il rapporto paratattico tra gli elementi dei due *plan* spinge a leggere la sequenza come un micro-racconto il cui senso si iscrive nei vuoti sintattici del rapporto. 'Una donna muore nel corso di un incidente di automobile a Istanbul'.

E tuttavia è questo stesso rapporto che fonda l'ambiguità di una tale lettura a partire dalla distinzione tra subordinazione e disposizione in ranghi di una serie di elementi. I rumori di incidente che si sentono al *plan* 1 potrebbero non aver nessun rapporto con il primo piano che segue. D'altra parte, la sequenza stabilisce dei rapporti ambigui con i titoli di testa (il titolo del film soprattutto) e il seguito del testo. I *plan* che seguono immediatamente (*plan* 3-22) si presentano formalmente come la dilatazione dei titoli di testa e non l'inizio del racconto, contrariamente alla pratica cinematografica del momento.

Per quel che concerne l'istanza narrativa, questo micro-racconto anticipa le stesse ambiguità del racconto propriamente detto. Due aspetti sono particolarmente significativi: in primo luogo esso stabilisce uno scarto narrativo temporale tra l'evento presentato all'inizio e lo stesso evento messo in scena nel seguito della catena filmica; in secondo luogo, esso permette di analizzare in modo specifico il particolare procedimento messo in atto dal testo circa l'introduzione dello spettatore nel racconto.

Il film inizia con un *travelling*; chi avanza lungo i bastioni di Costantinopoli? In questo punto il cine-romanzo è più preciso del film e permette di radicare l'origine focalizzatrice su un'automobile non visibile che verosimilmente avrà un incidente durante il quale una donna sembra aver trovato la morte: «Les anciennes murailles de Constantinople, vues d'une voiture (non présente sur l'image)⁵¹ se déplacent à une vitesse régulière, assez rapide, sur le boulevard extérieur».⁵²

50 METZ ha affrontato la questione della suddivisione in sezioni filmiche a partire dalla dissolvenza in nero in *Essais sur la signification au cinéma - 2*, Paris, Klincksieck, 1973.

51 Il corsivo è nostro.

52 ROBBE-GRILLET, «Notes préliminaires», *L'Immortelle*, op.cit., *plan* 1.

A prima vista tuttavia, siamo di fronte ad una identificazione che agisce solo a posteriori e a partire da un grado superiore di supposizione. Nel secondo *plan* la situazione è identica: il primo piano della donna suppone la presenza di un centro focalizzatore, che per il momento, il racconto non associa a nessun personaggio.

Il rapporto racconto/spettatore sembra diretto, poiché non è ascrivibile all'interno dello sguardo di nessun personaggio. L'occhio della macchina da presa e l'occhio dello spettatore coincidono. Lo spettatore, messo in situazione di sub-motricità nel corso della proiezione,⁵³ segue il movimento della macchina e si assimila al suo movimento, identificandosi ad un tempo con colui che è in scena e con colui che guarda. L'interpretazione semantica di questo insieme (e ovviamente tutto il racconto) si produce a partire dalla sua interpretazione.

L'assenza di un enunciatore evidente e l'ambiguità di senso della sequenza rende più forte la presenza attiva dello spettatore nel racconto. «D'où la notion <d'énonciateur abstrait> qui permet de penser la place du spectateur dans le film comme <place d'un manque>».⁵⁴ In altre parole, lo spettatore costituisce il solo elemento del dispositivo cinematografico (nel senso di Baudry)⁵⁵ che dia unità agli elementi dell'insieme. Le diverse analogie che essi stabiliscono tra di loro non bastano a creare una contiguità effettiva. Il testo svilupperà questi elementi in modo assai eterogeneo, come se esistessero altre possibilità narrative. Il processo di identificazione dello spettatore all'origine del racconto sarà poi filtrato dalla presentazione del personaggio-narratore, di modo che lo sguardo dello spettatore sarà quasi sempre mediato da questo sguardo interno allo spazio diegetico. L'identificazione primaria con la camera da presa farà posto all'identificazione secondaria con un personaggio.⁵⁶

Solo alla fine questo procedimento si ristabilisce in una situazione simile. N sembra morto e appaiono, in sequenza, la sua immagine fissa, il primo piano di L (del tutto simile al primo piano dell'inizio se non fosse per l'intensità luminosa che decresce) e una immagine di L sul Bosforo (quest'ultima inquadratura è in movimento da destra a sinistra, come all'inizio). La morte del personaggio-narratore fa sì che il suo posto venga ri-

53 METZ, *Le signifiant...*, op. cit.

54 D.-R. VEILLON, "La question du sens au cinéma", dans *Théorie du film*, op. cit., p. 216.

55 Secondo Baudry, il dispositivo è «la projection et le sujet à qui s'adresse la projection», in JEAN-LOUIS BAUDRY, *L'Effet cinéma*, Paris, Albatros, 1984. p.38, note 1.

56 Per la differenza tra identificazione primarie e identificazione secondaria, si veda METZ, *Le signifiant...*, op. cit., ch. «Histoire / Discours».

preso dallo spettatore che leggerà sullo schermo la parola 'fine' e uscirà dal film in modo uguale e contrario a quello con il quale vi era stato introdotto.

CONCLUSIONE

In sintesi, l'esplorazione dell'arte della composizione narrativa di Robbe-Grillet è da considerare alla stregua di una rapsodia di elementi immaginari che porta alla decostruzione della nozione di genere letterario. Il genere in questione è il cine-romanzo, che diventa ad un tempo testo che rinvia ad altro testo ma opera a sé stante, dotata di autonomia. È quindi il sistema testuale a diventare una pratica significante, un lavoro-gioco costruito a partire da tracce che si compongono e si decompongono. Il cine-romanzo, in questo senso, può essere interpretato come una riflessione sul film, una sorta di macchina del possibile, produttrice di una visione del mondo unitaria e molteplice: unitaria perché segnata dai ricordi-ossessioni del protagonista-narratore, molteplice perché tutte queste ossessioni sono messe al vaglio di una coscienza che le interroga e, interrogandole, le mette in crisi. Il genere cine-romanzo, in questo senso, non è più né un genere a sé stante, né un genere intermediario, ma il luogo di uno spazio della conoscenza in cui la scrittura confonde i registri e le logiche narrative per porre interrogativi sul rapporto tra l'uomo e il mondo. È da questo gioco di corrispondenze che nasce quell'aspetto "*gauche*", sinistro, cui abbiamo fatto cenno all'inizio: un'opera letteraria troppo filmica, per lo sforzo di identificarsi con una sceneggiatura, ma un film troppo letterario, perché attraversato da problematiche narrative che, pur essendo proprie anche del linguaggio filmico, sembrano essere rivolte in particolare a una esperienza e a un dibattito propriamente letterari. Un'opera utile, diremo noi, per comprendere come lo scrittore Alain Robbe-Grillet sia entrato nel linguaggio filmico e lo abbia stravolto a suo modo.

BIBLIOGRAFIA

- Aumont, Jacques, *Le point de vue*, «Communications», 38, 1984.
Barthes, Roland, *Littérature objective*, «Critique», vol. X, n° 86-87, 1954.
Baudry, Jean-Louis, *L'Effet cinéma*, Paris, Albatros, 1984.
Chateau, Dominique, *La question du sens dans l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet*, in *Robbe-Grillet: Analyse, Théorie - 2*, Colloque de Cerisy 1975, Paris, U.G.E., 1976, 10/18.

- Fondanèche, Daniel, *Paralittératures*, Paris, Vuibert, 2005.
- Jost François, *Discours cinématographique, narration: deux façons d'envisager le problème de l'énonciation*, in Aumont, Jacques, Leutrat, Jean-Louis., *Théorie du film*, Paris, Albatros, 1980.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Jost, François, *Le picto-roman*, «Revue d'Esthétique», 4, 1976, «Voir, entendre».
- Jost, François, Château, Dominique, *Nouveau cinéma. Nouvelle sémiologie. Essais d'analyse des films d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, U.G.E., 10/18, 1979.
- Kuntzel, Thierry, *Le travail du film*, «Communications», 13, 1972, «Le texte. De la théorie à la recherche».
- Kuntzel, Thierry, *Le travail du film – 2*, in «Communications», 23, *Psychanalyse et cinéma*, 1985.
- Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma – 1*, Paris, Klincksieck, 1968.
- Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma, - 2*, Paris, Klincksieck, 1973.
- Metz, Christian, *Le signifiant imaginaire*, Paris, U.G.E., 1977, 10/13.
- Metz, Christian, «La grande syntagmatique du film narratif», dans «Communications», 8.
- Morrisette, Bruce, *Une voie pour le nouveau roman*, «Critique», 204, mars 1964.
- Morrisette, Bruce, *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1963.
- Morrisette Bruce, *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, Editions de Minuit, 1963.
- Morrisette, Bruce, *Une voie pour le nouveau cinéma*, «Critique», n. 204, 1964.
- Pageaux, Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994.
- Pasolini, Pier Paolo, *La sceneggiatura come struttura che vuol essere altra scrittura*, dans *Uccellacci e uccellini*, Milano, Garzanti, 1960, (traduzione francese in «Cahiers du Cinéma», 185, 1966).
- Raynaud, Isabelle, *Lire et écrire un scénario*, 2e éd., *Fiction, documentaire et nouveaux médias*, Paris, Armand Colin, 2019.
- Robbe-Grillet, Alain, *Glissements progressifs du plaisir*, Paris, Minuit, 1974.
- Robbe-Grillet, Alain, *L'Année dernière à Marienbad*, Paris, Minuit, 1961.
- Robbe-Grillet, Alain, *L'Immortelle*, Paris, Minuit, 1963.
- Robbe-Grillet, Alain, *Le Voyageur. Textes, causeries et entretiens*, Paris, Ch. Bourgois, 2001.

Robbe-Grillet, Alain, *Moi, Robbe-Grillet*, entretien avec Pierre Fisson, «Le Figaro littéraire», n. 879, 23 février 1963.

Robbe-Grillet, Alain, *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, Seuil, 2005.

Robbe-Grillet, Alain, *Scénarios en noir et blanc*, Paris, Fayard, 2005.

Robbe-Grillet, Alain, *Scénarios en rose et noir*, Paris, Fayard, 2005, p. 548.

Zoppellari, Anna, *Ecrire le cinéma. Le ciné-roman pour Alain Robbe-Grillet*, Paris, Hermann, 2012.