

Lo sguardo del narratore:  
contaminazioni cinematografiche  
nel romanzo di fine '800 e inizio '900.

Mariacristina Cavecchi, Nicoletta Vallorani  
Università degli Studi di Milano

L'analisi che intendiamo proporre concerne il processo di transcodificazione nel passaggio dal romanzo al film. Questa si sviluppa a partire da due considerazioni complementari.

In primo luogo, la considerazione di quella che si potrebbe definire come "potenzialità cinematografica" della scrittura letteraria alla fine del XIX secolo. Negli ultimi anni dell'Ottocento inizia infatti a delinearsi un processo di "visualizzazione" della cultura, del quale è possibile individuare – con margini ragionevoli di dubbio – le tappe fondamentali:

- 1839 Scoperta contemporanea di alcune tecniche fotografiche da parte di Nièpce e Daguerre.
- 1851 Presentazione della fotografia animata all'Esposizione Universale
- 1859 Pubblicazione di *The Origin of Species* di C. Darwin
- 1874 Prima mostra di artisti "indipendenti" nello studio del fotografo Nadar
- 1893 Proiezione del film di Edison negli stabilimenti statunitensi di Black Maria
- 1895 Proiezione dei fratelli Lumière

Macroscopicamente, gli eventi collegati alla nascita del cinema riferiscono una presenza contemporanea, in diversi settori conoscitivi e artistici, di elementi legati alla visione, che trovano in campo scientifico una qualche conferma nelle tesi di Maxwell sulla propagazione della luce. In un contesto come questo, parrebbe plausibile sostenere la tesi secondo cui nella maggior parte dei casi, gli scrittori dell'epoca, pur non riferendosi consapevolmente al cinema, finiscano per adottarne alcuni presupposti e modalità di scrittura, proprio in ragione della comune appartenenza ad un medesimo universo culturale<sup>1</sup>. Inoltre, al di là delle possibili considerazioni di prestigio culturale, nel suo sviluppo narrativo il cinema raccoglie l'eredità del romanzo di fine Ottocento e inizi Novecento, cui si rifà naturalmente proprio in virtù dell'attenzione di questo per le caratteristiche e

---

1 Si vedano in merito le considerazioni di G. Fink (1995: 504) a proposito del concetto di "rapporto indiretto" tra scrittura letteraria e testo filmico formalizzato in "Il cinema, 'nuova provincia'".

le implicazioni della percezione visiva, e per le conseguenti dinamiche e implicazioni del rapporto sguardo/voce<sup>2</sup>.

Allo scopo di limitare il campo di analisi e di rendere il senso di quello che è, in effetti, un *work in progress*, abbiamo deciso di selezionare alcune sequenze di film che ci sono parse interessanti per cercare di capire che cosa cambia, cosa acquista enfasi e cosa svanisce nel processo di transcodificazione dal romanzo al testo filmico, valendoci delle categorie di modalità di trasmissione dell'informazione narrativa teorizzate da Gérard Genette (1976: 209-242), e così spesso riprese dalla più recente teoria critica del mezzo cinematografico<sup>3</sup>.

Il nostro intervento offrirà quindi alcuni spunti sulle dinamiche di trasformazione dello sguardo e della voce del narratore nel passaggio dai testi-fonte alle riscritture cinematografiche, attraverso l'analisi comparativa di alcune brevi sezioni di romanzi localizzati intorno alla svolta del secolo e delle corrispondenti versioni cinematografiche, di parecchi anni successive, ma spesso, come vedremo, molto fedeli al testo fonte. In altri termini, nessuna delle riscritture che abbiamo preso in considerazione ci sembra tradire il testo letterario al quale si riferisce, sebbene spesso ne forzi il grado di esplicitazione delle strategie narrative. La tendenza disambiguante, tuttavia, non cancella il processo interpretativo: non ci conduce cioè verso una modalità totalmente mimetica, edificata sull'assoluta transitività della narrazione. Al contrario, in tutte le sequenze è reperibile una volontà diegetica che dà forma a un'intenzionalità comunicativa tutt'altro che neutrale. Quest'ultima nasce dal testo letterario invece di essere sovrapposta ad esso.

## 1. *The Time Machine*, la storia nella storia

Nel romanzo, pubblicato nel 1895 e indissolubilmente legato al nome del suo autore, H.G. Wells, un elemento visivo di grande evidenza è il fatto che la storia, fatta eccezione per il prologo e l'epilogo, sia raccontata da un testimone oculare: un personaggio, cioè, la cui voce è autorizzata dal fatto di aver visto. Strutturalmente, l'attendibilità dello sguardo è attenuata dalla presenza di una doppia cornice; dal racconto eterodiegetico che introduce la vicenda del *time traveller* (come narratore assente dalla storia) si passa infatti al racconto omodiegetico del *time traveller* stesso (come narratore/personaggio della storia).

Il film del 1960 che George Pal girò ispirandosi al romanzo, mantiene questa doppia cornice, con la differenza che al narratore esterno si sostituisce la modalità dialogica. La tendenza è verso l'eliminazione dell'istanza narrativa e conseguente-

2 A questo concetto si avvicina ciò che Fink (1995: 504-505) definisce come il "rapporto diretto" tra scrittura letteraria e testo filmico.

3 Per esempio da Cohen (1982) o da Cremonini (1988).

mente verso un'attenuazione delle modalità di mimesi: in altri termini, le premesse che nel romanzo venivano raccontate dal narratore eterodiegetico nel film vengono chiarite attraverso la modalità dialogica. La procedura di riscrittura adottata nel film appare particolarmente chiara in una delle sequenze iniziali, vale a dire quella in cui il *time traveller* racconta le emozioni e le sensazioni legate alla sua prima partenza per un viaggio nel tempo. In questo caso, la presenza di una voce fuori campo – quella del *time traveller* – chiarisce subito una definita istanza narrativa, che poggia tanto sulla voce *off* quanto sul ruolo della macchina da presa. La distanza rispetto alla materia narrata è senz'altro definibile in termini di diegesi: il *time traveller* di oggi racconta, seduto intorno a un tavolo con i suoi amici, quello che ha visto con i suoi occhi. Tuttavia i suoi occhi non sembrano in grado di vedere con chiarezza, e questa condizione emerge subito con grande evidenza. Se è chiaro chi vede (modo narrativo) e chi parla (voce narrativa), non altrettanto chiaro è quello che si vede: le immagini sfumano e riprendono consistenza e l'intera sequenza subisce un'accelerazione finalizzata a rendere il viaggio nel tempo. Il narratore/testimone non è del tutto in grado di leggere/vedere la realtà né quando la vive (*actor*) né quando la racconta (*narrator*) nel ruolo di testimone (*witness*).

## 2. *A Room with a View*: la macchina da presa e il testimone invisibile

Nel romanzo di E.M. Forster, pubblicato nel 1908, è da segnalare la presenza di un personaggio focale, Lucy Honeychurch, che orienta e scandisce l'informazione narrativa, comunque caratterizzata da un'intenzionalità altamente mimetica.

Nel film di James Ivory, del 1985, la macchina da presa assume uno sguardo *super-partes* anche se, in termini di prospettiva, è sempre chiaro qual è il personaggio il cui punto di vista orienta la narrazione; nella maggior parte dei casi si tratta di Lucy Honeychurch a cui, infatti, si riferiscono le poche soggettive del film: dalla sequenza dei nudi di Piazza della Signoria a Firenze a quella in cui, attraverso il binocolo, la protagonista spia lo scambio di effusioni tra il vetturino e la sua ragazza dai capelli biondo oro sul calesse durante la gita a Fiesole.

Le riprese iniziali del film giocano sull'ambiguità della prima inquadratura che focalizza il dettaglio dell'insegna della pensione "Bertolini" sovrapponendo più punti di vista: si tratta del punto di vista di una macchina da presa posta al di fuori dello schermo e della narrazione o di una soggettiva (figura che connette gli sguardi del narratore, del personaggio e dello spettatore in un unico punto di vista) della protagonista? È l'inquadratura successiva che chiarisce l'ambiguità, trasformando la soggettiva della vista dalla camera in una semi-soggettiva che include la stessa protagonista, in questo modo ribadendo la presenza di un

narratore cinematografico il cui punto di vista coincide con quello esterno della macchina da presa ed è diverso da quello del personaggio focale.

In termini di distanza dalla materia narrata, l'enfasi è sulla mimesi, benché sull'impianto fortemente mimetico del film s'innesti una caratteristica modalità diegetica ravvisabile nei *flash-backs*, nei cartelli, nelle lettere tra i vari personaggi e nella colorazione ironica accentuata anche dall'uso di questi e altri espedienti cinematografici. Nel film non c'è un narratore esplicito ma compare una sorta di narratore cinematografico che esplicita la propria funzione di commento, spiegazione, contrappunto attraverso i cartelli. A metà fra le materie iconiche e quelle verbali, nonché imitazione delle didascalie e dei cartelli del film muto, i cartelli si sovrappongono all'uso neutro della macchina da presa assolvendo in un certo senso sia la funzione narrativa di segnalare eventuali spostamenti geografici e temporali dell'azione, che una funzione di commento ironico, dove l'ironia è costruita sull'accumulazione in crescendo delle didascalie: "Lying George", "Lying Cecilio", "Lying Mr Beebe, Mrs Signora Honeychurch, Freddy and servants". Questo narratore cinematografico si fa inoltre silenzioso portavoce delle frequenti citazioni della tecnologia del cinema e di un metadiscorso che denuncia la responsabilità della rappresentazione definendone caratteristiche e limiti.

### 3. *Women in Love*, o della percezione

Il testo fonte, pubblicato da D.H. Lawrence nel 1920, pone una definita enfasi sulla sfera percettiva che, naturalmente, include anche lo sguardo. Quest'ultimo, descritto attraverso il codice verbale, ritaglia la porzione di spazio che interessa lo scrittore, la anima di personaggi, ne rappresenta le dinamiche interpersonali e li pone in una prospettiva definita, potenziando il senso del procedimento interpretativo attraverso il riferimento frequente alla musicalità e al suono.

Questo riferimento viene raccolto e sviluppato da Ken Russell nel film tratto dal romanzo e uscito nel 1979. Potenziando la carica espressiva del sonoro nel cinema e sfruttando i codici comunicativi legati alla danza e ai movimenti del corpo nello spazio, il regista effettua una rilettura complessa e stratificata del romanzo al quale si riferisce. La molteplicità interpretativa del testo filmico che ne risulta è evidente nella sequenza della pantomima: tre donne che danzano seguendo il ritmo scandito dalla musica e che rapidamente trasformano in un *charleston* quello che doveva essere una sorta di psicodramma improvvisato. In questo caso, e in modo piuttosto evidente, la macchina da presa si fa carico della funzione narrativa e la sviluppa senza alcuna pretesa di neutralità. Inoltre, quanto nel testo fonte era, per forza di cose, descritto e alluso (suono, musica) nel processo di transcodificazione cinematografica diventa globalmente più esplicito. La scena della danza, di per se stessa, offre una complicità involontaria alle

intenzioni del regista, essendo la danza solitamente priva di enunciazioni linguistiche. Russell si appropria questo vantaggio e lo utilizza sostituendo alla voce – qualunque voce – lo sguardo della macchina da presa. Sebbene l'assenza di un narratore esplicito dichiarati, almeno in apparenza, una volontà mimetica, l'uso del sonoro e dei tagli delle immagini dimostra l'esatto contrario, cioè una intensa intenzionalità diegetica. L'espedito del balletto viene usato, come nel romanzo, per raccontare una storia nella storia, duplicando in questo modo l'istanza narrativa. Entrambe le storie, quella nel presente narrativo e quella appartenente al passato mitologico, convergono a definire le dinamiche tra i personaggi. La macchina da presa è utilizzata allora con modalità deliberatamente interpretative e segue le direzioni e i tagli rapidi dello sguardo; allo stesso modo, il sonoro è usato come fosse una voce e fornisce indicazioni fondamentali sulle caratteristiche della storia e sulle dinamiche tra i personaggi.

#### 4. *Orlando*: le metamorfosi della percezione

Dichiaratamente di carattere biografico, il romanzo di Virginia Woolf, del 1928, dovrebbe essere caratterizzato da un alto grado di mimesi. Quest'ultima è però contraddetta dalle caratteristiche del protagonista, Orlando, nella sua androginia "mito dell'infinita produzione della forma" (Bulgheroni 1991: 417-418). Agli slittamenti sessuali del protagonista corrisponde infatti una strategia di discorso del biografo, che registra le metamorfosi della percezione traducendole in uno slittamento tra i diversi livelli narrativi e in una trasgressione delle stesse logiche narrative.

Il film di Sally Potter, del 1992, rafforza l'aspetto diegetico e, fin dalle scene iniziali, ripresenta lo sconfinamento tra i diversi livelli narrativi. Sulla voce *off* del biografo narratore all'inizio del film (voce fuori campo che torna, circolarmente, alla fine) si innestano le parole di Orlando, interpretato/a da Tilda Swinton, che infrange l'illusione di realtà del film e dialoga sia con la voce *off* che con il pubblico in sala, mostrando di essere a conoscenza della presenza di entrambi.

La tendenza diegetica del film è molto marcata ed è affidata, da una parte, al protagonista, dall'altra alla macchina da presa, attraverso il montaggio a blocchi preceduti da un cartello con un titolo, i frequenti sguardi in macchina di Orlando/Swinton, le soggettive e i *close up*. Alla funzione esplicativa della macchina da presa si sommano infatti le ripetute dichiarazioni di Orlando che, in frequenti interpellazioni che veicolano lo sguardo dello spettatore, assume la funzione di narratore. Il film non lascia dubbi sulla prospettiva adottata. Chi vede è sempre e comunque Orlando, soggetto vedente anche nei confronti di se stesso/a, come dimostrano le frequenti inquadrature davanti allo specchio.

### Conclusione

In generale, com'è ovvio, nell'analisi delle sequenze conviene concentrarsi sulle modalità d'uso della macchina da presa, che assorbe la funzione di dosaggio dell'informazione narrativa. Nei primi tre film selezionati, quest'ultima è usata come testimone invisibile e non è mai esplicitamente presentata come lo sguardo del narratore; anche nel caso di *Orlando*, la voce *off* del biografo narratore funziona da cornice all'azione e sfuma appena prima dei titoli di testa, per ricomparire al termine del film. Anche questa, come tutte le soluzioni filmiche che abbiamo fin qui analizzato, non ci sembra tradire il senso del testo fonte, sebbene ne forzi il grado di esplicitazione delle strategie narrative.

La visione codificata del linguaggio verbale fluisce nella rappresentazione per immagini tipica del cinema, ma al tempo stesso conserva una parentela molto forte con la parola scritta, dichiarandola in lettere, cartelli, biglietti, libri e altri materiali cartacei che compaiono a intermittenza in tutti i film citati. Dall'analisi delle sequenze ci pare di poter concludere che nel processo di transcodificazione dal romanzo al cinema si verifica una esplicitazione globale dei meccanismi dinamici tra sguardo e voce del narratore letterario. Questa esplicitazione in parte dipende dalle caratteristiche stesse della tecnologia usata, perchè lo sguardo della macchina da presa, proprio perchè determina e indirizza la visione e decide le modalità di trasmissione dell'informazione narrativa, è il primo segnale della presenza di un narratore cinematografico e significativamente, nei film selezionati, raccoglie le tracce della parola scritta del narratore letterario.

### Bibliografia

- Bulgheroni M., 1991, "Coscienza e scrittura femminile", in G. Cianci (a cura di), *Modernismo/Modernismi. Dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Principato, Milano.
- Cohen K., 1982, *Cinema e narrativa: le dinamiche di scambio*, Eri RAI, Torino.
- Cremonini C., 1988, *Cinema e racconto*, Loescher, Torino.
- Fink G., 1996, "Il cinema, 'nuova provincia'", in F. Marengo (a cura di), *Storia della civiltà letteraria inglese*, 3 voll., UTET, Torino, vol. 3.
- Forster E.M., 1962, *A Room with a View*, E. Arnold, London.
- Genette G., 1976, *Figure III*, Einaudi, Torino.
- Lawrence D.H., 1920, *Women in Love*, Penguin, Harmondsworth.
- Rondolino G., 1995, *Storia del cinema*, UTET, Torino.
- Wells H.G., 1985, *The Time Machine*, Bantam Books, New York.
- Woolf V., 1928, *Orlando*, Hogarth Press, London.



1. Rod Taylor nei panni di George, il *time traveler* di *The Time Machine* (1960) di George Pal.



2. Glenda Jackson e Jennie Linden in un momento della danza di *Women in Love* (1979) di Ken Russell.



3. Tilda Swinton nei panni di Orlando nel film *Orlando* (1992) di Sally Potter.