

Nome: Anne Jimkes

Matricola: 3582760

Corso: Tesi di bachelor

Relatore: Monica Jansen

Secondo lettore: Philiep Bossier

A.A.: 2013/2014

Università di Utrecht

## Reati ingranditi

Uno studio dei livelli di realtà, della soggettività e dell'adattamento cinematografico nel film

*Blow-Up* (1966) di Michelangelo Antonioni e nel racconto *Las Babas del Diablo* (1959) di

Julio Cortázar

## Indice

Introduzione	3
1. Quadro teorico 1: Italo Calvino, livelli di realtà e l'individuo nella società moderna	5
§1 Italo Calvino: sviluppo del percorso intellettuale	5
§2 Livelli di realtà in letteratura	5
§3 L'individuo e la società	7
§4 <i>École du regard</i>	8
2. Quadro teorico 2: adattamento cinematografico e traduzione intersemiotica	9
§1 Teorie di adattamento cinematografico	9
§2 Traduzione e comunicazione intersemiotica: parole verso immagini	11
3. Analisi della realtà, della soggettività e dell'individualità in <i>Blow-Up</i> e <i>Las Babas del Diablo</i>	13
§1 Le storie: riassunto breve del racconto di Cortázar e del film di Antonioni	13
§2 Livelli di realtà: costruzione e significato in relazione alla storia del racconto/film	14
§3 Oggettività e il protagonista nella società	19
§4 Metanarratività	21
§5 Reati irrisolti: la soggettività della percezione in relazione ai reati	22
4. Analisi dell'adattamento cinematografico: <i>Blow-Up</i> e <i>Las Babas del Diablo</i>	24
§1 L'osservazione e scattare le foto: analisi dei frammenti	24
§2 Studiare gli ingrandimenti: analisi dei frammenti	26
Conclusione	28
Riassunto in olandese	30
Bibliografia	32

## Introduzione

“*Chacun parle du monde tel qu'il le voit, mais personne ne le voit de la même façon.*”

(“Ognuno parla del mondo come lui lo vede, ma nessuno lo vede allo stesso modo.”)<sup>1</sup> Come tanti letterati, scienziati e storici, anche Alain Robbe-Grillet, scrittore francese, si è ispirato alla soggettività dello sguardo umano sulla realtà. Questa tesi si rivolgerà alla relazione tra realtà, soggettività e percezione nelle opere degli scrittori Italo Calvino e Julio Cortázar, e dello scrittore/regista Michelangelo Antonioni. Inoltre sarà discusso l’adattamento cinematografico del racconto di Cortázar fatto da Antonioni.

Uno degli argomenti discussi durante il corso ‘*Twintigste eeuw in Italië*’ di Monica Jansen, era Italo Calvino e la sua ricerca della semiotica e della comunicazione nell’opera *Le città invisibili* (1972). Il professore Matteo Brera ha parlato del suo saggio su questo tema: ‘*At the court of Kublai Kan: Storytelling as Semiotic Art in Le città invisibili by Italo Calvino*’. Quel corso e quel saggio mi hanno resi più coscienti dei livelli di realtà, della soggettività e delle difficoltà di comunicazione nella letteratura.

Nella raccolta di saggi *Una Pietra Sopra* (1980) Calvino espone i suoi discorsi sulla letteratura e la società, e parla anche dei livelli di realtà e della soggettività. Bisogna sottolineare che Calvino parli di realtà come astratta e indeterminata, e non di “la” realtà singolare e fissa. I saggi affrontano anche il rapporto tra la coscienza individuale, umana e soggettiva, e il mondo oggettivo, un rapporto che rappresenta un aspetto fondamentale della *École du regard*, elaborato nel libro *Pour un Nouveau Roman* (1963) di Alain Robbe-Grillet. La relazione tra l’uomo e il mondo, lo scopo di porre delle domande sulla storia che rimangono aperte e senza risposta, le descrizioni degli oggetti attraverso lo sguardo dell’uomo, sono tutti aspetti della *École du Regard* che si trovano anche nei film di Michelangelo Antonioni, come *L’Avventura* (1960), *L’Eclisse* (1962) e *Blow-Up* (1966).

In *Blow-Up* il ruolo della fotografia sottolinea e ingrandisce il ruolo dello sguardo dell’uomo, visto che l’uomo usa la macchina fotografica per guardare e fissare una versione fugace del mondo. Lo sguardo umano sugli oggetti e tutto ciò che esiste si trova anche nel racconto su cui è basato *Blow-Up*, cioè *Las Babas del Diablo* (1959) dello scrittore argentino Julio Cortázar.

Visto che queste tre opere di Calvino, Antonioni e Cortázar sono tutte interconnesse per quanto riguarda la riflessione metanarrativa sul livello dello sguardo, della percezione,

---

<sup>1</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, (Parigi: Les Editions de Minuit, [1963]): 136 (le traduzioni sono mie)

della soggettività e dell'approccio di realtà, sarebbe interessante studiare come questi aspetti narrativi vengono usati e rappresentati in *Las Babas del Diablo* e in *Blow-Up*, prendendo lo spunto dai discorsi di Italo Calvino.

La questione principale in questa ricerca è:

Ci sono delle sovrapposizioni tra l'approccio di Julio Cortázar e di Michelangelo Antonioni per quanto riguarda i livelli di realtà, la soggettività e la comunicazione nel racconto *Las Babas del Diablo* e nell'adattamento cinematografico *Blow-Up*?

Questa domanda troverà una risposta tramite varie "sottoquestioni". Prima verranno spiegate le teorie di Italo Calvino sui livelli di realtà, sull'individuo nella società moderna e sulla soggettività, che per una parte possono essere collegate all'*École du regard*. Poi sarà discussa la questione di adattamento cinematografico e la comunicazione intersemiotica tra letteratura e cinema. Dopo la spiegazione dei due quadri teorici, seguiranno le analisi del racconto di Cortázar e del film di Antonioni usando le teorie elaborate prima. Alla fine verranno usati i risultati delle analisi per analizzare delle sovrapposizioni e delle differenze tra il libro e il film, per quanto riguarda i livelli di realtà, la soggettività e la comunicazione.

Dopo una prima indagine della materia sembra che i temi di livelli di realtà, di soggettività, di individualità e di metanarratività abbiano ruoli importanti in tutte e due le storie (di Cortázar e di Antonioni). L'approccio di questi aspetti nei racconti è diverso però, soprattutto grazie alle differenze tra i media della letteratura e del cinema e i loro modi diversi di comunicazione.

La metanarratività viene trattata in modo diverso nelle due storie: Cortázar ha usato la lingua, cioè sintassi e semantica, mentre Antonioni si è rivolto al montaggio di immagini per suscitare idee e pensieri nella mente dello spettatore. Nel libro il protagonista mette in questione tutto ciò che percepisce, e dubita della propria identità e del suo metodo di raccontare e riprodurre la storia vera e reale. L'identità del narratore rimane indefinita e rappresenta i diversi livelli di realtà, l'insicurezza della percezione e l'inevitabilità della soggettività nel racconto. Il film segue un episodio dalla vita del protagonista. L'attenzione del narratore extradiegetico – che racconta la storia tramite la macchina da presa e guida lo sguardo dello spettatore – si sposta dal protagonista che osserva il suo ambiente, al protagonista che vuole appurare la verità, al protagonista che accetta la soggettività e l'indefinitezza della realtà, fino al protagonista che sparisce nello stesso ambiente che lui prima osservava.

## 1. Quadro teorico 1: Italo Calvino, livelli di realtà e l'individuo nella società moderna

### §1 Italo Calvino: sviluppo del percorso intellettuale

Lo scrittore Italo Calvino (1923-1985) seguì un lungo e mutevole percorso intellettuale, dal neorealismo alla letteratura sperimentale.<sup>2</sup> Pure il suo approccio alla realtà nella sua letteratura si sviluppò nel corso degli anni. Nel dopoguerra Calvino diede prova della sua affinità col neorealismo sulla base del breve romanzo *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) e dei suoi brevi racconti, che trattavano la Seconda Guerra Mondiale e i partigiani. Negli anni Cinquanta, quando si rivolse più ai problemi politici e sociali della società industriale e al rapporto tra letteratura e realtà, lasciò il neorealismo per concentrarsi sulla letteratura sperimentale e sulla saggistica.

Quando si spostò a Parigi, fece conoscenza con l'*Oulipo* (Laboratorio di letteratura potenziale) e la loro intenzione di esplorare tutta la potenzialità della letteratura e di applicare strutture matematiche alla letteratura.<sup>3</sup> Oltre all'indagine del labirinto della realtà Calvino cominciò ad interessarsi allo strutturalismo nella letteratura, che poi lo portava alla semiotica, allo studio dei segni e della comunicazione nella letteratura, come nel libro *Le Città Invisibili* (1972).

### §2 Livelli di realtà in letteratura

Nel 1980 è uscita *Una pietra sopra: Discorsi di letteratura e società*, una raccolta di saggi che parlano di vari aspetti della letteratura e della cultura, come la società industriale, realtà e letteratura e il ruolo dello scrittore nella società. L'ultimo scritto, *I livelli di realtà in letteratura* (1978), proviene da una relazione di Calvino al Convegno internazionale *Livelli della realtà* al Palazzo Vecchio a Firenze nel 1978.<sup>4</sup> Alla fine del saggio Calvino mette in evidenza che non ha discusso i livelli *della* realtà, ma i livelli *di* realtà.<sup>5</sup> Questa differenziazione dell'uso di preposizioni e articoli determinativi implica che non si tratta di una realtà sola e fissa, ma di realtà come concetto astratto ed indeterminato, costruita da

---

<sup>2</sup> Giulio Ferroni. *Profilo storico della letteratura italiana*, volume II. (Torino: Einaudi Scuola, [2010]): 1142

<sup>3</sup> Beno Weiss, *Understanding Italo Calvino*, (Columbia: University of South Carolina Press [1993]): 6

<sup>4</sup> Italo Calvino, *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*. (Torino: Giuli Einaudi editore, [1980]): 310

<sup>5</sup> *Ibidem*, 323

diversi livelli o strati. Nella letteratura questi livelli possono rimanere separati oppure possono mescolarsi e creare un'unità letteraria armonica o una miscela conflittuale ed esplosiva.<sup>6</sup>

Inoltre, il saggio parla dei livelli di realtà in letteratura, cioè viene discussa la teoria dei livelli di realtà nel contesto dell'universo della parola scritta mentre vengono esclusi altri universi di esperienza.<sup>7</sup> I livelli di realtà nella pittura o nel cinema fanno parte degli altri universi di esperienza e hanno bisogno di un approccio diverso di quello dell'universo scritto. Nella pittura ci sono delle immagini – astratte o figurative – e nel cinema queste immagini si muovono e vengono accompagnate dal suono. Per questo Calvino nomina esplicitamente l'universo d'esperienza, ovvero il medium, al quale si rivolge in quel saggio, cioè la letteratura.

Un'opera letteraria può essere composta di vari livelli narrativi, come Calvino spiega tramite la commedia di Shakespeare, *Sogno di una notte di mezza estate*, che è costruita da storie separate di gruppi di personaggi che s'incontrano e le quali storie si mescolano. Un altro esempio di una storia con diversi livelli di realtà è un racconto a cornice come *Il Decameron* o *Le mille e una notte*. In questi esempi contano solo i livelli dentro le storie mentre anche figure come il narratore (extradiegetico), l'autore e il lettore implicito contribuiscono ai livelli di realtà. Con il lettore implicito viene inteso il lettore a cui l'autore dirige la storia. La teoria per sostenere la costruzione di questi livelli "esterni" viene spiegata tramite una frase dell'*Odissea*: "Io scrivo che Omero racconta che Ulisse dice: io ho ascoltato il canto delle Sirene".<sup>8</sup>

Parlando di ogni parte di quella frase (io scrivo, io scrivo che Omero racconta, Omero racconta che Ulisse, Ulisse dice, io ho ascoltato il canto delle Sirene, e il canto delle Sirene) Calvino analizza i possibili livelli di realtà dell'universo scritto di quell'opera. Dedicando molta attenzione alla figura "io" e tutte le identità che potrebbe avere. Attraverso alcuni schemi Calvino mostra che alla fine tutti i personaggi, il narratore e l'autore dell'opera sono inventati dalla persona che scrive e che quelle figure rappresentano una parte sia reale sia fittizia dello scrittore.<sup>9</sup>

Qui si vede uno dei tanti sviluppi nella visione di Calvino sulla letteratura, visto che all'incontro con lo strutturalismo negli anni Cinquanta/Sessanta, Calvino sosteneva l'abolizione della figura dell'autore per trovare strutture interne e configurazioni della realtà

---

<sup>6</sup> Ibidem, 310

<sup>7</sup> Calvino, 312

<sup>8</sup> Ibidem, 315

<sup>9</sup> Ibidem, 317-318

nei racconti.<sup>10</sup> Concludo che il concetto di “la morte dell’autore” di Roland Barthes, usato nelle analisi strutturalistiche, non si applica più in questa fase della vita intellettuale di Calvino. Altrimenti non avrebbe dichiarato che tutti i livelli di realtà sono legati all’autore che costruisce la storia attraverso la propria identità.

Nelle analisi delle opere di Cortázar e di Antonioni saranno studiati questi livelli di realtà. Si tratta di un’indagine dei diversi strati delle storie, dello sviluppo dello sguardo del protagonista sulla realtà e dell’uso della metanarratività.

### **§3 L’individuo e la società**

*Il mare dell’oggettività* (1959) e *La sfida al labirinto* (1962) sono altri due saggi sulla percezione del reale che fanno parte di *Una pietra sopra*. I due saggi riguardano la molteplicità e l’indefinitezza di realtà e la posizione dell’individuo e la sua coscienza, volontà e giudizio nella società industrializzata, che fa annegare l’io nel mare dell’oggettività indifferenziata.<sup>11</sup>

Secondo Calvino uno dei problemi della rivoluzione industriale del dopoguerra era che le macchine avevano avanzato e reso inutile gli uomini a causa dello stato di automazione completa. L’uomo aveva perso il controllo delle cose che a quel punto andavano avanti da sole. La filosofia, la letteratura e l’arte avevano sofferto di questa industrializzazione e modernizzazione ed erano cambiate con lo sviluppo dell’avanguardia. Gli avanguardisti del dopoguerra avevano assunto il compito di trovare una nuova bellezza nel futuro industriale dominato dalla produzione di massa. Quella nuova bellezza prendeva lo spunto dalle arti visive per dare una forma agli oggetti del mondo contemporaneo e industriale.<sup>12</sup>

Nelle tendenze letterarie avanguardiste del dopoguerra come l’*École du regard* si inclinava a cancellare la coscienza, la volontà e il giudizio individuale. Guardare il mondo tramite gli oggetti, ovvero tutto ciò che esiste, aveva causato l’annegamento dell’individuo nel mare dell’oggettività. Nella letteratura, i personaggi venivano poco a poco consumati dal loro ambiente fino a perdere se stessi.<sup>13</sup>

Nelle analisi di questa tesi saranno anche studiati il ruolo dell’individuo nella società, la critica sulla società moderna e lo sguardo sul mondo attraverso il protagonista.

---

<sup>10</sup> Ferroni, 1148

<sup>11</sup> Calvino, 39

<sup>12</sup> Ibidem, 88

<sup>13</sup> Ibidem, 39

#### §4 *École du regard*

L'*École du regard*, anche noto come *Nouveau Roman*, *Roman Objectif* ed *École de Minuit*, è una corrente nella letteratura romanzesca francese del dopoguerra. Gli autori legati alla corrente si staccavano dalle tradizioni letterarie tramite nuove tecniche e metodi per contrapporre le vecchie concezioni sulla letteratura. Nel libro *Pour un nouveau roman* Alain Robbe-Grillet riferisce ai romanzi di Balzac come opere caratteristiche della norma letteraria francese e come ispirazione per i romanzieri contemporanei. Tutti quei romanzieri stavano scrivendo racconti usando gli stessi metodi per descrivere i personaggi e per sviluppare la trama, solo per fare un piacere alla massa.<sup>14</sup>

L'*École du regard* non era una teoria con regole fisse, ma importava rinnovare e sviluppare il romanzo come si sviluppava la società e la scienza.<sup>15</sup> Grazie a questa tendenza l'*École du regard* faceva parte dell'avanguardia e della letteratura sperimentale e postmoderna degli anni Cinquanta. Invece di seguire un racconto lineare e di costruire una trama, gli autori si concentravano sulla descrizione degli oggetti osservabili attraverso lo sguardo e la percezione di un personaggio.<sup>16</sup> Tramite la percezione degli oggetti gli autori volevano creare nuove relazioni tra l'uomo e il mondo. In questo caso "oggetto" poteva essere interpretato nel senso generale, cioè tutto quello che influenza i sensi, oppure nel senso più ampio, cioè tutto quello che occupa la mente, come memorie e idee per il futuro.<sup>17</sup>

Siccome Antonioni riconosceva l'importanza degli oggetti oltre ai personaggi, le sue opere sono spesso state legate alle teorie dell'*École du regard*. In realtà Antonioni non aveva mai letto un *Nouveau Roman* quando i critici cominciarono a vedere i film in quel contesto. In un'intervista con Aldo Tassone, storico di cinema, Antonioni ha spiegato che aveva letto quel tipo di romanzo solo dopo la produzione dei suoi film più conosciuti.<sup>18</sup> Tuttavia, in un'intervista fatta già nel 1964 da Jean-Luc Godard, regista e critico francese, Antonioni ammette di essere interessato ai metodi del *nouveau roman*.<sup>19</sup> Comunque, influenzato dalle idee dell'*École du regard* oppure no, Antonioni ha sempre accentuato gli oggetti nella messa in scena dei suoi film.

---

<sup>14</sup> Robbe-Grillet, 15

<sup>15</sup> Robbe-Grillet, 114-115

<sup>16</sup> Bork, G.J. van, e.a. 'Nouveau Roman' [2012] *DBNL* – 13.04.2014  
[http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01\\_01/dela012alge01\\_01\\_02687.php](http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_02687.php)

<sup>17</sup> Robbe-Grillet, 117

<sup>18</sup> Carlo di Carlo & Giorgio Tinazzi. Michelangelo Antonioni, *The Architecture of Vision: writings and interviews on cinema*. (Chicago: The University of Chicago Press, [1996]): 213

<sup>19</sup> *Ibidem*, 296



## 2. Quadro teorico 2: adattamento cinematografico e traduzione intersemiotica

### §1 Teorie di adattamento cinematografico

Nell'articolo *Twelve fallacies in contemporary adaptation theory* (2003) il critico Thomas M. Leitch discute dodici fallacie nelle scritture che trattano la teoria di adattamento cinematografico. Leitch continua a tornare alla conclusione che questo campo negli studi del cinema è stato trascurato e sottovalutato dai letterati e dai critici. I saggi e i corsi universitari sull'argomento di adattamento cinematografico parlano di studi specifici e di adattamenti di opere individuali. Finora non c'è stata costruita una base teorica generale che espone il processo di creare un adattamento cinematografico e che spiega cosa si dovrebbero adattare; un fondamento su cui si possono basare tutti i discorsi legati all'argomento.<sup>20</sup>

Nel saggio Leitch riferisce ad alcuni critici che hanno discusso l'adattamento cinematografico e riflette sulle loro opinioni e conclusioni. Uno dei critici che Leitch coinvolge nel discorso è Seymour Chatman, critico di letteratura e cinema che ha prodotto diversi scritti sull'adattamento cinematografico, come *What novels can do that films can't (and vice versa)* (1980). Chatman sostiene l'idea che solo la letteratura può fare descrizioni e asserzioni, mentre il cinema può soltanto nominare e mostrare tramite una sovrabbondanza di dettagli.<sup>21</sup> Dopo questa dichiarazione Chatman aggiunge che quell'incapacità non vale solo per il cinema muto, perché il cinema si rivolge soprattutto al senso visuale nonostante la presenza del suono. Inoltre, ogni asserzione o descrizione fatta nei film tramite un personaggio o commentatore non è una descrizione/asserzione cinematografica, ma una descrizione/asserzione letteraria applicata al film.<sup>22</sup> Leitch non è d'accordo con Chatman, perché sottolinea il fatto che la colonna sonora ha accumulato sempre più attenzione e importanza da quando è stato introdotto il suono sincronico nel cinema.<sup>23</sup>

Dieci anni dopo la pubblicazione dell'articolo di Chatman, è uscito un suo libro intitolato *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film* (1990). È da notare quanto Chatman ha cambiato la sua teoria sull'assenza di descrizioni nel cinema. Nel capitolo *What is description in the cinema?* parla ampiamente delle differenze tra descrizioni nella letteratura (descrizioni esplicite) e descrizioni nel cinema (descrizioni tacite). Aspetti

---

<sup>20</sup> Thomas M. Leitch 'Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory' *Criticism*, 45/2 (2003): 149

<sup>21</sup> Seymour Chatman, 'What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa)' *Critical Inquiry* 7/1 (1980): 128

<sup>22</sup> Ibidem, 128

<sup>23</sup> Thomas M. Leitch, 153

importanti in questo paragone sono la sovrabbondanza di dettagli, la ricchezza visuale e la povertà verbale del cinema verso una quantità limitata di dettagli e il compito di inventare e completare l'immagine parziale della letteratura.<sup>24</sup>

Un aspetto importante della discussione sugli adattamenti è la descrizione dei personaggi e i loro pensieri. Nei romanzi c'è più spazio e più tempo per esporre il carattere del protagonista e il suo sviluppo psicologico nel corso della storia. Tuttavia, questa riserva per quanto riguarda descrizioni dettagliate di personaggi vale solo per il cinema, perché i personaggi nei racconti brevi non sono considerati meno avvincenti di quelli nelle storie lunghe.<sup>25</sup>

George Bluestone, lo scrittore di uno dei primi libri sulla teoria di adattamento cinematografico *Novels into film* (1957), sostiene che nel cinema solo la messa in scena non può rendere i pensieri, perché il pensiero concretizzato ed esternalizzato non è più un pensiero. Leitch risponde su questa dichiarazione che il cinema possiede il potere di trasmettere pensieri e sentimenti dei personaggi attraverso il comportamento e la maniera di parlare.<sup>26</sup> Inoltre, la messa in scena viene spesso usata dai registi per rispecchiare lo stato d'animo dei personaggi usando ambienti scuri o chiari, chiusi o aperti, vuoti o pieni di oggetti con certi significati.

Un argomento che, secondo Leitch, continua a bloccare lo sviluppo della teoria di adattamento cinematografico è la concentrazione sulla questione di originalità. In quel caso il testo originale è visto come un testo singolare e individuale mentre invece è un intertesto con riferimenti coscienti e incoscienti ad altre opere. Gli adattamenti cinematografici possono offrire un adattamento esatto come molti adattamenti delle opere di William Shakespeare, oppure un adattamento libero che contiene solo alcune somiglianze con l'opera originale, come il film *Blow-Up* di Michelangelo Antonioni. L'influenza del regista e degli altri collaboratori dell'adattamento rende il film più di una trascrizione o una traduzione letterale, a causa di che il testo fonte è considerato come superiore. Ovviamente, l'opera originale rassomiglia se stesso meglio di un'adattamento di quell'opera.<sup>27</sup> Per ampliare il campo di ricerca della teoria di adattamento cinematografico bisogna indagare che cosa significa

---

<sup>24</sup> Seymour Chatman, *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*, (Ithaca: Cornell University Press, [1990]): 38-39

<sup>25</sup> Thomas M. Leitch, 158

<sup>26</sup> *Ibidem*, 158

<sup>27</sup> *Ibidem*, 161

originalità e lasciar perdere la condanna degli adattamenti a causa della deviazione dal testo fonte.<sup>28</sup>

Nelle analisi del racconto di Cortázar e del film di Antonioni sarà discussa la presenza di descrizioni dei personaggi, degli ambienti e dei pensieri. Inoltre il capitolo tratta la maniera in cui alcuni temi importanti del racconto sono stati adattati nel film, come la soggettività dello sguardo e lo scoperto di un reato.

## **§2 Traduzione e comunicazione intersemiotica: parole verso immagini**

La semiotica è una scienza umana che si occupa dello studio dei segni che servono per la comunicazione. Ugo Volli, semiologo italiano, ha descritto ampiamente ogni aspetto della semiotica nel suo libro *Manuale di semiotica* (2000). La comunicazione ha bisogno della presenza di un emittente, un testo e un destinatario. L'emittente diffonde informazione su di sé tramite il testo che si presenta in un formato accessibile per il destinatario che deve interpretare il testo, il suo significato e l'intenzione dell'emittente.<sup>29</sup> Ci sono cinque tipi di canali, cioè mezzi per realizzare la comunicazione: il canale visivo, uditivo, gustativo, tattile e olfattivo. La comunicazione nella letteratura si presenta sul livello grafico-visivo, mentre il cinema comunica sul livello pittorico-visivo, fonico-acustico e grafico-visivo.<sup>30</sup>

Il segno rappresenta la relazione tra un significante (espressione) e un significato (contenuto/idea).<sup>31</sup> Nel manuale Volli discute varie classificazioni dei segni, fra cui ci sono segni iconici, che hanno una similarità di forma tra il significante e il significato come illustrazioni e suoni onomatopeici, e segni simbolici e codici, che hanno una motivazione arbitraria e culturale come la maggioranza delle parole legate a una certa lingua o cultura (tranne parole onomatopeiche).<sup>32</sup> I segni verbali che la letteratura usa per comunicare sono simbolici, perché la lingua è filtrata dai concetti culturali e riceve significato nel contesto della cultura. I segni visuali usati nel cinema sono più iconici che simbolici, perché sono ricevuti direttamente dai destinatari attraverso la percezione dei segni visuali senza dover decifrarli usando strumenti linguistici.<sup>33</sup> I personaggi e gli oggetti visibili nel film (i significanti) rassomigliano i loro significati in una maniera non-arbitraria. Tuttavia, si può discutere

---

<sup>28</sup> Ibidem, 163

<sup>29</sup> Ugo Volli, *Manuale di semiotica*, <http://www.scicom.altervista.org/semiotica/Volli.pdf>: 1

<sup>30</sup> Ibidem, 2

<sup>31</sup> Ibidem, 2

<sup>32</sup> Ibidem, 10

<sup>33</sup> Thomas M. Leitch, 156-157

l'arbitrarietà nel cinema, perché il significato può essere rappresentato da attori diversi in versioni differenti del film.<sup>34</sup>

Nelle analisi delle opere di Cortázar e di Antonioni saranno discusse le diverse forme di comunicazione tra emittente (scrittore/narratore/regista/macchina da presa) e destinatario (lettore/spettatore). Inoltre verrà analizzato l'uso dei diversi tipi di canali e di segni.

---

<sup>34</sup> Chatman, *Coming to terms*, 111-112

### 3. Analisi della realtà, della soggettività e dell'individualità in *Blow-Up* e *Las Babas del Diablo*

In questo capitolo saranno analizzati e paragonati il film e il racconto per quanto riguarda la storia. Sarà discussa la costruzione dei livelli di realtà, la posizione del protagonista nella sua società, la metanarratività e la soggettività della percezione in relazione alla scoperta di due reati nelle storie.

#### **§1 Le storie: riassunto breve del racconto di Cortázar e del film di Antonioni**

La storia originale dello scrittore argentino Julio Cortázar, su cui è basato il film di Michelangelo Antonioni, si intitola *Las Babas del Diablo* e proviene dalla raccolta *Las Armas Secretas* (1959).

La storia parla dello traduttore franco-cileno Roberto Michel che abita a Parigi e che fa il fotografo nel tempo libero. Michel prova a raccontare e a richiamare alla memoria la sua esperienza di scattare una fotografia di una coppia in un parco un mese prima. Per rendere la foto più chiara fa un ingrandimento e comincia a riflettere su quello che vede e su quello che si ricorda del momento. Man mano la storia si dispiega e rivela un delitto che Michel crede di aver prevenuto grazie alla sua foto. Le difficoltà di Michel nella sua narrazione della storia mette in dubbio la verità degli avvenimenti. Secondo Michel sembra che la donna non volesse sedurre il ragazzo per il proprio piacere, ma per quello di un uomo che si era nascosto nella sua macchina. Nella ricostruzione degli eventi Michel perde un po' la sua lucidità mentale e lascia il lettore implicito nel dubbio su cosa sia successo davvero quel giorno nel parco.

Questa storia ha ispirato il regista italiano Michelangelo Antonioni per il suo film *Blow-Up* (1966). La storia del film non è esattamente uguale alla storia di Cortázar, ma ci sono delle somiglianze importanti, come l'ingrandimento di una foto per appurare la verità riguardante un possibile reato. Inoltre, il luogo del delitto è un parco come nel racconto originale e il protagonista, Thomas, diventa ossessionato dagli ingrandimenti e l'omicidio che lui crede di aver scoperto.

Thomas è un fotografo professionale che abita a Londra nel periodo di "*Swinging London*" negli anni Sessanta. È un periodo di indifferenza, amoralità, sesso e droga rappresentato tramite un gruppo di giocatori di mimo che continuano a tornare nel film. Oltre alle foto per le riviste di moda, Thomas sta lavorando a un libro di foto d'arte. Un giorno lascia le fotomodelle nello studio per visitare negozi di antiquariato e finisce in un parco dove

trova una coppia innamorata. Thomas si nasconde nei cespugli e dietro gli alberi per scattare alcune foto. Quando la donna, Jane, scopre il fotografo si arrabbia ed esige il rullino. Thomas non le dà il rullino e quando sviluppa le foto crede di aver scoperto l'omicidio di un uomo nel parco. Il fotografo torna al parco senza la macchina fotografica e trova il cadavere dell'uomo. Tenta di portare il suo agente al parco come testimone, ma non ci riesce. Quando torna da solo con la macchina fotografica, il cadavere è sparito. Il mistero non è risolto e anche il fotografo sparisce dopo essere entrato nel mondo immaginario dei giocatori di mimo.

## **§2 Livelli di realtà: costruzione e significato in relazione alla storia del racconto/film**

La storia di Cortázar è divisa in tre parti o livelli: il presente in cui Michel parla della sua esperienza, il passato in cui Michel scatta la foto e descrive l'evento nel parco e l'ingrandimento della foto tramite cui Michel scopre il delitto che ha prevenuto quando ha scattato la foto. Questi tre livelli contengono alcuni "sottolivelli" che rendono ambigua la verità di ciò che è successo. La costruzione della storia tramite i diversi livelli di realtà crea un effetto matrioska, una caratteristica della metanarratività.

Il livello del presente contiene due sottolivelli: il livello del narratore diegetico, Michel, che parla nella prima persona (singolare o plurale) e il livello del narratore extradiegetico, Cortázar, che commenta sul narratore diegetico. Così si presenta un testo confuso con divagazioni su nuvole e uccelli.

Questi meccanismi narrativi riferiscono alla corrente letteraria del realismo magico di cui Cortázar faceva parte. Franz Roh, storico, fotografo e critico d'arte tedesco, introdusse questo termine 'realismo magico' nel suo libro *Nach-Expressionismus (Magischer Realismus): Probleme der neuesten Europäischen Malerei* (1925) a metà degli anni Venti.<sup>35</sup> Nel realismo magico le cose familiari sono descritte in una maniera insolita e accentuata che crea un senso di defamiliarizzazione o alienazione dalla parte del lettore, perché la qualità familiare ha reso quelle cose ovvie e quasi invisibili invece di magiche e notevoli. Alcuni aspetti tipici del realismo magico che sono anche presenti nell'opera di Cortázar sono: la defamiliarizzazione, la metanarratività, il finale aperto, l'immaginazione e l'incapacità della lingua di trasmettere la realtà esatta.<sup>36</sup>

Nel saggio *Du réalisme a la réalité* (1955 e 1963) Alain Robbe-Grillet descrive un'esperienza molto simile a quella di Michel nel racconto di Cortázar per quanto riguarda le

---

<sup>35</sup> Scott Simpkins, 'Magical Strategies: The Supplement of Realism' *Twentieth Century Literature* 34/2 (1988): 141

<sup>36</sup> *Ibidem*, 145

asserzioni delle nuvole e degli uccelli. Robbe-Grillet parla di “*un instant de l’illusion réaliste*”<sup>37</sup> che ha sentito quando stava scrivendo la sua opera *le Voyeur* (1955) e voleva descrivere il volo dei gabbiani e i movimenti delle onde. Andò alla costa per rinfrescare la memoria dei gabbiani volanti, ma scoprì che erano i gabbiani sbagliati, perché era soltanto interessato all’immagine mentale dei gabbiani. In questo modo Robbe-Grillet descrive un aspetto importante del realismo magico: descrive come i gabbiani, una volta reali, erano passati dal mondo esterno alla mente dello scrittore, un passaggio che li aveva trasformati ma che li aveva anche resi più reali perché erano immaginati.<sup>38</sup> Il realismo magico crea una sensazione defamiliarizzata mettendo in evidenza il carattere magico delle cose ordinarie e cercando di ricreare la realtà delle cose nella letteratura. Anche nel racconto di Cortázar le nuvole reali nel cielo diventano nuvole immaginate e proiettate da Michel sull’ingrandimento della foto.

Questo concetto di Robbe-Grillet che considera la versione immaginata di un oggetto più reale che l’oggetto che si vede nel mondo esterno, si applica anche alle storie di Antonioni e Cortázar. Nel caso di quelle due opere non si tratta di un oggetto, ma di un avvenimento. Non si sa sicuramente cosa è successo davvero nel racconto e nel film, ma le storie costruite nelle menti dei protagonisti, usando la loro visione e le loro asserzioni, diventano le storie reali fino al momento che i protagonisti si rendono conto della loro posizione soggettiva rispetto alla realtà.

Il livello del presente è introdotto all’inizio della storia tramite un discorso metanarrativo del narratore duplice (sia diegetico sia extradiegetico) che riflette su come raccontare la sua storia. Per il passaggio dal primo al secondo livello, cioè dal livello del presente al livello del passato, Michel usa la discesa dalle scale in casa sua come metafora e torna indietro fino a un mese prima.

Nel livello del passato Michel descrive in prima persona quello che ha visto e pensato quando ha scattato la foto della coppia nel parco. Michel interrompe se stesso con descrizioni del cielo che vede dalla finestra e Cortázar interrompe Michel con commenti sul comportamento e sui pensieri del protagonista. Si entra il secondo livello quando il narratore extradiegetico, Cortázar, introduce ufficialmente il protagonista Roberto Michel. È da notare che quel narratore extradiegetico commenta la storia, a volte tra parentesi a volte no, inserendo cambiamenti del pronome personale. La presenza di due istanze, sia diegetico sia extradiegetico, e l’intreccio dei loro livelli di realtà crea un effetto sperimentale del realismo

---

<sup>37</sup> Robbe-Grillet, 138

<sup>38</sup> Robbe-Grillet, 138-139

magico che mira a descrivere la realtà assoluta. C'è persino un caso in cui il pronome cambia in una frase sola: “[...] (*and at that I ought to be remembering the other poet, but Michel is an obstinate beggar*) [...]”.<sup>39</sup>

Al livello del passato il narratore mette anche in evidenza le difficoltà di appurare la verità per quanto riguarda la vera relazione tra la donna e il ragazzo e il vero significato del loro incontro. Questo si vede, per esempio, quando il narratore tenta di descrivere di che tipo di coppia si tratta quando vede il ragazzo e la donna nel parco. Prima pensa che sia una coppia innamorata poi osserva che la coppia sembra più una madre con suo figlio. Quasi subito cambia idea di nuovo quando nota che potrebbe essere una coppia illegittima. Torna, invece, all'idea di madre e figlio quando s'immagina come la donna avrebbe dominato il ragazzo usando la tenerezza apparente: “[...] *plainly mother and son under a milky yellow light*.”<sup>40</sup> Dopo questa fantasia il narratore ammette che non potrebbe mai capire fino in fondo il vero scopo della donna. Conclude che si può solo speculare e formulare ipotesi, ma è anche convinto che la donna mira a soddisfare i desideri di un'altra persona assente usando il ragazzo.

Al livello dell'ingrandimento Michel crea una riproduzione mentale dell'avvenimento con la donna, il ragazzo e l'uomo, e lui tenta di salvare il ragazzo un'altra volta. La differenza è che la seconda volta Michel non è il fotografo ma è la macchina fotografica. Questo livello si crea quando Michel decide di ingrandire la foto, ma la storia passa dal livello del passato al livello dell'ingrandimento solo quando viene descritto il primo tremito delle foglie nella foto. In quel momento comincia la trasformazione della foto in una cosa viva e di Michel in un prigioniero del suo tempo. Le persone nella foto continuano la loro vita e la loro storia mentre Michel non può più intervenire per salvare il ragazzo. Michel perde la lucidità mentale a causa della foto e della storia immaginata: “*There was nothing left of me [...]*”<sup>41</sup> Nella mente di Michel la foto diventa un video in cui entra anche l'uomo che si trovava nella propria macchina quando era stata scattata la foto. La macchina fotografica diventa una macchina da presa con movimenti (“[...] *the camera turned a little [...]*”<sup>42</sup>) e con zoom (“[...] *I realized that I was beginning to move toward them [...] the woman's face turned toward me as though surprised, was enlarging [...]*”<sup>43</sup>).

---

<sup>39</sup> Julio Cortázar, 'Blow-Up' [1999] *Zoetrope:All-Story* – 25.05.2014 [http://www.all-story.com/issues.cgi?action=show\\_story&story\\_id=44](http://www.all-story.com/issues.cgi?action=show_story&story_id=44)

<sup>40</sup> Ibidem

<sup>41</sup> Ibidem

<sup>42</sup> Ibidem

<sup>43</sup> Ibidem



Il livello delle nuvole e degli uccelli si manifesta per la maggior parte come un sottolivello del presente del narratore diegetico. Verso la fine della storia il livello del presente e il livello dell'ingrandimento s'intrecciano a causa di cui il sottolivello delle nuvole diventa un livello onirico che entra nel livello dell'ingrandimento. Non è più chiaro se Michel guarda la finestra o la foto quando descrive il cielo e il tempo mutabile con nuvole bianche e grigie e la pioggia. Quest'atmosfera coincide con la realtà fugace e sfuggente che l'uomo non potrà mai capire completamente<sup>44</sup>. Pure Antonioni mette in evidenza la forza del vento che spinge avanti le nuvole nel cielo e fa muovere le foglie.

Nel film il protagonista Thomas attraversa e osserva i diversi livelli di realtà. Quelli sono il livello della "*Swinging London*" con i fotomodelli e i giocatori di mimo, il livello del parco che mostra la qualità soggettiva e sfuggente della realtà e il livello della storia poliziesca.

All'inizio della storia Thomas osserva il suo ambiente e la società attraverso la lente della macchina fotografica. Passa dai senz'altro ai fotomodelli e alla coppia nel parco. Si comporta come un narratore extradiegetico del mondo, ma viene disturbato quando la donna nel parco, Jane, si accorge della presenza del fotografo ed esige la pellicola. Al momento che Thomas rifiuta di darle le foto lui entra nel livello della storia poliziesca e diventa un personaggio che non solo osserva, ma che vuole appurare la verità, come un investigatore. Purtroppo, la donna è l'unico testimone e Thomas non riesce a ritrovarla perché Jane gli ha dato un numero telefonico falso. Thomas cerca la storia vera tramite ingrandimenti delle foto e conversazioni con altri personaggi come Ron, l'agente di Thomas, e Verushka, una modella, che fanno parte del livello della "*Swinging London*", cioè il livello dell'indifferenza e della moralità mancante. Quando Thomas sta per impazzirsi a causa della ossessione con gli ingrandimenti, lui entra il livello del parco in cui impara ad accettare la soggettività e l'indefinitezza di realtà.

Il livello della "*Swinging London*" rappresenta la società londinese durante gli anni sessanta. Questo livello offre il contesto storico e socio-culturale per tutta la storia. Secondo critici come Gary Kester questo periodo, come rappresentato nel film di Antonioni, significa indifferenza, amoralità, sesso e droga. Anche altri critici che hanno discusso il film riconoscono un elemento di critica negativa, come Peter Brunette che ha anche discusso il film tramite un commento audio.<sup>45</sup> Ogni volta che Antonioni doveva spiegare il significato di un suo film, rispondeva che non era uno psicologo o un teorico che fa delle analisi, lui era

---

<sup>44</sup> Gary Kester, "Blow-up": Cortázar's and Antonioni's' *Latin American Literary Review* 4/9 (1976): 9

<sup>45</sup> Peter Brunette, *The Films of Michelangelo Antonioni*. (Cambridge: Cambridge University Press, [1998]): 110

solo regista. Non sapeva parlare dei suoi film prima di averli finiti e di aver concluso il processo della produzione.<sup>46</sup>

Il livello del parco rappresenta la soggettività dello sguardo e l'incomprensibilità della realtà. Questo livello mette in evidenza il tema principale del film, cioè la relazione tra il protagonista e la realtà in generale, quindi non legato a un certo livello.<sup>47</sup> Thomas entra in questo livello e questo luogo diverse volte nella storia. La prima volta scatta le foto della coppia innamorata. Quando torna a casa e sviluppa le foto pare che la situazione nel parco non fosse tanto innocente quanto pensasse. Thomas crede di aver scoperto un uomo con una pistola nascosto nei cespugli, ma quando ingrandisce le foto diventano immagini astratte come i quaderni del suo amico e pittore Ben che usa la tecnica del *dripping*. Ben dice che prima crea le sue opere senza intenzioni particolari e che dopo un po' di tempo emergono le forme, gli oggetti e i significati nelle immagini astratte, come anche nelle foto di Thomas.

Le seguenti due volte che entra nel parco viene confrontato con due scene contraddittorie: prima dimentica la sua macchina fotografica e vede il corpo dell'uomo ucciso e poi ritorna con la macchina fotografica ma non trova nessuna traccia dell'omicidio. Thomas lascia il luogo del crimine, confuso e indeciso sul fatto se il reato sia stato reale o no, e incontra i giocatori di mimo che stanno giocando tennis con una pallina immaginaria. In questa fase della storia Thomas si trova ancora nel livello del parco e viene confrontato con il fatto che lo sguardo umano è soggettivo. Sembra che Thomas accetti l'indefinitezza di realtà quando raccoglie la pallina da tennis immaginaria e la getta ai giocatori.

Il livello della storia poliziesca si basa sulla scoperta dell'omicidio nel parco. Il mistero offerto dalla parte gialla della storia non viene mai risolto, come nel romanzo *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957) dello scrittore italiano Carlo Emilio Gadda. L'attenzione del protagonista e della storia divaga dal mistero dell'omicidio all'accettazione della soggettività della realtà. Per risolvere il mistero Thomas torna alcune volte al parco dove è confrontato con la domanda se sia possibile appurare la verità della realtà. Il livello della storia poliziesca sparisce nello sfondo grazie alle esperienze del protagonista nel livello del parco.

Queste analisi mostrano che sia la storia di Cortázar che la storia di Antonioni sono costruite con diversi livelli che rappresentano tutti una realtà soggettiva e parziale. Come dice Calvino nel suo saggio *Livelli di realtà in letteratura*, questi livelli si mescolano e creano una storia letteraria conflittuale e complicata. Ci sono anche delle differenze tra i livelli della

---

<sup>46</sup> Di Carlo & Tinazzi, 91

<sup>47</sup> Kester, 149

storia scritta e i livelli del film. Nel film i livelli stabiliscono il contesto storico e socio-culturale, accentuano il tema principale e stabiliscono un genere letterario, cioè il giallo. Nel racconto, invece, i livelli formano approcci diversi della stessa storia e cercano di trovare la maniera perfetta di raccontare, riprodurre e comunicare gli avvenimenti e la realtà. Entrambe le storie contengono alcuni aspetti importanti del realismo magico: la defamiliarizzazione, la metanarratività, il finale aperto, l'immaginazione e l'incapacità della lingua di trasmettere la realtà esatta.<sup>48</sup> Una differenza importante tra il racconto e il film è l'enfasi sul narratore e il suo carattere duplice nel racconto, mentre nel film si trova solo un narratore tacito, cioè la macchina da presa che mostra.

### §3 Oggettività e il protagonista nella società

Un tema importante nelle due storie è la soggettività dello sguardo umano, in questi casi lo sguardo del protagonista. Nella storia di Cortázar sembra che Michel si voglia fondere con la macchina fotografica e guardare il mondo tramite la lente. Il fotografo consegna la visione personale a quella della macchina fotografica.<sup>49</sup> Come Calvino ha descritto nel suo saggio *Il mare dell'oggettività* così sparisce l'individuo e si lascia dominare dalle macchine.<sup>50</sup>

Michel prova a salvare la sua individualità umana sottolineando la necessità degli uomini per la creazione di bellezza nella società modernizzata e industrializzata. La macchina da scrivere non sa raccontare storie e rimane immobile senza lo scrittore. Inoltre, l'automobile, senza uomini per guidarla, per darle un'aura pericolosa, per renderla bella, è soltanto una gabbia misera.<sup>51</sup> Tuttavia, Michel non riesce a sottrarsi dalla dominazione della macchina fotografica mentre perde la sua lucidità mentale e diventa prigioniero della lente. Come nei romanzi dell'*École du regard* vengono cancellati la coscienza, la volontà e il giudizio individuale.<sup>52</sup>

La storia si svolge a Parigi, la città che secondo Cortázar rappresenta una metafora per la civiltà razionale e occidentale.<sup>53</sup> Lo scrittore non rivela il periodo in cui si svolge la storia, ma probabilmente si tratta degli anni Cinquanta/Sessanta, il tempo in cui Cortázar ha scritto il racconto. La razionalità e la logica della città contrastano con lo stato labile del protagonista, Michel. Il film, invece, si svolge a Londra negli anni Sessanta. Un mondo in cui l'umanità e la morale vengono dominate dalla cultura di sesso, droga e musica rock. La carenza di umanità e

---

<sup>48</sup> Simpkins, 145

<sup>49</sup> Cortázar, 'Blow-Up'

<sup>50</sup> Calvino, 41

<sup>51</sup> Cortázar, 'Blow-Up'

<sup>52</sup> Calvino, 39

<sup>53</sup> Kester, 9

individualità viene rappresentata dai giocatori di mimo che aprono e chiudono la storia. L'esperienza di Thomas e la mancanza di interesse degli altri personaggi rappresenta il senso inesistente di morale di quel periodo.<sup>54</sup> Spariscono la coscienza, la volontà e il giudizio individuale come nella storia di Cortázar in cui una donna tenta di abusare l'innocenza per il piacere di un altro.

Già prima di entrare nel parco per scattare le foto, Thomas dimostra una volontà di scappare dal mondo in cui si trova. Si mostra annoiato quando deve scattare le foto di moda, sostegni della superficialità e dell'avidità, e quando due ragazzine insistono di voler diventare modelle, egli scappa dallo studio ed entra in un negozio di antiquariato dove parla con una ragazza di viaggiare per il mondo e di dove compra un'elica grande, metafora del volo e della fuga.

Un aspetto importante dell'*École du regard* è la percezione degli oggetti per creare nuove relazioni tra l'uomo e il mondo. Come spiegato nel primo capitolo "oggetto" può significare tutto quello che influenza i sensi, oppure tutto quello che occupa la mente, come memorie.<sup>55</sup> Nelle storie di Cortázar e Antonioni la memoria è molto importante, perché i protagonisti vogliono ricostruire il passato usando delle fotografie e i loro ricordi degli avvenimenti visibili nelle foto. Tutti e due i protagonisti guardano il mondo tramite un oggetto concreto: la macchina fotografica, e tutti e due gli uomini guardano il mondo del passato tramite un oggetto astratto: la memoria.

Alla fine del film, quando Thomas getta la pallina da tennis immaginaria ai giocatori di mimo e sparisce nel piano d'ambientazione del prato, si può concludere che il fotografo ha accettato la soggettività della realtà oppure che ha accettato il suo posto nella società indifferente senza individualità e morale. Nell'ultimo caso il protagonista viene poco a poco consumato dall'ambiente fino a perdere se stesso, come nella letteratura dell'*École du regard*. Sia nel racconto sia nel film il protagonista prova a capire la realtà e il mondo guardando gli oggetti e usando la macchina fotografica.

Quindi tutti e due i protagonisti annegano nel mare di oggettività, come descritto da Calvino, e lottano con la comprensione e la qualità sfuggente di quello che vedono. Tuttavia, solo lo stato mentale di Michel è abbastanza chiaro grazie alle descrizioni nel testo. Le differenze tra il racconto e il film per quanto riguarda le descrizioni e la rappresentazione dei pensieri dei protagonisti verranno discusse nel capitolo seguente. I protagonisti guardano il mondo tramite oggetti concreti (macchina fotografica) e tramite oggetti astratti (memoria), ma

---

<sup>54</sup> Kester, 12

<sup>55</sup> Robbe-Grillet, 117

abitano in due mondi diversi: Michel vive a Parigi che rappresenta la razionalità e lo sviluppo occidentale, mentre Thomas vive a “*Swinging London*” che rappresenta carenza di umanità e individualità.

#### §4 Metanarratività

Nella critica letteraria tradizionale la metanarratività era condannata e considerata come qualcosa di fastidioso che rompeva l’illusione di realtà. Nella letteratura moderna e postmoderna invece, la metanarratività è usata come mezzo poetico per creare una relazione di fiducia tra narratore e lettore e per rafforzare l’illusione di realtà.<sup>56</sup> Metanarratività si riferisce ai commenti del narratore sugli eventi del narrato o di altri artifici nella trama che stimolano una riflessione sul racconto stesso o sul proprio medium, come la costruzione di una storia a scatole cinesi.<sup>57</sup> Quel tipo di metanarratività si vede anche nella storia di Cortázar in cui il livello dell’ingrandimento si trova nel livello del passato che si trova nel livello del presente.

Oltre alla costruzione del racconto alla matrioska la storia di Cortázar contiene un gran numero di commenti narratoriali. Nel primo paragrafo il narratore duplice (Michel e Cortázar) si chiede come raccontare questa storia. Quel narratore mette in evidenza il medium del racconto, cioè la scrittura, quando parla della sua macchina da scrivere. Nel film di Antonioni viene riflettuto sul medium, il cinema, attraverso la macchina fotografica. Tutte e due le discipline, cinema e fotografia, si occupano dello sguardo e della registrazione della realtà, malgrado la differenza tra l’immagine fissa della fotografia e le immagini in movimento del cinema.

L’uso della prima persona e della terza persona nel racconto di Cortázar evoca dubbio per quanto riguarda l’identità del narratore. I cambiamenti di persona suscitano l’idea che Michel sia il narratore diegetico accompagnato da un narratore extradiegetico, Cortázar, che commenta le azioni e i pensieri di Michel: “[...] *but Michel is an obstinate beggar [...]*”<sup>58</sup> e “[...] *but Michel rambles on to himself easily enough, there’s no need to let him harangue on this way.*”<sup>59</sup> All’inizio della storia l’autore Cortázar usa il narratore Michel per rispecchiare e contemplare il suo ruolo come scrittore. Mette in evidenza la duplicità del narratore con l’asserzione “*I who am dead (and I’m alive, I’m not trying to fool anybody, [...]*”.<sup>60</sup> La

---

<sup>56</sup> Monika Fludernik, *An introduction to narratology*, (Londra: Routledge, [2009]): 61

<sup>57</sup> *Ibidem*, 63

<sup>58</sup> Cortázar, ‘Blow-Up’

<sup>59</sup> *Ibidem*, 68

<sup>60</sup> Cortázar, ‘Blow-Up’

dichiarazione di morte riferisce alla teoria della morte dell'autore di Roland Barthes, che rende l'influenza dell'autore inesistente. Allo stesso momento ridicolizza quella teoria visto che sia l'autore che parla della propria morte nella storia. Gli opposti di uno stato morto e vivo di quello che racconta mostra che si tratta della voce del narratore Michel e dell'autore Cortázar.

Pure Antonioni s'identifica con il suo protagonista Thomas costruendo un parallelo tra il fotografo e il regista.<sup>61</sup> Calvino discute questa relazione tra protagonista e autore quando conclude nella sua analisi dei livelli dell'*Odissea* che tutti i personaggi, il narratore e l'autore dell'opera sono inventati dallo scrittore e che quelle figure rappresentano una parte reale o fittizia dello scrittore.<sup>62</sup>

Quindi la metanarratività è un aspetto importante di tutte e due le storie. Viene riferito al medium: alla letteratura tramite le limitazioni della lingua e al cinema con l'aiuto della macchina fotografica. Gli autori si identificano con i loro protagonisti, ma nel caso del racconto l'autore e il narratore si mescolano in un modo più esplicito che nel film.

### **§5 Reati irrisolti: la soggettività della percezione in relazione ai reati**

Sia nella storia scritta che nel film si tratta di un reato che viene scoperto dal protagonista tramite una foto. Nel racconto di Cortázar il crimine, la seduzione di un minorenne, è prevenuto mentre nel film di Antonioni il delitto, un omicidio, è già stato commesso. I protagonisti tentano di appurare la verità studiando gli ingrandimenti delle loro fotografie. Purtroppo, a causa dell'inaffidabilità della memoria e dello sguardo soggettivo dei protagonisti, loro non riescono a dimostrare che hanno davvero scoperto un reato.

Nell'opera letteraria Michel è conscio della natura soggettiva della realtà. Quando cerca di raccontare la sua storia nel modo più esatto Michel ammette che sia possibile che: “[...] *I'm telling a truth which is only my truth, and then is the truth only for my stomach.*”<sup>63</sup> Al livello dell'ingrandimento Michel non riconosce più la differenza tra l'illusione creata dalla sua mente e la realtà. Dopo aver esaminato in profondità la foto della coppia Michel rimane traumatizzato e crede che “la realtà” (livello dell'ingrandimento) sia molto peggio di quella che aveva immaginato quando aveva fatto la foto (livello del passato).

In tutte e due le storie i protagonisti non si fidano del proprio sguardo e credono nella capacità della macchina fotografica di mostrare la realtà vera e oggettiva. Appena prima

---

<sup>61</sup> Brunette, 111

<sup>62</sup> Calvino, 317-318

<sup>63</sup> Cortázar, 'Blow-Up'

dell'introduzione dell'uomo nel visuale della macchina fotografica Michel dubita un attimo della sua visione soggettiva nella costruzione della storia del ragazzo e della donna. È convinto che la foto, scattata al momento giusto, mostrerebbe la realtà com'è davvero. Pure Thomas diffida del proprio sguardo perché trova il cadavere nel parco quando si è dimenticato la macchina fotografica, ma non lo vede più quando torna al parco per scattare una foto come prova.

Quando invece Michel ha sviluppato le foto si accorge che sia impossibile prendere un altro punto di vista sulla situazione di quello della foto. Come fotografo doveva già consegnare la visione personale a quella della macchina fotografica e come spettatore viene di nuovo dominato dalla posizione e dalla visione della lente.<sup>64</sup> Siccome gli ingrandimenti non sono abbastanza chiari per funzionare come prova assoluta, rimangono solo i ricordi dei protagonisti per ricostruire i giorni dei reati. La realtà del momento è passata e restano soltanto sguardi soggettivi: “[...] *that gloomy operation of comparing the memory with the gone reality* [...]”<sup>65</sup>

Quindi in entrambe le storie l'attenzione sui reati è deviata a causa della lotta dei protagonisti con la soggettività del proprio sguardo. Così il racconto e il film hanno un finale aperto e i misteri per quanto riguarda i reati non vengono mai risolti.

---

<sup>64</sup> Cortázar, 'Blow-Up'

<sup>65</sup> Ibidem, 75

#### 4. Analisi dell'adattamento cinematografico: *Blow-Up* e *Las Babas del Diablo*

In questo capitolo saranno analizzati e paragonati il film e il racconto sul livello di adattamento cinematografico. Saranno discussi due frammenti o aspetti che si trovano in tutte e due le storie, visto che il film è una traduzione libera del racconto originale e quindi non seguono esattamente la stessa storia. Queste analisi saranno eseguite sulla base di teorie, articoli e saggi discussi nel secondo capitolo.

##### **§1 L'osservazione e scattare le foto**

Questa analisi tratta una sezione del racconto di Cortázar, e una sequenza del film di Antonioni: 00:24:46-00:30:46. In tutti e due i frammenti il fotografo passeggia nel parco dove nota una coppia dopo di che decide di osservare la coppia e scattare una o più foto.

Entrambi i fotografi fissano l'attenzione sulle coppie quando osservano qualcosa di strano. Nel racconto Michel descrive il ragazzo giovane e nervoso e nel film Thomas vede la donna e l'uomo che scalano una collina e spariscono nei cespugli. Michel descrive ogni suo pensiero, mentre la mente di Thomas rimane chiusa per gli spettatori. Non c'è nemmeno una colonna sonora che aiuti il pubblico a decidere cosa pensare o sentire, si sente solo il vento che passa tra le foglie.

Un motivo per la mancanza dei pensieri e dell'interpretazione di Thomas può avere a che fare con la sua intenzione di scattare un sacco di foto e studiarle dopo. La mancanza di coinvolgimento emozionale mentre Thomas scatta le foto è mostrato tramite la facilità con cui lui scarta le persone nelle sue foto quando ha finito la sessione, come quando lascia i senz'altro, la modella Verushka e le altre modelle di moda. La differenza tra Thomas e Michel nella situazione nel parco è che Thomas solo desidera di scattare un mucchio di foto, mentre Michel vuole scoprire la vera storia della coppia e scatta una singola foto al momento giusto.

In questo caso la comunicazione tra il film e lo spettatore avviene soprattutto sul livello pittorico-visivo, mentre il racconto realizza la comunicazione tra il narratore Michel e il lettore implicito sul livello grafico-visivo. Seymour Chatman ha ragione nel senso che qui solo la letteratura può fare descrizioni e asserzioni, anche se queste asserzioni potrebbero essere finte, mentre il film mostra e nomina soltanto un eccesso di dettagli.<sup>66</sup> L'unica

---

<sup>66</sup> Chatman, *What novels can do*, 128



descrizione tacita del film potrebbero essere le immagini della donna nervosa mentre sullo sfondo lo spettatore sente gli scatti della macchina fotografica. Sembra che Jane sappia che Thomas stia osservando/fotografando la coppia. Tuttavia, Michel ha tante difficoltà e lotta per trovare le parole giuste per trasmettere e descrivere la sua storia. Lui ammette che le parole che usa nelle descrizioni della donna non sono le parole che vorrebbe usare. Inoltre menziona che non descrive, ma tenta di capire.<sup>67</sup>

Nonostante la potenzialità della letteratura di descrivere e fare asserzioni, il cinema possiede la possibilità di stabilire rapporti tra personaggi tramite la messa in scena. Nel racconto la reazione della donna viene descritta sul livello grafico-visivo quando nota il fotografo. Michel parla dell'accento parigino della donna e del confronto in cui la donna arrabbiata esige la pellicola e Michel rifiuta. Nel film questa scena è molto più dinamica e mostra meglio la mescolanza di rabbia e disperazione della donna. Le posizioni dei personaggi rispecchiano la posizione di potere di Thomas: stanno sulle scale e Thomas si trova alcuni scalini sopra Jane. Poi, quando Jane tenta di agguantare la macchina fotografica finisce sulle ginocchia davanti a Thomas, una posizione sottomessa.

Ciononostante sono le donne che vengono considerate le chiavi dei misteri; loro sanno la storia vera che i fotografi stanno cercando.<sup>68</sup> Purtroppo le donne sono irraggiungibili, letteralmente nel film in cui Jane dà un numero telefonico falso cosicché Thomas non la può più contattare.

Quando Michel tenta di descrivere la donna e il ragazzo, lui nota che della donna si ricorda solo il corpo e non riesce a trovare le parole giuste per descriverla. Del ragazzo, invece, si ricorda una certa immagine. Usa segni simbolici, cioè parole con significati arbitrari, per ricostruire l'immagine del ragazzo che secondo Michel potrebbe essere qualsiasi ragazzo. L'immagine del ragazzo diventa la definizione di un ragazzo prototipo che lo rende quasi un segno iconico; solo rinchiuso dentro una costruzione di segni simbolici.

C'è una somiglianza e un contrasto nella composizione delle due coppie nel racconto e nel film. Nel racconto la donna è più vecchia del ragazzo, mentre nel film l'uomo è più vecchio della donna. Tuttavia, in entrambe le storie la donna è la seduttrice e domina il maschio. È solo verso il fotografo, e nel caso del racconto verso l'uomo nella macchina, che le donne sono dominate da persone maschili. Nel film la persona che si nasconde nei cespugli rimane anonimo, perché si vede solo la sua mano con la pistola, almeno così sembra nella foto di Thomas. Un'altra opposizione tra il racconto e il film è la persona che prende la fuga dopo

---

<sup>67</sup> Cortázar, 'Blow-Up'

<sup>68</sup> Ibidem

il confronto tra fotografo e seduttrice. Nel racconto Michel fugge mentre nel film Jane corre via e sparisce tra gli alberi.

Quindi le basi delle storie sono uguali: si tratta di un fotografo che osserva una coppia coinvolta in un reato. Le differenze si trovano soprattutto nei dettagli, cioè i dettagli dei personaggi (donna adulta con giovanotto verso donna adulta con uomo di mezza età), ma anche i dettagli nelle descrizioni dell'ambiente e dei pensieri del protagonista. Il film usa soprattutto segni iconici tranne quando i personaggi parlano e usano la lingua inglese, quindi segni simbolici. Il racconto è basato su segni simbolici, ma crea un segno iconico tramite quei segni simbolici nella descrizione del ragazzo. Visto che il racconto focalizza sulle idee e le osservazioni di Michel, manca la descrizione del rapporto tra il protagonista e la donna come viene mostrato nel posizionamento dei personaggi nel film.

## **§2 Studiare gli ingrandimenti**

Questa analisi tratta una sezione del racconto di Cortázar, e una sequenza del film di Antonioni: 00:58:07-01:05:48. In tutti e due i frammenti i fotografi studiano gli ingrandimenti e tentano di appurare la verità per quanto riguarda gli avvenimenti che hanno fissato sulla pellicola.

Nel caso del racconto di Cortázar passa qualche giorno prima dell'immersione totale di Michel nella storia della foto. Nel film di Antonioni Thomas sviluppa le foto quasi subito. Thomas esamina le prime due foto come un investigatore e nota lo sguardo di Jane volto a qualcosa nei cespugli. I pensieri e le idee di Thomas non vengono raccontati esplicitamente, ma il primo piano della mano con la pistola, un segno iconico, rende chiara l'intenzione di omicidio. Michel aveva già formato una idea di cosa succedeva nel parco, quindi lui s'interessa a scoprire se aveva ragione o no tramite gli ingrandimenti.

I processi mentali dei fotografi per ricreare la situazione contrappongono l'uno all'altro. Nel racconto la foto diventa un film in cui le persone si muovono e il vento passa tra le foglie, mentre nel film le foto sono mostrate l'una dopo l'altra come una proiezione di diapositive. Michel comincia a inventare movimenti della macchina fotografica/da presa e azioni di personaggi, come la presenza dell'uomo nella macchina. Thomas ricostruisce la storia tramite l'ordine delle foto mentre torna il suono del vento negli alberi come nel parco. Tutti e due i fotografi s'immergono nelle foto e nella storia come se fossero tornati a quel luogo in quel momento.

Tutti e due i protagonisti credono di aver compiuto una buona azione scattando le foto, perché pensano di aver salvato le vittime: il ragazzo nel racconto e l'uomo nel film. Però

Thomas trova il cadavere dell'uomo che dopo sparisce, quindi non l'ha salvato davvero, o forse il cadavere non c'è mai stato.

Gli scrittori del realismo magico combattono le difficoltà e le restrizioni del loro medium: la lingua. Michel fa fatica a trovare le parole giuste per raccontare la sua storia. Thomas non usa la lingua per comunicare la sua storia, ma delle fotografie. Tutti e due i protagonisti sono coscienti del fatto che la comunicazione e la trasmissione di significati attraverso i segni codici della lingua è impossibile se vogliono raccontare e riprodurre la realtà esatta.<sup>69</sup> La storia di Thomas mostra che anche i segni iconici comunicati al livello pittorico-visuale non possono sempre trasmettere la realtà fissa perché la foto è soltanto un tentativo di fissare la realtà già passata.

Quindi una differenza importante tra il racconto e il film è che Thomas sta cercando la storia tramite segni nelle foto, mentre Michel cerca una conferma delle sue asserzioni già fatte quel giorno nel parco tramite la proiezione dei suoi ricordi sulla foto. Una sovrapposizione considerevole tra il racconto e il film è che i due media, letteratura e cinema, hanno difficoltà per quanto riguarda la rappresentazione della realtà oggettiva nonostante le forme di comunicazione diverse.

---

<sup>69</sup> Robbe-Grillet, 149

## Conclusione

Le diverse analisi hanno prodotto alcune conclusioni importanti per la formulazione di una risposta fondata alla domanda principale:

Ci sono delle sovrapposizioni tra l'approccio di Julio Cortázar e di Michelangelo Antonioni per quanto riguarda i livelli di realtà, la soggettività e la comunicazione nel racconto *Las Babas del Diablo* e nell'adattamento cinematografico *Blow-Up*?

Il capitolo delle analisi che parlano della realtà, della soggettività e dell'individualità, ha mostrato che sia la storia di Cortázar che la storia di Antonioni sono costruite con diversi livelli che rappresentano tutti una realtà soggettiva e parziale. Le differenze tra il film e il racconto per quanto riguarda i livelli di realtà sono basate sulla funzione dei livelli in relazione alla storia totale. Nel film i livelli rappresentano il contesto storico e socio-culturale, accentuano il tema principale e formulano il genere, cioè il giallo. Nel racconto i livelli formano tentativi diversi di raccontare la stessa storia e cercano di trovare la maniera perfetta di raccontare, riprodurre e comunicare gli avvenimenti e la realtà.

Inoltre tutti e due i protagonisti annegano nel mare di oggettività, come descritto da Calvino, e lottano con la comprensione e la qualità sfuggente di quello che osservano. Thomas e Michel vedono il mondo tramite oggetti concreti (macchine fotografiche) e tramite oggetti astratti (memorie) e costruiscono così uno sguardo soggettivo sul mondo. La lotta con questo sguardo soggettivo sul mondo e sulla realtà devia l'attenzione dai reati e dalla soluzione dei misteri.

Alla fine le basi delle storie sono uguali: si tratta di un fotografo che osserva una coppia coinvolta in un reato. Le differenze tra il racconto fonte e l'adattamento cinematografico si trovano soprattutto nei dettagli, cioè i dettagli dei personaggi (età e provenienza), ma anche i dettagli delle descrizioni dell'ambiente e dei pensieri del protagonista. Il film comunica attraverso segni iconici, tranne nelle conversazioni sparse quando si usa la lingua, quindi segni codici. Il racconto è soltanto basato sui segni verbali, cioè segni codici e arbitrari. Tuttavia lo scrittore crea un segno simbolico tramite quei segni codici nella descrizione del ragazzo.

Una differenza importante tra il racconto e il film per quanto riguarda lo sviluppo della storia è che Thomas tenta di appurare cosa è successo nel parco tramite i segni nelle foto,

mentre Michel cerca conferma delle sue asserzioni premature tramite la proiezione dei suoi ricordi sulla foto. Nonostante questa differenza tra le storie, ci sono delle difficoltà insuperabili con la rappresentazione e la comunicazione della realtà oggettiva nei due media, letteratura e cinema, anche se usano delle forme di comunicazione diverse: verbale-visivo verso pittorico-visivo.

Quindi ci sono diverse sovrapposizioni tra le opere di Cortázar e di Antonioni per quanto riguarda l'approccio della soggettività dello sguardo umano sulla realtà e della comunicazione tra emittente e destinatario. Ci sono invece meno sovrapposizioni tra il film e il racconto per quanto riguarda i livelli di realtà, perché si tratta di un adattamento cinematografico libero della storia originale. Il film si concentra più sui rapporti tra il protagonista e la realtà tramite la messa in scena, mentre nel racconto sono messi in evidenza i pensieri e la confusione mentale del protagonista.

## Riassunto in olandese

Bij het schrijven van mijn scriptie heb ik mij gericht op de werkelijkheidsniveaus en de subjectiviteit van perceptie in werken van de Italiaanse schrijver Italo Calvino, de Argentijnse schrijver Julio Cortázar en de Italiaanse schrijver/regisseur Michelangelo Antonioni.

Daarnaast heb ik de verfilming van het originele verhaal van Cortázar door Antonioni besproken aan de hand van filmadaptatietheorie en semiotiek.

De analyse van de werkelijkheidsniveaus, de subjectiviteit en de rol van het individu in de moderne maatschappij in de tekst en de film is uitgevoerd aan de hand van verschillende essays geschreven door Italo Calvino, verzameld in de bundel *Una Pietra Sopra* (1980). Via de theorieën van Calvino over het verlies van subjectiviteit en individualiteit in de moderne maatschappij kwam ik uit op een stroming van de na-oorlogse Franse literatuur, de *École du regard*, die ik vervolgens ook heb gebruikt voor de analyse van de tekst en de film. Voor de analyse gericht op de filmadaptatie heb ik gekeken naar de manier waarop bepaalde overeenkomstige thema's en gebeurtenissen in de twee versies worden overgebracht op de lezer/de toeschouwer. Hiervoor heb ik ook gebruik gemaakt van semiotiek om de verschillen tussen de twee media te benadrukken en te onderzoeken.

Deze analyses zijn uitgevoerd met als doel het beantwoorden van de hoofdvraag van deze scriptie, namelijk: 'Zijn er overlappingen in de benadering van Julio Cortázar en van Michelangelo Antonioni wat betreft werkelijkheidsniveaus, subjectiviteit en communicatie in het verhaal *Las Babas del Diablo* en de verfilming *Blow-Up*?'

Uit de analyses van werkelijkheid, subjectiviteit en individualiteit is gebleken dat beide verhalen, tekst en film, zijn opgebouwd uit verschillende lagen die ieder een subjectieve en gedeeltelijke versie van de werkelijkheid in het verhaal vertegenwoordigen. Er is echter een groot verschil tussen de tekst en de film wat betreft de functie van deze niveaus in verhouding tot het volledige verhaal. In de tekst vertegenwoordigen de werkelijkheidsniveaus verschillende invalshoeken voor het vertellen van een verhaal en voor het overbrengen van de werkelijkheid. In de film worden de niveaus gebruikt voor het opzetten van een historische en sociaal-culturele context, voor het benadrukken van het hoofdthema en om een genre te bepalen, namelijk misdaadfilm of detectiveverhaal.

Wat opvalt is dat de hoofdlijn in de tekst en de film hetzelfde is (een fotograaf aanschouwt een koppel dat betrokken is bij een misdrijf), maar dat de verschillen zich in de details bevinden. Dit heeft onder andere te maken met de verschillende media die worden

gebruikt om de twee versies van het verhaal te vertellen. De film maakt voornamelijk gebruik van symbolische tekens, dus beelden, terwijl de tekst volledig bestaat uit arbitraire tekens, namelijk taal.

Mijn conclusie is dat er verschillende overlappingsen zijn tussen de werken van Cortázar en Antonioni wat betreft subjectiviteit van de menselijke blik op de werkelijkheid en de moeilijkheden van de communicatie tussen zender en ontvanger ongeacht het medium. Er zijn echter minder overeenkomsten op het gebied van de werkelijkheidsniveaus, ook omdat er sprake is van een vrije vertaling van het originele verhaal. In de film wordt nadruk gelegd op de relatie tussen de hoofdpersoon en de werkelijkheid aan de hand van de mise-en-scène, terwijl dit in de tekst gebeurt aan de hand van gedachtes en visioenen van de hoofdpersoon.

## Bibliografia

### Letteratura primaria:

- Antonioni, Michelangelo. *Blow-Up*. Londra: Lorrimer Publishing, 1971.
- *Blow-Up*. DVD. Diritto da Michelangelo Antonioni. 1966; Amsterdam: Warner Home Video (Benelux), 2004.
- Cortázar, Julio. 'Blow-Up' [1999] *Zoetrope:All-Story* – 25.05.2014 [http://www.all-story.com/issues.cgi?action=show\\_story&story\\_id=44](http://www.all-story.com/issues.cgi?action=show_story&story_id=44)
- Cortázar, Julio. *Geheime Wapens*. Traduzione di J.A. van Praag e Barber van de Pol. Amsterdam: Meulenhoff Nederland bv, 1986.

### Letteratura secondaria:

- Arrosmith, William. *Antonioni, The Poet of Images*. New York: Oxford University Press, 1995.
- Bellour, Raymond. *Analysis of Film*. Edited by Constance Penley. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- Bork, G.J. van, e.a. 'Nouveau Roman' [2012] *DBNL* – 13.04.2014 [http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01\\_01/dela012alge01\\_01\\_02687.php](http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_02687.php)
- Brera, Matteo. 'At the court of Kublai Kan: Storytelling as Semiotic Art in *Le città invisibili* by Italo Calvino' *Symposium* 65/4 (2011): 271-289.
- Brunetta, Gian Piero. *Guida alla storia del cinema italiano 1905 – 2003*. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 2003.
- Brunette, Peter. *The Films of Michelangelo Antonioni*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Calvino, Italo. *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1980.
- Chatman, Seymour. *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- ---. *Antonioni, or, the surface of the world*. Los Angeles: University of California Press, 1985.
- ---. 'What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa)' *Critical Inquiry* 7/1 (1980): 121-140.
- ---. 'Antonioni in 1980: An Interview' *Film Quarterly* 51/1 (1997): 2-10.



- Di Carlo, Carlo & Giorgio Tinazzi. *Michelangelo Antonioni, The Architecture of Vision: writings and interviews on cinema*. Edizione Americana da MargaCottino-Jones. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- Ferroni, Giulio. *Profilo storico della letteratura italiana, volume II*. Torino: Einaudi Scuola, 2010.
- Fludernik, Monika. *An Introduction to Narratology*. Traduzione di Patricia Häusler-Greenfield e Monika Fludernik. Londra: Routledge, 2009.
- Kester, Gary. "Blow-up": Cortázar's and Antonioni's' *Latin American Literary Review* 4/9 (1976): 7-13.
- Leitch, Thomas M. 'Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory' *Criticism*, 45/2 (2003): 149-171.
- Leitch, Vincent B. *Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York: W.W. Norton & Company Inc., 2010.
- Pramaggiore, Maria, & Tom Wallis. *Film: A Critical Introduction*. Londra: Laurence King Publishing Ltd, 2010.
- Robbe-Grillet, Alain. *Pour un nouveau roman*. Parigi: Les Editions de Minuit, 1963.
- Rohdie, Sam. *Antonioni*. Londra: BFI publishing, 1990.
- Rondolino, Gianni & Dario Tomasi. *Manuale del film: linguaggio, racconto, analisi*. Novara: De Agostini Scuola SpA, 2012.
- Simpkins, Scott. 'Magical Strategies: The Supplement of Realism' *Twentieth Century Literature* 34/2 (1988): 140-154.
- 'Structuralism and Semiotics, the foundations of contemporary film theory' *McGraw-Hill* – 27.04.2014, <http://www.mcgraw-hill.co.uk/openup/chapters/9780335234233.pdf>
- Slover, George. 'Blow-Up: Medium, Message, Mythos and Make-Believe' *The Massachusetts Review* 9/4 (1968): 753-770.
- Volli, Ugo. *Manuale di semiotica*, <http://www.scicom.altervista.org/semiotica/Volli.pdf>
- Weiss, Beno. *Understanding Italo Calvino*. Columbia: University of South Carolina Press, 1993.