Questo volume costituisce una nuova testimonianza di "intrecci romanzi" che si sviluppano seguendo una trama certo non lineare, diritta, ma capace di intessere un ricco arazzo da cui le varie prospettive di analisi contenute nei diciannove saggi in esso raccolti emergono in forma quasi tridimensionale, con capricciosi viluppi e percorsi sul piano orizzontale o sincronico e inabissamenti e riemersioni sulla verticalità diacronica.

In copertina: Ana Hatherly, *Senza titolo*, 2009.

€ 22,00

ISBN 978 88 99312244

Intrecci romanzi

Nuova Trauben

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
e Culture Moderne

Intrecci romanzi
Trame e incontri di culture

a cura di Orietta Abbati

Università degli Studi di Torino

Nuova Trauben

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino

Strumenti letterari

7

Comitato scientifico

Paolo Bertinetti, Nadia Caprioglio, Giancarlo Depretis, Mariagrazia Margarito,
Riccardo Morello, Mariangela Mosca Bonsignore, Francesco Panero

Intrecci romanzi

Trame e incontri di culture

a cura di Orietta Abbati

Nuova Trauben

Volume pubblicato con il contributo del
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino

© 2016 Nuova Trauben editrice
via della Rocca, 33 - 10123 Torino
www.nuovatrauben.it

ISBN 9788899312244

Indice

Anteprima del testo 7

ORIETTA ABBATI
"A Itália devia ser o prémio de termos vindo a este mundo". *Manual de Pintura e Caligrafia*: le radici dell'esperienza estetica e creativa della scrittura di José Saramago 19

PIERANGELA ADINOLFI
La voix humaine di Jean Cocteau: dalla *pièce* al cinema italiano. L'adattamento di Roberto Rossellini 37

LUCA BADINI CONFALONIERI
Risveglio religioso, autorità e libertà tra Francia, Svizzera e Italia intorno al 1820 e al 1830 53

MARTA BARAVALLE
La construction de la mémoire. Annie Ernaux lectrice de Cesare Pavese 87

GAIA BERTONERI
Il *correlativo oggettivo* nei racconti "O Aquário" di Maria Judite de Carvalho e "Trepadeira Submersa" di David Mourão-Ferreira 105

GABRIELLA BOSCO
Gli studi francesi di un italianista poeta 117

PAOLA CALEF
Appunti per l'edizione del *Processo de cartas de amores* (1548) di Juan de Segura 131

ANTÓNIO FOURNIER
Carlo Vittorio Cattaneo e a *tradução total* de Jorge de Sena em Itália 145

BARBARA GRECO
Per un primo approccio all'antifavolistica moderna di Max Aub: *Manuscrito cuervo* 159

PABLO LOMBÓ MULLIERT
Tres aspectos de la narración en *Pedro Páramo*:
espacios narrativos, orden textual y elementos de transición 169

MARIA ISABELLA MININNI
¡Tú, maestro de escuela, Platero! : didattismo e censura nelle edizioni
italiane di *Platero y yo* di Juan Ramón Jiménez 187

VERONICA ORAZI
Dai *Calligrammes* di Apollinaire ai *Caligramas* di Campal e oltre:
Neoavanguardie e poesia visiva e sperimentale in Spagna dagli anni
'60 a oggi 201

ELISABETTA PALTRINIERI
Acquisizione e diffusione di realia americani attraverso le prime
traduzioni del *Curioso tratado […] del chocolate* : il caso di "criollo" 215

MONICA PAVESIO
La Spagna, gli spagnoli e i portoghesi nei *Contes aux heures perdues*
di d'Ouville 231

CHIARA RAMERO
Entre France et Italie, entre jeunesse et âge adulte,
trois auteurs lèvent le voile sur une face cachée de la vie humaine 247

MATTEO REI
Une bonne poignée de main de votre ami dévoué:
le lettere inedite di Vittorio Pica a Eugénio de Castro 259

LAURA RESCIA
Una traduzione francese dello *Spaccio de la bestia trionfante*:
nota sul ritrovamento di un manoscritto settecentesco 277

G. MATTEO ROCCATI
Les traductions françaises dans les incunables 293

ROBERTA SAPINO
"Nous passions entre des réalités étranges": André Pieyre de Mandiargues lecteur de Filippo de Pisis 313

LA VOIX HUMAINE DI JEAN COCTEAU: DALLA *PIECE* AL CINEMA ITALIANO. L'ADATTAMENTO DI ROBERTO ROSSELLINI

Pierangela Adinolfi

Il 17 febbraio 1930 *La Voix humaine* è rappresentata per la prima volta al Théâtre de la Comédie-Française. Un atto unico, una scommessa sul "teatro puro". Una camera, un personaggio, l'amore e l'accessorio più comune presente nelle camere "moderne", il telefono. Una donna sola in una camera in disordine parla al telefono col suo amante che l'ha appena lasciata per un'altra. Una situazione tristemente banale che Cocteau trasforma in una piccola tragedia in un atto, uno strano "monologo a due voci" in cui la donna cerca di aggrapparsi al suo amore perduto, mentre l'uomo, assente, si sforza di lasciarla perché non la ama più.

L'autore restituisce alla parola tutta la sua sublime semplicità e costruisce la tragedia sull'alternarsi di voce emessa e di attese, creando una situazione di dialogo fino ad allora inedita: l'interlocutore all'altro capo del telefono, si percepisce nei silenzi e viene delineato dalle risposte alle sue prevedibili repliche. L'intenzione stilistica di Cocteau presuppone qui una voluta "banalità", un registro smozzicato e senza punte, quasi a voler sondare l'espressività di un racconto senza brillantezza, ma è anche sostenuta da una forte tensione poetica di fronte al tema dell'amore nella sua qualità più pura. Lo strumento del telefono, attorno al quale il corpo dell'attrice si attorciglia con un'implorazione di sostituzione fisica telefono/amante, diventa il simbolo tragico dell'impotenza della comunicazione, il canale in cui la sincerità dell'amore della donna si scontra con l'ipocrisia intuibile nei silenzi interlocutori dell'uomo.

Sin dalle prime indicazioni sulla *pièce* fornite dall'autore, il tema del *mensonge*, nella sua molteplice valenza d'ipocrisia sociale, incapacità di decifrare la realtà ed infine rivelatore poetico che lascia trasparire "la realtà dell'irrealtà", è fortemente presente: "Le personnage est une victime médiocre, amoureuse d'un bout à l'autre; elle n'essaye qu'une seule ruse: tendre une perche à l'homme pour qu'il avoue son mensonge, qu'il ne lui lais-

se pas ce souvenir mesquin"[1]. La menzogna qui si manifesta, pertanto, come inganno nel rapporto interpersonale: l'uomo non confessa alla donna che ha lasciato di essere altrove (al ristorante e non a casa) e probabilmente in compagnia dell'altra. Più avanti, il tema della "falsa verità" ritorna nelle battute della protagonista che inizialmente vuole nascondere all'amante il suo reale stato di angoscia ed il tentativo di suicidio, prima di crollare e di sciogliere tutta la sua ansia in una disperata ammissione: "Quelle comédie? […] Je n'ai pas la voix d'une personne qui cache quelque chose"[2], ed in seguito "[…] Là … au téléphone, depuis un quart d'heure, je mens. Je sais bien que je n'ai plus aucune chance à attendre, mais mentir ne porte pas la chance et puis je n'aime pas te mentir, je ne peux pas, je ne veux pas te mentir, même pour ton bien …"[3].

L'incapacità di leggere esattamente la realtà delle cose s'intravede nelle finte giustificazioni che la donna inventa riguardo al comportamento dell'uomo, quasi a voler escludere una verità troppo dolorosa: "*Heureusement* que tu es maladroit et que tu m'aimes"[4]. Oppure: "Il y a des circonstances où le mensonge est utile. Toi, si tu me mentais pour rendre la séparation moins pénible […] je n'en aurais que plus de tendresse pour toi"[5].

L'ultima forma di *mensonge*, quella più nobile, è rappresentata, come vedremo, dall'illusione onirica, ovvero dalla possibilità di cogliere le verità più importanti, relative agli aspetti più profondi dell'esistenza umana, soltanto attraverso i sogni: "J'ai rêvé ce qui est"[6].

In questa *pièce*, Cocteau insiste sulle tematiche ricorrenti nelle sue opere. Così, la protagonista della *Voix humaine* sembra essere invasa dallo stesso furore sacro che pervade Elisabeth negli *Enfants terribles* (1929).

Jean Cocteau tesse i fruttuosi legami col cinema italiano, grazie ai registi Roberto Rossellini e Luciano Emmer, in un periodo di tempo abbastanza circoscritto, ma molto intenso che va dal 1947 al 1948[7]. Sono questi gli anni in cui Cocteau gode del successo ottenuto per *La Belle et la Bête* (1945-1946) e riscuote i consensi del pubblico e della critica per

---

[1] J. COCTEAU, *La Voix humaine*, Paris, Stock, [1930], 1983, p. 16.
[2] *Ivi*, p. 25.
[3] *Ivi*, p. 39.
[4] *Ivi*, p. 36.
[5] *Ivi*, p. 60.
[6] *Ivi*, p. 41.
[7] Cfr. AA.VV., *Cocteau et l'Italie – Démarche d'un poète*,"Cahiers Jean Cocteau", nouvelle série n. 5, Paris, Michel de Maule, 2007.

L'Aigle à deux têtes (1947-1948) e *Les Parents Terribles* (1948). È questo il momento delle riflessioni sul *cinématographe* e della frequentazione dei Festivals di Cannes e di Venezia. È il tempo in cui l'energia poetica e rivoluzionaria del cinematografo investe totalmente l'autore.

In questo contesto, Roberto Rossellini è un regista che realizza film diversi da quelli pensati e voluti dall'industria cinematografica. La profonda sensibilità intimistica ed umana che Cocteau coglie nelle opere di Rossellini e che definisce come una vera e propria novità nel panorama del cinema italiano di quel periodo è in perfetto accordo con il suo modo di concepire ed immaginare il cinema.

Cocteau nutre il desiderio di portare *La Voix humaine* sul grande schermo per concludere un percorso artistico cominciato a teatro. Di fronte ad un tema chiaramente stabilito, "la solitude des êtres qui se dévorent eux-mêmes sans parvenir à se toucher"[8], l'autore cerca di trovare la giusta variazione poetica che passi attraverso un cambiamento di prospettiva: il cinema è, in questo momento, la nuova forma, il mezzo privilegiato per giungere ad una rinnovata espressione artistica.

Nel novembre del 1946, Roberto Rossellini si trasferisce a Parigi, dove entra in contatto col mondo del cinema parigino ed anche con Jean Cocteau. I due cineasti nutrono una profonda e reciproca stima nata per le rispettive e precedenti opere cinematografiche. Rossellini è già conosciuto in Francia soprattutto per *Roma città aperta* (1945) e *Paisà* (1946), ma è la città di Parigi a tributargli il trionfo che merita. A partire dall'inizio del 1947, anche Anna Magnani vi soggiorna per brevi periodi. Non conosce ancora personalmente Cocteau, ma soltato attraverso il testo teatrale della *Voix humaine*, che Jean Marais le aveva procurato e che l'attrice desiderava recitare a teatro. Dal sodalizio di questi tre protagonisti della scena cinematografica italo-francese, nasce la realizzazione del progetto *Una Voce umana*.

Con un'estrema rapidità, Rossellini realizza *Una Voce umana* all'inizio della primavera del 1947, nell'intervallo dei due viaggi a Berlino per la preparazione del film *Germania anno zero*. Per problemi di budget e per sveltire le fasi della realizzazione cinematografica, la traduzione del testo di Cocteau è eseguita dall'assistente Basilio Franchina, la scenografia, ridotta al minimo, allestita da Christian Bérard ed il supporto tecnico è fornito da una piccola troupe in un piccolo studio di rue Forest. Alla fine del mon-

---

[8] J. COCTEAU, *Journal 1942-1945*, Texte établi, présenté et annoté par J. Touzot, Paris, Gallimard, 1989, pp. 412-413.

taggio, il metraggio del film è molto più ridotto, circa 960 metri, rispetto alle indicazioni date da Cocteau (2000 metri). Si tratta quindi di un mediometraggio che obbliga Rossellini, per poterlo sfruttare al meglio, a girare in Italia, nella primavera seguente dopo aver realizzato *Germania anno zero* (1947), un secondo mediometraggio, *Il Miracolo* (1948), da unire al primo per dar vita ad un film di durata normale. Anche questo secondo titolo è incentrato sul personaggio femminile, Nannina, una creatura folle interpretata ancora da Anna Magnani, che crede di essere incinta per miracolo grazie a San Giuseppe, mostratosi sotto le sembianze di un passante sconosciuto. Lo "sconosciuto" è interpretato da un giovane Federico Fellini, ideatore anche del soggetto del film. Con il titolo *L'Amore*, il film sarà presentato in gara alla IX Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica della Biennale di Venezia (1948) e dedicato da Rossellini all'arte di Anna Magnani.

Come nella *pièce*, l'ambientazione di *Una Voce umana* è costituita da un appartamento le cui componenti sono ridotte all'essenziale (con alcune piccole varianti rispetto all'opera di Cocteau che vedremo in seguito): la camera di una donna di gran classe, con un piccolo bagno a vista e, sul lato opposto, un'anticamera che si vede soltanto nei piani finali del film. La tappezzeria è di damasco rosso e oro, con un letto addossato alla parete centrale, un tavolino su cui poggia un telefono nero e tutto ciò che può esserci nella stanza di una donna elegante: grandi specchi, profumi, argenteria, valigie di cuoio pronte per una partenza, bottiglie di liquore di gran marca e un piccolo grammofono sul quale è posato il disco *Seule ce soir*, celebre canzone di cui esistono molteplici versioni, portata in auge nel 1941 da Léo Marjane. Tutto l'apparato è presentato nel più tragico disordine che rivela il dramma e l'angoscia della donna, unica protagonista del film.

Per ciò che concerne il tempo, l'azione si concentra in egual misura attorno a due poli: l'attesa e la chiamata telefonica, suddivisa in tre momenti. Il montaggio delle inquadrature è quasi sempre netto. La continuità dell'azione è pertanto garantita dall'unità spazio-temporale, con l'unica eccezione dell'ultima attesa, prima della chiamata telefonica finale, che introduce il prolungamento spaziale dell'anticamera.

L'universo sonoro del film è diegetico e anch'esso strutturato attorno a due poli fondamentali *in* e *fuori campo*, con una sola eccezione: il livello extra-diegetico della musica di accompagnamento, composta da Renzo Rossellini (1908-1982) fratello di Roberto, che è *off* e costituisce uno

strumento essenziale per sottolineare l'andamento della tensione emotiva rappresentata dall'espressività dell'attrice. Riguardo alle voci, quella *in* di Anna Magnani ricopre una gamma sottile e incredibilmente variegata di tonalità, mentre quella *fuori campo* dell'amante si sente provenire, in maniera più o meno chiara, in diversi momenti dall'altro capo del ricevitore. In generale, a livello *fuori campo* i rumori creano un universo esterno che si oppone, e allo stesso tempo circonda con la sua presenza, quello interno dell'appartamento. La struttura del film è divisa in sei parti[9]:

1. Piani 1-12: la protagonista arranca nell'appartamento in attesa di qualcosa (si scoprirà più tardi che si tratta della chiamata telefonica dell'amante che ha appena interrotto la loro relazione). Il telefono squilla e alla fine dell'inquadratura 12, la protagonista alza il ricevitore dicendo: "Pronto …".
2. Piani 13-17: prima chiamata telefonica interrotta da un problema alla linea.
3. Piani 18-24: la protagonista telefona a casa dell'amante, ma scoprendo che non c'è, rimane di nuovo in attesa.
4. Piani 25-31: seconda chiamata telefonica. L'amante interrompe la chiamata dopo aver confessato di essere nei pressi dell'appartamento della protagonista.

Dissolvenza incrociata

5. Piani 32-38: la donna sente dei rumori esterni che le fanno sperare sia "lui". Non essendo così, attende ancora.
6. Piano 39: terza chiamata telefonica.

Dissolvenza (che chiude il film).

A livello visivo, la distribuzione delle inquadrature denota due tipi di regia. La prima, concernente le tre parti dedicate all'attesa, si contraddistingue per il maggior numero di piani: la prima parte dodici, la seconda cinque e la terza sette, cioè ventiquattro inquadrature su trentanove. Ciò corrisponde ad una regia più frammentata rispetto a quella del secondo tipo, che riguarda le chiamate telefoniche dell'amante e in cui le inquadrature sono più lunghe e con vari movimenti della telecamera (travelling avanti o indietro, rotazioni e panoramiche di accompagnamento). Tutta-

[9] A. APRÀ, *In viaggio con Rossellini*, Alessandria, Falsopiano, 2006, p. 147.

via, i primi ed i primissimi piani dominano nel film e sono soprattutto presenti durante le chiamate telefoniche, mentre nei momenti di attesa sono mescolati a piani medi e americani.

Nel passaggio dal linguaggio teatrale a quello cinematografico, Rossellini è rimasto, in generale, fedele alla *pièce* di Cocteau, pur apportando qualche cambiamento[10].

Per ciò che concerne l'ambientazione scenica dell'opera teatrale, il film conserva quasi integralmente la versione originale. Nella scenografia c'è un capovolgimento della posizione del letto e del bagno, visti frontalmente: a sinistra e a destra nella *pièce*, a destra (il letto) e a sinistra (il bagno) nel film. Ciò consente al bagno di essere nello stesso asse visivo della porta che, sul lato opposto, si apre su una piccola anticamera, creando nella camera stessa una specie di passaggio che unisce le due stanze. L'anticamera è uno spazio completamente inventato, anche se è menzionato dalla protagonista nella *pièce*: "Hier, il [le chien] passait son temps entre le vestibule e la chambre"[11]. Nel film, il "vestibule" diventa funzionale allo sviluppo della terza attesa, corrispondente ad un'interruzione della linea telefonica, velocemente ripristinata nel testo di Cocteau. Anche il grammofono è un'aggiunta che non compare nella scenografia descritta dal poeta all'inizio della *pièce*. In seguito, il grigio scuro in cui sprofonda la camera via via che sale la tensione drammatica così come la luce vivida proveniente dal bagno, che penetra nella stanza e fende l'oscurità del luogo e dell'essere umano, corrispondono a "une image d'aspect maléficieux"[12] voluta da Cocteau nella *pièce*. Infine, il mobilio in puro stile francese insieme alle esplicite evocazioni durante le chiamate telefoniche (all'inizio Versailles e alla fine Marsiglia), permettono di tenere presente durante la visione del film, l'idea che la donna stia vivendo il suo dramma in una città della Francia.

Per ciò che riguarda la rappresentazione del personaggio, l'inizio del film è diverso rispetto a quello della *pièce*. Nelle indicazioni introduttive al

---

[10] Cfr. C. METZ, *Essais sur la signification au cinéma*, t. I e t. II, Paris, Kincksieck, 1968 e 1972 e *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971; PH. BARON, *La Voix humaine à la scène*, in *Jean Cocteau et le théâtre*, textes et documents réunis par P. Caizergues, Montpellier, Centre d'études du XXe siècle Université Paul Valéry, 2000, pp. 219-236.

[11] J. COCTEAU, *La Voix humaine*, cit., p. 28.

[12] *Ivi*, p. 13.

testo, redatte da Cocteau per l'allestimento teatrale dell'opera, possiamo notare che:

> Le rideau découvre une chambre de meurtre. Devant le lit, par terre, une femme en longue chemise est étendue, comme assassinné. Silence. La femme se redresse, change de pose et reste encore immobile. Enfin, elle se décide, se lève, prend un manteau sur le lit, se dirige vers la porte après une halte en face du téléphone. Lorsqu'elle touche la porte, la sonnerie se fait entendre. Elle lâche le manteau et s'élance. Le manteau la gêne, elle l'écarte d'un coup de pied. Elle décroche l'appareil[13].

Contrariamente a queste indicazioni, il film comincia con l'inquadratura di Anna Magnani in primo piano, mentre si bagna il viso rivolta alla telecamera. Subito dopo, tuttavia, per mezzo di un travelling all'indietro e di una lieve panoramica verso destra, si scopre che l'immagine è quella riflessa nello specchio posto sopra il lavabo del bagno. Anche se Rossellini non rappresenta direttamente sulla scena la morte apparente della donna, come avviene invece nella *pièce* di Cocteau, man mano che il film prosegue, il regista sviluppa la dimensione omicidiaria con la quale si apre il sipario, in pieno accordo con il desiderio apertamente espresso da Cocteau, riguardo al ruolo dell'attrice: "Il voudrait [l'auteur] que l'actrice donnât l'impression de saigner, de perdre son sang, comme une bête qui boite, de terminer l'acte dans une chambre pleine de sang"[14]. L'assassinio definitivo si compie sotto gli occhi del pubblico ed è mostrato in tutta la sua crudeltà nella parte finale del film. Nel piano 38 (il penultimo), a partire dal momento in cui Anna Magnani si rannicchia a terra al centro della camera, ormai la donna è ferita a morte. Nel piano seguente, la fine della terza telefonata le infligge il colpo di grazia. Inquadrata ancora in primo piano, la protagonista lascia cadere definitivamente la testa sul letto ed il ricevitore di fianco, ma non esattamente come indicato da Cocteau: "[…] Elle tombe sur le lit à plat ventre. Alors sa tête pendra et elle lâchera le récepteur comme un caillou […] Elle enroule le fil autour de son cou. Le récepteur tombe par terre. RIDEAU"[15]. Anche la Magnani, tuttavia, avvolge il filo del telefono attorno al collo, creando la condizione favorevole per lo strangolamento finale.

---

[13] *Ivi*, pp. 13-14.
[14] *Ivi*, p. 16.
[15] *Ivi*, pp. 14, 61, 63.

Nel suo adattamento, Rossellini ricrea non solo l'atmosfera di sofferenza che avvolge il personaggio, ma costruisce gradualmente l'acme che ne determina la totale sopraffazione, sviluppando le indicazioni di *mise en scène* fornite da Cocteau nel corso di tutto il testo: "Elle pleure" (Cocteau lo annota cinque volte e in un altro passaggio indica "Larmes"), "Elle marche de long en large et sa souffrance lui tire des plaintes" oppure "Elle pousse un cri de douleur sourde", o infine, indicazione di estrema importanza nella rappresentazione simbolica e narrativa di Cocteau, come abbiamo appena sottolineato, "Elle enroule le fil autour de son cou", durante l'ultima chiamata. L'unica azione mancante nel film è quella di raccogliere: "[…] sur la table, derrière la lampe, des gants crispin fourrés qu'elle embrasse passionnément. Elle parle avec les gants contre sa joue"[16]. I guanti presenti sulla scena della *pièce*, nel film sono solo citati. Quest'indicazione rimanderebbe, infatti, alla dipendenza della protagonista da un oggetto esterno, che non corrisponde al ruolo interpretato da Anna Magnani. Nel film, si tratta certamente di una donna sconvolta, annientata dalla perdita definitiva del suo amante, ma tutte le emozioni legate alla sfera del dolore e dell'angoscia sgorgano direttamente dal corpo e dalla voce dell'attrice, che attraverso l'impeccabile controllo della recitazione le rende manifeste.

Anche per quanto riguarda la struttura narrativa, il film comincia diversamente dalla *pièce*. Nel testo teatrale, la donna è già al telefono e poiché la linea è disturbata, la conversazione ha luogo non con l'amante, ma con la centralinista. Se questa situazione era quasi abituale all'epoca in cui il testo è stato concepito, nel film, girato nel 1947, sarebbe apparsa obsoleta e quindi viene eliminata così come vengono eliminate tutte le altre interferenze con la centralinista e con gli altri abbonati. Rimane soltanto qualche interruzione dovuta, forse, al luogo da cui l'amante telefona (dal breve scambio di battute col domestico Giuseppe si comprende che è un ristorante).

Riguardo alle battute, Rossellini opta, pur non alterando la struttura drammatica del film, per dei tagli di due tipi. Il primo tipo, relativo soprattutto alla parte finale del film, è finalizzato ad aumentare il ritmo narrativo in funzione del culmine angoscioso. A tal proposito, l'intervento più importante è la soppressione, durante la seconda telefonata, della digressione sulla zia Jeanne, in merito al desiderio della protagonista di non tenere più con sé il cane, dono dell'amante. Il secondo tipo interessa tut-

[16] *Ivi*, p. 30.

te le spiegazioni che Rossellini ritiene ridondanti o eccessive e che per tale motivo non risultano in linea con l'andamento dell'opera cinematografica. Ciò che riteniamo essenziale sottolineare è l'abbandono, da parte di Rossellini, dell'idea del telefono in quanto arma silenziosa, così importante, invece, per Cocteau che già la introduce durante la prima telefonata: "*Heureusement* que tu es maladroit et que tu m'aimes. Si tu ne m'aimais pas et si tu étais adroit, le téléphone deviendrait une arme effrayante. Une arme qui ne laisse pas de traces, qui ne fait pas de bruit … Moi méchante?"[17] Cocteau amplifica e ribadisce il significato simbolico da lui attribuito al telefono-arma del delitto nella seconda telefonata, quando fa subentrare la dimensione onirica:

> […] Figure-toi que j'ai fait une foule de petits rêves. Ce coup de téléphone devenait un vrai coup que tu me donnais et je tombais, ou bien un cou, un cou qu'on étrangle, ou bien j'étais au fond d'une mer qui ressemblait à l'appartement d'Auteuil, et j'étais reliée à toi par un tuyau de scaphandre et je te suppliais de ne pas couper le tuyau – enfin des rêves stupides si on les raconte; seulement dans le sommeil ils vivaient et c'était terrible[18].

La rappresentazione simbolica del filo telefonico, del cavo, dell'elemento strangolatore è un motivo ricorrente nell'opera di Cocteau, basti pensare alla sciarpa con cui Jocaste s'impicca nell'ultimo atto della *Machine Infernale* (1934): "Je suis entourée d'objets qui me détestent! Tout le jour cette écharpe m'étrangle. [...] Elle me tuera!"[19] ed alla morte violenta di Michael, marito di Elisabeth, negli *Enfants terribles* (1929), che come Isadora Duncan rimane ucciso nella sua automobile, strangolato dalla lunga sciarpa casualmente attorcigliata in una ruota del veicolo. Anche la dimensione onirica, come abbiamo detto, possiede, per Cocteau, un significato primario: è nella sfera del sogno premonitore e rivelatore che si acquisiscono, per lo scrittore francese, le più importanti verità. È nell'oscurità della notte nuziale, quella di Giocasta con Edipo, che filtra la luce dell'esattezza dei ruoli. È soltanto nell'ambito di confine del dormiveglia che la regina è realmente percepita, dal figlio, in quanto madre ed il re, dalla madre, in quanto figlio:

---

[17] *Ivi*, p. 36.
[18] *Ivi*, pp. 47-48.
[19] J. COCTEAU, *La machine infernale*, Paris, Grasset, 1934, p. 48.

> Jocaste: […] Tes cris m'ont sauvé d'un cauchemar sans nom. Regarde! Tu es trempé, inondé de sueur. C'est ma faute. Je t'ai laissé endormir avec ces étoffes lourdes, ces colliers d'or, ces agrafes, ces sandales qui coupent les chevilles… (*Elle le soulève, il retombe*) Allons! Quel gros bébé! Il est impossible de te laisser dans toute cette eau. Ne te fait pas lourd, aide-moi…
> *Elle le soulève, lui ôte sa tunique et le frotte.*
> Œdipe, *encore dans le vague*: Oui, ma petite mère chérie…
> Jocaste, *l'imitant*: Oui, ma petite mère chérie… Quel enfant! Voilà qu'il me prend pour sa mère.
> Œdipe, *réveillé*: Oh, pardon, Jocaste, mon amour, je suis absurde. Tu vois, je dors à moitié, je mélange tout. J'étais à mille lieues, auprès de ma mère qui trouve toujours que j'ai trop froid ou trop chaud. Tu n'est pas fâchée?[20]

In *Una Voce umana*, Rossellini, dal canto suo, cancella la battuta dei "petits rêves" e libera il telefono dal simbolismo letterario, restituendo all'oggetto il significato più realistico. Il regista italiano conserva, tuttavia, l'altra idea cocteauiana e cioè quella del telefono in quanto mezzo che mantiene la donna in vita, poiché attraverso il filo, la voce dell'amante diviene per lei il soffio vitale necessario per continuare ad esistere.

I tagli operati da Rossellini nel testo teatrale rendono la dimensione discorsiva più essenziale e al contempo favoriscono l'aspetto visivo, in linea con la specificità dello stile del regista italiano. Non a caso, proprio per sottolineare quest'orientamento, Rossellini conserva quasi intatta la battuta teatrale: "Je te vois, tu sais. (Il lui fait deviner) … Quel foulard? … Le foulard rouge … Ah! … penchée à gauche … Tu as tes manches retroussées … ta main gauche? Le récepteur. Ta main droite? Ton stylographe. Tu dessines sur le buvard des profiles, des cœurs, des étoiles. Tu ris! J'ai des yeux à la place des oreilles …"[21]. Anche gli altri interventi, tutti a favore dell'esaltazione visiva, sono approfondimenti di elementi già indicati da Cocteau nella *pièce*. Per esempio, il ruolo narrativo del cane, importante nell'intreccio drammatico perché per la donna simboleggia l'amante che gliel'ha regalato, permette a Cocteau di "enunciare" le differenti implicazioni psicologiche relative al rapporto d'amore dei due amanti. Decidendo di "mostrare" sulla scena il cane, Rossellini concretizza visualmente l'elemento scelto per rappresentare i legami del cuore e rende sensibile il loro forte impatto emotivo sulle persone.

---

[20] *Ivi*, p. 113.
[21] J. COCTEAU, *La Voix humaine*, cit., pp. 33-34.

Anche i tre momenti legati all'attesa della telefonata dell'amante sono orientati dal cineasta italiano verso l'autonomia visiva oltre che narrativa. Nella *pièce*, Cocteau rappresenta la prima attesa mettendo in scena l'equivoco sorto con la centralinista, dovuto alla difficoltà di ricevere la chiamata. Durante la seconda attesa, c'è ancora un breve dialogo con la centralinista, ma questa volta seguito da quello con Giuseppe, il domestico, dal quale la donna apprende che l'amante non la chiamava da casa. La terza attesa si trasforma, infine, nell'implorazione ripresa anche dal regista italiano: "Mon Dieu! Faites qu'il redemande"[22]. Rossellini concretizza realmente queste attese, trasformandole in immagini. Inizialmente le inventa a livello visivo, poi le completa con un universo sonoro, anch'esso totalmente inventato, per aumentare la consistenza narrativa e la forza drammatica.

La prima si articola in dodici inquadrature (sulle trentanove del film). L'inizio è simbolicamente visivo. Anna Magnani si guarda allo specchio e lo spettatore la vede attraverso la sua immagine riflessa. Poi, uscita dal bagno, la si vede in altri specchi. È importante qui sottolineare il valore simbolico dato anche da Cocteau, basti pensare all'*Orphée* (1950), all'elemento dello specchio. Attraverso la presenza dello specchio, Rossellini indica in maniera evidente che l'immagine non deve più essere considerata per la sua componente mimetico-identitaria, cioè come il riflesso delle cose, lo specchio del mondo, bensì deve essere considerata per la sua componente diegetico-rappresentativa, ovvero come uno sguardo "altro", che si aggiunge agli sguardi dei personaggi. Il regista associa allo specchio il movimento della telecamera, conferendo alla sua regia una connotazione volutamente discorsiva e sottolineando la relazione esistente tra la fedeltà allo specchio ed il progressivo distacco. Rossellini parte dalla molteplicità della visione per fissare i due poli che delimitano il campo d'investigazione nel film. Passando dalla realtà mimetica alla sua rappresentazione, emerge e si dispiega la realtà del soggetto interpretato, il flusso impercettibile della sua esistenza che il cinema, *regard autre*, sa cogliere e restituire.

A partire dalla quarta inquadratura, rumori diegetici *fuori campo* si uniscono a quelli provenienti dalle azioni della donna (diegetici *in*): voci di bambini, il pianto di un neonato, rumori di passi, altre voci di persone adulte che l'attrice segue con gli occhi. Questa prima attesa indica la parti-

[22] *Ivi*, p. 60.

colare dimensione del dolore dell'essere umano separato, escluso dalla vita sociale che continua tutt'intorno.

La seconda attesa si sviluppa in sette piani. L'aspetto visivo è ancora predominante e giocato sullo spegnimento e l'accensione di diverse luci (la lampada accanto al letto, la luce del bagno, quelle delle *toilettes* nella camera). Quando la donna è quasi totalmente al buio, e la luce è soltanto quella che filtra dall'esterno attraverso le persiane, si comincia a sentire la musica americana del *boogie-woogie*, proveniente dall'appartamento dei vicini. All'inizio, l'attrice si colpisce dolcemente la fronte con la mano destra, come per seguire il ritmo della musica. Poi continua, ma all'improvviso si tappa le orecchie per non sentire più né la musica né i rumori del vicinato. In seguito, si colpisce nuovamente la fronte sino al momento in cui il telefono squilla dando inizio alla seconda telefonata. Anche questa seconda attesa è caratterizzata dalla sofferenza ed il regista italiano rappresenta bene il divario tra il mondo esterno fatto di luce e di suoni, indifferente al dolore della protagonista, e l'interiorità violata della donna, in preda all'angoscia che la sta uccidendo.

L'ultima attesa è completamente inventata da Rossellini e, come la precedente, è articolata in sette piani. Dopo aver saputo che il suo amante è nelle vicinanze, una serie di rumori (un'automobile che si ferma nella strada, un portone che si apre, un ascensore che sale e arriva al piano e dei passi sul pianerottolo che sembrano dirigersi verso il suo appartamento) fa pensare alla protagonista che l'uomo l'abbia quasi raggiunta. Quando si accorge che, in realtà, si tratta di uno dei vicini, il dolore diventa insostenibile, si accascia a terra nella stanza e scoppia in un pianto a dirotto. Nell'ultima inquadratura del film, alzando per l'ultima volta il ricevitore, la donna supplica l'amante di mettere fine al suo tormento, interrompendo la telefonata, unico soffio vitale che la teneva ancora in vita.

Questa scena, pur essendo stata introdotta nel film dal regista italiano, appartiene all'universo teatrale di Cocteau. L'esistenza dell'ascensore e della donna che si precipita sentendone il rumore, così come le porte che si aprono e si chiudono oppure il grammofono collocato nella scenografia, sono, infatti, tutti elementi presenti nell'altro atto unico scritto da Cocteau per Edith Piaf nel 1940, intitolato *Le Bel Indifférent*: "En 1940 comme en 1930, une femme dit son mal de vivre à l'homme qu'elle aime et qui la délaisse"[23]. Entrambe le *pièces* sono strutturate a partire dall'attesa delle due

[23] B. BORSARO, *Jean Cocteau: le cirque et le music-hall*, in "Cahiers Jean Cocteau", nouvelle série n. 2, Paris, Passage du Marais, 2003, p. 87.

protagoniste e per entrambe viene utilizzato lo stesso strumento, il telefono, che trasforma l'attesa in una vera e propria tortura.

La versione cinematografica della *Voix humaine* diventa, nelle mani di Roberto Rossellini, molto più che una semplice *performance* tecnica. Éric Rohmer, il celebre cineasta teorico della Nouvelle Vague, focalizza puntualmente il centro attorno al quale il film prende vita e cioè la volontà del regista italiano di rendere palpabile, quindi visibile, percettibile sullo schermo, la sofferenza dell'essere umano, senza cristallizzarla in un puro esercizio di stile. Per non incorrere in tale rischio, Rossellini sposa, infatti, l'idea di "documentare" la sofferenza umana (quella di una donna abbandonata dall'uomo che ama), confidando ad Anna Magnani ed alla telecamera il compito di rappresentarla:

> Je ne connais d'ailleurs pas de cinéaste chez qui il soit plus difficile de discerner ce qui appartient au contenu et ce qui relève de l'expression: c'est parce qu'il ne recherche jamais volontairement le symbole que l'art de Rossellini est immédiatement, profondément symbolique, que ce "documentaire sur la souffrance d'une femme" peut être considéré, sans aucune considération abusive de notre part, comme l'archétype de toute souffrance, de la souffrance même[24].

Dal commento di Éric Rohmer si evince chiaramente che, in questo caso, l'arte di Rossellini consiste nel creare un simbolo a partire da un aspetto della condizione umana. L'essenzialità e la forza dell'immagine sono, qui, forma che diventa sostanza. L'espressione visiva della sofferenza si trasforma in archetipo ed acquisisce un valore assoluto. Il regista italiano compie l'esplorazione articolata del labirinto della psicologia umana, affidando all'arte drammatica di Anna Magnani la difficile operazione della ricerca interiore. La telecamera rivela ciò che l'occhio nudo non potrebbe cogliere, il cinema diventa un nuovo modo di percepire e di pensare la realtà, quindi una nuova forma di astrazione. La dimensione metanarrativa del film è volta a restituire il dolore in tutta la sua dimensione esemplare, assoluta, universale. Al cinema è affidato il difficile e importante compito di catturare dall'esterno i molteplici movimenti interiori che determinano la sofferenza, simbolo della condizione esistenziale.

---

[24] E. ROHMER, *Deux images de la solitude*, in "Cahiers du cinéma", n. 59, mai 1956, p. 38.

La collaborazione Cocteau-Rossellini si fonda, oltre che su affinità elettive, sulla medesima concezione del mezzo cinematografico. Come Rossellini, anche Cocteau è un cineasta "fuori dagli schemi", i cui film possiedono sempre una forte componente sperimentale. Il modo di sentire e di pensare il cinema è chiaramente, per i due, un punto di convergenza. Attraverso l'adattamento di *Una Voce umana*, Roberto Rossellini approfondisce e supera la precedente esperienza del cinema neorealista italiano. L'elemento chiave di tale avanzamento è l'incontro fra la tecnica dell'arte drammatica e la tecnica della regia. Alla base della *pièce* di Cocteau esiste un gioco provocatore, una sfida teatrale. L'autore enuncia chiaramente nella *Préface* che il suo testo è: "[…] un prétexte pour une actrice. Derrière son jeu, l'œuvre s'effacerait, le drame donnant l'occasion de jouer deux rôles, un lorsque l'actrice parle, un autre lorsqu'elle écoute et délimite le caractère du personnage invisible, qui s'exprime par des silences"[25]. Se *Una Voce umana* diventa per Rossellini un omaggio all'arte drammatica di Anna Magnani è perché, innanzitutto, il testo di Cocteau glielo permette, esigendo dall'attrice una grande presenza scenica: il ruolo che al contempo deve essere doppio è, proprio per tale motivo, tecnicamente difficile. Nel film, questa sfida diventa il pretesto, per Rossellini, per compiere una vera "prova" di regia cinematografica in abbinamento con l'arte drammatica, portata ai più alti livelli da Anna Magnani. Anche in questo caso, le indicazioni drammaturgiche fornite da Cocteau all'inizio della *pièce*, guidano il regista italiano: "Chaque pose doit servir pour une phase du monologue-dialogue (phase du chien – phase du mensonge – phase de l'abonnée, etc.). La nervosité ne se montre pas par de la hâte, mais par cette suite de poses, dont chacune doit statufier le comble de l'inconfort"[26]. Durante le tre telefonate, i tagli del montaggio, che determinano i momenti di caduta e di ripresa della tensione emotiva della donna, restituiscono la progressione per fasi indicata da Cocteau.

L'altro elemento fondamentale di superamento, presente nel film, è strettamente legato all'etichetta che connotava, già nel 1948, Rossellini come il padre del neorealismo italiano. Secondo Rossellini il contesto storico indica all'artista quale debba essere il suo campo d'azione e per lui, a seguito dell'incontro con Cocteau, è arrivato il momento di approdare ad una nuova forma di realismo, liberato dalle strutture ideologiche che in *Roma città aperta* e *Paisà* servivano a suggerire agli uomini la neces-

---

[25] J. COCTEAU, *La Voix humaine*, cit., p. 9.
[26] *Ivi*, p. 15.

sità di prendere coscienza del mondo in cui vivono. Per tale motivo, per il regista italiano il cinema deve aprirsi ad un percorso di ricerca finalizzato al ritrovamento di una nuova e solida base per rappresentare l'uomo così com'è. Per raggiungere tale obiettivo, è necessario avventurarsi in quella zona di confine costitutiva dell'essere umano in cui poesia e realtà, desiderio e azione, sogno e vita entrano in contatto. Il film *Una Voce umana* deve, pertanto, essere inteso come il primo esempio concreto di questo nuovo realismo per il quale, ormai, Rossellini si batte[27].

Se ci si attiene alle indicazioni introduttive alla *pièce*, il percorso che Cocteau fa compiere alla sua eroina s'inscrive nella "zona di confine" sospesa tra la morte apparente ("Devant le lit, par terre, une femme en longue chemise est étendue, comme assassinée"[28]) e quella definitiva: "Alors sa tête pendra et elle lâchera le récepteur comme un caillou"[29]. Si tratta qui di quella "zona" attinente alla rilettura della mitologia greca rivisitata da Cocteau (la scrittura della *Voix humaine*, 1930, segue del resto, quella di *Orphée*, 1927, e dell'*Œdipe-Roi*, 1928). Il risveglio della protagonista sembra essere il risveglio di Euridice che ritorna dal regno dei morti (il tentativo di suicidio), richiamata ancora, solo per un istante, alla vita dall'ultima telefonata del suo amante (il nuovo canto di Orfeo tecnologicamente adeguato all'epoca), prima di sprofondare irrimediabilmente nell'Ade, per l'affievolimento della voce del suo amato. Questa rilettura del mito di Orfeo, relativa alla componente femminile, deve essere interpretata come il desiderio dell'autore di rendere teatralmente l'esperienza esistenziale di Euridice, colta nel particolare momento che corrisponde alla sospensione fra due morti, dimensione cara all'universo poetico di Cocteau, senza implicazioni psicologiche aggiuntive[30]. L'unica possibilità di rendere tutto ciò a teatro consiste nel: "Respecter le texte où les fautes de français, les répétitions, les tournures littéraires, les platitudes résultent d'un dosage attentif"[31]. La dif-

---

[27] R. ROSSELLINI, *Il mio metodo. Scritti e interviste*, a cura di A. Aprà, Venezia, Marsilio, 1987, p. 65.

[28] J. COCTEAU, *La Voix humaine*, cit., p. 14.

[29] *Ibid.*

[30] Cfr. E. CASTRONOVO, *Jean Cocteau, le seuil et l'intervalle. Hantise de la mort et assimilation du fantastique*, Paris, L'Harmattan, 2008, soprattutto il capitolo "L'Ici et l'Au-delà", pp. 109-178.

[31] J. COCTEAU, *La Voix humaine*, cit., p. 16. Per un'analisi più approfondita cfr. C. ARNAUD, *Jean Cocteau*, Paris, Gallimard, coll. "Biographies", 2003; "Cahiers Jean Cocteau", nouvelle série n. 1, *Genet et Cocteau, traces d'une amitié littéraire*, Paris, Passages du Marais, 2002; "Jean Cocteau 6", *Figures de la narration*, textes réunis et présentés par S. Linares, Paris-Caën, Lettres Modernes Minard, 2010; P. CAIZERGUES, *Jean Cocteau et le Sud. De l'Atlantique à la*

ficoltà dell'attrice risiede nell'immersione totale all'interno del testo, necessaria per rendere percepibili i segni rivelatori del suo stato esistenziale, trasmessi attraverso i suoi gesti, i suoi movimenti, la cadenza delle parole che lei pronuncia.

Il problema del realismo cinematografico, con tutte le sue implicazioni etiche ed estetiche, è il punto centrale della riflessione teorica di quegli anni. Cocteau, con il suo cinema, si sente direttamente toccato dalla questione. È fra i più ardenti sostenitori dell'arte cinematografica in quanto "réalité de l'irréel", concetto che aveva guidato il suo orientamento teorico ed artistico a partire dal "retour à l'ordre". In questo contesto, entra in contatto con le inquietudini e gli interrogativi che, nello stesso periodo, Rossellini affrontava nel suo percorso di ricerca. Il film *Una Voce umana* è il segno concreto di questo comune percorso teorico.

Méditerranée, Avignon, Barthélemy, 1989; AA.VV., *Jean Cocteau aujourd'hui*, Actes du colloque de Montpellier mai 1989, textes réunis par P. Caizergues, avec des inédits de Jean Cocteau. Préface de M. Décaudin. Présentation de P. Caizergues, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992; *Jean Cocteau et le théâtre*, textes et documents réunis par P. Caizergues, cit.; *Jean Cocteau, quarante ans après 1963-2003*, textes réunis par P. Caizergues, Montpellier, Centre d'études du XXe siècle de l'université Paul-Valéry - Montpellier III, Centre Pompidou - Paris, 2005; R. ZEMIGNAN, *Jean Cocteau et l'Italie: regards cinématographiques croisés*, Musicology and performing arts, Université Paul Valéry - Montpellier III, 2012. French. <NNT: 2012MON30061>. <tel-00823388>