

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

Strumenti letterari

8

*Comitato scientifico*

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



# Profili romanzi

Modelli, strutture e paradigmi  
di uno spazio culturale

*a cura di Paola Calef*

Nuova Trauben

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

© 2018 Nuova Trauben editrice  
via della Rocca, 33 – 10123 Torino  
[www.nuovatrauben.it](http://www.nuovatrauben.it)

ISBN 9788899312435

Indice

<i>Variazioni, traduzioni e ricezioni</i>	7
ORIETTA ABBATI <i>Immagini e percezioni dell'Italia nelle cronache di José Saramago</i>	15
PIERANGELA ADINOLFI <i>L'aigle à deux têtes e Il mistero di Oberwald : Jean Cocteau e Michelangelo Antonioni, due autori a confronto</i>	27
MARIA FELISA BERMEJO CALLEJA <i>Estructuras infinitivas en el español oral</i>	43
GABRIELLA BOSCO <i>Le Discours du Poème Héroïque du Tasse traduit en français par Jean Baudoin en 1639</i>	65
ANTONIO FOURNIER <i>Quebrar o gelo: Albano Martins e a tradução como antologia</i>	87
BARBARA GRECO <i>Modello e variazioni dell'assassino nei Crímenes Ejemplares di Max Aub</i>	95
PABLO LOMBO MULLIERT <i>Los pájaros y su representación simbólica en la obra de Juan Rulfo</i>	109
MARIA ISABELLA MININNI <i>Invenzione e scrittura: gli 'azzardi spagnoli' nel Il re di Girgenti di Andrea Camilleri</i>	125
VERONICA ORAZI <i>Il Libro de buen amor: la parodia come modello di trasgressione del canone e sfoggio letterario</i>	137

ELISABETTA PALTRINIERI <i>Le versioni romanzee di Odo di Cheriton e il ms. 80 (XV) della Biblioteca Capitolare di Ivrea</i>	153
MONICA PAVESIO <i>«Je l'ai rendu juste et poli de brut et de déréglé qu'il était»: Lope de Vega «habillé à la française» nella Folle gageure di Boisrobert</i>	179
MATTEO REI <i>Parigi, 1914: la guerra di carta di Aquilino Ribeiro</i>	193
ROBERTA SAPINO <i>Mythes, souvenirs, amours vénitiens. Reflets lagunaires dans l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues</i>	205
CRISTINA TRINCHERO <i>Grandezza e decadenza del "Teatro Francese" di Torino: il Teatro Scribe in Contrada della Zecca 27</i>	223

L'AIGLE À DEUX TÊTES  
E IL MISTERO DI OBERWALD:  
JEAN COCTEAU E MICHELANGELO ANTONIONI,  
DUE AUTORI A CONFRONTO

*Pierangela Adinolfi*

Conclusasi l'esperienza del neorealismo in Italia, verso la fine degli anni Quaranta, il cinema italiano del dopoguerra si rinnova intraprendendo percorsi inesplorati. Il più convincente, da un punto di vista intellettuale, è quello rappresentato dal cosiddetto cinema d'autore, le cui origini coincidono con la scelta intimista o post-neorealista di Roberto Rossellini per il quale l'incontro con Cocteau e l'adattamento della *Voix humaine* sono stati determinanti<sup>1</sup>. Fra i principali registi che, in Italia, cominciano ad imporsi sulla scena durante gli anni Cinquanta, tre nomi dominano su tutti: Luchino Visconti, Federico Fellini e Michelangelo Antonioni. Ciascuno di loro compie un cammino a sé, tuttavia, quando nel 1960 appare *L'Avventura*<sup>2</sup>, la stampa specializzata si rende conto di aver assistito a qualcosa di molto particolare. In effetti, l'inquietudine esistenziale che Antonioni propone con il suo film sembra totalmente nuova agli occhi degli Italiani, benché sia in piena sintonia con i fermenti culturali, filosofici e ideologici che già esistono al di là dei confini nazionali. Nell'*Avventura*, il regista si prepara a sondare il comportamento dell'essere umano attraverso la rappresentazione delle relazioni interpersonali che i personaggi vivono in maniera inadeguata e contrastata rispetto al contesto sociale che li circonda. Questo "sondaggio" d'autore diventa il motivo centrale e ricorrente del cinema di Antonioni. Il bagaglio culturale del regista

---

<sup>1</sup> Cfr. P. ADINOLFI, "La *voix humaine*" di Jean Cocteau: dalla "pièce" al cinema italiano. L'adattamento di Roberto Rossellini, in A.A.V.V., *Intrecci Romanzi. Trame e incontri di culture*, a cura di O. Abbati, Torino, Nuova Trauben, 2016, pp. 37-52.

<sup>2</sup> *L'Avventura* è il primo capitolo della cosiddetta "trilogia esistenziale" o "trilogia dell'incomunicabilità", proseguita con *La Notte* e conclusa da *L'eclissi*. Il film segue l'inizio del sodalizio artistico e sentimentale fra Antonioni e Monica Vitti.

italiano, come la letteratura e la filosofia che lo appassionano, serve a strutturare le sue idee sul cinema ed a costituire la fonte d'ispirazione dei suoi film. Tuttavia, percorrendo la sua filmografia, i film tratti da opere letterarie sono rarissimi. Il primo, *Le Amiche* (1955) è l'adattamento del racconto *Tra donne sole* (1949) di Cesare Pavese. *Blow up* (1966) è ispirato al racconto *La Babas del diablo* (1959) di Julio Cortázar, ma non è un adattamento. Infine, il secondo e ultimo con soggetto non originale è *Il mistero di Oberwald* (1980), tratto dalla *pièce* *L'Aigle à deux têtes* di Jean Cocteau<sup>3</sup>. La scelta stupisce sia la critica che il pubblico. Antonioni parla di un "caso" nato dalla proposta fatta a Monica Vitti d'interpretare, questa volta per il piccolo schermo, il celebre monologo di Cocteau *La Voix humaine*. Per evitare il confronto con Anna Magnani, già protagonista dell'adattamento cinematografico diretto da Rossellini, la decisione di Vitti e Antonioni cade su *L'Aigle à deux têtes*, sulla storia dell'anarchico che s'introduce nella stanza della regina per ucciderla, un delitto politico che diventa delitto d'amore, una *pièce* messa in scena a Parigi nel novembre del 1946 ed interpretata da Edwige Feuillère e Jean Marais, un'esperienza del tutto nuova per il regista italiano. Nonostante il caso, è tuttavia possibile rintracciare diversi elementi dell'universo poetico di Cocteau nell'opera di Antonioni, a partire dal medesimo desiderio di sperimentazione e d'innovazione. Antonioni interviene sull'immagine cinematografica. *Il Mistero di Oberwald*, opera pioniera, è il primo film realizzato in elettronica con sistema TV e poi riversato su pellicola. Il regista italiano manipola l'immagine per piegarla al suo discorso autoriale.

Per ciò che concerne il personaggio femminile principale, la Regina, il regista italiano ripropone l'immagine che Cocteau ne dà nella sua *pièce* e cioè quella della "morte-vivante", della figura fantasmatica che appare senza l'abituale copertura del velo nelle sale del palazzo di Wolmar agli occhi increduli del capitano delle guardie del corpo Félix de Willenstein:

Je traversais la galerie d'Achille. J'ai entendu le bruit d'une porte, et il n'y a qu'elle qui ose claquer les portes de cette façon. Je me suis caché derrière le socle de la statue. Les chevilles et les jambes d'Achille formaient une grande lyre de vide. A travers cette lyre, je voyais toute la galerie en

---

<sup>3</sup> Cfr., S. CHATMAN, "Il Mistero di Oberwald: une approche mélodramatique", in L. Cucu, *Michelangelo Antonioni 1966/1984*, Roma, Ente Autonomo di Gestione per il Cinema, 1988.

perspective et la reine au bout qui grandissait en marchant sur moi. Elle marchait sur moi [...] seule au monde. J'étais le chasseur en train de viser un gibier qui se croit invisible et qui ne pense pas qu'il existe des hommes. Elle avançait sans éventail et sans voile. Une longue, longue robe noire et sa tête si haute, si pâle, si petite, si détachée, qu'elle ressemblait à ces têtes d'aristocrates que la foule des révolutions porte au bout d'une pique. La reine devait souffrir de quelque souffrance affreuse. Ses mains avaient l'air de fermer de force la bouche d'une blessure en train d'appeler au secours. Elle les écrasait contre sa poitrine. Elle trébuchait. Elle approchait. Elle regardait ma cachette. Pendant une seconde insupportable elle s'arrêta. Voulait-elle se rendre vers un souvenir de Frédéric et n'en eut-elle pas le courage? Elle, la courageuse, elle s'appuya contre une des grandes glaces, chancela, se redressa, hésita et, de dos, avec cette même démarche de somnambule, s'en retourna vers la porte par laquelle je l'avais vue venir. En vérité [...] je voyais ce qu'il est interdit de voir, je voyais à travers cette lyre de marbre ce qu'il est impossible de voir sans crever d'amour ou de honte. Mon cœur de criminel battait de tels coups que j'avais peur. Allait-elle l'entendre, se retourner, me découvrir et tomber morte en poussant un cri?

Mais non. Je regardais de toutes mes forces et elle s'éloignait du socle. [...] J'ai vu le visage de la reine [...]. J'ai vu la reine. Et [...] personne ne [l'a] jamais vue. J'ai vu la reine [...] C'est une morte<sup>4</sup>.

La Reine dell'*Aigle à deux têtes* ricorda, molto da vicino, le altre protagoniste dell'immaginario cocteauiano, poiché nasce dallo stesso archetipo: la Reine è paragonabile a Euridice e Stanislas, che cerca di riportarla alla vita, ad Orfeo. Tuttavia, nel suo film, Cocteau limita l'assimilazione al solo livello verbale mentre Antonioni si spinge oltre. Egli utilizza il linguaggio cinematografico ed i nuovi effetti elettronici per esaltare la connotazione fantomatica della Regina, in particolar modo in due momenti specifici del film.

Il primo fa parte della prima scena del I atto e si riferisce al momento appena citato in cui Félix rivela a Édith de Berg, la lettrice, di aver visto nella galleria di Achille del castello di Wolmar, nascosto dietro il piedistallo della statua d'Achille, la Reine, col viso scoperto camminare lungo il corridoio: "ÉDITH: [...] ne m'avez-vous pas expliqué qu'il vous serait impossible d'aimer une femme qui cache son visage, d'aimer un fantôme

---

<sup>4</sup> J. COCTEAU, *L'Aigle à deux têtes*, in *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1948, pp. 316-317.

me? [...] FÉLIX: J'ai vu la Reine, Édith. C'est une morte"<sup>5</sup>. Mentre Cocteau, nel suo film, colloca l'episodio a Krantz, Antonioni, più fedele alla *pièce*, lo fa diventare una vera apparizione fantomatica della Regina, frutto della materializzazione del ricordo del duca di Willenstein in uno specchio. La figura femminile avanza prima di svanire, mentre il duca commenta la sua evanescenza in *voix off*. La sequenza girata da Antonioni accentua ancora di più la dimensione irrealistica della Regina poiché il corpo della donna, ricoperto da un abito scuro, rassomiglia ad un'ombra senza viso, errante in un corridoio, dagli arredi indistinti e sfocati: "Vedevo tutta la galleria e in fondo la Regina che mi veniva incontro. Veniva verso di me, Édith, come se fosse sola al mondo, senza velo, la testa eretta, così pallida, così leggera, così staccata dal corpo"<sup>6</sup>.

Il secondo momento è reso da un effetto esattamente opposto a quello appena descritto. In questo caso non si tratta più di un processo di materializzazione dell'immagine della Regina a partire dal nulla, a partire cioè dal ricordo di Félix che si concretizza sino a proiettare la figura della sovrana nello specchio, bensì di dematerializzazione nel nulla. L'azione si colloca alla fine del primo atto quando Tony, il fedele servitore sordomuto della Regina, entra nella sua camera da una porta segreta ed aiuta Sebastian ad uscire. Mentre nella *pièce* l'atto termina con la chiusura finale del sipario, nelle didascalie del film di Antonioni si legge: "La Regina, dopo aver spento le candele alle pareti si siede su una poltrona vicino al fuoco, con una coperta sulle gambe. [...] ecco che dalla finestra un raggio di luna scivola sul pavimento fino a raggiungere la Regina che lentamente svanisce"<sup>7</sup>.

Nell'intenzione di Cocteau c'è inizialmente l'idea d'intitolare la sua *pièce* "La Reine morte", titolo che in seguito sceglierà Montherlant per la sua celebre tragedia, e già in questa idea di partenza si coglie l'affinità tematica del personaggio di Cocteau con quello che Montherlant svilupperà, in effetti, nel *Cardinal d'Espagne*. Una regina sospesa tra sogno e realtà, vita e morte, tormentata dalla follia che consuma il suo corpo in deperimento. La regina Jeanne la Folle del *Cardinal d'Espagne* di Montherlant si rifugia nel suo sogno notturno in cui ritrova il suo sposo adorato, il re Filippo morto undici anni prima, e vive in uno stato perenne di distacco ed apa-

---

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 315-317.

<sup>6</sup> M. ANTONIONI, *Il Mistero di Oberwald*, a cura di G. Missironi, Torino, ERI, 1981, p. 31.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 79.

tia per le cose del mondo reale: “Jadis je mourais ainsi tant que je n’avais pas vu le roi Philippe. C’est lui qui était ma petite eau. Il y a onze ans – depuis sa mort – que je regarde les choses d’ici-bas comme les regarde celui qui sait que dans quelques jours il aura cessé d’être: avec une indifférence sans rivages et sans fond”<sup>8</sup>. Lo stesso atteggiamento di abbandono della vita terrena appartiene alla regina della *pièce* di Cocteau: “Depuis la mort du roi, je suis morte. Mais le deuil le plus dur n’est pas une vraie mort. C’est morte comme le roi qu’il me faut être. Et ne pas prendre, pour la mort, une route de hasard où je risquerais de me perdre et de ne pas arriver jusqu’à lui”<sup>9</sup>.

La Reine Jeanne, emblema del vuoto esistenziale, del Nulla, della negazione della realtà degli uomini, acquisisce il senso filosofico più profondo rispetto agli altri personaggi e determina il vero significato della *pièce* di Montherlant: “Elle voit l’évidence et c’est pourquoi elle est folle”<sup>10</sup>. Questo richiamo alla lucidità ed alla follia, inscindibili nell’approccio umano alla riflessione sul mondo, ricordano bene un altro sovrano, “folle lucido” della scena teatrale del XX secolo francese e cioè il Caligola di Albert Camus. Come la Reine Jeanne anche per il Caligola camusiano la follia è la reazione più logica e conseguenziale all’assurdità dell’esistenza terrena. Secondo questa prospettiva, Montherlant vede nel distacco della regina, nel suo disprezzo senza limiti della realtà, lo spirito della Spagna mistica rappresentato più tardi da San Giovanni della Croce e Santa Teresa d’Avila. L’elevazione spirituale ricercata dal Cardinal ed ostacolata dall’abilità politica, dal peso della dissimulazione e dagli affari di stato, richiede lo stesso distacco assunto dalla regina: “Elle et moi nous appartenons à la même race. Ceux qui ont regardé ce qu’elle appelle le rien et ce que j’appelle Dieu ont le même regard”<sup>11</sup>.

L’indifferenza della regina di Cocteau possiede, invece, un carattere più romantico ed esprime, oltre alla sofferenza per la morte dell’amato re, l’aspirazione all’infinito, alla ricchezza esistenziale che supera la dimensione terrena, all’impeto ed alla tempesta che vivificano l’anima e trovano nell’ “orage” la manifestazione più rispondente che esista in na-

---

<sup>8</sup> H. DE MONTHERLANT, *Le Cardinal d’Espagne*, in *Théâtre*, Préface de J. de Laprade. Préface complémentaire de Ph. de Saint Robert, Paris, Gallimard, (“Bibliothèque de la Pléiade”), [1972] 1995, pp. 1135-1136.

<sup>9</sup> J. COCTEAU, *L’Aigle à deux têtes*, cit., p. 335.

<sup>10</sup> H. DE MONTHERLANT, *Le Cardinal d’Espagne*, cit., p. 1127.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 1156.

tura: “Se priver de ce magnifique spectacle. Les arbres dorment debout et respirent l’inquiétude. Ils craignent l’orage comme un bétail. C’est mon temps à moi, [...] le temps de personne. Mes cheveux crépitent, mes éclairs et ceux du ciel s’accordent. Je respire. Je voudrais être à cheval et galoper dans la montagne. Et mon cheval aurait peur et je me moquerais de lui. [...] Moi, c’est l’orage”<sup>12</sup>. Il linguaggio poetico impiegato da Cocteau, per identificare la regina con gli elementi naturali che scatenano la tempesta, caratterizza il personaggio in maniera simbolica: attraverso la sovrana si manifesta il vero spirito di ribellione verso il potere precostituito, la necessità di vivere all’insegna della libertà un’esistenza che fin dall’inizio è legata all’idea della morte, la morte del re Frédéric, per il quale la regina da dieci anni porta il lutto, ma anche la sua stessa morte, che le è data dal poeta-anarchico, il cui pseudonimo è il nome dell’angelo della morte Azraël.

Il film di Antonioni, che vuole essere innanzitutto un adattamento cinematografico della *pièce* teatrale di Cocteau e non un *remake* del suo film, limita tutto ciò che potrebbe rafforzare l’aspetto melodrammatico del testo: l’ambiente sovraccarico della scenografia, la recitazione accentuata degli attori, la natura letteraria dei dialoghi. I tagli effettuati a livello del dialogo, che Antonioni compie con l’aiuto di Tonino Guerra, non sono delle vere e proprie innovazioni, ma delle modifiche compiute per rendere il testo il più vicino possibile alla sensibilità artistica del regista italiano. Attraverso questo procedimento, Antonioni lascia cadere anche la sottile ironia che traspare dal linguaggio della Regina voluto da Cocteau e che ci fa pensare ad un’altra regina cocteauiana, Jocaste, la cui modalità espressiva, nella *Machine infernale*, appare ancora più spiccatamente ironica ed il cui destino di morte è segnato da uno dei motivi ricorrenti di Cocteau, lo strangolamento, nel caso specifico l’impiccagione, per mezzo di una lunga sciarpa. Anche la regina dell’*Aigle à deux têtes* porta su di sé il simbolo della morte e dello strangolamento attraverso la catena del medaglione, contenente il veleno, che le si attorciglia intorno al collo. Per ciò che concerne l’enfasi gestuale richiesta da Cocteau ai suoi attori, Antonioni capovolge letteralmente lo stile recitativo della regia teatrale del poeta francese, acquisendo, in tal senso, piena libertà nell’adattamento della *pièce*. Un esempio fra tutti è quello che riguarda la prima apparizione di Stanislas – Sebastian davanti alla Regina. Considerata la sua straordinaria

---

<sup>12</sup> J. COCTEAU, *L’Aigle à deux têtes*, cit., pp. 319-320.

rassomiglianza col re defunto, nella *pièce* la Reine non può trattenersi dal pronunciare il suo nome lanciando un terribile grido. Nel film italiano, l'indicazione che il regista dà per la stessa scena è *pianissimo*.

Antonioni libera l'intreccio narrativo da ogni legame storico, lo sposta temporalmente nel 1903, i costumi ne sono una prova, in un regno non ben identificato. In realtà, già l'incipit del film mostra i dintorni del castello di Oberwald, ma questa località della Svizzera tedesca è fin da subito avvolta da un alone di mistero ed immersa in un'atmosfera quasi da fiaba che annulla i riferimenti dello spazio geografico concreto. In un esterno notte, i boschi intorno al castello sono scossi dal vento che agita le foglie sui rami e i cespugli del sottobosco. Qualche animale fugge e lampi frequenti senza tuono illuminano le cime delle montagne e il castello. Poche le finestre illuminate. Colpito dal giallo e dal rosso dei lampi il castello ha qualcosa di sinistro. Dei soldati avanzano nel bosco col fucile imbracciato, frugando e cercando. Uno di loro vede qualcosa che si muove e spara. Corre in quella direzione, ma non trova niente, nessuno. Nello stesso momento i soldati incominciano a parlare tedesco e dicono di aver ferito un cervo. Poco dopo un militare lo afferra e una figura indistinta fugge tra i cespugli, attraversa un ruscello e si dirige verso il castello. Qui è possibile notare che, nonostante la lingua parlata possa essere quella locale, cioè il tedesco usato anche dai domestici delle cucine, lo stesso idioma non è utilizzato dai personaggi della storia che parlano, invece, italiano. In questo regno non identificato si parlano due lingue: ciò crea una frattura inspiegabile e mai chiarita. La presenza del misterioso fuggitivo, che scopriremo essere Sebastian inseguito dai soldati, attenua la sorpresa della sua irruzione nel castello e della sua apparizione davanti alla Regina. Il giovane scivola nello spiraglio della porta su cui si erge il ritratto del re in piedi. Il personaggio appare nel momento in cui la Regina si rivolge al ritratto del re con un bicchiere in mano. L'effetto ottenuto è più simbolico che spettacolare: lo sdoppiamento del sovrano attraverso la rappresentazione del suo sosia vivente. Antonioni attenua il colpo di scena, ricercato invece da Cocteau con l'enfasi spettacolare dell'apparizione angelica di Jean Marais, in favore di un'attenzione centrata sull'immagine, concepita in quanto doppio della realtà. Sulla scia di questa dualità, dell'immagine e della lingua parlata, si scopre l'esistenza dei domestici del castello. I domestici costituiscono l'*altro* universo messo in scena da Antonioni, quello dei lavoratori che consentono alla classe dirigente di poter governare e divertirsi senza dover pensare ai bisogni quo-

tidiani. Risulta, pertanto, evidente come la rappresentazione della classe operaia voluta da Antonioni riproduca una dimensione sociale che esula dalle intenzioni di Cocteau. Proprio sul piano delle classi sociali, il regista italiano interviene ancora più a fondo, conferendo sia ai luoghi sia ai personaggi caratteristiche più conformi all'alta borghesia che all'aristocrazia. Antonioni ha ambientato l'azione in una scenografia più vicina ad un appartamento alto borghese che ad una reggia ed ha svuotato la sua opera del melodramma indirizzando gli attori verso una misura realisticamente quotidiana della recitazione.

Ancora secondo questa prospettiva, Antonioni modifica la scena dell'omicidio della Regina ad opera di Sebastian. Come è possibile constatare dalla scena descritta nelle didascalie della *pièce*, la scala allestita nella biblioteca del castello ha per Cocteau un significato simbolico ed accresce la distanza fisica e metaforica che separa i due amanti:

La reine lui tourne le dos et s'éloigne jusqu'au bas de l'escalier. Elle s'y arrête et pose le pied sur la première marche. Stanislas la regarde. Il porte la main à son couteau de chasse. Il le retire de la gaine. Seconde sonnerie de trompette. Stanislas s'élançe vers la reine. Il la poignarde entre les épaules. La reine titube, se redresse et monte trois marches, le poignard planté dans le dos, comme le fit la reine Elisabeth. Stanislas a reculé jusqu'au premier plan. [...] Elle monte quatre marches et se retourne encore. [...] La reine monte d'un pas d'automate. Elle arrive au palier. Elle empoigne les rideaux de la fenêtre pour se soutenir et s'y présenter. LA REINE, elle détourne la tête vers la bibliothèque et tend la main vers Stanislas. — *Stanislas* ... Il se précipite, enjambe les marches, mais il est foudroyé par le poison au moment où il va toucher la reine. Stanislas tombe à la renverse, roule le long des marches et meurt en bas, séparé de la reine de toute la hauteur de l'escalier. La reine s'écroule en arrachant un des rideaux de la fenêtre<sup>13</sup>.

Stanislas reso volutamente folle dalle parole della sovrana che cerca la morte, ormai paralizzato dal veleno che ha assunto prima di colpire la regina, precipita dalla scala e muore, non prima di aver cercato di raggiungerla e di toccarla per l'ultima volta, ma anche quest'ultimo contatto è impossibile. Come e perché l'assassino della regina si sia introdotto nelle sue stanze, la ragione per la quale i due corpi inermi si trovino vicini, ma

---

<sup>13</sup> *Ivi*, pp. 414-415.

separati costituiscono un vero e proprio mistero. Da qui lo spunto per il titolo di Antonioni.

Al contrario di quanto aveva immaginato Cocteau per la sua *pièce*, il regista italiano cancella la verticalità dello spazio accentuata dalla scala optando per la sala del castello e cambiando l'arma con la quale il giovane poeta uccide la Regina: non si tratta più del pugnale scelto da Cocteau, ma di una moderna pistola. Nella scena che vede la Regina caduta a terra e Sebastian che, muovendosi per andarle incontro, cade fulminato dal veleno a pochi passi da lei, Antonioni colloca uno dei suoi temi privilegiati. Attraverso la prossimità dei due corpi, vicini ma che non arrivano a toccarsi, il regista italiano manifesta l'impossibilità degli esseri umani di "toccarsi" veramente a causa della disarmonia che li governa e che li condanna inesorabilmente alla solitudine. Questo tema è in perfetta sintonia con la sofferta solitudine della protagonista della *Voix humaine* di Cocteau, ma anche con quanto Cocteau stesso scrive nel suo *journal*: "La solitude des êtres qui se dévorent eux-mêmes sans parvenir à se toucher"<sup>14</sup>. Tuttavia, il principale interesse che muove Antonioni ad accostarsi al lavoro di Cocteau è di altra natura. Riguarda, infatti, la possibilità di confrontarsi liberamente con un nuovo linguaggio audiovisivo, quello della televisione, e di sperimentare con esso l'utilizzo di un codice particolare, il codice del colore.

Nell'ambito di questo progetto di sperimentazione, Antonioni conferisce alla sua regia un ritmo molto lento. Egli dilata la dimensione temporale in accordo col suo stile artistico, ma contrariamente a quanto avviene nei suoi film precedenti, in cui la dilatazione temporale ha una forte connotazione esistenziale, il vuoto che il regista italiano crea nel *Mistero di Oberwald* si manifesta attraverso una sospensione dell'azione. Con tale mezzo narrativo, tutta la storia è immersa in una profonda dimensione fiabesca e in effetti, sin dall'inizio, ne assume i toni e i colori. Il sottobosco bruno-rossastro in cui fugge Sebastian braccato dalla polizia è all'improvviso pervaso da magiche apparizioni: una lepre, un cervo ucciso da un soldato, un vivaio di lumache ed ancora i riflessi blu-argento dei lampi notturni sulle pietre del castello scalato da Sebastian, la capigliatura d'oro della regina alla finestra che si staglia sul verde intenso del giardino<sup>15</sup>. Le

---

<sup>14</sup> J. COCTEAU, *Journal 1942-1945*, texte établi, présenté et annoté par J. Touzot, Paris, Gallimard, 1989, pp. 412-413.

<sup>15</sup> Cfr. C. BIARESE E A. TASSONE, *I film di Michelangelo Antonioni*, Roma, Gremese, 1985, p. 161.

scelte della regia di Antonioni si muovono, dunque, in una doppia direzione. Dal punto di vista tematico, l'uccisione del cervo mentre i fulmini annunciano l'imminente scatenarsi della tempesta rinvia simbolicamente al tema generale della violenza, presente in tutto il film e che sfocia alla fine nell'assassinio della Regina, doppio dell'uccisione iniziale. Questo filo rosso della violenza, colore che col verde della natura è reso più intenso nei momenti più suggestivi della rappresentazione, è gradatamente svelato dal regista per mezzo del binomio passione politica – passione amorosa. Entrambe le passioni sono connotate in maniera esplicitamente realista. Al contrario, dal punto di vista formale, l'uso chiaramente anti-naturalista del colore elettronico, consente al dramma della morte del cervo di accedere alla dimensione magica. La natura appare come uno spazio incantato, in cui la vegetazione e gli animali sono presenti per magia e testimoni di un evento traumatico che li sorprende, interrompendo per poco la loro esistenza abituale. Fin dall'inizio, il film sviluppa una doppia dimensione che unisce l'atroce realismo della violenza, intenzionalmente adulta ed espressa dall'azione decisa dei militari, all'immaginario incantato e infantile dei racconti fiabeschi, attraverso l'efficacia della varietà dei colori elettronici usati. È pertanto la doppia articolazione realismo/dimensione immaginaria ad incarnare in maniera così efficace lo stile del regista italiano.

Proprio a causa di questa doppia articolazione, l'assassinio della Regina acquisisce un valore differente rispetto a quello che Cocteau aveva immaginato nella sua *pièce*. Certamente è sempre Sebastian ad ucciderla e poiché egli è il doppio perfetto del re defunto, metaforicamente Thanatos assume le sembianze di Eros e nella Regina si ridesta il primo amore. Tuttavia, nel dramma teatrale, l'apparizione di Sebastian/Stanislas avviene attraverso una porta-finestra, come se il poeta fosse un angelo caduto dal cielo nella camera della regina, ed alla fine ciò conferisce alla morte della sovrana una dimensione trascendentale, quasi ascetica. Al contrario, l'articolazione magico-realistica che domina nel film di Antonioni consente al regista di rivelare la violenza mortale nascosta nei "meandri" della corte reale e di porre in risalto l'ambiente borghese piuttosto che aristocratico al quale i personaggi appartengono. Nell'adattamento cinematografico italiano, l'entrata in scena di Sebastian avviene passando per una parte nascosta del castello, penetrando nella camera della Regina attraverso una porta che rappresenta una gigantografia del re vestito in abiti borghesi. L'effetto prodotto è doppio: da un lato, il poeta sembra esse-

re l'incarnazione del re a causa della sua totale rassomiglianza, ma dall'altro lato sembra rappresentarne simbolicamente l'espulsione. La prospettiva realistica voluta da Antonioni allude, di fatto, all'implosione della classe sociale al potere, ovvero quella della borghesia imperialista della fine del XIX secolo e dell'inizio del XX. Il fatto che Sebastian esca dal ritratto fotografico del re, riportandolo alla vita grazie alla sua sorprendente somiglianza, permette, inoltre, al film di penetrare nella dimensione immaginaria che lo trasforma quasi in una *ghost story* o in un racconto del terrore<sup>16</sup>.

In tutto *Il Mistero di Oberwald*, grazie alla tecnica elettronica che permette di lavorare il colore direttamente sulla pellicola e non più durante le riprese, come ad esempio accadeva nel film *Deserto rosso*, Antonioni propende per una scelta di colori evidentemente antinaturalista, abbinata ad un uso sapiente degli effetti speciali. Si tratta di un intento voluto e questo nuovo modo di utilizzare il colore diventa uno strumento narrativo poetico. È possibile, pertanto, notare che se il regista italiano alleggerisce la recitazione degli attori snellendo i dialoghi del testo, al contempo trasferisce la stessa intensità emotiva, voluta da Cocteau, a livello visivo, con la realizzazione di effetti ottici particolari. È in questo senso che vanno lette le diverse rappresentazioni del colore nel film come, ad esempio, l'alone viola che compare insieme al conte di Foëhn, sottolineandone l'aria minacciosa, oppure la trasfigurazione della natura e dell'intero castello durante il dialogo amoroso tra la Regina e Sebastian. Se in certi casi la fantasmagoria dei colori usata da Antonioni ha un preciso significato simbolico, si pensi al bouquet di fiori al centro tavola che si colora improvvisamente di rosso nel momento in cui la Regina evoca l'assassinio del marito, in altri casi il cromatismo si libera totalmente dall'attribuzione di un senso, raggiungendo una pura dimensione fantastica, totalmente surreale e molto vicina all'immaginario di Cocteau. Emblematico è il raggio di luce turchese proveniente dalla luna che avanza nella stanza della Regina, adagiata su una poltrona, fino a consentire la dissolvenza del corpo della sovrana nelle tenebre.

Attraverso i colori e gli effetti speciali, Antonioni è giunto all'esplorazione delle emozioni e dei sentimenti più intimi degli esseri umani. Ciò che egli intende investigare è lo spazio intermedio, ed ancora misterioso, tra la realtà e la rappresentazione: l'immagine è il doppio della realtà, ma

---

<sup>16</sup> Cfr. V. GIACCI, *Michelangelo Antonioni. Lo sguardo estetico*, Roma, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia e Associazione B.A. Film Factory/B.A. Film Festival, coll. "Quaderni del CSC", 2008.

non coincide mai perfettamente con essa. Nello iato esistente fra queste due dimensioni s’inserisce una nuova forma di codificazione che per Antonioni è, come abbiamo fin qui constatato, il linguaggio elettronico.

Per quanto riguarda, invece, la fedeltà alla *pièce* dell’autore francese, risulta evidente il mantenimento del dramma romantico d’amore – morte in cui la Reine e Stanislas, nel film rinominato Sebastian da Antonioni, sono immersi prima ancora del loro fatidico incontro. Tale romanticismo, di origine chiaramente letteraria, è conservato da Antonioni nella selezione delle scene ed al contempo è attualizzato, dal momento che egli conferisce alla componente politica del dramma un peso di gran lunga maggiore. Come lo stesso regista italiano dichiara<sup>17</sup>, le parole “anarchico”, “opposizione”, “potere”, “capo della polizia”, “compagno”, “gruppo”, appartengono al vocabolario corrente della vita italiana degli anni Settanta, i cosiddetti anni di piombo, sconvolti dal terrorismo. Nell’aspetto politico del dramma, Antonioni include anche elementi di più ampio respiro come il dualismo schiavitù/libertà che, oltre ad interessare nello specifico il personaggio di Sebastian e ad essere un tema romantico, acquisisce una connotazione universale, che investe l’intera umanità.

Quali sono, pertanto, i principi della poetica di Cocteau che permangono nel film di Antonioni? È possibile parlare solo di “caso”, come ha dichiarato lo stesso Antonioni<sup>18</sup>, oppure non si tratta di un semplice caso, ma di un’occasione fortuita che ha facilitato l’aderenza spontanea delle tematiche dei due autori? Singolare è il fatto che anche per la Reine venga citato “le hasard”, ma per lei, il “caso” è negato, com’è enunciato nell’epigrafe che lo stesso Cocteau pone all’inizio della *pièce*: “Elle ne pouvait compter sur rien, pas même sur le hasard. Car il y a des vies sans hasard. Honoré de Balzac”<sup>19</sup>. La citazione di Balzac esprime il senso della “trappola”, della tragedia alla quale la regina, neanche confidando nelle possibilità del caso, è in grado di sottrarsi. Amore/morte, libertà/schiavitù (morte simbolica), ma anche il dramma della somiglianza esplorato attraverso il tema del doppio: il modo in cui i due autori si accostano a questi argomenti fa sì che l’idea di caso, che si troverebbe all’origine del loro incontro, cominci a sgretolarsi.

---

<sup>17</sup> M. ANTONIONI, “Quasi una confessione”, in *Il Mistero di Oberwald*, cit., p. 7.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> J. COCTEAU, *L’Aigle à deux têtes*, cit., p. 299.

Nella *Préface* dell'*Aigle à deux têtes*, Cocteau spiega il suo ambizioso progetto teatrale: ridare lustro alla recitazione degli attori, a quelli che egli chiama “les Monstres sacrés”. Per far sì che questo accada, egli chiede ai suoi “mostri sacri” Edwige Feuillère e Jean Marais di “jouer démesuré”. Soltanto attraverso la “démésure du jeu”, i grandi gesti e le azioni amplificate, è possibile, per Cocteau, smascherare il meccanismo stesso della rappresentazione. Pur rendendosi conto che le abitudini degli spettatori si sono uniformate a causa del cinema e che il pubblico preferisce esattamente l'opposto e cioè sentire parlare sottovoce e vedere muoversi il meno possibile, Cocteau ritiene che sia necessario andare contro corrente e capovolgere le regole, a costo di non essere capito: “Peu importe. Il le faut”<sup>20</sup>. Gli attori diretti da Cocteau recitano approdando al teatro della verità: “En eux se résume la formule d'un théâtre où la condition du vrai est d'abord l'aveu, parfois poussé jusqu'à l'extravagance, du simulacre et de la fausseté”<sup>21</sup>. Siamo nel teatro moderno in cui il potere seduttivo dell'attore, che provoca il piacere degli spettatori, coincide con la sperimentazione dei linguaggi in modo metadiscorsivo. Nel finale della *pièce*, la caduta acrobatica di Jean Marais/Stanislas, folgorato dal veleno, non mette soltanto in evidenza la sua capacità atletica e la sua *performance* attoriale, ma l'amplificazione dell'azione manifesta, al contempo, la teatralità alla quale il gesto rinvia.

---

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 304.

<sup>21</sup> F. RAMIREZ e C. ROLOT, *Jean Cocteau l'œil architecte*, Paris, ACR Édition, 2000, p. 238. Per un'analisi più approfondita cfr. AA.VV., *Cocteau et l'Italie – Démarche d'un poète*, “Cahiers Jean Cocteau”, nouvelle série n. 5, Paris, Michel de Maule, 2007; 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; 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 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, Montpellier, Centre d'études du XX<sup>e</sup> siècle Université Paul Valéry, 2000; *Jean Cocteau, quarante ans après 1963-2003*, textes réunis par P. Caizergues, Montpellier, Centre d'études du XX<sup>e</sup> 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>

I principi creativi che Cocteau pone all'origine dell'*Aigle à deux têtes* sono, pertanto, la trasgressione delle regole in funzione della sperimentazione del linguaggio teatrale; l'utilizzazione del corpo dell'attore per ottenere un "jeu démesuré" ed infine la componente metariflessiva, volta a ritrovare la magia della "rampe" alla base del piacere degli spettatori.

Di conseguenza, se in generale la fedeltà di Antonioni al testo di Cocteau consiste nel mantenimento dell'intreccio narrativo e dei personaggi e passa attraverso lo snellimento dei dialoghi, resi molto più essenziali e meno enfatici, la vera originalità dell'autore italiano consiste nell'attribuzione di ulteriori significati alla propria opera attraverso l'uso innovativo della tecnologia elettronica. *Il Mistero di Oberwald*, proprio per la tecnologia impiegata, è a tutti gli effetti un film sperimentale e grazie alla dimensione melodrammatica della *pièce* di Cocteau, Antonioni può sperimentare il colore nella forma più espressiva, facendolo divenire un mezzo narrativo poetico. Il cinema rivendica effetti di luce così ricchi ed espressivi come quelli del teatro ed il regista-pittore non dipinge più la realtà, bensì la rappresentazione della realtà. La creazione di un universo colorato, all'interno del cinema, diventa un mezzo d'espressione totalmente soggettivo in grado di subordinare la visione esteriore all'imperativo di un significato interiore. Attraverso l'uso personale del colore e seguendo i principi di una percezione estetica, Antonioni rimette in discussione il realismo cinematografico. Ciò che egli cerca nel colore è, innanzitutto, un altro mondo, diverso da quello quotidiano, un mondo misterioso, segreto, immaginario e per realizzarlo ricorre ad un'altra tecnica che ben si "sposa" con quella del colore, la tecnica degli effetti speciali. In particolare, interviene sul piano dello spazio, dilatandolo e alterandolo: lo spazio rimanda a qualcos'altro nascosto in se stesso e differente da sé. L'uso che ne viene fatto è, pertanto, metadiscorsivo e rinvia ad un linguaggio simbolico. Anche per Antonioni, quindi, è possibile parlare di trasgressione delle regole del linguaggio, quello cinematografico, in vista di una sperimentazione del linguaggio elettronico; di manipolazione del colore e degli effetti speciali per cogliere un aldilà che affiora nella trama della realtà ed infine della componente metariflessiva, volta a ritrovare la magia del cinema che è alla base del piacere degli spettatori.

È possibile, pertanto, constatare che i principi che hanno orientato il teatro ed il cinema di Cocteau sono molto simili a quelli che hanno guidato il regista italiano. In Italia, il cinema di Cocteau si è radicato, forse inconsapevolmente, negli autori che hanno fatto dell'espressione cinema-

tografica lo strumento di ricerca artistica per eccellenza. Nel caso di Antonioni è anche possibile notare un'apertura a differenti contaminazioni dei linguaggi. Nella sua opera d'arte innovatrice, poesia e tecnica camminano mano nella mano ed è nella comune dimensione poetica che Antonioni e Cocteau si sono confrontati. Soltanto i poeti, infatti, attraverso lo sguardo che posano sugli uomini e su tutto ciò che li circonda, sono in grado di reinventare un linguaggio e di ricodificare il mondo.

