
Dalla pagina allo schermo.

Il tango in *Beltenebros* : due forme di esperienza narrativa

By María Isabel Fernández García & Yvonne Grimaldi (University of Bologna, Italy)

Abstract & Keywords

English:

This research focuses on the analysis of the narrative units contained in the fourth chapter of the novel *Beltenebros* by Antonio Muñoz Molina, which evoke atmospheres, impressions and references to the tango, and the film sequence contained in the homonymous film directed by Pilar Miró. We believe that the filmic transposition of the novel is an excellent example of intersemiotic translation. By comparing the novel and the film, we will try and highlight how the director transposed the atmosphere of tango from the page to the screen. Thanks to an effective transposition process, Pilar Miró builds a symbolic-rhetoric apparatus that re-creates in the film the system of correlations between signifiers and signified found in the novel.

Italian:

Il presente lavoro di ricerca pone l'attenzione sull'analisi delle unità narrative contenute nel capitolo quarto del romanzo *Beltenebros* di Antonio Muñoz Molina che evocano atmosfere, suggestioni e riferimenti riconducibili al tango e la relativa sequenza filmica contenuta nell'omonimo film diretto da Pilar Miró. A nostro avviso la trasposizione filmica del romanzo è un pregevole esempio di riuscita traduzione intersemiotica. Attraverso il raffronto tra il romanzo e il film si cercherà di evidenziare come la regista abbia saputo trasferire le suggestioni relative al tango dalla pagina allo schermo. Grazie a un efficace processo traspositivo, Pilar Miró costruisce un apparato simbolico-retorico che ri-crea nel testo filmico il sistema di correlazioni tra significanti e significati messi in atto dal testo narrativo.

Keywords: intersemiotic translation, film sequence, transfer process, traduzione intersemiotica, sequenza filmica, processo traspositivo, tango

*Ogni film che ci è piaciuto trova posto, un giorno,
nella nostra memoria accanto ad altri ricordi.
Diventa un ricordo tra tanti, anch'egli minacciato
dall'oblio, dall'erosione della memoria.
Rivedere un film può essere
un'occasione per ritrovare episodi dimenticati, ma
anche per misurare la differenza tra l'immagine
della memoria, che ha vissuto la propria vita, e
quella dello schermo, che non si è mossa.*
(Marc Augé 2008)

1. Premessa

Siamo molto liete di partecipare con questo contributo allo *Special Issue* dedicato alla prof.ssa Alessandra Melloni, la cara Sandra, ispanista di spicco del panorama accademico italiano, che con la sua attività scientifica e didattica ha promosso e favorito la ricerca sulla traduzione in ambito iberico e ispanoamericano.

Trattandosi di un'occasione speciale, abbiamo pensato di dedicarle uno studio che prendesse le mosse dall'ultimo lavoro realizzato insieme: *Dalla parola all'immagine: Beltenebros da Antonio Muñoz Molina a Pilar Miró*, [1] la tesi di laurea con cui Sandra ha concluso il suo lungo magistero.

Un modo concreto per rinnovarle la profonda stima intellettuale e il sincero affetto che nutriamo nei suoi confronti. Le sue osservazioni, la sua costante sollecitazione, i suoi puntuali suggerimenti messi a disposizione ci hanno spinto a continuare la ricerca avviando un progetto sull'analisi interlinguistica e intersemiotica delle traduzioni italiane di *novelas negras* spagnole. [2]

In questa circostanza, il lavoro di ricerca focalizzerà l'analisi sulla comparazione tra le unità narrative del capitolo quarto di *Bl* che evocano atmosfere, suggestioni e riferimenti riconducibili al tango e la relativa sequenza filmica che *PM* ha trasposto sullo schermo. Attraverso il raffronto tra *Bl* e *Bf*, si cercherà di evidenziare come *PM* abbia saputo trasferire tali suggestioni dalla parola all'immagine, riuscendo a comunicare interamente il riferimento al tango evocato da *Bl*. Grazie a un efficace processo traspositivo dinamico, la regista ha costruito un apparato simbolico-retorico che ri-crea nel testo di arrivo il sistema di correlazioni tra significanti e significati messo in atto dal testo di partenza, caricandolo comunque di nuovi sensi in conseguenza della specificità dei codici utilizzati dal linguaggio cinematografico. Sulla base delle osservazioni di Pietro Montani (2002), possiamo dire che tale comparazione si presenta come un'occasione privilegiata di confronto di esperienze narrative. Per questioni di sistematicità formale, si è deciso di organizzare il lavoro in due sezioni: nella prima parte, si farà una rapida carrellata sul quadro teorico di riferimento, mentre nella seconda parte si analizzerà la sequenza filmica interessata a partire dalla cornice teorica.

2. Questioni semiotiche traspositive

Parole e immagini non possono rappresentare il discorso narrativo nello stesso modo. La grammatica filmica nelle sue dimensioni culturali, cognitive, emotive e tecniche diverge infatti totalmente dalla grammatica narrativa: essa si serve, per esempio, di una pluralità di segni per produrre immagini in movimento, e quindi di una pluralità di codici fatti di suoni, parole, significati. Anche le modalità di fruizione del film e del testo scritto sono del tutto diverse: nel testo filmico lo spettatore è coinvolto contemporaneamente con più canali percettivi (visivo, uditivo e cinestesico); nel testo scritto, è il solo canale visivo che funziona da tramite per la sollecitazione degli altri sensi, con esiti che però possono rivelarsi altrettanto efficaci. Si pensi a Proust che con la sola parola scritta è riuscito a far sentire il profumo della madeleine bagnata nel thé.

Come è stato osservato da Greimas e Courtes (1986) il legame tra il testo fonte letterario e il testo filmico d'arrivo è tenuto insieme dalla presenza nei due testi di isotopie, cioè di ricorrenze di categorie semiche del discorso narrativo. Le isotopie garantiscono la sua omogeneità e la coerenza del suo contenuto sia nello sviluppo del testo letterario, sia nello svolgersi dell'immagine filmica. Segre (1985: 42) osserva che il concetto di isotopia è facilmente riscontrabile nell'analisi strutturale di qualsiasi testo narrativo.

Oltre alle isotopie, bisogna prestare attenzione anche alle modalità mediante le quali il piano dell'espressione del testo letterario si traduce nel testo filmico, vale a dire come si rende visibile sullo schermo ciò che è scritto sulla pagina. Si deve innanzitutto considerare che, mentre un romanzo è costituito da una semiotica omogenea, formata cioè unicamente dal linguaggio scritto, il film può essere considerato una semiotica sincretica, in quanto formato da diversi elementi appartenenti a molti sistemi eterogenei. Christian Metz (1973) sostiene che le materie dell'espressione utilizzate nel cinema siano principalmente cinque, ovvero le immagini, le scritte, le parole, i rumori e la musica che, unite in un tutto organizzato e coerente, danno vita alla forma dell'espressione.

Per quanto riguarda il piano del contenuto, esso può essere trasposto non solo grazie all'ausilio delle isotopie, ma anche mediante quei codici che sono reperibili in semiotiche diverse. Partendo da questa constatazione, Fabbri (1998) ritiene che la semioticità nasce da un insieme di lingua e di non lingua. La forma dell'espressione e quella del contenuto rappresentano atti simultanei e intimamente collegati, ossia, nel momento in cui una viene trasposta anche l'altra subisce la medesima sorte. Vale a dire che la trasposizione cinematografica di una forma letteraria avviene in contemporanea sia sul piano del contenuto sia su quello dell'espressione, in quanto le due dimensioni non possono essere scisse.

3. Lineamenti della trama

Prima di addentrarci nell'analisi della sequenza cinematografica, è opportuno dare un cenno sugli snodi salienti del romanzo in modo da avere sotto mano l'articolazione della trama. L'azione si svolge su uno sfondo di politica e spionaggio – in cui l'ambiguità del tradimento sembra essere il *leitmotiv* del romanzo – tutti i personaggi transitano per un'affascinante galleria di specchi su cui, in un trepidante chiaroscuro, si riflettono il passato e il presente. Darman, il narratore-protagonista, è membro di un'organizzazione clandestina antifranchista che, per ragioni di sicurezza, vive nel sud dell'Inghilterra. Un giorno viene convocato dai capi dell'organizzazione per compiere una missione: deve andare a Madrid per uccidere Andrade, un presunto traditore che si nasconde vicino alla stazione di Atocha. Darman non vuole accettare, ma non può sottrarsi al suo destino. Una volta arrivato a Madrid, si dirige verso il magazzino della stazione, ma scopre che Andrade ha appena abbandonato il nascondiglio. Seguendo le orme della sua vittima, Darman inizia una caccia all'uomo che lo condurrà alla *boîte Tabú*, un locale notturno che come uno scenario magico lo guiderà a ritroso lungo i percorsi della memoria e del proprio passato. Nella *boîte* conosce una giovane donna, Rebeca Osorio, che si esibisce come cantante e che assomiglia molto a un'altra donna che Darman aveva conosciuto negli anni dell'immediata *posguerra*, quando militava nella base dell'organizzazione a Madrid. Da questo incontro casuale scatta nella memoria del protagonista un ricordo lontano quando, dopo la fine della seconda guerra mondiale, la cupola dell'organizzazione gli aveva ordinato di eliminare un altro presunto traditore dell'organizzazione, Walter, la cui moglie si chiamava anche lei Rebeca Osorio. La storia di vent'anni prima e i dubbi che Darman nutre sulla missione attuale sembrano ripetersi, ma decide lo stesso di andare fino in fondo, vuole conoscere la verità. Ripercorrendo le strade madrilene, Darman arriva al Cinema Universal attraverso un tunnel che lo unisce alla *boîte Tabú*, dove un tempo aveva abitato clandestinamente con Walter e sua moglie Rebeca. Il passaggio del tunnel assume un valore altamente simbolico: Darman riesce finalmente a chiudere il cerchio della sua memoria, saldando dolorosamente il passato al presente. Al protagonista tornano alla mente le parole pronunciate da un prigioniero tedesco che lo avvisava del doppio gioco di un agente di polizia il cui nome di battaglia era Beltenebros (il signore delle tenebre), che si era infiltrato nella cupola dell'organizzazione facendosi passare per Valdivia (il traditore invisibile). Costui era maestro nel costruire piste false e famoso per la sua capacità di nictalope, di vedere nell'oscurità. Darman si rende conto che sia Walter sia Andrade erano innocenti e che l'unico vero traditore era Valdivia, trasformatosi nel frattempo nel commissario Ugarte. Con l'aiuto della giovane Rebeca, Darman riesce a entrare nel nascondiglio del polimorfo Valdivia-Beltenebros-Ugarte deciso a uccidere il vero traditore, ma non ha il tempo di premere il grilletto della sua pistola, perché il commissario precipita al suolo dalla galleria del Cinema Universal, accecato dalla luce della lanterna che la ragazza gli punta agli occhi.

La trama di *B1* pare, dunque, ruotare attorno alla abituale struttura della narrativa della *detective story* con un investigatore, un delitto, un colpevole, un movente, un paesaggio urbano degradato e la soluzione finale, tuttavia è difficile incasellare completamente il romanzo di MM nel genere poliziesco, perché ne oltrepassa in qualche modo i confini per offrire riflessioni su tematiche più profonde e complesse.[3] Per esempio, la figura di chi indaga e ricostruisce i fatti è affidata a un *killer* di professione che conferisce alla storia un vuoto ancora più inquietante. Lo spiazzamento spazio-temporale, la disarticolazione dell'identità, l'esperienza della disperazione e della solitudine, la presenza perturbante di un tempo circolare e di spazi labirintici assumono una rilevanza peculiare in quanto accrescono il senso di estraneità e di perdita d'identità dei suoi protagonisti. Le loro esistenze si stagliano sullo schermo di una realtà incolore, sfuggente. Aleggja, insomma, in *B1*, come tema ricorrente di sottofondo, il motivo barocco per eccellenza del *desengaño*:

L'uomo, condannatosi alla storia, e al *desengaño*, deve viaggiare in mezzo alle violenze e alle frodi. Con passi tardi e cautelosi. Inosservato e incognito. Senza dar fuori le passioni; con un controllo severo della fisiologia e del linguaggio del corpo, quasi pietrificato dalla "maschera" (Nigro, 1997: XXIV).

Un motivo che trova la sua esplicitazione proprio alla fine del capitolo quarto del romanzo, quando Darman dice «Yo era nadie, un muerto prematuro que todavía no sabe que lo es, una sombra que cruzaba ciudades y ocupaba habitaciones desiertas» (*B1*: 53-54). Il protagonista sembra affrontare il *sueño* della vita con un sentimento di

forte disillusione, come se tutto fosse già stato vissuto o esperito. Se il motivo del *desengaño* è dunque il motore narrativo di *B1*, l'allusione all'universo tango del capitolo quattro è la sua chiave di lettura in quanto permette di valutare positivamente i criteri stilistici a cui PM ricorre per ideare e realizzare la scena di tango in *Bf*. La personale ri-lettura di questo capitolo da parte della regista non solo si dimostra coerente con la centralità tematica del *desengaño*, ma rafforza visivamente la narrazione, consentendo allo spettatore di leggere «il romanzo con nuovi occhi» (Melloni, 1991: 130).

3.1 *B1*: quattro movimenti per un tango

Prendiamo ora in esame il capitolo quarto del romanzo. Per facilitare l'individuazione al suo interno dei temi legati al tango, osserveremo *B1* dall'alto, come se si trattasse di un disegno musicale, ricco di elementi sonori. Analizzata da questo punto di vista, la scena mette in luce un momento essenziale della vicenda: quello in cui Darman è in bilico tra presentimenti, ricordi e il tempo dell'azione tragica. I piani fonici e visivi della geometria testuale scorrono l'uno nell'altro, simultanei, coordinati, eppure variamente disposti e cadenzati. Attraverso l'intreccio generale dell'azione, delle svolte luministiche e della psicologia del protagonista emergono le efflorescenze formali del tango. Già la frase di chiusura del terzo capitolo, a nostro avviso, sembra aprire le porte sul paesaggio sonoro che da lì in avanti si svilupperà: «cuando entré en el portal, siguiendo a Luque, oí una *lenta música de acordeón y aplausos y risas de mujeres*» (*B1*: 42, corsivo nostro), una musica che non è ancora tango ma che è già un richiamo alla memoria.

Il capitolo quattro, dunque, si apre con un primo movimento, quasi un *andante*, che fa da sfondo all'azione: la descrizione del palazzo dove Darman incontrerà Bernal, il suo capo.

L'atmosfera è avvolta dalla sovrapposizione di vari piani e livelli di presenza sonora che per la loro stratificazione sembrano perturbare la percezione spazio-temporale del protagonista e che il silenzio, il vuoto di sonorità deliberatamente predisposto da MM alla fine della frase, contribuisce a rendere ancora più confusa:

Fui perdiendo las voces y la vibración caliente de la música mientras subía con Luque por una curva escalinata de mármol, viendo salones y vagas oficinas cerradas y una sala de billares donde las bajas lámparas de luz amarilla resplandecían sobre los tapetes verdes con una densa transparencia de agua estancada. *Por segunda vez aquella noche se me quebraba el orden del espacio: cuando creía estar ya muy lejos de los lugares donde sonaba la música, una puerta que se abría me la devolvió*. Ahora sonaba una *canción muy rápida, ritmada* por palmas unánimes y golpes de pisadas sobre una tarima. Pero la habitación donde entré parecía insonorizada por la misma *opacidad del silencio* (*B1*: 43, corsivo nostro).

Il secondo movimento, a guisa di un *adagio*, si trova poche pagine più in là: Darman ha iniziato da poco la conversazione con Bernal e subito avverte un senso di disagio e di obliqua lontananza, forse dovuto al carattere romantico e idilliaco del lento bolero che ora riecheggia dalla sala:

La música había cesado entre aplausos. El hombre parado junto a la ventana se puso en pie y aplastó su cigarillo en el suelo, acariciándose las rodillas doloridas por la inmovilidad. En la sala de baile empezaron a tocar un *bolero muy lento con amortiguadas mandolinas* (*B1*: 45, corsivo nostro).

In questo frammento, il paesaggio sonoro si fa piuttosto rarefatto, quasi si trattasse di una voluta e leggera sospensione, preparatoria al terzo movimento, quello in cui le parole di uno dei tanghi più famosi della tradizione fa sentire la sua eco tra le pagine del romanzo:

Aquella noche, cuando vi la foto por primera vez, cuando Bernal la empujó hacia mí con sus cortos dedos de joyero, fui inmediatamente poseído por el deseo de saber qué ocultaba esa mirada, no las razones de la traición, que no me importaban nada, aunque hubiera aceptado la obligación de matarlo, sino las *del desconsuelo*, porque era la mirada de un *hombre extraviado para siempre en la melancolía*, intoxicado por ella, *ajeno a todo*, a la mujer que abrazaba, a su hija en la que acaso se reconocí con menos ternura que remordimiento, a la distancia plana del mar. Tal vez mientras miraba la cámara estaba pensando en su traición, temiendo que la fotografía reflejara los rasgos de un impostor, o se acordaba de una mujer muy joven que lo estaría esperando en Madrid, y aceptaba *el peligro de volver por la impaciencia y la necesidad de verla*. *También yo iba a volver* (*B1*: 45, corsivo nostro).

Il rinvio intertestuale è a *Volver*, il tango scritto da Gardel e Le Pera nel 1935. Se confrontiamo il frammento letterario con il celebre *estribillo de este tango-canción*, subito si avverte che le parole del tango entrano nel frammento letterario come elemento formante, compartecipe della materia linguistica:

Volver//con la frente marchita,// las nieves del tiempo platearon mi sien... //Sentir//que es un soplo la vida,// que veinte años no es nada,// que febril la mirada,// errante en las sombras,// te busca y te nombra.// Vivir//con el alma aferrada//a un dulce recuerdo// que lloro otra vez.// (*Volver*, Gardel - Le Pera, 1935).[4]

Il capitolo avanza verso il quarto e ultimo movimento con un ritmo, malinconico ma allo stesso tempo acuto e violento, marcato dalle molteplici sensazioni che si alternano nello stato d'animo del protagonista quando, alla vista di una giovane donna vestita di rosso, irrompe improvvisamente nel suo cuore un desiderio immediato, un anelito vitale e doloroso al tempo stesso:

Sentada al filo del escenario, una mujer se ponía unos zapatos blancos de tacón, muy inclinada, con el pelo sobre la cara, tocándose los pies, porque tenía enrojecidos los talones. La reconocí por los hombros desnudos, y cuando alzó la cabeza y se quedó mirándome – los músicos se habían ido, y no quedaba nadie más en el salón –, me sorprendió *la sùbita intensidad de mi deseo, y el dolor que había en él*. Como suele ocurrirme cuando estoy recién llegado a un lugar extranjero, su cara me recordó la de alguien a quien yo no lograba identificar (*B1*: 53, corsivo nostro).

Sul finale, si assiste a una progressiva impetuosità dei pensieri del protagonista che sfocia nel desiderio irresistibile di abbandonarsi nell'abbraccio della donna, nel cerchio dove tutto si connette:

Me miraba apoyando el otro pie sobre una rodilla desnuda, moviendo entre las dos manos el talón y los dedos con las breves uñas pintadas del mismo rojo que sus labios. Me di cuenta entonces, con *melancolía y asombro*, casi con *estupor*, de que habían pasado muchos años desde la última vez que *fui verdaderamente traspasado por la violencia pura del deseo, por esa ciega necesidad de perderme y morir o estar vivo durante una fugaz eternidad en los brazos de alguien* (*B1*: 53, corsivo nostro).

Abbraccio, simbolo per eccellenza del tango, che chiude iconograficamente il gioco di assonanze e connessioni intertestuali con l'universo *tanguero* e pare concedere a Darman una rinnovata energia per la missione che sta per compiere.

4. Analisi della sequenza filmica

Per l'analisi specifica della scena relativa al tango è necessario dare alcune brevi indicazioni sul modo in cui PM[5] costruisce *Bf*. Il film si sviluppa sotto forma di un grande *flashback* seguendo gli stilemi tipici del cinema *noir* americano degli anni quaranta.[6] Gandini (2001) fa notare come l'uso del *flashback*, oltre a dare una complessità circolare e quasi labirintica all'ordine cronologico, testimoni una marcata ed esplicita accentuazione del risorgere di un ingombrante passato. Per il capitano Darman, si tratta di un ritorno a un passato rimosso da cui non riesce a liberarsi. PM marca il confronto/scontro con il passato mediante l'insistenza dei movimenti verticali della macchina da presa, alternati a movimenti laterali strategicamente sfruttati dalla regista per connotare la psicologia del protagonista, sempre riluttante a rivivere le esperienze del suo passato.

Questi duplici movimenti di macchina trovano un riscontro puntuale proprio nella messa in scena della sequenza dedicata al tango. Il fattore spazio-tempo[7] gioca in questa scena il doppio ruolo di categoria ermeneutica e di isotopia spazio-temporale. In altre parole, le corrispondenze cronotopiche e isotopiche riscontrate in *Bf* ci consentono di affermare che la lettura alla quale PM ha sottoposto il testo di MM è pertinente e rispettosa delle significazioni profonde di *B1*.

Arriviamo, dunque, alla scena topica del tango. Come si è appena detto, nel capitolo quarto del romanzo ci sono consistenti riferimenti e richiami alla iconografia e alle sonorità musicali del tango che, seppur delineati in forma poco più che allusiva, sono già ben identificabili. PM riesce con una raffinata operazione stilistica a trasporre, a rivelare sullo schermo tali allusioni, senza cadere nel *cliché* cinematografico di rappresentare il tango come stereotipo di sesso, violenza e morte.[8] Vale a dire, rispecchia l'intenzione comunicativa del testo originale e, grazie al sapiente utilizzo della macchina da presa, riesce a ri-enunciare sullo schermo quella «fugaz eternidad en los brazos de alguien» (*B1*: 53) descritta nel romanzo, facendo ballare Darman e la giovane donna in rosso, come una vera coppia *tanguera*: nell'amore, tenendo un braccio intorno alla *vita*.



Figura 1. Abbraccio intorno alla *vita*

Come ha riferito Owen Thompson (1991), i preparativi per questa scena sono stati lunghi e meticolosi. PM, insieme alla sua *troupe*, ha deciso di girare la scena per blocchi: prima con la macchina da presa dentro il salone, poi con la macchina posizionata dall'alto, quasi a voler conferire un valore semantico allo spazio, inteso come fatto comunicativo. Tale scelta di ripresa zenitale della sala circolare si rivela una felice interpretazione della regista che ri-legge visivamente ciò che il romanzo di MM suggeriva:

Por la ventana, desde abajo, venía ahora un estrépito de palabras italianas. Desde donde nosotros estábamos el salón de baile se veía como una honda plaza sobre la que colgaban hileras de bombillas envueltas en faroles de papel. Una mujer bailaba sola y descalza en el centro de un corro, con una falda sola acampanada, con los hombros desnudos, con el alto peinado desecho por el vértigo y la fatiga del baile (B1: 50, corsivo nostro).

Attingendo dai film di Jean Renoir,[9] in cui vi sono spesso porte e finestre aperte attraverso le quali osservare qualcosa che accade oltre, PM fa iniziare la scena da uno spostamento laterale della macchina da presa percepibile mediante la focalizzazione visiva dello sguardo di Darman che si trova nello ufficio di Bernal per ricevere da questi gli ordini per la nuova missione. Il protagonista cerca per ben due volte di volgere lo sguardo verso una porta aperta da cui si vede una sala piena di gente in modo da non trovare quello di Bernal che gli sta proponendo qualcosa con cui non vuole avere più nulla a che fare. A un certo punto, Darman si alza e si dirige verso la sala che nel frattempo si è svuotata.

Sulla soglia, la sua attenzione è catturata da una giovane donna vestita di rosso, forse una proiezione di un suo fantasma femminile del passato. La donna nel vederlo si dirige verso una piccola orchestra per chiedere di

suonare qualcosa di speciale, i musicisti intonano *El día que me quieras*:^[10] la donna con alcuni passi di danza si sposta verso Darman, invitandolo a ballare. Un Darman preoccupato, con la mente in altri pensieri, si lascia guidare dalla ragazza. La macchina da presa segue con piani medi i movimenti laterali dei due, poi, dopo uno stacco, la coppia è inquadrata dall'alto, con un taglio verticale vertiginoso e visivamente marcato:

El picado vertical descubre en el suelo un rosetón de mosaico y evoca la rosa de los vientos; indica múltiples caminos, [...] concluye los pasos de un baile al que [Darman] ha sido obligado, asocia belleza y elegancia formales a una elocuente representación simbólica del instante vivido por Darman: [...] sus grandes incertidumbres se enfrentan a un destino abierto y siguen, sin embargo, un esquema prefijado como la coreografía de su tango (Jaime, 2000: 190).

Per il suo contenuto e la sua motivazione, la sequenza, al di là della bellezza estetica e formale, esplicita visivamente il livello profondo della storia. Come si evince dalle parole di Javier Aguirresarobe, il direttore della fotografia:

Pilar quería para el tango un tratamiento narrativo especial, por el espacio en el que se desarrollaba, una sala circular, con el suelo que dibujaba y potenciaba esa geometría. Y, por ello, planteó una cámara cenital, absolutamente cenital, que a su vez, giraba en torno a los bailarines creando una sensación de cierta inestabilidad: podría ser un mensaje premonitorio sobre las dificultades del protagonista en su viaje a Madrid (Aguirresarobe, 1998:34).

Il disegno geometrico del pavimento crea l'impressione di una molteplicità di direzioni nelle quali è facile smarrirsi. L'ambivalenza simbolica di vicinanza, sovrapposizione o addirittura coincidenza spaziale la rendono simile a un labirinto. Da un punto di vista semiotico, questa architettura geometrica che PM trasporta con scrupolosità potrebbe essere l'isotopia che meglio rappresenta lo spazio-tempo in cui il capitano Darman è costretto a vivere. In definitiva, la costruzione spazio-temporale della sequenza tiene conto di tutte quelle categorie semiche della dimensionalità, della direzionalità, e della prospettiva che marcano la topologia interiore del protagonista.

L'inserimento del brano musicale *El día que me quieras* si presta a ulteriori considerazioni sul gioco dei rinvii intertestuali tra ipertesto e ipotesto. La strategia enunciativa di PM anche in questa circostanza non è casuale. La regista, con un abile gioco di rinvii metatestuali, sfrutta le indicazioni nascoste tra le righe del romanzo relative a Carlos Gardel e le trasporta nel testo filmico, rispettando l'intenzione del testo di partenza:

El anuncio pintado sobre azulejos de una peluquería me pareció familiar, pero también remoto, un hombre con el pelo reluciente de gomina y un gran paño blanco bajo la barbilla que sonreía como *Carlos Gardel* (B1: 89, corsivo nostro).

Ecco dunque che la figura di Carlos Gardel, evocata in un primo momento nel capitolo quarto dall'allusione al tango *Volver*, ritorna coerentemente in carne e ossa nel capitolo settimo con l'esplicitazione del suo nome.

Con un dominio impeccabile del linguaggio cinematografico, PM costruisce una sequenza filmica in cui la musica del tango e i temi in esso contenuti sono in grado di spiegare visivamente, senza l'ausilio di dialoghi, la complessa rete di motivi narrativi che stanno alla base del capitolo. I corpi dei due ballerini nell'evoluzione coreografica diventano, creano un linguaggio fatto di gesti che sostituiscono la parola, rendendo il corpo un dispositivo, eterogeneo e complesso, portatore di significato e di senso, capace di ri-enunciare, rappresentare nella sua totalità la «violencia pura del deseo» (B1: 53), avvertita da Darman nel finale del capitolo. La musica e il ballo riflettono e rifrangono il suo divenire tragico, il suo *ethos*, il suo modo di stare nel mondo, di essere.

L'occasione del tango offre, dunque, alla regista la possibilità di dilatare, grazie al mezzo cinematografico, un momento privilegiato, una situazione-chiave di B1 che, per la sua particolare composizione narrativa, ben si presta a una trasposizione audiovisiva.

In definitiva, la scena condensa non solo la sfera privata dei protagonisti, ma anche tutti quei caratteri socio-culturali della società spagnola di quel tempo. Attraverso il tango è possibile per i protagonisti di B1 recuperare il *temps perdu*, ri-conoscersi e rappresentarsi, esorcizzando la nostalgia, l'abbandono, il senso di estraneità, pronti a compiere una sorta di resistenza umana in cui c'è sempre spazio e tempo per dire che non è mai l'ultimo tango perché «el día que me quieras no habrá más que armonía, será clara la aurora y alegre el manantial».

5. Conclusioni

Alla luce dell'analisi fin qui condotta, possiamo affermare che in B1 la sequenza filmica del tango si presenta come una compiuta drammaturgia del capitolo quarto di B1, vale a dire, che la forma dell'immagine cinematografica, con la pluralità dei suoi piani espressivi, riesce a ri-organizzare la materia narrativa secondo la prassi aristotelica del *systasis ton pragmaton*, senza interrompere necessariamente i vincoli discorsivi con B1. PM lavorando sia sulla sostanza (musica) sia sulla forma dell'espressione (relazione tra immagini e musica e coreografia) mette in campo una precisa strategia testuale con una struttura narrativa fortemente coerente, capace di rivelare sullo schermo il motivo del *desengaño* e dell'esilio interiore del protagonista.

Bibliografia

- Aguirresarobe, Javier (1998) "A la luz de Pilar Miró", *Nosferatu*. Revista de cine, 28, septiembre, 33-36.
- Augé, Marc (2008) *Casablanca*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Bachtin, Michail (1997) *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi.
- Borau, José Luis (1998) *Diccionario de cine español*, Madrid, Alianza.
- Carmona, Ramón (1993) *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra.
- Cassetti, Francesco, e Federico di Chio (1990) *Analisi del film*, Milano, Bompiani.
- Di Giammatteo, Fernando (2002) *Introduzione al cinema con dizionario delle tecniche, dei generi e del linguaggio*, Milano, Bruno Mondadori.
- Dusi, Nicola (2003) *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, UTET Libreria.

- Fabbri, Paolo (1998) *La svolta semiotica*, Roma-Bari: Laterza.
- Fernández García, María Isabel, e Yvonne Grimaldi, (2011) “El traductor de novela negra como detective. El caso italiano de *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina” in *Género negro para el siglo XXI: nuevas tendencias y nuevas luces*, Javier Sánchez Zapatero e Àlex Martín Escribà (eds), Barcelona, Laertes: 45-59.
- Gandini, Leonardo (2001) *Il film noir americano*, Torino, Lindau.
- Greimas, Algirdas Julien e Joseph Courtes, (1986) *Semiotica: dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Firenze, La casa Usher.
- Jaime, Antoine (2000) *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid, Cátedra.
- Lao, Meri (2001). *T come Tango. Musica, parole, spartiti e scuole*, Roma, Elleu Multimedia.
- Melloni, Alessandra (1991) *Attraverso il racconto. Los gozos y las sombras di Torrente Ballester dal romanzo allo schermo*, Bologna, Pàtron.
- Metz, Christian (1973) *Lenguaje y cine*, Madrid, Planeta.
- Montani, Pietro (2002) “Letteratura e cinema: due forme dell’esperienza narrativa”, in *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Ivelise Perniola (ed), Venezia: Marsilio, 75-84.
- Muñoz Molina, Antonio (1989) *Beltenebros*, Barcelona: Seix Barral.
- Nigro, Salvatore Silvano (1997) “Usi della pazienza”, in *Della simulazione onesta*, Torquato Accetto, Torino, Einaudi, XI-XXX.
- Pérez Millán, Juan A. (1992) *Pilar Miró directora de cine*, 37ª Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Pillado Miller, Margarita (1996) “Sobre la adaptación de *Beltenebros*”, *Ojancano*, revista de literatura, abril, 21-36.
- Provenzano, Roberto C. (1999) *Il linguaggio del cinema. Significazione e retorica*, Milano, Lupetti.
- Rich, Lawrence (1994) “Antonio Muñoz Molina’s *Beatus Ille* and *Beltenebros*: Conventions of Reading the Postmodern Anti-detective Novel”, *Romance Languages Annual*, num. 6: 577-580.
- (1999) *The narrative of Antonio Muñoz Molina: Self Conscious Realism and “El Desencanto”*, New York, P. Lang.
- Rondolino, Gianni, e Dario Tomasi, (1995) *Manuale del film. Linguaggio racconto analisi*, Torino, UTET.
- Santamarina, Antonio (1998) “Telenovelas, teleteatro y teleseries”, *Nosferatu*. Revista de cine, 28, septiembre, 66-70.
- Segre, Cesare (1985) “Testo letterario, interpretazione, storia: linee concettuali e categorie critiche”, in *Letteratura italiana*, vol. IV: *L’interpretazione*, Torino, Einaudi: 21-140.
- Stam, Robert, Robert Burgoyne, e Sandy Flitterman-Lewis, (1999) *Semiologia del cinema e dell’audiovisivo*, Milano, Bompiani.
- Thompson, Owen (1991) *Beltenebros. Historia secreta de un rodaje*, Barcelona, Íxia Llibres.
- Thompson Farris, Robert (2007) *Tango. Storia dell’amore per un ballo*, Roma, Elliot Edizioni.
- Torres, Augusto M. (1999) *Diccionario Espasa Cine Español*, Madrid, Espasa Calpe.

Note

- [1] La tesi è stata discussa nella Sessione II dell’A.A. 2007/2008, presso la Facoltà SSLMIT dell’Università di Bologna, sede di Forlì. Lo scopo del lavoro era analizzare i processi e le relazioni che intercorrono tra un testo letterario e la sua trasposizione cinematografica. Il corpus preso in esame, formato dal romanzo *Beltenebros* (1989) (B1) di Antonio Muñoz Molina (MM) e dall’omonima trasposizione cinematografica realizzata da Pilar Miró (PM) (*Beltenebros*, 1991, Olanda – Spagna) (Bf), si è rivelato particolarmente stimolante per l’ampliamento della rete di rapporti tra il testo letterario di partenza e il testo filmico d’arrivo.
- [2] Concretamente, il progetto di ricerca ha preso il via con una comunicazione dal titolo “El traductor de novela negra como detective: el caso italiano de *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina”, presentato alla VI Edizione del Congreso Internacional de Novela y Cine Negro, organizzato dall’Universidad de Salamanca – Spagna. La comunicazione è stata pubblicata nel volume *Genero negro para el siglo XXI. Nuevas tendencia y nuevas voces* (2011).
- [3] Come ha puntualizzato Rich (1999), per le caratteristiche stilistico-formali, il romanzo di MM appartiene a una categoria ben più auto-riflessiva, a una *self-conscious metafiction*.
- [4] Per il testo della canzone si è fatto riferimento a quello contenuto nel volume di Meri Lao (2001: 537).
- [5] Per una panoramica sulla filmografia completa di Pilar Miró, si rimanda alla rivista di cinema *Nosferatu*, n. 28; e in sintesi alle voci dedicate alla regista in Borau (1998), Santamarina (1998). Si veda anche Pérez Millán (1992) e Torres (1999).
- [6] Per l’analisi delle tecniche impiegate in Bf ci si è avvalsi di alcuni strumenti bibliografici di riferimento: Cassetti – di Chio (1990); Carmona (1993); Rondolino – Tomasi (1995); Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis (1999); Provenzano (1999). Per il linguaggio e la terminologia tecnica si rinvia a Di Giammatteo (2002).
- [7] Per la definizione del fattore spazio-tempo in letteratura si rimanda a Bachtin (1997).
- [8] Sul tango come stereotipo nel cinema si rimanda alle interessanti osservazioni di Robert Farris Thompson (2007: 29-42).
- [9] A titolo esemplificativo si rimanda ai film *La Règle du jeu* (1939, Francia) e *French Cancan* (1954, Francia-Inghilterra) entrambi diretti da Jean Renoir.
- [10] Su parole di Alfredo Le Pera e musica di Carlos Gardel, la canzone è stata registrata per l’etichetta discografica RCA Victor. Il testo si ispira al poema omonimo scritto dal poeta modernista messicano Amado

Nervo (1870-1919), cfr. Lao (2001: 432-433). Si veda anche il sito <http://www.todotango.com> dove è possibile ascoltare la registrazione del *tango-canción* eseguita il 19 marzo 1935 a New York dall'Orchestra Terig Tucci con la voce di Carlos Gardel: http://www.todotango.com/Spanish/las_obras/Tema.aspx?id=AWFg+1IQWqg≡

©inTRAlinea & María Isabel Fernández García & Yvonne Grimaldi (2013).

"Dalla pagina allo schermo. Il tango in *Beltenebros* : due forme di esperienza narrativa", *inTRAlinea* Special Issue: Palabras con aroma a mujer. Scritti in onore di Alessandra Melloni.

Stable URL: <http://www.intralinea.org/specials/article/1996>