

***CALL ME BY YOUR NAME: LA REMINISCÈNCIA DE
L'IMPRESSIONISME***

La influència impressionista al film de Luca Guadagnino

Shen Peragón Zushi
Tutora: Alba Tomàs Albina
Curs 2019-2020
INS Vila de Gràcia

CALL ME BY YOUR NAME: LA REMINISCÈNCIA DE L'IMPRESSIONISME.

La influència impressionista al film de Luca Guadagnino

Abstract

This research report studies a comparative analysis between the nineteenth century's impressionism and the cinema of our days. To do this comparison, not only has been taken the decision to study a specific shot from the film *Call Me by Your Name* (2017) directed by the Italian Luca Guadagnino, but also a brief setting of the present piece, which includes the technical datasheet, the director's biography and the film plot. For ensuring the impressionism lecture in the film, it is needed the consideration and investigation of the nineteenth-century history of art, and the innovation, led by the romanticism, realism and impressionism, that took art apart from the academicism from that time. It is the technique and characteristics of the last of these three great movements that will be studied, considering the visual and musical aspects. Thus, the analysis of this sequence will be divided following the structure, camera movements, framing and soundtrack.

Resumen

El presente trabajo trata de un análisis comparativo entre las características del impresionismo decimonónico y el medio cinematográfico actual. Para ello, se decide analizar una secuencia específica del film *Call Me by Your Name* (2017) del director italiano Luca Guadagnino, acompañada de una breve contextualización tanto técnica, como biográfica y argumental. Por otro lado, con el fin de conocer y extraer la esencia impresionista del film, se ha estudiado y asimilado la historia del arte del decimonoveno siglo, separando las tres corrientes que establecieron unas nuevas bases en el arte: el romanticismo, el realismo y el impresionismo, éste último seguido de una investigación de las técnicas y características, visuales y musicales, propias. El análisis que se lleva a cabo se fija en dos elementos, la fotografía y la banda sonora, dividiendo el análisis según la estructura, los movimientos de cámara, el encuadre y el medio sonoro.

AGRAÏMENTS

En especial agraïment a tot aquell i aquella que, amb la seva petita aportació, ha fet possible la creació del present treball.

Des que em van presentar el famós *Treball de Recerca* a primer de batxillerat, he rebut el recolzament i el suport del professorat, de diverses amigues i de coneguts que, en un grau major o menor, han ajudat a afavorir el resultat del treball i a sobrepassar tota dificultat; el meu agraïment és summament màxim.

L'entusiasme, la cura i l'esforç que he rebut per part de la meva tutora han estat aspectes totalment positius per al treball i que li agraeixo de tot cor. Ja des del *principi del principi*, l'Alba Tomàs ha estat present per consolar tot dubte i inquietud que m'ha passat pel cap, i li agraeixo haver-me acompanyat des de l'inici del *Treball de Recerca* fins al final: per la seva paciència en tot moment, per ajudar-me i animar-me durant la incertesa de l'estiu, per decidir tutoritzar-me el treball a setembre, malgrat que el tema escollit no s'adaptés al que tenia en ment, i per ajudar-me, a tota costa, a millorar aquest treball.

Al començament, la il·lusió de fer un bon treball i aprofitar per fer una investigació d'aquell tema que més m'interessés hi era, hi faltava però, trobar *el tema* que fes possible l'assoliment d'aquest propòsit. Tot i que fins passat juny no el vaig trobar, vull agrair a la Tate Arnau el fet de dedicar el seu temps en ajudar-me i orientar-me en la recerca de possibles temàtiques, totes elles interessants. D'altra banda, li vull donar les gràcies per cada petita contribució que ha trobat oportuna pel treball.

Havent començat juliol, amb el tema més que escollit i immersa en el començament del projecte: llegint, preguntant i impregnant-me de tot el que sonés a *impressionisme*, vaig trobar un gran suport en la il·lusió i l'entusiasme de la Glòria Santa-Maria per poder veure el present treball acabat; li agraeixo per animar-me i encoratjar-me a ser constant malgrat les petites dificultats de l'estiu, i per acompanyar-me fins al final.

Ja és durant la recta final que quedava assolir i finalitzar la part pràctica del treball, la qual és plena de termes tècnics i requereix d'una minuciosa atenció fílmica. Haig d'agrair al Cesc Moliné la seva dedicació, ajuda i entusiasme per ajudar-me amb aquests conceptes que de vegades em costa entendre i fer un racó dins del seu horari per mi i el meu treball; També, vull agrair a la meva companya de classe, Anna García, el fer-me entendre de manera molt senzilla l'abstracte del llenguatge musical, fent-me capaç d'afegir els quatre conceptes que el treball requeria.

No vull menysprear les petites sorpreses que Lluís Ferran Candilejo m'ha anat enviant des del famós jardí de Monet, Giverny. Li estic molt agraïda, tant per la seva saviesa i coneixement, com per haver-me proporcionat tant material cinematogràfic interessant; ni tampoc meysprear el suport que he rebut per part de les meves amigues Milena Fritsche i Adriana Campo al llarg d'aquests mesos, per la seva paciència i la seva disposició a ajudar-me en tot moment.

I per últim i no menys important, vull agrair plenament als meus pares, que tot i que no han participat directament al treball, sempre han estat, hi són i hi seran amb mi per recolzar-me, per sobre de tot.

ÍNDEX

Abstract	iii
AGRAÏMENTS	iv
Introducció	2
1. L'art del segle XIX: Breu història fins l'impressionisme	5
1.1. Impressionisme pictòric.....	7
1.2. Impressionisme musical.....	10
2. <i>Call Me by Your Name</i>	13
2.1. Fitxa tècnica.....	14
2.2. Luca Guadagnino i obra.....	15
2.3. Resum argumental de <i>Call Me by Your Name</i>	17
3. Anàlisi filmogràfica	20
3.1. Estructura formal de la seqüència.....	20
3.2. Comentari de la seqüència.....	21
3.3. Composició.....	25
3.4. Acompanyament sonor.....	30
4. Interpretació de l'anàlisi	33
4.1. Fotografia.....	34
4.2. Música.....	35
Conclusió	38
Glossari	40
Bibliografia	43
5. ANNEXOS	47
ANNEX I: Bibliografia artística.....	47
ANNEX II: Anàlisi gràfica seqüencial.....	49
ANNEX III: Fotogrames de la seqüència.....	57
ANNEX IV: Curiositats d'ampliació.....	66

Introducció

Durant tota la història de la humanitat, l'ésser humà ha viscut sota la percepció dels seus sentits i sota l'ànsia de capturar-ne els estímuls, de recrear-los, per després, compartir, moralitzar o aprendre'n. D'aquesta recreació neix el concepte de l'art, i de l'art, la possibilitat de contemplar la història passada.

La cultura occidental s'ha basat primordialment en la imatge i el medi visual com a principal eina per a reflectir la realitat. Amb el naixement de la fotografia, que va suposar un abans i un després, es reforça el pes de la imatge: per primer cop en la història es pot enregistrar una imatge en qüestió d'hores, però més important, posteriorment neix la possibilitat de captar el moviment. Ha sorgit una nova forma d'explicar històries que influeix en el nostre dia a dia: des de llargmetratges i sèries de televisió, fins a anuncis i plataformes com ara *YouTube*, *Netflix* o *Instagram*. Arran la globalització, hem arribat a la cultura del moviment i la immediatesa, ens trobem en la cultura de la imatge i el vídeo.

Si bé el setè art es pot considerar com a art independent, m'agradaria presentar-vos la pínola vermella i convidar-vos a *anar més enllà*: a contemplar la literatura que s'amaga rere el guió de l'argument; a contemplar les arts plàstiques, inclosa la fotografia, que permeten la seva expressió estètica en el suport visual; a entendre com la influència de les arts escèniques (música, llum, color i dansa) complementen l'art en qüestió i el fan més ple, així com els àmbits d'artesanía, d'interpretació o la passió per imaginar mons i històries permeten la realització d'un film. Sense oblidar la ciència, física i química, informàtica i tecnologia en absència de les quals tampoc no hi hauria cap mena de pel·lícula física. Us convido a veure el cinema com a un conjunt d'arts, que combinades, són capaces de donar-li forma i formen el cinema.¹

És evident que l'extensió i la dificultat d'un treball que intenti mostrar de manera empírica *que el cinema és un conjunt d'àmbits, artístics i "no-artístics"*, no és gens viable pel grau que es demana en un treball de recerca de batxillerat. Per aquesta raó, ho he intentat acotar i delimitar sense perdre l'essència inicial, fent l'anàlisi d'una pel·lícula des de la perspectiva de les arts plàstiques i escèniques: pintura i música. Tot i així, el treball segueix sent massa extens, doncs, tal i com la història de la humanitat és molt llarga i complexa, ho és la història de l'art. En conseqüència, he decidit optar per la tria d'un moviment artístic i la seva influència a la obra cinematogràfica en qüestió.

¹ Enrique Martínez-Salanova Sánchez. *El cine es arte. Las artes en el cine* [en línia]: http://educomunicacion.es/cineyeducacion/arte_cine.htm

Tot i no haver vist mai un quadre *en directe*, les pinzellades i les textures pròpies de l'impressionisme sempre m'han fascinat. Si bé el primer contacte amb el corrent fou amb les ballarines de Degas, les obres de Pissarro, Monet i Renoir, sempre m'han cridat l'atenció. D'altra banda, les melodies de Debussy i Satie em deixen captivada i puc endinsar-me en un univers totalment nou.

La possibilitat de viatjar per noves històries i poder-les sentir com teves és un dels fets que més valoro del cinema, però més gran és la sorpresa en veure com *Call Me by Your Name* ho aconsegueix d'una manera tan simple, però alhora tan magistral. L'estètica de la pel·lícula, summament senzilla, em recorda la senzillesa dels quadres impressionistes acompanyada d'una música suggerent i evocadora. Però la tria del film ha estat clara en el moment que vaig descobrir que la influència principal de la novel·la d'Aciman, de les quals es basa la pel·lícula, es troba en l'obra de Monet.

Haver escollit els àmbits de la pintura i la música no és un fet simplement aleatori. La vista i l'oïda són els sentits més importants per l'ésser humà. M'agradaria comentar que la causa tampoc és gens aleatòria, i que tot sorgeix de les dues primeres civilitzacions: la indoeuropea, que deriva en cultures i religions com la grega, la nòrdica, la hindú i la romana; i la semita, origen del judaisme, del cristianisme i de l'islam. Els primers, consideren la visió el sentit més important; els segons, l'escolta amb els ulls tancats², símbol de fe.

Tot i que ni pretenc respondre-ho, ni forma part de les preguntes prèvies o hipòtesi, no deixo de preguntar-me per què, doncs, se li atorga menys pes i prestigi a la música en una obra cinematogràfica, fins al punt de passar desapercebuda. Aquesta és una de totes les inquietuds que no obtindran una resposta clara en el present treball però m'agradaria remarcar en aquesta introducció perquè influeixen, d'una manera o altra, en la tria i l'enfocament de l'estudi.

En resum, en aquest treball busco respondre si *es pot parlar de la pel·lícula Call Me by Your Name de Luca Guadagnino com d'una obra impressionista*³, i com aquest corrent pot afectar i/o enriquir la pel·lícula. Podria la pel·lícula transmetre igual i el mateix sense recórrer a aquesta influència?

Ja per a finalitzar i per tal de poder respondre la qüestió formulada, aquest treball consta de dues parts: en la primera part teòrica, s'estudia una breu història de l'impressionisme amb les seves característiques principals en la pintura i la música, s'explica una breu síntesi del film i es menciona la biografia del seu director. En la segona part hi consta la part pràctica del

² Jostein Gaarder, *El mundo de Sofia*, p. 182-185

³ Cal comentar que l'estudi del present treball no té cap mena de relació amb l'*impressionisme cinematogràfic*, moviment cinematogràfic de la dècada de 1920, que pretenia adaptar el corrent estilístic al llenguatge audiovisual.

treball, l'anàlisi i la interpretació, on s'intenta aplicar tots els coneixements adquirits durant la primera part.

1. L'art del segle XIX: Breu història fins l'impressionisme

A finals del dinovè segle, en una França de 1874, s'exposa al Saló de Tardor un dels quadres més coneguts de Claude Monet. Tot i que el quadre no es caracteritza per emprar la magnífica tècnica acadèmica i temàtica formal, l'*Impression, soleil levant* de Monet (v. annex I, imatge 1) va suposar l'expressió d'una espurna que ja s'havia estat coent i l'expansió d'aquesta epidèmia juntament amb l'etiqueta d'una sèrie d'artistes totalment trencadors. De manera paral·lela al naixement d'una nova França, que posteriorment s'estén arreu de la nova Europa liberal.

L'onada de la industrialització, iniciada durant el segle XVIII a l'Anglaterra victoriana, s'estén progressivament per tota Europa a principis del segle XIX. Les idees d'Adam Smith comencen a prendre forma i es comencen a conrear arreu del territori europeu, però, tot i que aporten una gran esplendor econòmica i tècnica, la societat es troba i viu sota un ritme molt més ràpid i fugaç, en un estat d'un no-parar, sense el repòs que fins aleshores era característic. Això comporta una certa decadència i la visió d'un passat més feliç i esplendorós: “es una época bifronte: por un lado, segura de sí misma, de su técnica y de su economía; por otro, triste y resignada, deprimida y melancólica”⁴

D'altra banda, la història de l'art ha començat a viure diversos canvis des de la fi del divuitè segle. A principis del segle XIX, els criteris que delimiten què és l'art i que no ho és són establerts per una arrelada burgesia i les seves institucions, que només contempen la doctrina historicista i promouen l'art del passat, la tècnica acadèmica i els vells grans pintors. L'artista vuitcentista ha d'adequar-se a un ampli ventall de diferents estils passats, i que no sempre aconseguix complaure els requisits exactes que li han demanat; l'artista ha de complir i sent que no té la possibilitat de crear, no sent seguretat i es qüestiona, “¿debe adherirse a uno de los estilos históricos o es mejor arrojar el lastre del pasado, independizarse y crear para el presente un lenguaje actual?”⁵. El camí de l'art es bifurca en dos bàndols enfrontats⁶: d'una banda artistes que es decanten pel triomf, que segueixen i s'adeqüen a les exigències artístiques d'aleshores per sobre del seu sentiment i ideologia; dit d'una altra manera, els que aconseguixen vendre els seus quadres, fer diners i menjar. I de l'altra, artistes inconformistes, aquells que sobreposen el sentiment i l'expressió per sobre de la venda, la gran majoria que no va ser reconeguda fins després de la seva mort.

⁴ Ernesto Ballesteros Arranz, *El impresionismo* [Kindle Paperwhite 2018 version], pos. 21

⁵ Ursula Hatje, *Historia de los Estilos Artísticos***, p. 161

⁶ *Ibid.*, p. 161

La història de l'art pateix a partir del dinovè segle la súbita aparició i desaparició de diversos corrents artístics. El segle XIX ja no es caracteritza per un únic estil pictòric específic. L'art del segle es caracteritza per l'esperit revolucionari i trencador.

Si llegim l'assaig sobre la història de l'art d'Ernst H. Gombrich, entenem l'art de les primeres tres quartes parts d'aquest segle contingut en tres revolucions artístiques. Cal mencionar que, tot i que Gombrich hi diferenciï tres moviments diferents, aquests formen part d'una mateixa lluita, la lluita contra l'acadèmia, la necessitat d'establir un estil propi i de donar un futur a l'art. Els primers revolucionaris, totalment *antiacadèmics*, rebutgen tota norma de l'acadèmia, deixant de banda *el gran estil*. Les seves obres ja no retraten perfectes figures grandiloqüents grecoromanes de minucioses traç, i el cos modelat deixa de tenir importància; la màxima d'aquesta revolució, diguem-ne romàntica, és superposar el color, la imaginació i el sentiment per sobre del dibuix i de la intel·ligència racional, pròpia de la prèvia corrent *il·lustrada*⁷. Tant la inadaptació com la ignorància del públic d'aquest corrent porta l'artista romàntic a l'aïllament, l'evasió i al menyspreu cap al burgès i el seu convencionalisme⁸. En conseqüència, el romàntic entrega tota la seva ànima a l'obra⁹, fins al punt de reconèixe's com la mateixa obra: ja no hi ha ningú millor que ell que pugui gaudir i criticar el seu art.

Al pintor li és igual si la tècnica és matemàtica, racional o perfecta; de fet, evita aquests paràmetres a tota costa. Perd la tècnica acadèmica, però li és igual: ha trobat en l'art un nou mitjà d'expressió, i amb això i amb el naixement de la fotografia, la finalitat de l'art ha canviat¹⁰. Ara, l'artista intenta trobar l'expressió del seu sentiment, fet que, com compara Gombrich, un egipci no va poder fer en les seves pintures. Si bé aquesta primera revolució romàntica implica una primera *ruptura amb la tradició*, la següent ho reprèn a base d'innovació temàtica. La naturalesa ha cridat l'atenció als nous artistes del segle, i el romàntic, que prefereix l'aïllament i el descobriment d'una naturalesa idealitzada, exòtica i llunyana, la utilitza com a tòpic per aquest sentiment evasiu i solitari. En contrast, l'artista realista decideix no allunyar-se, sinó apropar-se i observar la naturalesa que l'envolta.

La ruptura temàtica que estableix aquesta segona revolució realista, sembla per l'acadèmia una ofensa cap a l'art: aspiren a captar la vida al camp amb el màxim realisme possible, d'aquí el nom del corrent, i tota mena d'idealització pastoril i *beatus ille*, el tòpic

⁷ *Siglo XIX: Ruptura de la tradición*, Historia/Arte (HA!)

⁸ Ernst H. Gombrich, *Historia del arte*, p. 422

⁹ *Ibid.*, p. 423

¹⁰ *Ibid.*, *loc. cit.*

clàssic i acadèmic, és rebutjat. El tema que busca l'artista realista es desvia de tot dramatisme, que fins aleshores era important pintar. Qualsevol descripció que es bifurqui de la realitat és rebutjada, el personatge que el realista narra ja no és cap heroi¹¹, galant, i d'actitud honrada: és el pastor, el pagès que llaura el camp sense repòs sota el sol i que està cansat, brut i suat, mentre que la idealització de la camperola bella i que incita a l'amor, ha arribat a la seva fi (v.annex I, imatge 2). És durant la revolució realista que la descripció s'ha de cenyir a la realitat, i això comporta l'observació i l'estudi. La ruptura temàtica que estableix el corrent convida a futurs artistes a dubtar sobre les convencions, exactament com fan els romàntics; però, si bé l'actitud escèptica romàntica reflecteix un profund menyspreu, els pioners realistes conviden els futurs artistes a riure d'aquests convencionalismes, i a només seguir la seva consciència artística¹².

1.1. Impressionisme pictòric

“Toda imagen impresionista es la expresión de un momento en ‘el perpetuum mobile’ de la existencia, la representación de un equilibrio inestable”, Arnold Hauser.

Si mirem la història de l'art de manera paral·lela a la història de la humanitat, veiem que el romanticisme és la resposta contra l'excés racionalista que va comportar la Revolució Francesa; i el realisme l'aspiració de desidealitzar la representació del poble i empoderar-lo, simultàniament als primers moviments obrers. Però, és aquesta tercera revolució, que parteix de la velocitat i el canvi constant, que s'està apoderant de les ciutats. La revolució impressionista suposa la *ruptura total de la tradició*, ja no només perquè ha adoptat el traç difuminat del romanticisme i la temàtica mundana del realisme, sinó perquè innova amb el color i una nova tècnica que posa en qüestió l'emprada fins aleshores a l'acadèmia.

L'impressionista, que, com els realistes, vol reflectir la realitat de la urbanització i del camp, troba que el mètode i el resultat de la representació de la natura és errònia¹³ perquè és artificial. L'artista es capbussa en la recerca d'aconseguir la representació natural i és aquest mateix fet que el fa tan revolucionari. Per poder trobar la clau per a una representació natural, l'impressionista observa que en els quadres hi ha una característica comuna, i és el volum. Des dels seus principis, la feina de l'artista-pintor és, a partir d'un escenari tridimensional, recrear-lo en un medi bidimensional, però la dificultat és que aquesta *recreació* no té la possibilitat de

¹¹ Ibid., p. 428

¹² Ibid., p. 429

¹³ H.Gombrich, *op. cit.*, p. 431

ser una imitació¹⁴ exacta, perquè són dimensionalment incompatibles: el segon medi on s'espera reflectir la naturalesa, manca del tercer pla de profunditat. Camille Mauclair, en el seu assaig impressionista, concreta que la pintura és “[the] artificial interpretation [of nature]”, per tant si la interpretació renaixentista i acadèmica d'aquest volum es centra, ja no només en la mida, sinó en el joc entre la llum i l'ombra; l'impressionista decideix donar-li un final. Els colors dels quadres no són reals, perquè els contrastos lumínics que es veuen a l'escenari real són majors, més extrems i tenen més ventall cromàtic que els contrastos pictòrics d'aleshores. Tota aquesta gradació d'ombres i llum és l'alteració que l'artista tradicional ha après a l'acadèmia¹⁵: la representació de la natura es modifica per tal de no perdre el pla de la profunditat, però consegüentment, la representació no és, parlant des de l'impressionisme, prou *natural*.

L'origen de les primeres experimentacions òptiques i la seva innovació influeix directament en les obres impressionistes, que semblen demostrar una meticulosa observació i obsessió per captar la llum real. El primer que fan és traslladar-se de l'estudi a l'exterior¹⁶, i en fer-ho, descobreixen que a la natura no existeix el concepte de *forma*, sinó que aquesta és fruit del color; però tal i com la forma és l'efecte que es dona quan els colors delimiten uns amb altres, el color també és l'efecte del reflex de la llum. L'artista impressionista descobreix que la pintura no és forma, línia o traç, sinó colors, que al seu torn són una il·lusió lumínica. Per tant, si l'objectiu impressionista és representar la naturalesa de manera natural, tal i com es veu a la realitat, consegüentment, comencen a pintar ja no la forma, sinó la llum, que es tradueix pel color, “‘The principal person in a picture’, said Manet, ‘is the light’”¹⁷. Cal afegir que, l'observació impressionista demostra que la llum és variable, i per tant, mai la mateixa; i si la llum és variable, també ho és el color de l'element o objecte. Per aquesta raó, l'associació d'un element a un color “‘is an error: a leaf is not green, a tree is not brown, and, according to the time of day [...] the green of the leaf and the brown of the tree are modified’”¹⁸.

Si observem amb tanta precisió com ho fan els impressionistes, també ens adonem que l'ombra no és una simple carència de llum, sinó una llum de qualitat diferent¹⁹, tal i com l'impressionista intenta captar la llum de l'objecte, ho intenta fer amb la llum de l'ombra. Per

¹⁴ Camille Mauclair, *The French impressionists (1860-1900)* [Kindle Paperwhite 2018 version], pos. 291

¹⁵ H.Gombrich, *loc. cit.*

¹⁶ Hatje, *Historia de los Estilos Artísticos*, p. 190

¹⁷ Camille Mauclair, *op. cit.* [Kindle Paperwhite 2018 version], pos. 408

¹⁸ Mauclair, *op. cit.* [Kindle Paperwhite 2018 version], pos. 304

¹⁹ Mauclair, *op. cit.* [Kindle Paperwhite 2018 version], pos. 310

aquesta raó, deixa d'associar tota ombra a colors negres, grisos i opacs; això comporta que els quadres siguin totalment plans, motiu de burla i menyspreu dels conservadors que no tenen en compte que “las formas voluminosas a veces parecen planas, como simples manchas coloreadas”²⁰. Tot i així, el contrast cromàtic característic que emprà l'artista és primordial per no perdre i establir un pla de profunditat en l'art impressionista.

El segle de la industrialització, de la producció, de la compra-venda, de constants modes, de noves màquines i de rebombori conflueix amb l'art impressionista, precisament pel sentiment que neix davant del frenesí que s'ha instal·lat a les ciutats. “El impresionismo es un arte ciudadano por excelencia [...] porque ve el mundo con ojos de ciudadano y [...] porque describe la versatilidad, el ritmo nervioso, las impresiones súbitas, agudas, pero siempre efímeras, de la vida ciudadana”²¹. Aquest sentiment desperta en l'impressionista el voler captar l'instant, la llum, l'atmosfera del moment; perquè com bé diu Heràclit, clau per la comprensió de la ideologia²² rere aquest corrent, “un home no es pot banyar dos cops en el mateix riu”.

L'intent impressionista de reflectir amb minuciosa perfecció escenaris quotidians comporta també el retrat d'aquest frenesí que envolta la ciutat, i fins tot, que envolta la natura. En el moment que un núvol passa o una ràfega de vent bufa, la llum varia, i tot l'escenari canvia. L'impressionista només pot captar l'atmosfera²³ d'un moment específic, i l'aspiració de capturar aquest instant, d'immobilitzar l'*encís que fuig* com diria Maria Antònia Salvà, el porta a la característica pinzellada, ràpida i inacabada²⁴. L'artista, marcat per l'esdevenir, en el moment que captura l'*instant* en la seva paleta, incorpora un nou factor, que fins ara no havia estat capaç d'aconseguir: el temps. El que fa l'impressionista per capturar el temps i aconseguir convertir un concepte immaterial en un de físic, és contemplar quin altre factor fa possible l'existència del temps. El moviment, així com la llum que també es mou, és un altre tema que l'impressionista intenta estudiar; perquè el fet de parlar sobre el moviment implica contemplar un transcurs de temps²⁵ explícit.

Fins aquest moment, totes les obres són intemporals, estàtiques, perennes i formals. L'impressionisme, a base de l'adopció, com ja s'ha dit, del traç borrós romàntic i del tema quotidià, aconsegueix perfectament aquest efecte d'esdevenir: la pinzellada fugaç i la forma inexacta aporten certa borrositat, com si es tractés d'un record o d'alguna visió que està en

²⁰ H. Gombrich, *op. cit.*, p. 434

²¹ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y del arte. Volumen 3*, p. 196

²² Ernesto Ballesteros Arranz, *El impresionismo* [Kindle Paperwhite 2018 version], pos. 57

²³ *Ibid. op. cit.* [Kindle Paperwhite 2018 version], pos. 304.

²⁴ Ernesto Ballesteros Arranz, *El impresionismo* [Kindle Paperwhite 2018 version], pos. 97

²⁵ Ballesteros Arranz, *op. cit.* [Kindle Paperwhite 2018 version], pos. 66

constant moviment en la ment. D'altra banda, l'ús d'aquesta pinzellada representa ja no només la fugacitat dins del quadre, sinó la rapidesa en captar la llum abans del canvi. Les barreges es fan sobre la mateixa tela i a base d'aquestes pinzellades; és un mètode emprat per guanyar aquest efecte llumínic, barrejant els colors com si es tractés de la mateixa llum.

Però sense l'acolliment temàtic del realisme, el temps no pot prendre forma: tot i que es produeixi una acció, el temps i la pròpia acció han d'estar-hi d'acord, l'efecte que es dona en cas contrari és d'*intemporalitat*. L'impressionisme insereix els personatges dins d'un temps, perquè es pugui donar el moviment. El públic és capaç d'identificar l'acció dins d'un temps, amb més facilitat, si es tracta d'una estació de tren o una classe de dansa (v. annex I, imatges 3, 4) que la creació de l'univers, el davallament de Déu o el naixement de Venus (v. annex I, imatges 5, 6, 7).

Va caldre temps i perspectiva perquè aquest corrent fós reconegut, i la raó es pot trobar clarament en l'historicisme. L'art inconformista del s.XIX decideix retratar el present d'aleshores: en el cas dels romàntics, el present del sentiment; per als realistes, la descripció del present; i la captació de l'instant present per als impressionistes. Tots tres corrents rebutgen pintar l'art del passat, però és des dels dos segles posteriors que contemplem, meravellats, aquest art del passat. Contemplem la rebutjada tècnica impressionista, i creem teories sobre aquesta, que aleshores només era pur sentiment i instint de descobrir²⁶.

L'Impressionisme ha nascut per quedar-se i, tot i que sempre s'ha caracteritzat com a corrent pictòric, no triga en expandir-se a altres mitjans.

1.2. Impressionisme musical

Al llarg del segle XIX, la música francesa inicia els primers passos cap a una innovació determinant: el romanticisme musical, sobreposant-se a la famosa *gran òpera* italiana, comença a estendre's arreu del globus europeu i captiva una nova generació de seguidors impressionistes i simbolistes totalment rebels. Gran pes de la influència en la nova música és atribuït a Richard Wagner, màxim exponent del corrent romàntic musical i pare d'una nova òpera *contra-operística*. Cal recordar, però, el llegat lisztia del poema simfònic i l'aproximació d'una música amb impressions més propera als quadres de Monet.

²⁶ Maclair, *op. cit.* [Kindle Paperwhite 2018 version], pos. 279

La recerca de l'expressió musical en altres arts *no-musicals*²⁷ i l'associació entre aquestes, porta a Liszt a la composició de curtes simfonies capaces d'evocar una atmosfera i un estat anímic més enllà d'una història argumental. Anys més tard, Wagner agafa tota la seva influència, per al final quedar-se-la i deixar el compositor austrohongarès a l'ombra de l'oblit; el moviment wagnerià que neix des d'aleshores es pot entendre com a un dels molts nacionalismes vuitcentistes que lluiten contra la norma i trenquen amb tota premissa per indagar en la pròpia creació. Wagner, reprèn el *poema simfònic* de Liszt en aconseguir una "interrelación de las percepciones sensoriales"²⁸, un nou art basat en la síntesi de totes les arts, un nou art que no estigués encara explorat ni explotat.

Des de la mort de Wagner, comencen a emergir encara més estils musicals en busca d'una nova música dominant tal com ho va ser l'òpera wagneriana. S'estudia i es modifica la seva obra com a base per a la creació d'una nova tendència, que trenca les premisses que el compositor alemany havia estructurat per jugar i experimentar amb la tècnica. Però el nou estil que Claude Debussy emprà en les seves composicions no es caracteritza per un anti-wagnerisme extrem, doncs admira i agafa com a referència Wagner. De tots aquests estils musicals, és el de Debussy el que millor s'adapta a l'impressionisme pictòric.

El món europeu es troba sumit en una primera globalització que facilita la comunicació tant economico-política com cultural; això es reflecteix a la desena *Exposition Universelle* a París el 1889, on hi assisteix un jove Debussy assedegat d'impregnar-se de noves músiques que puguin enriquir la seva obra. La missió que ha decidit prendre és àrdua, vol crear una música dels sentits²⁹. Comença modificant el propòsit del **leitmotiv** de Wagner per trobar la tècnica que permeti associar la música amb un sentiment, idea o atmosfera específica, i és durant aquesta Exposició Universal que escoltant la música russa i oriental, específicament la javanesa, coneix nous instruments, com ara campanes i gongs, noves harmonies, ritmes i escales.

En fusionar la influència de Wagner, el nacionalisme rus i les músiques populars javaneses, espanyoles i estadounidenques³⁰, Debussy aconsegueix assentar, progressivament,

²⁷ Howard Goodall, *Una Historia de la Música: La contribución de la música a la civilización, de Babilonia a los Beatles*, p. 193

²⁸ Estela Ocampo, *El Impresionismo: pintura, literatura, música*, p. 109

²⁹ Philippe Terrail, *Claude Debussy - Músico del sueño* [vídeo en línea]:
<https://www.youtube.com/watch?v=AbxFPYEM2V4>

³⁰ Rafael Fernández de Larrinoa, *Introducción a la armonía de Debussy* [en línea]:
<https://bustena.wordpress.com/historia-de-la-musica-online/el-siglo-xx-y-la-era-del-sonido/unidad-24/tecnicas-impresionismo-debussyano/>

un estil propi³¹ que culmina amb la composició del *Prélude à l'après-midi d'un faune*, l'obra considerada com la més completa de Debussy i la primera composició impressionista. S'hi estableixen els elements que determinen el corrent musical: la composició deixa d'estar formada per diferents estructures temàtiques, *A* i *B*, connectades entre si per una transició, això és perquè la composició no és linial, és una successió d'impressions que parteix d'un únic tema *A*, que, simplement, esdevé *B*. L'efecte que causa per part de l'oient és d'una melodia incessable i contínua. Això també és conseqüència d'una alteració harmònica que contrasta amb la convencional: la musicalitat debussyana prescindeix de la **funció dels graus tonals** i permet aquesta llibertat ininterrompuda.

Tanta és la innovació harmònica que la jerarquia que s'havia establert entre l'acord i la melodia de l'escala, s'esborra fent un límit gairebé indistingible, escales i acords es barregen i es juxtaposen unes sobre altres, evocant les pinzellades d'un quadre impressionista. Aquestes pinzellades musicals són l'intent de reproduir els gongs, les campanes javaneses i el sons que es solapen sense donar importància a la dissonància que aquestes puguin causar. Debussy intenta imitar aquest xoc sonor i l'esvaïment d'aquest, tal i com es donen en les campanes del gamelan javanès.

El mètode de creació a partir d'una estructura que esdevé i no té claredat, la influència de noves escales orientals i exòtiques i la innovació harmònica produïeixen en la ment de cada espectador clares imatges suggeridores d'atmosferes, com és l'idil·li d'un faune al peu d'un arbre, la volatilitat del mar o un passeig sota la llum nocturna (v. annex I, peces 1,2,3).

³¹ Estela Ocampo, *op.cit.*, p. 114

2. *Call Me by Your Name*

Call Me by Your Name és un llargmetratge no documental dirigit per l'italià Luca Guadagnino, adaptació de la novel·la homònima que André Aciman va escriure deu anys abans, el 2007. Tot i que ja hi va haver intents previs de produir *l'adaptació d'Aciman*, no va ser fins al 2017 que Guadagnino va agafar les regnes i va optar per dirigir-la i coproduir-la amb James Ivory.

Sota el guió del mateix James Ivory i protagonitzada per l'actor revelació Timothée Chalamet i per Armie Hammer, *Call Me by Your Name* ens presenta el despertar sexual d'un jove de 17 anys, Elio (Timothée Chalamet), que durant l'estiu de 1983, a una vila al nord d'Itàlia, coneixerà l'Oliver (Armie Hammer), un jove estudiant nord americà amb qui viurà una inesperada i intensa història d'amor.

Aquesta pel·lícula romàntica ha estat tan aclamada per la crítica com pel públic, amb una puntuació de 8,7/10 a rottentomatoes.com i guardonada amb nombroses nominacions i premis tant en festivals com en celebracions anuals: quatre nominacions i un oscar al millor guió adaptat; tres nominacions als globus d'or; tres nominacions i un BAFTA al millor guió (adaptat); i nominació a la millor pel·lícula tant al Festival de Berlin com al Festival de San Sebastià, entre d'altres.

2.1. Fitxa tècnica³²

Títol original: *Call Me by Your Name*.

Any: 2017.

Duració: 127 minuts.

País: Itàlia.

Gènere: Romàntic, Drama, Coming-of-age.

Direcció: Luca Guadagnino.

Guió: James Ivory.

Novel·la original: André Aciman.

Productora: Frenesy Film Company, RT Features, La Cinéfacture, Water's End Productions, M.Y.R.A. Entertainment, Lombardia Film Commission.

Distribuïda per Sony Pictures Classics.

Producció: James Ivory, Rodrigo Teixeira, Marco

Morabito, Peter Spears, Luca Guadagnino, Emilie Georges.

Repartiment: Armie Hammer, Timothée Chalamet, Michael Stuhlbarg, Amira Casar, Esther Garrel, Victoire Du Bois, Vanda Capriolo, Antonio Rimoldi.

Fotografia: Sayombhu Mukdeeprom.

Direcció artística: Roberta Federico.

Música: Robin Urdang, Sufjan Stevens.

Edició: Walter Fasano.

Vestuari: Giulia Piersanti.

Càsting: Stella Savino

Format de pantalla: 1.85:1

Càmera: ARRI Arricam LT 35mm.

Lent: Cooke S4 35mm.

Pel·lícula: Kodak 500 Vision 3



Luca Guadagnino. (2017). *Call Me by Your Name* [cartell de la pel·lícula]

³² Informació extreta el 26 d'agost de 2019 de:

IMDb [en línia]: https://www.imdb.com/title/tt5726616/fullcredits?ref=tt_cl_sm#cast

Sony Classics [en línia]: <http://sonyclassics.com/callmebyyourname/>

Filmaffinity [en línia]: <https://www.filmaffinity.com/es/film850990.html>

2.2. Luca Guadagnino i obra

Luca Guadagnino, nascut el 1971 a Palerm, Itàlia, és un director, guionista i productor italià. És conegut per dirigir pel·lícules com *The Protagonists* (1999), *Melissa P.* (2005), *Io sono l'amore* (2009) i *A Bigger Splash* (2015) protagonitzades per Tilda Swinton. També ha dirigit la pel·lícula en què es basa el present treball, *Call Me by Your Name* (2017) i el *remake* de la pel·lícula de terror, *Suspiria* (2018), també protagonitzada per Tilda Swinton i Dakota Johnson, la qual ja havia aparegut a *A Bigger Splash* (2015).

Fill de pare italià i mare argelina, va viure els sis primers anys de la seva vida a Etiòpia, i els següents a la seva ciutat natal i capital siciliana, on es va acabar de formar i créixer. Confessa tenir l'hàbit d'anar al cinema i visualitzar films des de petit i diu que precisament va ser després de veure *Lawrence of Arabia* (1962) quan, amb cinc anys d'edat, va decidir que volia ser cineasta. Tres anys més tard, li van donar la seva primera càmera de format *super-8*, amb la qual va anar experimentant i gravant petits projectes.

Es gradua en literatura a la universitat *La Sapienza* de Roma, i cap al 1996 comença a presentar els seus projectes a festivals, debutant amb *The Protagonists* (1999) al festival de Venècia. No serà fins al llançament d'*I am Love* (2009), *Io sono l'amore* en italià, que té gran èxit i rep bones crítiques fins a ser nominada a un Globus d'Or a la millor pel·lícula estrangera i un Oscar al millor vestuari.

Després d'haver treballat amb Tilda Swinton, Guadagnino s'immergeix en la següent pel·lícula *A Bigger Splash* (2015), l'adaptació de *La Piscine* (1969) de Jacques Deray³³. La protagonitzen no només Swinton, sinó també Dakota Johnson i Ralph Fiennes. Durant el següent any comença a rodar *Call Me by Your Name* (2017) a la ciutat italiana on resideix, Crema. El rodatge es caracteritza per un ambient relaxat i proper, causa per la qual trasllada l'acció de la novel·la original a la seva ciutat. Tot i que prèviament al 2017, Luca tenia la intenció de produir la pel·lícula i no de dirigir-la, no va ser fins aquesta data que decidí encarregar-se de la direcció i deixar en mans d'Ivory el guió. Després de l'èxit de la pel·lícula, Guadagnino dirigeix una nova i elaborada pel·lícula de terror i l'última de la seva filmografia, el *remake* de la pel·lícula original (1977) de Dario Argento, *Suspiria* (2018), mentre que paral·lelament, treballa i produeix altres projectes desconeguts fins la data.

³³ Nelly Kaprièlan, *Vogue meets Call Me by Your Name director Luca Guadagnino* [en línia]: <https://www.vogue.fr/vogue-hommes/culture/story/vogue-meets-call-me-by-your-name-director-luca-guadagnino/1742>

Dins de la pròpia filmografia, Guadagnino diferencia tres pel·lícules totalment independents entre elles i les denomina *la trilogia del desig*: *Io sono l'amore* (2009), *A Bigger Splash* (2015) i *Call Me by Your Name* (2017). En aquestes, presenta el desig personalitzat; el desig com a força omnipotent sobre l'humà com a causa, conseqüència i impuls³⁴ de les accions dels personatges d'una història.

El tractament i la faceta d'aquest desig és diferent en cada una de les pel·lícules: en les dues primeres és tractat com el naixement de la discòrdia o de la ruptura, i en l'última entrega representa el naixement d'una identitat i de la maduració. D'altra banda, el desig, com a omnipresent que és, té una firma pròpia en els films de Guadagnino i es comparteix mitjançant l'estètica, una experiència envoltant, on cada subtileza és propensa o està exposada a la força externa del desig: elements com l'estiu, la natura, els petits plaers o l'exposició dels cossos³⁵ conviden a una atmosfera misteriosa però alhora ideal, i ens fan sentir com el desig pot trastabalar-ho tot, fins arribar a, gràficament, retorçar l'equilibri estable.

En el cas de *Io sono l'amore* (2009), Tilda Swinton, mare i dona d'una família que porta una indústria tèxtil, comparteix un afer amb l'amic cuiner del seu fill, i amb això es desarrela de la rigidesa i submissió de la família. L'equilibri de la història, el qual ha estat sempre estable i inalterat, es veu clarament retorçat i trencat per l'impuls de Tilda d'estar amb l'amic del seu fill; a *A Bigger Splash* (2015), l'exemple és encara més exagerat: la tranquil·litat a una illa deserta de Sicília durant les vacances de Tilda Swinton, en el paper d'una cantant de rock, i la seva parella Paul, es veuen alterades amb l'arribada de la seva exparella, Harry (Ralph Fiennes) i la seva filla (Dakota Johnson). El desenllaç acaba en l'explosió de tota la tensió i en una baralla conjunta a la piscina. I per últim, a *Call Me by Your Name* (2017), l'estabilitat d'un altre estiu monòton i avorrit és alterada amb l'arribada de l'estudiant americà, Oliver (Armie Hammer) a la vida de l'Elio (Timothée Chalamet). A partir d'aquí, la curiositat neix, i això esdevé desig, que arriba a fer d'un estiu, *l'estiu*.

Luca Guadagnino, com a cinèfil que és, beu i assimila estils de diferents cineastes, com el mateix James Ivory, guionista de la pel·lícula, i els últims cineastes de l'avantguarda francesa *Nouvelle Vague*, Éric Rohmer i Maurice Pialat sota la influència de Jean Renoir³⁶, aconseguint assimilar un estil únic, estètic i alhora suggerent. Cal remarcar que gran part la filmografia de

³⁴ Joanna Di Mattia, *Some thoughts on the erotic aesthetic in Luca Guadagnino's 'Desire Trilogy'* [en línia]: <http://sensesofcinema.com/2018/feature-articles/luca-guadagninos-desire-trilogy/>

³⁵ Ibid. [en línia]: <http://sensesofcinema.com/2018/feature-articles/luca-guadagninos-desire-trilogy/>

³⁶ Nerdwriter1, *The Movies That Influenced Call Me By Your Name* [vídeo en línia]: <https://www.youtube.com/watch?v=i47zrx24dpY>

James Ivory són adaptacions d'obres literàries, entre elles, la *magnum opus* de Marcel Proust, considerat l'últim pioner literari impressionista; dit això, possiblement, la present cinta de Guadagnino pot tenir un caire impressionista ja innat.

2.3. Resum argumental de *Call Me by Your Name*

Estiu del 1983. En algun lloc del nord d'Itàlia, un cotxe verd arriba a la vila on viu el jove Elio. De dins surt un estudiant alt i atractiu de 25 anys³⁷, Oliver, rebut amb una calurosa benvinguda pel professor Perlman i la seva dona Anella, pares del primer. Mentrestant, l'Elio ho observa tot des de la finestra de la seva habitació, al seu costat hi ha la seva amiga Marzia, que observa com recull els seus objectes per traslladar-los a la petita habitació que hi ha al costat. Després d'haver-se conegut, Elio condueix un cansat Oliver a la seva habitació, que serà la nova estança d'Oliver durant l'estiu.

L'endemà següent, l'Elio s'ofereix per ensenyar-li Crema, la ciutat més propera a la vila. Un cop arribats, seuen i l'Oliver pregunta què se sol fer per la regió: el temps a casa dels Perlman passa molt lent, hi ha temps per banyar-se, passejar, gaudir d'àpats familiars, conduir fins Crema en bici, transcriure música, llegir, sortir de festa, i més; en paraules d'Elio, "esperar a que s'acabi l'estiu". La sequedat de l'agressiu "Later" que talla el seu discurs crea certa irritació en l'Elio, que contrasta amb l'encant dels altres personatges per al jove estudiant.

El temps transcorre a la vila amb una el·lipsi marcada pels banyadors de l'Oliver assecant-se a la banyera. Una nit de festa, l'Elio i els seus amics, entre ells la Marzia, observen el nouvingut estatunidenc ballar amb una noia local. Tots es troben curiosos per l'afer, excepte l'Elio, que atret, observa com la parella dansa a la pista de ball. Al matí següent, el professor anuncia que ha estat convidat per veure una peça arqueològica que s'ha trobat a la regió de Sirmione, l'Oliver i l'Elio l'acompanyen, i en fer-ho afluixen la tensió que hi havia entre ells.

Floreix en l'Elio una progressiva atracció pel jove estudiant, que no es qüestiona fins que, en una tarda de tempesta, la seva mare li llegeix l'última frase d'un relat, "Is it better to speak or die"³⁸, que li causa preocupació i terror.

³⁷ James Ivory, *Call Me by Your Name* [guió], p. 1

³⁸ James Ivory, *Call Me by Your Name* [guió], p. 31

L'endemà l'Elio troba l'oportunitat d'acompanyar l'Oliver a l'oficina de correus i confessa molt implícitament³⁹ l'estima que sent cap aquest que, sobtat, demana que es comporti amb prudència. Malgrat tot, l'Elio decideix no rendir-se i li ensenya el seu racó: un camí que es desvia cap a un riu, "This is my spot. All mine. I come here to read. [...] I come here to escape the known world"⁴⁰. Davant de la fermesa d'Elio, els dos joves acaben compartint la seva atracció.

Els següents dies l'Oliver desapareix del quadre d'Elio que, desesperat, truca Marzia per reprendre la seva relació i amb la qual acaba descarregant gran part de la tensió sexual. D'altra banda, escriu i li deixa una nota a l'habitació d'Oliver on declara que el troba a faltar. En tornar a la seva habitació, rep una resposta: "madura, ens trobem a mitjanit"⁴¹. Un Elio feliç però neguitós perquè arribi l'hora pactada, torna a trobar-se amb la Marzia.

Ja a mitjanit, l'Elio i l'Oliver es troben i passen la nit junts i s'intercanvien els noms, "Call me by your name and I'll call you by mine". Ja queden pocs dies perquè l'Oliver marxi, no sense abans passar per Bèrgam a fer recerca pel seu treball. Després que el professor Perlman ho hagi comunicat a la seva dona, Anella proposa que seria una bona idea que l'Elio el pogués acompanyar. Amb això, l'Elio i l'Oliver es disposen a pujar a un autobús que partirà de Crema cap a Bèrgam, no sense abans acomiadar-se del senyor i la senyora Perlman.

Un cop el viatge ha començat, els protagonistes s'endinsen en la natura italiana, i en plena llibertat, es criden intercanviant els seus propis noms. Produïda una altra el·lipsi, trobem els dos enamorats cantant i ballant pels carrers, segurament beguts, gaudint dels últims moments junts. Ja a l'habitació de l'hotel, l'Oliver observa per últim cop l'Elio dormint, és conscient que el temps corre sense parar i l'inevitable final cada com es troba més a prop, tan a prop que ja el tenim davant: un tren acaba d'arribar a l'estació, els dos amants es fan el que és l'última abraçada i quan l'americà puja al tren, el tren parteix i s'allunya, i mentre ho fa, l'Oliver també se'n va.

Un Elio desolat truca la seva mare i demana que el vingui a buscar. En arribar a casa, l'habitació d'Oliver torna a ser la seva. Al despatx del professor de la planta inferior, l'espera el seu pare amb un discurs que encoratja l'Elio a, malgrat el patiment, seguir vivint de manera plena.

³⁹ Call Me by Your Name (film), a: *Wikipedia: The Free Encyclopedia* [en línia]: [https://en.wikipedia.org/wiki/Call_Me_by_Your_Name_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Call_Me_by_Your_Name_(film))

⁴⁰ Luca Guadagnino, *Call Me by Your Name* [DVD], min. 00:52:43

⁴¹ Ivory, *Call Me by Your Name* [guió], p. 68

Han passat sis mesos, i ja ha arribat l'hivern. Els Perlman es disposen a escollir un nou estudiant que l'estiu del 1984 s'allotjarà a la vila del nord d'Itàlia, tal i com ho va fer l'anterior. Arriba una trucada, en agafar el telèfon, l'Elio escolta que és l'Oliver, el qual comenta que està promès. Després de conversar i acabar la trucada, l'Elio es dirigeix a la llar de foc i es queda contemplant-lo, absorbt en els seus pensaments.

3. Anàlisi filmogràfica

La riquesa de *Call Me by Your Name* la trobem en les diverses lectures que es poden fer i els diversos temes que alhora es poden arribar a tractar; *Call Me by Your Name* pot ser una història sobre la dècada de 1980 o un relat sobre el primer amor; tal com pot ser una pel·lícula sobre la identitat, sobre el desig o sobre el despertar sexual; pot ser una història sobre el temps del record. Si volem tractar la pel·lícula en clau impressionista, l'última opció pot ser la més adient i la que pot proporcionar un fil conductor més coherent.

Malgrat que el tema de l'esdevenir heraclitià, que de fet apareix explícitament en l'obra, és una inquietud pròpiament impressionista i que, a més, en gran part encaixa amb aquesta lectura de la pel·lícula, hi ha una inquietud que em porta a fer un pas més enllà. L'escriptor de la novel·la, André Aciman, afirma estar plenament influenciat per l'obra de Monet, i a més a més, en fa menció explícita en el llibre; a diferència d'Aciman, en la pel·lícula no es mostra l'existència de l'artista, encara que l'atmosfera envoltant que enamora a més d'un en visualitzar la pel·lícula té un toc inquietant del corrent impressionista. Així doncs, és més interessant indagar en els aspectes tècnics que puguin fer de la pel·lícula una obra impressionista per sobre de la trama argumental.

A l'hora de donar forma a aquesta part més pesant del treball, l'anàlisi en si, és adient delimitar certs aspectes que no es poden arribar a cobrir en un treball de recerca, doncs, tot i que l'anàlisi només rau en aspectes visuals i musicals, una anàlisi completa de dues hores de metratge suposa un treball que excedeix els paràmetres de batxillerat. S'ha escollit una seqüència que dins de la lectura impressionista, és una de les que millor abasten l'essència de la pel·lícula: la captura del temps. A més, es tracta d'un moment cabdal per la trama argumental de la pel·lícula i l'ús dels mitjans, visual i sonor, conflueixen de manera envoltant. També és important fer menció de la novel·la d'Aciman perquè en la correlació argumental llibre-film, és en aquesta seqüència de la pel·lícula que s'explicita, en el llibre, la presència del pintor Monet que, com ja hem explicat abans, en l'adaptació no hi apareix.

3.1. Estructura formal de la seqüència

Com a mode de contextualització profunda dels aspectes tècnics, visuals i musicals, convé estudiar l'estructura de la seqüència a analitzar i marcar els successos i la informació més important dins d'aquesta distribució. En la trama argumental i sinopsi, l'Elio, després de llegir l'*Heptamèron* durant la tempesta, decideix posar les cartes sobre la taula el dia següent.

Aprofita que ha acompanyat l'Oliver a la *piazzeta* i a la redactora, per portar-lo al seu racó més íntim i privat, que en el llibre es coneix com *el racó de Monet*, i on compartiran el primer petó. El final de la seqüència a comentar acaba després de gaudir del lloc, i talla amb l'arribada a la vila, on els espera la conversa amb uns enèrgics historiadors italians.

Els escenaris en són tres de diferents, fet que marca l'estructura formal i narrativa: per una banda situem la plaça o *piazzetta*, per l'altra, el camí d'anada o *countryside*, i per últim el racó d'Elio, Monet o *spot*. La primera part comprèn tot un **pla-seqüència** des de l'arribada a la plaça, la conversa sobre la *batalla de Piave*, la declaració de l'Elio, l'entrada de l'Oliver a l'editora i la retirada de la plaça; durant la segona etapa, que és més curta, es dona l'arribada a la fàbrica, la interacció amb la vella i el lloc i la transició cap a la tercera part; i l'última part, que és la que té més acció dramàtica, on els personatges arriben al racó secret de l'Elio, conversen al riu, lloc on l'Oliver acaba de confessar certa atracció i admiració pel jove Elio, i on comparteixen el seu primer contacte junts. Tot i que les escenes posteriors no contenen tanta informació dramàtica, funcionen com a desenllaç de la subtrama, i per tant, seran analitzades igualment.

En el guió cinematogràfic d'Ivory, el que ve a ser la segona part, la prèvia a les escenes del racó i del riu, és més breu i se li fa menys èmfasi a la narrativa argumental. Amb això podem remarcar la importància i el pes que té la *direcció*, és a dir, les decisions que pren el director o la directora a l'hora de recrear la història del guió. Tot i que no és un aspecte en el que ens centrarem, la direcció, així com la direcció de fotografia i altres funcions d'un equip, és determinant en la forma d'explicar una història, perquè d'una mateixa història en poden sortir resultats diferents, i per tant, aquest aspecte és important tenir-lo en compte per la lectura del treball.

3.2. Comentari de la seqüència

La seqüència de la cinta s'obre amb una **panoràmica horitzontal**, i al final **circular**, que enquadra en un **pla general** com arriben els joves protagonistes en les seves bicicletes a la *piazzeta*, lloc on es dona la primera part del fragment a analitzar. La llum en aquesta escena, emesa pel sol mediterrani d'estiu, és, i es mantindrà al llarg del pla-seqüència, d'una tonalitat suau i molt clara: malgrat, la claredat i brillantor de la llum provinent del sol, no hi ha manifestat cap tipus d'ombra fosca, i per tant, hi ha molt poc contrast lumínic.

Aquest pla general, al qual l'acompanya per primer cop i de manera totalment **extradiagètica**, l'obstinat de la melodia de Maurice Ravel, *Une barque sur l'océan* pertanyent

a la seva *suite Miroirs*, es manté estable mentre l'Elio espera fora del bar on l'Oliver ha entrat a comprar. És quan torna a aparèixer l'Oliver i li ofereix un cigarro que aquestes primeres impressions musicals s'esvaeixen i els personatges es dirigeixen cap a una altra situació de la plaça: el **pla sencer de perfil** que comparteixen en observar el monument de la *batalla de Piave*. L'Oliver, doncs, després d'escoltar l'explicació sobre la batalla, es dirigeix cap a la barana que envolta el monument i li pregunta si hi ha res que no sàpiga⁴². L'Elio, dirigint-se a l'altre extrem del monument d'on es troba l'Oliver, li respon amb una frase, "If you only knew how little I know about the things that really matter", on insinua i declara els sentiments que sent cap a l'Oliver.

Els colors que acompanyen l'escena són molt vius, però poc **saturats**, com pastels, excepte el verd bucòlic de les copes dels arbres i la vegetació, dels quals ja en parlarem més endavant, i la indumentària de l'Elio: una samarreta i sabates blanques, un banyador fosc amb taques de colors vius i una motxilla de color groc brillant.

L'Oliver avança per la barana, desapareixent pel darrera del monument, i l'Elio, des de l'altre extrem, el segueix; entra, per segona vegada, la mateixa melodia de Ravel que segueix el **pla americà** que ha estat descrivint l'Elio durant tota la conversa. Tant Ravel com el pla americà segueixen exposats a mesura que el protagonista es desplaça cap a la dreta de l'enquadrament en un **travelling paral·lel**. Quan aquest arriba a l'altre extrem, torna a mirar l'estàtua de la Primera Guerra Mundial, i així ho fan la càmera i la música: la càmera fa una **panoràmica vertical** mostrant el **primer pla contrapicat** d'una voluminosa estàtua al costat d'una onejant bandera italiana, mentre que la música, arribats aquest punt, s'intensifica. Tot i així, aquest pla subjectiu de l'Elio representa una ullada ràpida que fa. Per això, la música es fon en silenci i la càmera descendeix amb un **travelling oblic** cap a la dreta inferior de l'enquadrament, on l'espera el pla narratiu de l'Elio i l'Oliver retrobant-se a l'altre extrem del monument d'on havien començat.

L'Elio confirma les seves paraules i l'Oliver, atònit, es dirigeix cap a la llibreria on li editen el seu manuscrit. La mateixa música d'abans torna a néixer mentre l'Elio el segueix i la càmera s'hi apropa, deixant però, que l'Elio avanci davant seu per situar-se al darrera de la seva esquena. Observem, en el pla subjectiu de l'Elio, un cop passat l'autobús blau cel que contrasta amb els colors pastels i taronges de les façanes del fons, com l'Elio torna a alçar la mirada cap una cúpula d'una arquitectura cristiana amb la mateixa ullada cinematogràfica anterior: una

⁴² James Ivory, *Call Me by Your Name* [guió]. p. 34

panoràmica vertical cap un **pla mig** contrapicat de la construcció, seguida d'una intensificació musical del piano.

La ullada subjectiva acaba amb els descens amb la mateixa panoràmica vertical fins enquadrar el tors de l'Elio amb una fosa progressiva de la melodia raveliana i l'Oliver sortint de l'editora. Després del **pla d'escorç** que se'ns ha presentat, amb l'Oliver aproximant-se cap a l'Elio desenfocat, la càmera s'allunya i gira sobre el seu eix cap a l'esquerra fins enquadrar l'Elio i l'Oliver junts, mentre el primer es queixa pel resultat del seu manuscrit: "They mixed up all of my pages, I'm gonna have to retype this whole thing"⁴³.

Després de la panoràmica horitzontal, la narració de l'acció és represa per un *travelling* paral·lel, on l'Elio, sentint-se d'alguna manera culpable, "as if it has been his fault the typist made a mistake"⁴⁴, reprèn la conversa anterior i desitja no haver parlat mai seguint el mateix recorregut de tornada per agafar les bicis, l'Elio comparteix certa incomprensió per l'actitud d'Oliver, el qual respon que no poden parlar sobre aquestes qüestions. Aquest èmfasi és realçat i potenciat per l'augment del **so in**, que porta present durant tot el pla-seqüència, dels cotxes i la gent d'ambient.

Amb els personatges pujant a les bicicletes i conduint cap a la carretera que surt de la plaça, el pla-seqüència i la primera part ha acabat. Després del **tall**, els personatges entren a la següent escena, el *countryside*. Arriben, cansats, davant d'una carretera que continua per l'horitzó. L'Oliver, en un primer pla contrapicat, s'atura i dubta si seguir endavant, però en veure la insistència de l'Elio, s'immergeixen en la carretera junts mentre torna a sonar la melodia de Ravel. La càmera podria seguir el moviment de l'acció i dels personatges o l'atmosfera, com s'ha estat fent fins ara; però aquest cop no decideix, de fet, Luca decideix no fer-ho: La càmera, després d'enquadrar subtilment la imatge, s'assenta i es queda estàtica, observant com els subjectes s'allunyen per la carretera.

Tal i com diu el guió, els personatges arriben a un edifici, que resulta ser una fàbrica, i on paren per veure un got d'aigua. Un cop arribats, pla americà **frontal**, la música es torna a fondre i l'Elio li demana a una vella que hi ha asseguda pelant faves el got d'aigua mentre s'apropa amb la bici. La panoràmica horitzontal que fa la càmera permet que ens situem darrera dels personatges mentre avancen, i des d'aquí, observar les següents accions: l'espera del got d'aigua i la burla d'un quadre de Benito Mussolini, això sí, tot des de la mateixa posició gairebé

⁴³ James Ivory, *op. cit.* p. 35

⁴⁴ *Ibid.* p. 35

estàtica de la càmera. Aquesta escena de pas acaba quan els personatges tornen a conduir pel *countryside* sota la represa de les impressions musicals de Ravel.

Els colors pastels del paisatge, acompanyats per la suau i clara llum del sol, contrasten amb l'escala apagada de blancs i els colors vermells i ocre de la fàbrica. Tot i que els colors predominants són de base freda, hi ha acompanyant el to groguenc propi de la pel·lícula, i de Luca Guadagnino, que hi aporta certa temperatura càlida i acollidora. A mesura que els personatges avancen per aquests colors atmosfèrics i s'apropen als boscos, el verd torna a agafar predominança en l'escena. És un verd clar i molt saturat, però molt intens.

La música arriba al seu clímax i el color s'intensifica a la imatge (v. annex III, fotogrames 27, 28, 29) durant la panoràmica horitzontal, de gairebé 180 graus. Tot i que al començament de la panoràmica els colors mantenen la seva línia inicial, durant el seu desenllaç s'enfoca el verd bucòlic (annex I, imatges 8, 9) dels arbres del bosc, tan intens i groc que arriba a omplir gran part de la composició. Tot i així, on realment es manifesta la predominança més gran d'aquest tipus de verd és al racó de l'Elio, lloc on es representa la tercera i última part a analitzar de la seqüència.

Els protagonistes arriben a un camí d'herba, on baixen enèrgicament de les bicicletes i les deixen tirades amb les altres pertinences. El fugaç **pla conjunt** frontal talla amb la panoràmica vertical de l'Elio baixant per la riba, fins arribar al riu i enquadrar-se en un pla mig. El subjecte queda totalment desenfocat, mentre l'Oliver queda enfocat en un segon pla i enquadrat en un pla sencer. El lloc és totalment bucòlic i ho marca la predominança dels quatre colors verd, groc, blanc i blau al llarg de les escenes següents. (v. annex III, fotogrames 31-44).

L'Elio dona explicacions a l'admirat Oliver sobre el parador i les seves aigües, la càmera el segueix estàtica al seu darrere. Paral·lelament, amb un tall, veiem el primer pla de les mans de l'Oliver agafar l'aigua i refrescar-se la cara; la petita **seqüència** que captura l'Oliver mullant-se la cara està precedida pel moviment d'una panoràmica vertical que acaba amb el pla mig contrapicat de l'Oliver contemplant l'ambient. L'Elio l'observa i, juganer, li esquitxa aigua amb el peu.

El següent pla enquadra l'Oliver en el mateix pla mig contrapicat, mentre aquest comenta l'admiració que sent per la maduresa en les paraules de l'Elio. En preguntar-li si realment el preocupa el que pensin els demés, desapareix del **camp** i només es veu l'Elio, en un pla mig perfil, aguantant-li la mirada com a resposta. El pla americà perfil següent és introduït per tall i reprèn la resposta de l'Elio enquadrant, aquest cop, els dos motius cara a cara. Aquesta resposta s'intensifica quan l'Elio fa una passa endavant, desafiant encara més l'Oliver. Aquest,

ja no pot controlar més la situació, suspira, “you’re making things very difficult for me”; la tensió es trenca quan l’Elio li contesta amb una resposta juganera: colpejant-lo i saltant sobre seu.

Els personatges es troben estirats sobre la gespa, “staring at the sky”⁴⁵, contemplant l’atmosfera. El pla engloba els cossos estirats i amagats rere l’herba en un pla americà d’angulació **picada i dorsal**, tot i que d’un verd no tan saturat i més banyat en groc per la llum picada del sol. Tot i així, els moviments dels personatges a l’aixecar-se requereixen de lleus moviments de càmera que puguin enquadrar els personatges en un pla més proper que l’anterior. Després que l’Oliver refusi la insistència i el segon intent de l’Elio per apropar-se a ell, el pla talla, enllaçat pel diàleg, posicionant la càmera a 180 graus d’on estava situada, al davant dels protagonistes. Les expressions facials dels personatges per fi es poden observar, i mentre l’Oliver aparta la mà de l’Elio del seu entrecreix, el mateix tall que ha portat el pla actual frontal torna a situar la càmera al seu darrera, en el pla dorsal anterior.

L’Oliver, però, s’incorpora i mentre mostra de manera contrapicada la infectada ferida que té a l’engonal esquerra, decideixen tornar. L’Oliver ajuda l’Elio a aixecar-se del terra (pla americà frontal) per a, segurament, tornar a muntar-se sobre les bicis. Tot i així, després que l’Elio desaparegui de l’enquadrament, o camp, a l’aixecar-se, la imatge salta en dos plans que ja coneixem d’abans: el pla conjunt frontal dels personatges conduït pel camí de carro, el lloc on se’ns havia presentat la panoràmica de 180 graus del bucòlic paisatge; i un pla general tres quarts dorsal de la carretera que enllaça amb la fàbrica.

L’acte, i amb això la seqüència que estic tractant, arriba a la seva fi amb la juxtaposició del diàleg *off* de la següent escena amb la imatge de l’últim pla comentat.

3.3. Composició⁴⁶

En el primer pla general de la *piazzeta*, tornant al principi de la seqüència, on l’Oliver entra per comprar tabac i en comparteix amb l’Elio, les línies predominants són estables, tanmateix, no es produeix cap mena de moviment ni de càmera, ni d’enquadrament, el qual, sota la **regla dels terços**, es troba en perfecta harmonia (v. annex III, fotograma 1): per una banda l’Elio ocupant els dos punts de màxima atenció de la dreta, i per l’altra, els elements del bar, que repartits amb més lleugeresa, ocupen un terç sencer de l’enquadrament esquerre. Els colors, parlant de

⁴⁵ Ivory, *op. cit.*, p. 37

⁴⁶ Es recomana consultar l’annex III, p. 57

cromatisme, són predominantment càlids: sobretot el vermell de les parets, que ocupen gran part de la imatge, i el groc, tant el saturat del para-sol, com el clar de la paret, que acaba d'omplir allà on el vermell no arriba. El famós verd ja esmentat dels arbres, el blau cel fluix, que és el mateix durant tot el fragment a analitzar, i el terra gris contrasten amb el pes del color càlid. Però on realment va a parar l'atenció no és en els punts que l'Elio ocupa, sinó en la samarreta blanca que vesteix, i les bicicletes, també blanques.

L'estabilitat de la imatge es trenca quan el moviment apareix: ja no només els personatges es traslladen d'A a B, sinó que la línia que segueixen és diagonal i transversal, doncs es dirigeixen a un punt que es troba fora de camp i de la vista de l'espectador. Però on realment es troba el moviment és en el cotxe blau turquesa que passa rere els personatges i talla l'hegemonia vermella de fons i l'estabilitat de l'espai i el temps (v. annex III, fotograma 3). Tot i que després tornen a creuar dos vehicles més, aquest, com que és de color blau, trobo que és més ressaltable.

Parlen sobre el monument i es separen, cadascun en una banda de la barana. L'enquadrament de l'Elio torna a ocupar la banda, no direm terç perquè la regla no té predominança, de la dreta; mentre que l'Oliver ocuparà el mateix espai, només que a l'esquerra. El moviment, el qual estarà vigent fins al final de la primera part, està present amb l'Oliver, el qual, a mesura que l'Elio parla, l'escolta i desfà l'enquadrament, doncs camina cap a la dreta al mateix temps que ho fa la càmera. El resultat, per conseqüència directa, és el creuament dels dos subjectes, però amb l'afegit del *travelling* paral·lel que fa la càmera, aquesta unió es dona just al centre de la composició, fet que permet intercanviar les posicions inicials dels dos nois, a mesura que l'Oliver, ara més allunyat, segueix caminant.

El pla subjectiu de l'Elio observant el monument històric de la plaça és d'una composició central, situant els dos elements de la bandera i el soldat al centre de la imatge (v. annex III, fotograma 8). Tot i així, malgrat el contrast entre el volum de les dues figures, de la prima i lliure bandera, i de la pesada i voluminosa pedra que ocupa la part dreta de la composició, les línies diagonals dibuixen un triangle. L'atenció recau sobre els colors verd, blanc i vermell de l'estendard italià que es situen al vèrtex superior del triangle compositiu. L'atmosfera turquesa i verdosa ressalta aquests colors, però en específic el del verd, que es troba més a prop d'aquest vèrtex imaginari.

La predominança de la **secció àuria** en la següent escena (v. annex III, fotograma 9), on els personatges es troben després de vorejar el monument, és alhora molt subtil i molt directa, doncs, tot i que sembla que els elements estiguin col·locats aleatòriament, mantenen certa harmonia i concordança amb l'acció: la meitat esquerra té menys **aire**, hi ha més elements de

colors foscos que creen rebuig; per altra banda, l'altra meitat, a banda del fet que no hi ha cap tipus d'obstacle, els colors poc saturats del fons criden cap al cantó dret: l'acció encara no s'ha acabat. No només perquè l'Oliver ha de recollir el seu manuscrit, sinó perquè el color fosforescent de la motxilla de l'Elio també incita aquest moviment. Més tard, quan l'Elio segueix l'Oliver, s'enquadra un autobús blau aturat a la plaça, el color blau, complementari que contraresta el fons taronja de les façanes de les cases, d'alguna manera també marca la direcció on es dona l'acció següent.

L'Elio, torna a fixar-se en un objecte, la cúpula, segurament d'una petita església. La tècnica emprada és gairebé igual a la seqüència del monument de *Piave*: només que el moviment de la càmera, en aquest cas, és d'una panoràmica vertical. Tot i així, el pla no deixa de ser un pla subjectiu com l'anterior i, encara que la composició és diferent (amb menys aire, i amb formes més geomètriques i rectes), la composició segueix sent central, amb la cúpula al centre de la composició, i triangular (v. annex III, fotograma 12).

La cúpula, en la qual recau tota l'atenció, curiosament també és de color turquesa molt saturat, quasi fosforescent. El color de l'escena en general és de colors més apagats, fet que permet ressaltar aquest punt més saturat. Al mirar un altre cop a la porta d'on surt l'Oliver, els colors de pantalla es tornen a avivar: amb la paret groga i amb colors blancs de la roba de l'Oliver, els quals, queden realçats per la **profunditat de camp** (doncs l'Elio queda desenfocat, com a una altra escena de més endavant).

El tram final de la seqüència, a nivell compositiu, és simètrica amb cada personatge a una banda de la composició, l'Elio a la dreta i l'Oliver a l'esquerra, jugant amb el centre de la imatge: l'Oliver apoderant-se d'ell durant uns instants, i l'Elio traspasant-lo amb la bicicleta.

El pla compositiu de la carretera de la segona part, *countryside*, està format per una línia d'horitzó recta; una de força vertical a les plantes del primer pla a l'esquerra; i unes altres línies diagonals: el camí, la línia d'arbres del fons, i la mateixa direcció que emprenen els personatges. Els colors predominants són els verd, el groc i un blau gairebé blanc. Aquests colors estan clarament separats per les línies ja mencionades. El primer que es diferencia és la zona d'un primer pla, fosc, en el verd frondós que hi ha al terç vertical esquerre; i un altre de llunyà i lluminós, que ocupen els dos altres terços de la composició. Per altra banda, trobem el pla superior a la *línia horitzó*, que es tracta del cel blau, i el pla inferior, de color groc, sec i il·luminat pel sol. Tanmateix, els plans superior i inferior estan units per la zona diagonal verda, color secundari que surt a partir de la barreja del blau i del groc, i que representa l'objectiu dels protagonistes.

Amb l'esquema següent, la composició no té suficient harmonia, requereix d'un element que pesi per sobre del pla del cel, que ens apropi al pla inferior i serveixi com pont entre inici-objectiu, un connector per a tots aquests plans, que uneixi tots els colors. Es tracta d'una línia transversal que traspasa totes les línies de la composició, una carretera que permet arribar als frondosos arbres del fons (v. annex III, fotograma 20).

Amb l'arribada a la fàbrica, l'escala cromàtica sembla que torna a canviar, perquè els colors de les parets tornen a ser vermell i ocres, poc saturats, però molt intensos i vius. He dit que *sembla* que la paleta sigui una de diferent, però els colors d'on realment es dona l'acció són i segueixen sent els mateixos, verd i groc. Això es veu en la panoràmica horitzontal que es posiciona rere l'Elio mentre pregunta per un got d'aigua: són el verd dels arbres i el groc de la llum els que realment expliquen el relat, perquè sempre hi haurà algun element on apareguin aquests colors. Malgrat que la llum sigui més fosca, sempre hi haurà aquest forat de llum al darrera del porxo, verd, groc i ple de moviment.

Ja de nou a les bicicletes, la composició torna a ser similar: una línia horitzó, dos plans superior i inferior a aquesta línia horitzontal, blau al cel, groc al terra i un verd més intens entremig d'aquest pla. Varia, però, en els plans verticals (v. annex III, fotograma 26). Aquí la composició predominant és la de la regla dels terços, i és a la banda dreta, sobre la carretera, que s'hi troba l'eix vertical que delimita *pla esquerre* i *pla dret*. Pla dret, que ocupa menys espai, té predominança de línies, diagonals per la perspectiva, però rectes i de colors apagats i blancs; i l'altre pla, de predominança verda, de formes torçades, pels arbres, i línies corbes, tant en la carretera com en el cable que uneix les fanals. L'Oliver, vestit de colors menys saturats a la banda dreta; l'Elio amb contrastos cromàtics més grans i brillants, més a prop del pla esquerra o pla del moviment, doncs de fet, també apareix un vehicle que torna a mostrar aquest moviment.

El pla següent es tracta d'una escena panoràmica de gairebé 180 graus. Per comentar-la, faré menció de tres fotogrames, en els quals es divideix aquesta escena: la imatge dels arbres al camp esquerra del camí, on el cel és blau, la gespa comença a manifestar-se d'un color verd clar molt intens i els arbres, per l'efecte del contrallum apareixen més foscos; la imatge del camí de carro central, on hi apareix l'Elio conduint pel mig i ocupa el punt on convergeixen totes les línies de la perspectiva; i el fotograma del camp dret, on els colors predominants de fins ara deixen pas a la predominança de diferents tonalitats de verd (v. annex III, fotogrames 27, 28, 29)

El quadre següent situa els personatges arribant, just dins del bosc i dirigint-se cap al seu interior, on els espera el riu. El ritme de l'escena és molt ràpid: l'Elio, situat al centre de

l'enquadrament deixa la bicicleta tirada sobre la gespa. Al moure's, impacient fora de camp on l'esperen les aigües del riu, l'Oliver es posiciona en l'enquadrament central. El pla talla *in media res*, tant a l'inici com al final, i és aquest aspecte que li aporta aquesta fugacitat en el **ritme intern**. Per altra banda, el verd s'ha apoderat de tot l'enquadrament per quedar-se, i el groc també hi agafa paper, així com el cel es manté immutable.

En arribar al riu, els colors es limiten al verd i al blanc: el cel, en alta **exposició**, ha deixat de ser blau, i el verd irradia per tots cantons. L'Elio, en baixar el riu, explica i mostra el *seu* racó, "This is my spot. All mine"⁴⁷, alhora que per darrera, en un pla més llunyà, arriba l'Oliver. Tot i que l'*spot* sigui de l'Elio, aquest torna a estar desenfocat, deixant l'Oliver nítid dins de l'enquadrament (v. annex III, fotograma 32). Els personatges segueixen caminant, i la torsió de l'Elio mostra la primera línia corba de l'acte. Les petites seqüències que segueixen són d'una duració molt curta, fet que implica un ritme ràpid i el·líptic. De fet, en aquesta mateixa part se'n donen tres: la primera quan l'Elio deixa la bici, la segona mentre juguen amb l'aigua i s'esquitxen, i la tercera que funciona com a pont-enllaç entre l'espai del *riu* i la *gespa*.

Reprement la segona el·lipsi, l'acció és interrompuda per un tall que enquadra l'Oliver contrapicat, i el diàleg que aquest té amb l'Elio. Passa a ser un joc de plans i **plans contraplans** dels protagonistes, pregunta-resposta, acció-reacció. L'últim pla del riu, amb la pregunta final, "Are you so scared of [...] what I think?", desenllaça amb la reacció determinant de l'Elio donant un pas endavant i aguantant-li la mirada per primer cop, "It is the first time Elio has dared to stare back at Oliver [...]. It is as if, finally, Elio is saying to Oliver: This is who I am, this is who you are, this is what I want" (v. annex III, fotograma 42). Aquest pas és decisiu, perquè l'Elio, en fer-ho, trenca la predominança de la regla dels terços posicionant-se ell al centre de la imatge, i la càmera no pot fer res per impedir-ho, tret de moure's per enquadrar l'Elio on desitja.

És després que l'Oliver expressi la inconformitat davant la reacció de l'Elio que es dona la tercera el·lipsi: els personatges es traslladen horitzontalment, mantenint la llei dels terços de l'enquadrament alhora que el pla contrapicat segueix els personatges desplaçant-se amb una panoràmica paral·lela, fins que l'Elio torna a trencar la regla, ja no apropant-se a l'Oliver, sinó ajuntant-se amb ell. L'escena següent és introduïda per tall i una el·lipsi temporal. En aquesta, es mostra els protagonistes estirats sobre la gespa, de tonalitat més groga, mentre observen el cel, un altre cop blau.

⁴⁷ Ivory, *op. cit.*, p. 36

A nivell compositiu les distàncies dels protagonistes s'alternen, apropant-se i allunyant-se. Tot i així, l'escena actual és més moderada i estable que l'anterior comentada: la composició, malgrat la variació de la distància entre l'Oliver i l'Elio, aconsegueix ser més harmònica a base de combinar un pla predominant de la regla dels terços amb una de secció àuria. La llum, la qual s'ha mantingut igual al llarg de tota la seqüència comentada, es potencia en el tall següent, on la càmera, en un pla frontal, pot percebre el contrast de la llum directa: el pla del fons, on no hi arriba llum i per tant, és de color més fosc i opac; i el pla principal dels personatges, perfectament il·luminat i enquadrat a la regla dels terços (v. annex III, fotograma 49).

L'última escena, quan l'Oliver s'aixeca i es disposen a marxar, parteix de la mateixa composició dorsal: només que l'Oliver, aixecat, i l'Elio assegut, amb mig cap dins de camp, dibuixen una diagonal, que contrasta amb la diagonal contrària que formen els braços dels protagonistes del pla següent. A la tercera el·lipsi, se li afegeix una d'altra que ens introdueix a les dues següents escenes, que funcionen com a nexes de la següent seqüència.

L'Oliver ajuda a aixecar-se l'Elio, en fer-ho talla amb les dos escenes de tornada, que de fet, són plans que ja hem vist: un és el mateix pla central de l'Elio conduït de tornada pel camí de carro, amb el mateix enquadrament que a la panoràmica (annex III, fotogrames 28, 52) i el següent correspon a la carretera que surt de la fàbrica, només que amb la càmera mirant cap a la direcció contrària (v. annex III, fotogrames 26, 52).

3.4. Acompanyament sonor

El paper sonor de la pel·lícula no té cap aspecte destacable, més enllà d'acompanyar, enriquir i mantenir la correlació amb la imatge de l'acció, tot i que en algun moment el so arriba a anticipar fets, com ara el debat dels intel·lectuals italians que succeeix a la tornada cap a la vila un cop l'Oliver i l'Elio arriben a la carretera. En principi, aquest treball no s'ha centrat en un estudi i una anàlisi d'aquests sons, sempre diegètics a l'escena, sinó en la narració de la música, **extradiegètica**, que sense interrompre el so *in* propi de l'escena, explica i fa d'aquesta escena una de molt important.

És per això que, on realment vull fer menció, és en la banda sonora de la pel·lícula, doncs una característica important de la pel·lícula és que fou el mateix Guadagnino qui va escollir les cançons que constituïrien la banda sonora, sota la iniciativa d'assignar a la música el rol d'un narrador que no tingués tant de pes i tanta presència, però que fos més envoltant que la veu i el

text⁴⁸. La varietat en la selecció d'artistes que apareixen al film és molt rica i diferent, des de la música clàssica de Bach, fins l'impressionisme de Ravel i la música de la dècada de 1980, sense oblidar l'aportació del cantant Sufjan Stevens.

Tot i que seria interessant esbrinar si hi ha impressionisme musical rere les diferents peces musicals de Guadagnino, fer-ho suposaria una extensió major al caire que s'espera d'aquest treball. Malgrat que la idea anterior no s'ha pogut dur a terme, l'essència de l'impressionisme musical es pot reprendre amb l'anàlisi, amb la seva respectiva lectura, de la única peça impressionista com a tal, *Une barque sur l'océan* de *Miroirs* de Maurice Ravel, un altre gran pioner de l'impressionisme musical.

Une barque sur l'océan és la tercera composició de les cinc peces que conformen *Miroirs*. La traducció del títol vindria a ser, “una barca sobre de l'oceà”, i a grans trets es tracta d'una descripció de les aigües del mar sobre un bot. Ravel aconsegueix submergir-nos en el vaivé de les onades, el xoc d'aquestes contra les pedres i el rumb de la barca entre les aigües.

En poques paraules, es tracta d'una melodia continua, tranquil·la però en constant moviment. El piano ens dicta un seguit d'escalaes que ascendeixen i descendeixen, i que a simple oïda semblen totalment aleatòries, tan aleatòries que es perd de vista el propòsit de la mateixa composició. La melodia està plena d'aquestes escalaes, totes diferents entre elles, però alhora similars que ens perden en un món eteri i ideal on s'esdevé idea rere idea, i sembla que no hagi d'acabar-se mai. Això, d'alguna manera, difumina, sota la música del piano, l'estructura de la peça, que diferencia tres aspectes: un arpegi incessable, una tímida i dubtosa melodia, i la barreja d'ambdós, arpegi i melodia.

El primer que escoltem, doncs, és aquest **ostinato** creat per les notes de l'arpegi, incessable i impotent. Pel darrera, hi ha la melodia, que s'intenta manifestar davant l'hegemonia de l'arpegi. I no és fins després de deu intents, que aconsegueix, durant uns petits segons, trencar l'arpegi i manifestar les seves poques notes. Malgrat això, l'harmonia, que està constituïda per les notes de l'arpegi, torna a tenir pes per sobre de la melodia, la qual decideix fondre's amb l'harmonia i desfer el límit entre els dos conceptes. Ambdues conflueixen fins ascendir al punt culminant, al clímax, de la qual descendiran progressivament per tornar-hi a pujar i baixar una i una altra vegada. A partir d'aquest punt, les línies divisòries es tornen cada cop més difoses, i els estats d'*èxtasi* i calma acaben per confluïr una amb l'altre, fins que, de manera progressiva, la melodia es va alleugerint fins al seu final.

⁴⁸ Matt St. Clair, *How the music in Call Me By Your Name is its secret weapon* [en línia]: <https://culturedvultures.com/music-call-name-secret-weapon/>

Tornant a la seqüència de la pel·lícula, aquesta composició es manifesta fins a cinc cops diferents: la primera just arribar a la *piazzeta*, la segona en vorejar el monument, la tercera en observar la cúpula, la quarta durant el recorregut en bicicleta fins la fàbrica, i l'última durant el recorregut de la fàbrica fins el racó de l'Elio. Veiem que, a mesura que la música es manifesta i torna a aparèixer, comprèn durades diferents, mostrant, cada cop, una part afegida a l'anterior. És a dir, si a la primera vegada es reproduïen els quatre primers arpegis, a la segona s'inclou des del començament fins passat l'arpegi, quan la melodia s'intensifica; al tercer cop, contindria tot el que ha sonat a la segona part, seguint, en una intensitat més baixa i cap a fosa, el moment d'unió entre la melodia i l'arpegi.

On realment la cançó s'esplaia més és, en el següent acte, quan els dos personatges pedalejen per la carretera, i parant per una fàbrica, arriben al racó de l'Elio. En aquest cas, *Une barque sur l'océan* queda dividida, doncs durant les escenes a la fàbrica, la música es fon i s'acaba, i reprèn la melodia al continuar pel camí. És en aquest moment que la cançó arriba a la seva màxima expansió, però no s'arriba a reproduir sencera, perquè satura de manera abrupta i seca abans de l'èxtasi i punt culminant. Després, durant l'últim acte de la seqüència a analitzar, la peça de Ravel no es tornarà a reproduir mai.

4. Interpretació de l'anàlisi

Abans de tot, voldria comentar un aspecte en què m'agradaria basar-me a l'hora de fer aquesta lectura o interpretació de l'anàlisi. Es tracta del temps i de l'esdevenir heraclitià, ja exposats, però que cal desenvolupar de cara a la lectura del treball per tal de poder entendre amb més claredat les idees que vull exposar.

Ja he comentat que un dels temes que predomina, i que incentiva el naixement d'una obra impressionista, és el què Marcel Proust titula com *temps perdut*, o temps que, en algun moment o altre, serà *perdut*, i que per tornar-lo a viure s'ha de trobar i recrear, és a dir, recordar. Això implica una consciència del temps finit i constant, perquè sinó, doncs, d'on provindria la inquietud de voler capturar el temps? De fet, l'art neix d'aquesta captació, de fer el finit en l'infinit i perdurable en el temps, de poder retrobar el temps perdut:

“cuando nos encontramos con los hombres y las cosas en la realidad no es cuando estamos presentes en nuestras vivencias con la mayor intensidad [...], sino cuando ‘volvemos a encontrar el tiempo’, cuando ya no somos actores de nuestra vida, sino espectadores, cuando creamos obras de arte o disfrutamos de ellas, es decir, cuando recordamos”⁴⁹.

Però què vol dir, exactament, captar un temps? En la ment impressionista, com diu Proust, és retrobar el temps perdut; en un quadre impressionista és capturar el paisatge o l'atmosfera d'un instant, abans que aquest canviï i n'esdevingui un de diferent, ja sigui per la llum solar, per l'ombra o pel simple fet del *temps*; en la música es tracta de retrobar, mitjançant l'abstracte del llenguatge musical, l'atmosfera i els sentiments d'una situació que és inexistent, com un temps passat. Però, en el cinema, què vol dir *capturar el temps*?

El temps indica una acció limitada, una acció que comença i acaba; un moviment. I, què és el cinema, a més de moviment? Tornant, doncs a la pregunta què vol dir *capturar el temps* en el cinema, responc que és capturar el moviment d'un instant, i fer-lo immutable i intemporal, infinit.

Agafant, com a punt de partida, aquesta interpretació, em pregunto què o quins elements fan possible que *Call Me by Your Name* sigui capaç de capturar el temps i convertir-se en una obra impresionista. Responc centrant-me en dos temes, fotografia i música, dels quals intento esbrinar quins són els elements tècnics que són característics o relatius amb el corrent.

⁴⁹ Marcel Proust citat a Hauser, *op. cit.*, p. 212

4.1. Fotografia

Més enllà de l'extraordinària actuació dels actors i del guió d'Ivory, l'estètica de la pel·lícula, a nivell visual, és un dels aspectes que més atrau de la pel·lícula. La imatge, purament senzilla, emet una proximitat i una profunditat quasi com un record. De fet, entenem que la pel·lícula sencera es tracta d'un record, d'una pel·lícula que projecta l'Elio en la seva ment: el moment en que va néixer el desig.

Els colors de la pel·lícula són vius, saturats o menys saturats, però sempre mantenint la mateixa vivacitat, com si es tractés del record. La paleta de colors, limitada als colors primaris i al verd, color secundari que neix de la barreja del blau i el groc, són predominants en la pel·lícula. És a partir d'aquests colors que sembla que apareixen els altres, i juntament amb el paper fonamental de la llum, la imatge adquireix un rerefons totalment suggestiu.

L'ús de la llum és sublim, perquè aquesta és imprescindible perquè els colors puguin expressar-se en la seva màxima potència: la il·luminació es desentén de ressaltar i amagar, o donar forma i voluminositat. La barreja de la llum, de tonalitat groguenca, típica d'un record d'estiu, es barreja amb la paleta de colors, aconseguint una atmosfera evocativa. De no ser per aquesta, la imatge, en tenir una composició tan senzilla, podria arribar a ser un tant llunyana, freda, o el resultat seria ben diferent.

El contrast lumínic és molt baix, fa de la imatge una atmosfera càlida i familiar, per tant, aquesta presència de contrast lumínic i d'ombres és gairebé nul·la. On realment rau aquest contrast, però, i per tant la creació de formes i profunditat compositiva, queda en mans del cromatisme. Aquesta és una tècnica freqüentada pels impressionistes pictòrics que, per mitjà de la transcripció de la llum en colors, els barregen i defineixen les formes. És veritat que el llenguatge cinematogràfic compta amb un altre recurs, que és la profunditat de camp, i que permet separar termes i realçar distàncies, però on realment es dona aquesta separació, i on es ressalten els subjectes, és en el contrast de la paleta de colors.

Guadagnino va decidir rodar amb l'única lent d'una **distància focal** de 35 mil·límetres, fet que, a part de ser la distància focal que més s'assembla al rang de l'ull humà, en ser una única lent, permet més maniobra i llibertat amb la càmera, com ara l'ús de pla-seqüències. La càmera, imperfecta, que de vegades trontolla i que segueix, de vegades maldestre, els personatges, s'apropa a aquesta atmosfera passada que, tot i que està capturada, poc a poc es deteriora amb el pas del temps. Perquè el temps, tot ho muta.

La fotografia de Sayombhu Mukdeeprom és evocadora, senzilla i fugaç perquè la composició dels aspectes esmentats abans apareix i desapareix constantment, i sí, parlem d'una

pel·lícula de fotogrames diguem-los *perduts*, però la màgia de *Call Me by Your Name*, és que aquests fotogrames, malgrat que esdevenen història passada, no es perden i es conserven: els colors i l'atmosfera perduren en l'espectador, i aquests, al seu torn, evocuen el sentiment real de l'acció filmica. Al final de la pel·lícula, l'espectador ha recol·lectat tots aquests *fotogrames* i, com que d'alguna manera ha viscut el mateix, pot sentir i reaccionar paral·lelament al sentiment del jove protagonista.

Els plans, narradors d'una història, juntament amb la composició, són harmònics i relaxats: la borrositat i el gra de la pel·lícula, així com la imperfecció del moviment de càmera, són fruit d'aquesta captació instantània, imperfecta però sagrada. Sovint, els personatges es situen l'un al costat de l'altre o de cara a cara. Aquesta senzillesa permet establir aquesta harmonia, en què, quan la composició es veu trencada, hi entra el terme del *moviment*.

És natural que línies rectes horitzontals i verticals, la mateixa mida dels objectes, i l'harmonia d'aquests objectes dins aquestes línies, transmetin una estabilitat, una harmonia que sembla immutable; però, si una d'aquestes línies o mida varia, és conseqüent que hi hagi una idea de moviment. Aquest aspecte el podem trobar en la seqüència prèviament analitzada, on hi contrasten aquest predomini de línies estàtiques amb corbes que produeixen aquesta sensació de mobilitat.

Tot i que l'impressionisme pictòric no empra aspectes compositius específics, aquest sentiment que el temps és finit i s'ha de capturar acompanya també la pel·lícula. Amb això, l'escala cromàtica, la lectura de la llum, que és qui realment forma la realitat, i la recerca per evocar els *temps perduts*, fent de la imatge una obra imprecisa i imperfecta, són aspectes similars que comparteixen la present pel·lícula i el corrent impressionista pictòric.

4.2. Música

Falta per encabir un aspecte, i és el desig en Luca Guadagnino; serà en l'aspecte musical que millor s'entendrà la relació entre desig, moviment i intemporalitat. Està clar que la seqüència en especial té màxim èmfasi sobre el desig: l'Elio i l'Oliver confessen l'atracció que senten i, fins que comparteixen el primer petó, l'acció i el ritme intern es dissipen tant que la seqüència es pot separar i analitzar en tres parts, com ja s'ha fet.

Une barque sur l'océan de Ravel pren la funció de narrador extern, com Guadagnino pretén, i descriu les impressions de l'Elio durant aquest muntatge. D'altra banda, la peça raveliana és la transcripció i la captura d'un temps, que tot i que s'esvaeixi, quedarà en el record

dels personatges i malgrat que es deteriori i *es faci malbé*, seguirà present i vigent, tal com l'estàtua del monument de la plaça.

El desig en aquesta pel·lícula, a part de l'impuls humà, es pot trobar en el desig de controlar el temps, en les paraules que escriu l'Oliver, "Grow up"⁵⁰, i la resposta impacient de l'Elio en créixer i madurar abans de temps. El desig és l'ànsia que el *desitjat* esdevingui una propietat, un fet o una realitat. Entenent-ho així, el desig implica l'ànsia de capturar el moviment, i per tant el temps.

Des del primer cop que sona la peça, quan l'Elio arriba a la plaça i mentre observa el monument, que es troba fora de camp i que és desconegut pel receptor, sonen unes petites impressions que descriuen el que veu sense que la càmera hagi de deixar d'enquadrar l'Elio, és quan l'Oliver surt i l'ofereix un cigarro que l'atenció de l'Elio deixa d'estar en l'exterior. El moviment és subtil, però es troba en la cúpula verda⁵¹ de l'arbre, fet que anticipa i presenta l'escenari d'amor en què, posteriorment, es donarà la declaració de l'Elio.

El segon cop que sona, quan l'Elio ja s'ha declarat, el moviment de càmera obre un altre cop les impressions del jove protagonista, embadalit en els seus pensaments. La composició arriba al seu clímax quan la visió subjectiva del protagonista observa el monument de la memòria de tots els soldats de la batalla de Piave. "Dentro de treinta o cuarenta años, volveré aquí y recordaré la conversación que sabía que no olvidaría jamás [...], me quedaré aquí de pie y [le] preguntaré a la estatua [...] si [recuerda] alguien llamado Oliver"⁵². El desig es barreja amb la captura del temps, serà l'Elio capaç de recordar-ho, podrà l'estàtua recordar la memòria del *derrotat* Elio?

Un autobús acaba d'arribar a la plaça, de dins surten diversos passatgers i l'Oliver ha anat a veure l'editora. L'Elio torna a quedar-se sol, i mentre passeja per la *piazzeta*, torna a mirar el monument de la plaça que, per l'enquadrament, es troba fora de camp. El recurs de la **música over** potser reprèn els pensaments sobre la memòria anterior, potser descriu l'atmosfera atrafegada dels passatgers, o potser les impressions més intrínseques de l'Elio.

És al quart i cinquè cop, que representen un únic bloc, que la música aconsegueix apropiat-se de la narració per sobre del medi visual; els protagonistes arriben a una carretera que sembla interminable, deixen *descansar la càmera* i es dirigeixen en direcció recta cap al desconegut que els espera rere la interminable carretera. És en aquest instant que la melodia de Ravel pren el control narratiu i mostra les impressions durant el passeig en bicicleta. Cada

⁵⁰ v. 2.3. Resum argumental de *Call Me by Your Name*, cit. 41

⁵¹ Color amb certa connotació sexual, d'aquí les expressions castellanes "chiste verde" i "viejo verde".

⁵² André Aciman, *Llámame por tu nombre*, p. 86

arbre, cada arbust, el cel i la mateixa excursió és descrita per la fabulosa melodia del francès compositor: nous temes apareixen mentre d'altres, ja presentats, s'allunyen de l'enquadrament musical. En el moment que les bicicletes acceleren, accelera la melodia, mentre que s'atura quan els personatges baixen dels bicicletes a l'arribar a la fàbrica i al racó.

El pes impressionista de la composició en l'escena és sublim, no trobo música més adient que pugui omplir i encaixar tan bé en la composició com la de Ravel. Es reflecteixen, de manera directa, les paraules de Guadagnino⁵³: no hi ha millor mitjà descriptiu que pugui mostrar, per exemple, un passeig en bicicleta en mig d'un idil·li com ho és l'amor, d'una manera tan suggerent com la música. Segurament, si hagués estat filmat, hagués quedat pobre; si hagués estat inscrit en una línia de diàleg, també; i si hagués estat afegit amb una gravació en veu en *off*, hagués trencat tota la càrrega dramàtica. Perquè al final, no hi ha res més poderós que la pròpia imaginació i la capacitat de fer-la reviure.

⁵³ v. 3.4. Acompanyament sonor, cit. 48

Conclusió

Primerament, s'ha dut a terme un primer estudi teòric sobre la història de l'art i les seves característiques a les tres primeres quartes parts del s.XIX, tot investigant quina va ser la resposta de l'art davant l'academicisme que s'havia imposat amb la divisió de tres diferents revolucions artístiques, *romanticisme*, *realisme* i *impressionisme*. *A posteriori*, s'ha prosseguit fent una assimilació de les mateixes característiques del corrent en l'àmbit musical, que permetrien adquirir els coneixements bàsics per dur a terme l'anàlisi filmogràfic.

Abans de l'anàlisi, però, s'ha hagut de fer un estudi previ del film en qüestió, indagant tant en la biografia del director, com recollint la informació bàsica en una fitxa tècnica i una sinopsi de l'argument per facilitar la lectura posterior. Un cop fet això, s'ha pogut analitzar i fer una lectura en clau impressionista de la pel·lícula *Call Me by Your Name*.

Per poder respondre la pregunta formulada, *es pot parlar de la pel·lícula Call Me by Your Name de Luca Guadagnino com d'una obra impressionista?*, s'ha hagut d'escollir una seqüència de la pel·lícula, per qüestions de viabilitat, i d'aquí separar dos aspectes tècnics diferents que es tenen en compte a l'hora d'analitzar una producció cinematogràfica, els plans, angulació i moviments de càmera, i la composició; tot alternant i puntuant aspectes d'il·luminació, gamma cromàtica i suport sonor.

Dels resultats, se n'ha fet una interpretació tot comparant la imatge de la seqüència amb aspectes impressionistes, tècnics i ideològics. Pel que fa a la interpretació musical, com que la peça musical és, ja per si mateixa, impressionista, la metodologia ha estat intentar explicar i mostrar com afecta aquest impressionisme a l'escena i si l'enriqueix, o no, sempre sota paràmetres impressionistes.

Un cop fet tot l'estudi que comprèn aquest treball de recerca, es pot confirmar la lectura i la referència impressionista, **el film de *Call Me by Your Name* es pot considerar com una obra impressionista**. No cal oblidar que d'una interpretació artística i subjectiva, sempre hi ha lectures i lectures diferents, i dins d'aquestes, diverses metodologies i tarannàs, per això, la resposta a la pregunta inicial del treball no busca ser una imposició o veritat absoluta, sinó una nova lectura per la interpretació del film.

Hi ha un rerefons comú en la pel·lícula i l'impressionisme que gira entorn al tòpic del temps com a incitant i causant d'una experiència artística, envoltant i totalment atmosfèrica. Si en la pintura es transmet amb figures inacabades i que, a grans trets només són que pinzellades; la pel·lícula ho fa, adequant-se al seu llenguatge, amb un resultat que sembla inacabat i manual, que s'allunya d'una impecable definició.

Per altra banda, l'ús dels colors, els quals segons l'impressionisme són la transcripció de la llum i l'escala cromàtica del film, és igual en aquest aspecte: en què la funció de la llum, d'alguna manera, altera i aviva la qualitat dels colors. Pel que fa a la música, és curiós com la melodia de Maurice Ravel, que es la que es reproduïx en la seqüència escollida, té una funció narrativa, acompanyant la imatge i enriquint-la sense haver de recórrer a un enquadrament visual específic d'allò que, al final, penetra millor amb un art abstracte com la música.

Durant el procés d'aquest treball, m'he vist dificultada per diversos aspectes, tant personals i que recauen sobre l'estratègia d'aquest treball, com d'externs: el primer de tot, el problema amb el temps i l'organització, que sempre hi és i ha estat. D'altra banda, l'extensió d'un treball d'aquest caire de vegades és difícil saber-la acotar, per sort, i n'estic agraïda, he comptat amb el suport de la tutora i d'altres que m'han sabut guiar durant aquest procés. I per últim, tot i que és extrapersonal, el canvi de tutorització del treball ha fet que, durant un període de temps, em quedés sense una figura externa que em pogués orientar plenament. Malgrat tot i per sort, durant la recta final sí que he pogut rebre consell i consulta.

La capacitat, el temps, l'extensió i l'estudi del present treball s'ha vist acotat i delimitat, sempre per motius de viabilitat. Malgrat tot, m'agradaria plantejar una proposta d'ampliació, perquè com ja he dit, de metodologies n'hi ha moltes de diferents, i tot suma, d'una manera o altra: la tria de la seqüència ha determinat que, justament la cançó ja fós impresionista, per això, m'hagués agradat poder triar altres peces de les que conformen la banda sonora i que no són impressionistes, per extreure i analitzar quins aspectes poden fer, d'aquestes melodies, música impresionista, tal i com ho he fet amb els fotogrames i l'impressionisme pictòric.

En general, he pogut gaudir de la creació d'aquest treball, malgrat petits imprevists, que sempre n'hi ha. Puc reafirmar el meu interès per la història de l'art i el corrent impresionista, la meua *cinèfilia* i, també, he pogut apreciar l'origen de l'art contemporani actual i el sentiment que s'amaga rere la creació d'aquest. Estic contenta del resultat i espero que hagueu pogut gaudir d'aquest treball.

Glossari

aire: terme cinematogràfic per referir-se a l'espai buit i sense ocupar d'una composició.

camp: paraula que, dins del llenguatge audiovisual, es refereix al que hi ha dins de l'enquadrament. Si un subjecte no hi apareix, diem que està *fora de camp*.

diegètic, -a: dins de la terminologia audiovisual, es dona quan l'entrada d'un so, una música o un diàleg és percebuda tant per l'espectador com pels subjectes de la composició audiovisual.

extradiegètic, -a: antònim de *diegètic*. Terme referit per aquells sons, peces musicals i diàlegs que només són percebuts per l'espectador. Sol tenir una funció acompanyant, narrativa o informativa.

funció de grau tonal: en música, els graus tonals són els acords tònica (I), dominant (V) i subdominant (IV), que juntament amb la sensible (VII) aporten un sentiment de conclusió.

leitmotiv⁵⁴ o leitmotif: Figura musical o motiu que s'associa amb un personatge, tema o idea; segons l'acció que es dona al drama, el motiu pot rebre alteracions, com ara barrejar-se amb altres motius, fer inversions, manifestar-se en fragments o notes específiques, i

associar-se amb un tipus de ritme o harmonia determinat.

[música] over: so *extradiegètic* però que no suplanta el so *diegètic* i es reproduïen alhora, de manera que l'espectador sent tant la banda sonora com el so diegètic de l'acció.

ostinato, riff o loop: terme musical per referir-se a un motiu o frase musical que es repeteix al llarg de tota la peça musical.

panoràmica: tipus de moviment de càmera que es dona quan aquesta rota sobre un dels seus eixos, vertical o transversal.

panoràmica circular: la rotació es dona sobre l'eix vertical, és similar a la *panoràmica horitzontal*, només que fa una rotació de 360 graus.

panoràmica horitzontal: la rotació es dona sobre l'eix vertical de la càmera.

panoràmica vertical: la rotació es dona sobre l'eix transversal de la càmera.

pla⁵⁵: en cinematografia, representa la unitat mínima. Tros d'espai seleccionat i descrit a través de l'enquadrament.

pla americà: típic del cinema western on s'enquadra el subjecte de cap fins als genolls, amb la finalitat de mostrar les pistoles.

⁵⁴ Definició consultada a Howard Goodall, *Una Historia de la Música: La contribución de la música a la civilización, de Babilonia a los Beatles*, p. 215

⁵⁵ Definició extreta de *Diec2* [en línia]: <https://mdlc.iec.cat/results.asp?txtEntrada=pla&operEntrada=0>

- pla conjunt:** l'enquadrament té una funció narrativa. L'enquadrament vindria a ser un *pla sencer* d'un grup i no d'un únic subjecte.
- pla contra-pla:** dos plans d'enquadrament contrari, que un cop muntats, van seguits i donen l'efecte de pregunta-resposta, acció A-acció B. Molt usat en diàlegs, on es mostren les dues perspectives dels parlants.
- pla general:** l'enquadrament mostra l'ambient de l'escena. Té una funció descriptiva, pot ser també narrativa.
- pla mig:** l'enquadrament talla pel cap del motiu i els malucs, o bé la cintura o el bust.
- pla sencer:** l'enquadrament delimita el cos d'un individu pel cap i pels peus.
- primer pla:** l'enquadrament mostra un motiu més petit i específic, com ara una mà, o el rostre d'un personatge. La funció del pla és majoritàriament expressiva.
- angulació:** segons la posició i la rotació de la càmera a l'hora d'enquadrar un pla, es pot catalogar els plans segons:
- pla contrapicat:** la càmera es situa per sota de l'objecte o subjecte i mira des de baix, de manera que s'enalteix. El contrapicat total també es pot denominar com a *pla nadir*.
- pla dorsal:** la càmera es situa darrere dels subjectes.
- pla escorç** o subjectiu: la càmera es situa darrere d'un subjecte i enquadra els motius que es situen davant. Per exemple, si en una conversa de dos personatges, la càmera, al darrera d'un d'aquests, enquadra l'altre personatge.
- pla frontal:** la càmera es situa al davant dels motius sense patir cap alteració angular.
- pla picat:** la càmera es situa per sobre de l'objecte o subjecte i mira des de dalt, de manera que la s'empeteix. El picat total també es pot denominar com a *pla zenital*.
- pla-seqüència:** terme audiovisual que es refereix a una seqüència que arriba a enquadrar diversos plans mitjançant el moviment de càmera i sense requerir cap mena de *tall* o transició.
- profunditat de camp:** distància que hi ha entre dos motius. Depèn d'aquesta distància i de la lent focal que la imatge es vegi més nítida o borrosa.
- regla del terços:** tipus de composició que divideix la imatge en 9 parts iguals, 3 seccions horitzontals i 3 de verticals, i on la intersecció de les quatre línies divisòries, al rebre més atenció, s'hi col·loquen els objectes més importants.
- ritme intern:** en llenguatge audiovisual, representa la duració d'una seqüència.
- saturació:** en aspectes cromàtics, representa la brillantor d'un color, com

més saturació tingui, més brillant és el color.

secció àuria: tipus de composició on es divideix la imatge en 64 parts iguals, 8 seccions horitzontals i 8 de verticals. La intersecció de les tercera i cinquena línies divisòries, tant verticals com horitzontals, reben més atenció i s'hi col·loquen els motius més importants.

seqüència: conjunt de plans, que creen escenes diferents i que aquestes, combinades composen una subtrama.

[so] off: v. *diegètic*, -a. Els sons es donen fora de *camp*.

[so] in: v. *diegètic*, -a. Els sons es donen dins del *camp*.

tall: tipus de transició, és la més simple. És l'efecte de salt que es dona a l'hora d'empalmar dues seqüències diferents.

travelling: tipus de moviment de càmera que es dona quan aquesta es trasllada sobre un dels seus eixos vertical, transversal o anteroposterior, sense alterar la seva rotació.

travelling oblic: la translació es dona entre la unió de l'eix vertical amb l'eix transversal, un eix oblic.

travelling paral·lel: es dona quan la càmera es trasllada per l'eix transversal.

Bibliografia

- Aciman, A. (2018). *Llámame por tu nombre*. 1a reimpressió. Guillermo Díaz Ceballos, traductor. Madrid: Alfaguara.
- Ballesteros Arranz, E. (2016). *El impresionismo* [Kindle Paperwhite 2018 version]. Actualitzat de Epublibre: 25 de juny de 2016 [consulta: 4 juliol 2019]. Disponible a: <https://www.epublibre.org/libro/detalle/31635>
- Call Me by Your Name: Full Cast & Crew. A: *IMDb* [en línia]. [Consulta: 26 d'agost de 2019]. Disponible a: https://www.imdb.com/title/tt5726616/fullcredits?ref=tt_cl_sm#cast
- Call Me by Your Name. A: *Filmaffinity* [en línia]. [Consulta: 26 d'agost de 2019]. Disponible a: <https://www.filmaffinity.com/es/film850990.html>
- Call Me by Your Name. A: *Sony Classics* [en línia]. [Consulta: 26 d'agost de 2019]. Disponible a: <http://sonyclassics.com/callmebyyourname>
- Call Me by Your Name (film). 12 de setembre de 2019. A: *Wikipedia: The Free Encyclopedia* [en línia]. [Consulta: 13 de setembre de 2019]. Disponible a: [https://en.wikipedia.org/wiki/Call_Me_by_Your_Name_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Call_Me_by_Your_Name_(film))
- Capítulo 8. Análisis del documento cinematográfico. [Consulta: 28 de setembre de 2019]. Disponible a: <http://fama2.us.es/fco/frame/frame1/estudios/1.2.pdf>
- Crusellas, L. (6 de juliol de 2017). Diferencia entre escena, plano toma y secuencia. A: *BlogCPAOnline Campus Seas* [en línia]. [Consulta: 13 d'octubre de 2019]. Disponible a: <https://www.formacionaudiovisual.com/blog/artes-escenicas/diferencia-entre-escena-plano-toma-y-secuencia/>
- Di Mattia, J. Some thoughts on the erotic aesthetic in Luca Guadagnino's 'Desire Trilogy'. A: *Senses of Cinema* [en línia]. [Consulta: 18 de setembre de 2019]. Disponible a: <http://sensesofcinema.com/2018/feature-articles/luca-guadagninos-desire-trilogy/>
- Fernández Almoguera, M., López López, E. La estética cinematográfica: luz y color. A: *Centro de Comunicación y Pedagogía* [en línia]. [Consulta: 30 de setembre de 2019]. Disponible a: <http://www.centrocp.com/la-estetica-cinematografica-luz-color/>
- Fernández de Larrinoa, R. Introducción a la armonía de Debussy. A: *Historia de la música: Las Tres Edades de la Música Occidental* [en línia]. [Consulta: 14 de setembre de 2019]. Disponible a: <https://bustena.wordpress.com/historia-de-la-musica-online/el-siglo-xx-y-la-era-del-sonido/unidad-24/tecnicas-impresionismo-debussyano/>

- Francisco Pérez, L. Plano contraplano: qué es y cómo lo usan los Coen. A: *Aprendercine.com* [en línea]. [Consulta: 13 d'octubre de 2019]. Disponible a: <https://aprendercine.com/plano-contraplano/>
- Franz Liszt y los poemas sinfónicos. A: *GrupoSwan* [en línea]. [Consulta: 10 de setembre de 2019]. Disponible a: <https://gruposwan.com/franz-liszt-poemas-sinfonicos/>
- Gaarder, J. (1998). *El mundo de Sofía*. 33a edició. Kirsti Baggethun, Asunción Lorenzo, editores. Madrid: Siruela.
- Goodall, H. (2015). *Una Historia de la Música: La contribución de la música a la civilización, de Babilonia a los Beatles*. Mario Domínguez, traductor. Palafolls: Antoni Bosch.
- Guadagnino, L. (2018). *Call Me by Your Name*. [DVD vídeo]. Frenesy Film Company / RT Features / La Cinéfacture / Water's End Productions / M.Y.R.A. Entertainment / Lombardia Film Commission. Madrid: Sony Pictures Classics.
- H. Gombrich, E. (1988). *Historia del Arte*. 6a edició. Rafael Santos Torroella, traductor. Madrid: Alianza.
- Hall, C., Adams, D. Common Musical Devices / Ostinato, riff, loop. A: *Listen Up! Music appraising for Key Stages 2 & 3* [en línea]. [Consulta: 13 d'octubre de 2019]. Disponible a: <http://vtcpsa.hwb.wales.gov.uk/musicappraising/musicaldevices/?eid=2>
- Hatje, U. (1985). *Historia de los estilos artísticos. Desde el Renacimiento hasta el tiempo presente*. 6a edició. Vol. 2. Anton Dieterich, traductor. Madrid: ISTMO.
- Hauser, A. (1985). *Historia social de la literatura y del arte*. 19a edició. Vol 3. A Tovar, F. P. Varas-Reyes, traductors. Romanyà/Valls: Labor.
- Ivory, J. (2017). *Call Me by Your Name* [guió cinematogràfic]. Actualitzat de Screenplayed [consulta: 20 de setembre de 2019]. Disponible a: <https://static1.squarespace.com/static/5a1c2452268b96d901cd3471/t/5b612e59758d4614bd/b33c5e/1533095514242/call-me-by-your-name-2017+%281%29.pdf>
- Kaprièlan, N. (5 d'abril de 2018). Vogue meets Call Me by Your Name director Luca Guadagnino. A: *Vogue* [en línea]. [Consulta: 18 de setembre de 2019]. Disponible a: <https://www.vogue.fr/vogue-hommes/culture/story/vogue-meets-call-me-by-your-name-director-luca-guadagnino/1742>
- Llanos Villegas, J. Tipos de Planos En Cine y Fotografía Con Ejemplos. A: *365 Enfoques* [en línea]. [Consulta: 30 de setembre de 2019]. Disponible a: <https://365enfoques.com/video-reflex/tipos-de-planos-cine/>

- Luca Guadagnino. (21 d'agost de 2019). A: *Wikipedia: L'enciclopedia libera* [en línia]. [Consulta: 19 de setembre de 2019]. Disponible a: https://it.wikipedia.org/wiki/Luca_Guadagnino
- Martínez-Salanova Sánchez, E. El cine es arte. Las artes en el cine. A: *Cine y educación* [en línia]. [Consulta: 2 de juliol de 2019]. Disponible a: http://educomunicacion.es/cineyeducacion/arte_cine.htm
- Mauclair, C. (2004). *The French impressionists (1860-1900)* [Kindle Paperwhite 2018 version]. Paul George Konody, traductor. Actualitzat de Project Gutenberg: 15 de novembre de 2004 [consulta: 4 de juliol de 2019]. Disponible a: <https://www.gutenberg.org/ebooks/14056>
- Nerdwriter1. (22 de març de 2018). *The Movies That Influenced Call Me By Your Name* [vídeo en línia]. [Consulta: 8 d'octubre de 2019]. Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=i47zrx24dpY>
- Ocampo, E. (1981). *El Impresionismo: pintura, literatura, música*. 2a edició. Barcelona: Montesinos Editor.
- Panoràmica. (12 de febrer de 2017). A: *Viquipèdia: L'enciclopèdia lliure* [en línia]. [Consulta: 13 d'octubre de 2019]. Disponible a: <https://ca.wikipedia.org/wiki/Panor%C3%A0mica>
- Plano (lenguaje audiovisual). (3 d'octubre de 2019). A: *Wikipedia: La enciclopedia libre* [en línia]. [Consulta: 13 d'octubre de 2019]. Disponible a: [https://es.wikipedia.org/wiki/Plano_\(lenguaje_audiovisual\)#El_plano_cinematogr%C3%A1fico](https://es.wikipedia.org/wiki/Plano_(lenguaje_audiovisual)#El_plano_cinematogr%C3%A1fico)
- Realismo. A: *Masdearte.com* [en línia]. [Consulta: 19 de juliol de 2019]. Disponible a: <http://masdearte.com/movimientos/realismo/>
- Salazar, C. ¿Para qué sirven los colores complementarios en la pintura?. A: *Pintar al óleo: de la inspiración a los detalles* [en línia]. [Consulta: 7 d'octubre de 2019]. Disponible a: <https://pintar-al-oleo.com/colores-complementarios-pintura/>
- Siglo XIX: Ruptura de la tradición. A: *Historia/Arte (HA!)* [en línia]. [Consulta: 19 de juliol de 2019]. Disponible a: <https://historia-arte.com/movimientos/romanticismo>
- St. Clair, M. (19 de febrer de 2018). How the music in Call Me By Your Name is its secret weapon. A: *Cultured Vultures* [en línia]. [Consulta: 17 de setembre de 2019]. Disponible a: <https://culturedvultures.com/music-call-name-secret-weapon/>

- Terrail, P. (4 de juliol de 2012). *Claude Debussy - Músico del sueño* [vídeo en línia]. [Consulta: 13 de setembre de 2019]. Disponible a:
<https://www.youtube.com/watch?v=AbxFPYEM2V4>
- The AtZ Show. (14 de desembre de 2017). *The Music in Call Me By Your Name Explained* [vídeo en línia]. [Consulta: 18 de setembre de 2019] a:
<https://www.youtube.com/watch?v=h2baHvOCmSc>
- The Oral History Of Hollywood. (23 de novembre de 2017). *DP/30* [vídeo en línia]: *Call Me By Your Name, Luca Guadagnino*. [Consulta: 8 d'octubre de 2019]. Disponible a:
<https://www.youtube.com/watch?v=Y1wUw0UPITo&list=LLPu1BJZynamQDM9wFN8T-0Q&index=18>

5. ANNEXOS

ANNEX I: Bibliografia artística



Imatge 1. Claude Monet. (1872). *Impression, soleil levant* [oli sobre tela]. París: Musée Marmottan.



Imatge 2. Jean-François Millet. (1857). *Des glaneuses* [oli sobre tela]. París: Museu d'Orsay



Imatge 3. Claude Monet. (1877). *La Gare Saint-Lazare* [oli sobre tela]. París: Museu d'Orsay



Imatge 4. Edgar Degas. (1874). *La Classe de danse* [oli sobre tela]. París: Museu d'Orsay



Imatge 5. Miquel Àngel. (1500). *Creazione di Adamo* [fresc]. Ciutat del Vaticà, Roma: Capella Sixtina.



Imatge 6. Sandro Botticelli. (1485). *La Nascita di Venere* [tremp sobre tela]. Florència: Galleria degli Uffizi



Imatge 7. Peter Paul Rubens. (1612-1614). *Kruisafneming* [oli sobre plafó]. Bèlgica: Catedral d'Anvers



Imatge 8. Jean Honoré Fragonard. (1766). *L'escarpolette* [oli sobre tela]. Londres: Wallace Collection



Imatge 9. John Everett Millais. (1851-1852). *Ophelia* [oli sobre tela]. Londres: Tate Gallery

Peça 1. Claude Debussy. (1894). *Prélude à l'après-midi d'un faune* [orquestra].

Peça 2. Claude Debussy. (1905). *La Mer. Trois esquisses symphoniques pour orchestre* [orquestra].

Peça 3. Maurice Ravel. (1904-1905). *Noctuelles de Miroirs* [peça a piano].

ANNEX II: Anàlisi gràfica seqüencial

Seqüència	Escena	Pla	Angulació	Mov. Càmera	Llum	Color	Composició	Música i So	Argument
(Seq. 49) <i>Tall</i> 00:45:30	Plaça. Ext. Dia.	PG	Frontal	Panoràmica horitzontal que acaba sent circular que enquadra els protagonistes.	- Natural - Molt suau i clara - Pot variar perquè la font de llum és el sol, però picat	- Vermell poc saturat, pastelós, que contrasta amb d'altres saturats: verd i el blanc.	- Predominança de la regla dels terços. - Línies verticals d'estabilitat.	- So <i>in</i> ambient, bicicletes i fauna. - Música ⁵⁶ <i>over</i> en el moment que l'Oliver entra a comprar	Arriben a la plaça en bici. L'Oliver entra a comprar tabac i l'Elio l'espera fora.
		PG	Frontal	-		-Neutralitat del blau i blanc, i groc més saturat amb ratlles blanques.		- S'atura la música <i>over</i> en quant l'Elio disposa agafar el cigarro - So <i>in</i> ambient i diàleg.	L'Oliver li ofereix i li encén un cigarro.
		PS	Perfil	<i>Travelling</i> horitzontal que enquadra els protagonistes.		- Blau més saturat, contrasta amb colors blancs, clars i poc saturats. - El vermell esdevé en taronja	- Contrast de línies horitzontals i constants, amb diagonals, que hi aporten dinamisme i moviment	- So <i>in</i> ambient, diàleg, bicicletes i vehicles	Es dirigeixen cap un monument que hi ha al mig de la plaça i la observen.
		PA	Dorsal	Lleu <i>travelling</i> circular cap a la dreta, a mode de seguiment dels moviments dels subjectes.		- La indumentària de l'Elio és de color més viu en comparació amb el fons: groc, lila, blanc, verd, vermell i blau.	- L'Elio es troba al mig de la imatge i l'Oliver en una de les seves diagonals. - Dibuix d'un triangle entre la primera posició d'Oliver, amb la posició l'Elio, i la segona posició del primer.	- So <i>in</i> ambient, diàleg i fauna.	Els protagonistes es separen a cada extrem del monument. L'Oliver camina al voltant de la barana i l'Elio declara el seu amor
00:47:33									

⁵⁶ Maurice Ravel. (1904-1905). *Une barque sur l'océan* de *Miroirs* [interpretació d'André Laplante (2005)]

Seqüència	Escena	Pla	Angulació	Mov. Càmera	Llum	Color	Composició	Música i So	Argument
(Seq. 49) 00:48:00	Plaça. Ext. Dia.	PA	Frontal	<i>Travelling</i> paral·lel, cap a la dreta.	- Natural - Molt suau i clara - Pot variar perquè la font de llum és el sol, però picat	- El verd segueix sent, també, molt viu. - Més escala de colors, càlids, i blau, a escena. Sempre poc saturats.	- Línia lleugerament diagonal, per la perspectiva que contrasta amb les línies corporals d'Elio.	- So <i>in</i> ambient i diàleg. - Inici música <i>over</i> després de la línia d'Elio ⁵⁷ .	L'Elio camina mentre repeteix les paraules que li ha dit a l'Oliver.
		PP	Contrapicat	Panoràmica vertical cap el monument.	- Natural - Molt suau i clara - Picat lateral	- Escala de colors freds, verd marí i gris, en contrast amb els colors de la bandera italiana i la claredat del blau cel.	- Motius situats al centre de la composició i contrast del seu tamany: la bandera, prima i allargada, i l'estàtua voluminosa.	- Intensificació de la música <i>over</i> amb melodia de piano. - So <i>in</i> autobús, com intensificador.	S'atura i observa el monument de la <i>batalla de Piave</i> .
		PS	Frontal	<i>Travelling</i> oblic que descendeix cap a la dreta inferior, on es situen els personatges.	- Natural - Molt suau i clara - Pot variar perquè la font de llum és el sol, però picat	- Varietat i contrast de colors majors. Tot i que els colors de fons són poc saturats i pastosos, i els motius principals segueixen sent més clars i brillants	- Contraposició de direccions, línies molt rectes. - Predominança secció àuria.	- So <i>in</i> autobús, passatgers, ambient i diàleg. - Fosa de la música <i>over</i> .	Els protagonistes es troben a l'altre costat de l'estàtua d'on havien començat.
		PS	Frontal	<i>Travelling</i> d'aproximació per apropar-se a l'Elio, seguit d'una lleu panoràmica horitzontal que permet situar-se al seu darrera.	- Blau cel amb alta saturació	- Línies rectes estàtiques i estables. - Predominança de la secció àuria	- So <i>in</i> passatgers, ambient, diàleg i sabates. - Inici música <i>over</i> , desde el principi peça, quan l'Elio s'aproxima fumant on ha entrat l'Oliver	L'Oliver entra a la llibreria per agafar els seus escrits. L'Elio s'espera i s'apropa a la porta de la botiga.	
00:48:58									

⁵⁷ "Because i wanted you to know" de Luca Guadagnino, *Call Me by Your Name* [DVD], min. 00:48:00

Seqüència	Escena	Pla	Angulació	Mov. Càmera	Llum	Color	Composició	Música i So	Argument
(Seq. 49) 00:49:00	Plaça. Ext. Dia.	PM	Dorsal	Panoràmica vertical, que ascendeix cap a la cúpula i torna a descendir a la posició inicial.	- Natural - Molt suau i clara - Pot variar perquè la font de llum és el sol, però picat	- Saturació baixa i colors apagats, excepta la punta de la cúpula: verd maragda fosforescent.	- Línies que formen una composició jeràrquica, triangular, situant la cúpula en el focus d'atenció.	- Intensificació de la música <i>over</i> amb melodia de piano. - So <i>in</i> sabates.	L'Elio observa la cúpula d'una arquitectura cristiana.
		Pla d' Escorç	Frontal	<i>Travelling</i> d'allunyament seguit d'una lleugera panoràmica horitzontal.		- Transició de colors apagats a colors vius, a més contrast cromàtic. - Més escala de colors, càlids, i blau, a escena. Sempre poc saturats.	- La borrositat de l'Elio, motiu que ocupa la meitat de la composició, i la nitidesa del fons, permeten l'efecte de profunditat. - Quan caminen, els motius es situen al centre de la imatge	- Fosa progressiva de la música <i>over</i> . - So <i>in</i> ambient, sabates, diàleg i campanes.	L'Oliver surt de la llibreria i es queixa de l'edició del text que havia entregat per que l'editessin. Caminen cap a l'estàtua.
		PM	Perfil	<i>Travelling</i> paral·lel, de dreta a esquerra, que segueix els personatges fins que agafen les bicicletes.		- Transició de colors apagats a colors vius, a més contrast cromàtic. - Més escala de colors, càlids, i blau, a escena. Sempre poc saturats.	- Els personatges, en arribar al monument, es troben separats. - Quan l'Elio parla, tornen a ajuntar-se al centre durant un moment. Després tornen a separar-se. - Joc dels motius amb el centre de la composició	- So <i>in</i> ambient: diàleg, fulls, vehicles i bicicletes.	Els protagonistes segueixen conversant sobre la "declaració" de l'Elio mentre tornen a agafar les bicicletes.
00:50:04 <i>Tall</i>									
(Seq. 50) [1] 00:50:06	Carretera. Ext. Dia	PP	Contrapicat	Lleu panoràmica vertical a mode d'enquadrar.	- Natural - Suau i clara - Font de llum solar, picat	- Verd, blau, escala de taronges i blanc molt clars degut la il·luminació del sol	- Motiu facial de l'Oliver al centre de la imatge. - Profunditat de camp gran.	- So <i>in</i> ambient: respiració i bicicletes.	Els dos protagonistes han arribat a una carretera amb les seves bicis. L'Oliver, cansat s'atura.

Seqüència	Escena	Pla	Angulació	Mov. Càmera	Llum	Color	Composició	Música i So	Argument
(Seq. 50) [1] 00:50:27 Tall	Carretera. Ext. Dia	PS	Dorsal	<i>Travelling</i> paral·lel que enquadra els subjectes.	- Natural - Suau i clara - Picat - Hemisferi esquerre del quadre amb més contrast lumínic	- Colors blaus, grisos i grocs poc saturats a la zona dreta. - Verd fosc més saturat i amb més contrast a la banda esquerra.	- Línies rectes i diagonals. Així com ho és la direcció diagonal que emprenen els subjectes.	- So <i>in</i> ambient: bicicletes, diàleg. - Música <i>over</i> just pedalegen per la carretera	En veure que l'Elio es disposa a continuar endavant, l'Oliver agafa embranzida i els dos, s'immergeixen en el paisatge bucòlic.
00:51:33	Fàbrica. Ext. Dia.	PA	Tres quarts (¾)	<i>Travelling</i> oblic que descendeix de la cantonada dreta superior cap a l'esquerra inferior.	- Natural - Molt més suau i clara - Font de llum solar, picat	- Colors càlids, poc saturats i més foscos a segon pla, vermell i ocre. - Indumentària dels personatges clara i brillant.	- Predominança de la regla dels terços.	- So <i>in</i> ambient: diàleg i bicicletes - Fosa de la música <i>over</i> .	Els personatges arriben a una fàbrica, on aprofiten per parar.
		PC	Dorsal	Panoràmica horitzontal, que passa per un PM de l'Elio.	- Natural - Molt suau i clara - Picat - Contrast lumínic amb el porxo	- Escala de blancs grisos i marrons que contrasten amb la roba viva de l'Elio i el verd de la natura.	- Predominança de la regla dels terços. - Diferència de tamany dels personatges marca distància i dinamisme.	- So <i>in</i> ambient: fauna, bicicletes, diàleg.	Decideixen demanar un got d'aigua a una vella que hi ha.
		PA	Perfil	-	- Natural - Molt suau i clara - Picat - Contrast lumínic amb el porxo	- Predominança de la regla dels terços. - Línies corbes del cos de l'Elio xoquen amb les altres línies rectes i verticals.	- So <i>in</i> ambient: fauna, diàleg.	Mentre esperen que els portin un got d'aigua, l'Elio agafa una de les faves que estava pelant la vella.	
		PC	Perfil	Lleu <i>travelling</i> paral·lel per enquadrar els subjectes.	- Natural - Suau i més fosca - Contrast lumínic més gran, ombra	- Colors del porxo, blau, marrons i grisos, amb intensitat molt baixa.	- Línies rectes verticals. - Profunditat de camp mitjana.	- So <i>in</i> ambient: fauna, diàleg.	Amb això, l'Oliver veu una imatge de Benito Mussolini a la paret i se'n riu, l'Elio l'observa.

Seqüència	Escena	Pla	Angulació	Mov. Càmera	Llum	Color	Composició	Música i So	Argument
(Seq. 50) [1] 00:51:38 <i>Tall</i>	Fàbrica. Ext. Dia.	PS	Frontal	-	- Natural - Molt suau i clara - Molt picat - Contrast lumínic amb el porxo	- Contrast amb els colors exteriors, intensos més saturats	- Línies estables que contrasten amb el moviment de les bicicletes.	- So <i>in</i> ambient: bicicletes - Represa de musica <i>over</i> .	Quan els protagonistes es disposen a marxar, la vella seu d'on s'havia aixecat i torna als seus quefers.
00:52:04 <i>Tall</i>	Carretera. Ext. Dia	PG	Dorsal	-	- Natural - Molt suau i clara - Zenital	- Colors clars: predominança del blau cel, verd i escala de grisos. - Temperatura càlida	- Divisió de la composició en tres seccions dividides per 3 terços verticals. - Predominança de línies rectes a la secció de la dreta i, línies corbes a les altres dues.	- Música <i>over</i> - So <i>in</i> ambient: bicicletes i vehicles	Els protagonistes segueixen conduint per la carretera en bicicleta.
		PG	Dorsal	Panoràmica horitzontal de gairebé 180°.	- Natural - Molt suau i clara - Font, solar, molt directa. Picat frontal	- Colors freds amb temperatura càlida. - Contrast amb el verd intens, al final de la panoràmica	- Panoràmica d'un paisatge que es divideix en tres parts: camp, camí i bosc.	- Música <i>over</i> - So <i>in</i> ambient: terra, bicicletes i fauna	De la carretera, segueixen pedalejant per un camí de carro, envoltats del lluminós paisatge.
(Seq. 50) [2] 00:52:06	Gespa. Ext. Dia.	PC	Frontal	-	- Natural - Suau i una mica contrastada, ombres - Pot variar perquè la font de llum és el sol, però picat	- Varietat de colors, verd, blau i fins i tot lila amb una temperatura càlida groguenca i poc saturada.	- L'Elio es troba al centre de la composició, que cedeix a l'Oliver després. - Joc del centre amb els motius. - Ritme intern és molt ràpid, acompanyat pel tall musical	- Tall sec de música <i>over</i> - So <i>in</i> ambient: bicicletes i aigua	Arribats a un camí d'herba, l'Elio es baixa energèticament de la bicicleta, i d'alguna manera, incita l'Oliver a que faci el mateix.
	Riu. Ext. Dia.	PC	Frontal	<i>Travelling</i> vertical que descendeix mentre l'Elio s'apropa al riu.	- Natural - Menys suau i lleu més fosca - Posterior - Contrallum on el fons queda cremat i el motiu brillant.	- Predominança del blanc, pel cel cremat, i la flora, d'un rosa blanc. - Verd es torna tan intens que adquireix tonalitat groga	- Predominança de la regla dels terços en la situació dels personatges. - primer pla, d'Elio desenfocat, mentre el fons està cremat.	- So <i>in</i> ambient: aigua, fauna i diàleg.	L'Elio baixa per la riba d'un riu fins ficar els peus a l'aigua. L'Oliver, curiós, el segueix i observa les vistes. En ficar els peus es sorprèn per la baixa temperatura de l'aigua.

Seqüència	Escena	Pla	Angulació	Mov. Càmera	Llum	Color	Composició	Música i So	Argument
(Seq. 50) [2] 00:52:57	Riu. Ext. Dia.	PA	Dorsal	-	- Natural - Menys suau i lleu més fosca - Posterior i picat - Contrallum on el fons queda cremat i el motiu il·luminats.	- Manifestació de colors blau molt blanc, verd molt saturat i groc, saturat amb el verd, i pastel al riu.	- La línia d'Elio marca una lleu corba espiral, per la torsió. - El segon pla del fons, està lleugerament desenfocat i segueix línies corbes i mobilitat, arbres i aigua del riu.	- So <i>in</i> ambient: aigua, fauna i diàleg	L'Elio camina pel riu i explica la provenença de les aigües.
		PM	Contrapicat	Obre amb un PP de les mans de l'Oliver i les segueix amb una panoràmica vertical fins al contrapicat de l'Oliver.	- Natural - Menys suau i clara - Picat	- Contrast amb els colors dels protagonistes, més freds i clars.	- L'espatlla dreta de l'Oliver es situa a l'eix central de la imatge. - Tot i que la línia del protagonista és vertical i estable, la direcció de la mirada cap a la cantonada hi trenca qualsevol tipus d'autoritat	- So <i>off</i> final de línia d'Elio - So <i>in</i> ambient: aigua i fauna	L'Oliver es mulla i es refresca la cara.
		PM	Tres quarts (¾)	-	- Natural - Poc suau i clara - Picat ¾ - El fons està cremat i els motius il·luminats, contrast lumínic i ombra	- Contrast entre els colors càlids amb colors de més freds i foscos creats per l'ombra. - Els colors dels protagonistes segueixen realçant-se per sobre del fons.	- L'Oliver es troba fora de camp, per tant només hi ha l'Elio en la composició: - Ocupa el mateix espai d'enquadrament que l'Oliver a l'escena anterior. - Predominança de la regla dels terços	- So <i>in</i> ambient: aigua i fauna	L'Elio observa l'Oliver mullar-se la cara.
		PG	Perfil	-	- Natural - Menys suau i bastant clara - Picat - Contrast lumínic en la composició	- Manifestació de colors blau molt blanc, verd molt saturat i groc, saturat amb el verd, i pastel al riu.	- Composició simètrica. - La predominança de la regla dels terços és molt sutil.	- So <i>in</i> ambient: aigua i fauna	Juguen amb l'aigua del riu.
00:53:26									

Seqüència	Escena	Pla	Angulació	Mov. Càmera	Llum	Color	Composició	Música i So	Argument	
(Seq. 50) [2] 00:53:27	Riu. Ext. Dia.	PM	Contrapicat	Lleu <i>travelling</i> circular (45°).	- Natural - Suau i clara - Picat - Contrast lumínic en la composició	protagonistes, més freds i clars.	El mateix moviment de càmera i angulació faciliten la predominança de línies corbes.	- So <i>in</i> ambient: aigua, fauna i diàleg	L'Oliver, mentre observa, comenta l'admiració que sent per la maduresa de l'Elio.	
		PM	Perfil	-			- Contrast entre els colors càlids amb colors de més freds i foscos creats per l'ombra.	- Contraplà d'Elio, l'Oliver torna a estar fora de camp. - No arriba a situar-se al centre de l'escena. - Línies verticals estables	- So <i>off</i> pregunta de l'Oliver. - So <i>in</i> ambient: aigua, fauna i diàleg	L'Oliver es pregunta si li preocupa tant a l'Elio el que pensin els altres.
		PA	Perfil	Lleu <i>travelling</i> cap a l'esquerra per enquadrar el moviment d'Elio al centre de la composició.			- Els colors dels protagonistes segueixen realçant-se per sobre del fons	- Predominança de la regla dels terços fins que l'Elio fa un pas cap endavant i es situa al centre de la composició. -En quant l'Elio es posiciona al centre, les línies s'alineen rectes i més verticals	- So <i>in</i> ambient: vent, diàleg i acció	L'Elio, per primer cop s'atreveix a aguantar la mirada de l'Oliver, i fins desafiar-lo. Tanta és la tossuderia de l'Elio, que l'Oliver expressa la dificultat que sent davant la situació.
		PM	Contrapicat	Lleu panoràmica horitzontal que segueix amb un <i>travelling</i> paral·lel, cap a la dreta, per enquadrar			- El fons és una mica més fred: el verd dels arbres rep menys il·luminació. - El colors càlids cauen sobre els personatges	- Els personatges avancen paral·lelament entre si mateixos, i alhora de la càmera, fins que al final, l'Elio salta sobre l'Oliver - El ritme intern és molt ràpid.	- So <i>in</i> ambient: vent, diàleg i acció	L'Elio respon amb una acció juganera
00:54:10										

Seqüència	Escena	Pla	Angulació	Mov. Càmera	Llum	Color	Composició	Música i So	Argument
(Seq. 50) [2] 00:54:10	Gespa. Ext. Dia.	PA	Picat Dorsal	Lleus moviments per enquadrar les accions dels personatges.	- Natural - Suau i clara - Picat frontal	- L'herba adquireix un to més groc que verd, i el blau torna a ser pastelós. - Els personatges, amb la il·luminació del sol i la indumentària, adquireixen un to blanc i brillant.	- Alternança en la predominança de la secció àuria i la regla dels terços. - Alternança de la profunditat entre motius i joc amb el centre de la imatge.	- So <i>in</i> ambient: vent, fauna, diàleg i acció	Els protagonistes, estirats sobre la gespa, conversen fins que l'Oliver es disposa a compartir el primer petó amb l'Elio.
		PA	Frontal	-	- Natural - Suau i clara - Lateral - Contrast lumínic al fons	- Els protagonistes segueixen tenint el blanc predominant, i la gespa el to groguenc. - El fons, al ser ombra, té un color més fosc i fred.	- Predominança de la regla dels tres terços: els punts d'intersecció, de més atenció, són els caps i els pantalons dels dos personatges	- So <i>in</i> ambient: diàleg	Tot i que l'Oliver prefereix parar, l'Elio es mostra insisteix
		PA	Contrapicat dorsal	-	- Natural - Suau i més clara - Picat frontal	- To groc de l'herba, i blau pastel - Els personatges vesteixen i reflexen blanc i lluentor.	- Predominança d'una divisió del quadre en tres parts verticals.	- So <i>in</i> ambient: vent i diàleg	La situació demana arribar a la seva fi, i degut a una ferida que té l'Oliver a la cintura, decideixen tornar.
(Seq. 51) 00:56:28	Carretera. Ext. Dia	PC	Contrapicat	Lleu <i>travelling</i> de dreta cap a esquerra, per enquadrar l'acció en l'espai.	- Natural - Molt suau i clar - Font solar picada, efecte lumínic frontal	- Varietat de colors freds amb una temperatura càlida groguenca i poc saturada.	- Els subjectes es troben situats al centre de la imatge. - Composició simètrica	- So <i>in</i> ambient: terra i bicicletes	Retornen pel mateix camí de carro per on havien arribat.
(Seq. 51) 00:56:34 <i>Tall</i>	Carretera. Ext. Dia	PG	Dorsal	Seguiment del <i>travelling</i> anterior en un espai diferent.	- Natural - Suau i clara - Zenital	- Colors clars: predominança del blau cel, verd i escala de grisos. - Temperatura càlida	- Línies diagonals cap un punt de fuga i una línia d'horitzó, perspectiva. - En contrast, l'Oliver condueix davant de l'Elio	- So <i>in</i> ambient: bicicletes - So <i>off</i> inici conversa de la següent escena	Fins arribar un altre cop a la carretera, per on condueixen cap a la vila.

ANNEX III: Fotogrames de la seqüència



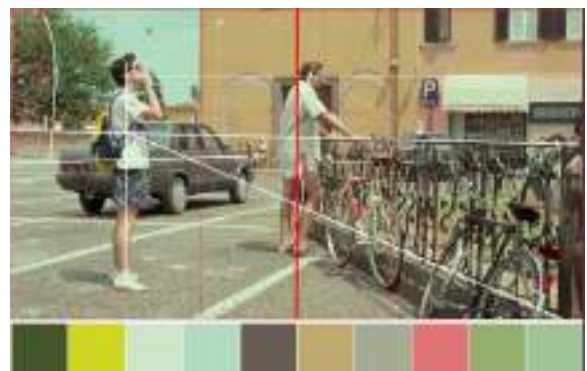
Fotograma 1. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:45:51



Fotograma 2. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:46:04



Fotograma 3. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:46:25



Fotograma 4. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:46:51



Fotograma 5. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:47:21



Fotograma 6. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:47:44



Fotograma 7. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:48:11



Fotograma 8. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:48:18



Fotograma 9. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:48:41



Fotograma 10. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:48:49



Fotograma 11. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:49:54



Fotograma 12. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:49:01



Fotograma 13. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:49:16



Fotograma 14. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:49:17



Fotograma 15. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:49:18



Fotograma 16. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:49:30



Fotograma 17. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:49:38



Fotograma 18. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:50:09



Fotograma 19. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:50:20



Fotograma 20. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:50:48



Fotograma 21. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:51:06



Fotograma 22. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:51:15



Fotograma 23. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:51:19



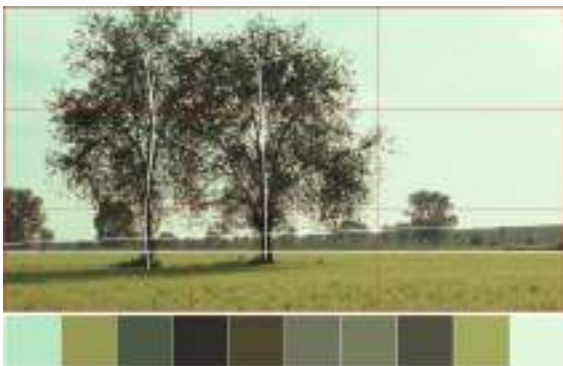
Fotograma 24. *Call Me by Your Name.*
(2017). Fotografia de Sayombhu
Mukdeeprom, min. 00:51:29



Fotograma 25. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:51:40



Fotograma 26. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:51:51



Fotograma 27. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:51:52



Fotograma 28. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:51:59



Fotograma 29. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:52:04



Fotograma 30. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:52:10



Fotograma 31. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:52:13



Fotograma 32. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:52:44



Fotograma 33. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:53:01



Fotograma 34. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:53:18



Fotograma 35. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:53:23



Fotograma 36. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:53:26



Fotograma 37. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:53:27



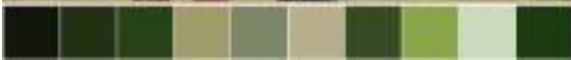
Fotograma 38. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:53:34



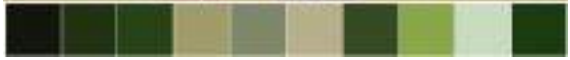
Fotograma 39. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:53:46



Fotograma 40. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:53:50



Fotograma 41. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:53:53



Fotograma 42. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:54:00



Fotograma 43. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:54:07



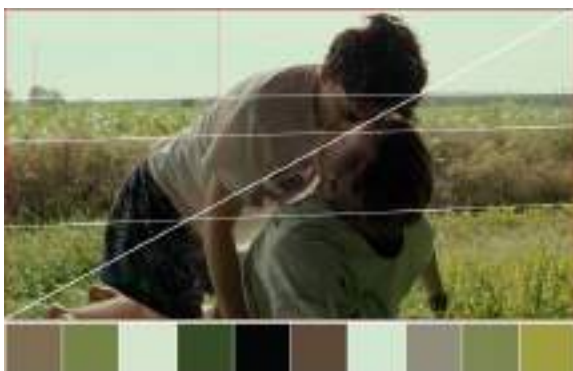
Fotograma 44. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:54:10



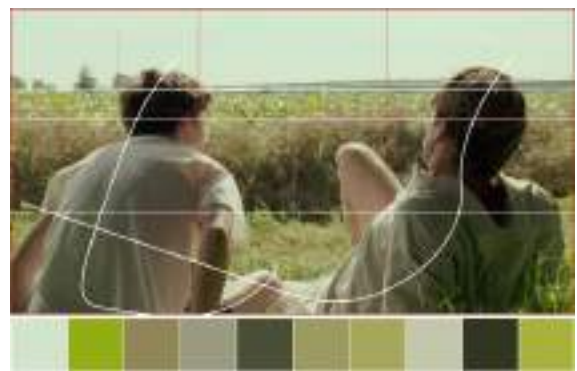
Fotograma 45. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:54:25



Fotograma 46. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:54:59



Fotograma 47. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:55:45



Fotograma 48. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:55:49



Fotograma 49. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:55:57



Fotograma 50. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:56:22



Fotograma 51. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:56:26



Fotograma 52. *Call Me by Your Name.* (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min.
00:56:33

ANNEX IV: Curiositats d'ampliació

Després d'estudiar les característiques impressionistes que es poden trobar en una seqüència d'aquest film, m'he vist encuriosida per trobar més impressionisme al llarg de tota la cinta. Per qüestions de viabilitat i temps, no és possible analitzar la pel·lícula sencera de manera tan profunda com ho he fet a la seqüència. És per això que en aquest annex proposo, com a solució més senzilla, uns altres fotogrames de la pel·lícula que, per cromatisme, forma, elements o composició, tenen certa similitud amb quadres impressionistes del segle XIX. Aquest apartat és més intuïtiu i subjectiu que l'anàlisi del cos i la seva funció és només d'ampliació i enriquit per la resposta de la pregunta o hipòtesi inicial.



Imatge 10. Auguste Renoir. (1875). *Le Déjeuner des canotiers* [oli sobre tela]. Washington DC: Col·lecció Phillips



Imatge 11. Georges Pierre-Seurat. (1867). *Une baignade à Asnières* [oli sobre tela]. Londres: National Gallery



Fotograma 53. *Call Me by Your Name*. (2017). Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min. 00:08:26



Fotograma 54. *Call Me by Your Name*. (2017). Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min. 00:14:28



Imatge 12. Claude Monet. (1878). *Apple Trees on the Chantemesle Hill* [obra pictòrica]



Fotograma 55. *Call Me by Your Name*. (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min. 00:18:26



Imatge 13. Édouard Manet. (1864). *Nature morte au poisson* [oli sobre tela]. Chicago: Institut d'art de Chicago



Fotograma 56. *Call Me by Your Name*. (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min. 00:24:25



Imatge 14. Claude Monet. (1867). *La plage de Sainte-Adresse* [oli sobre tela]. Nova York: Metropolitan Museum of Art



Fotograma 57. *Call Me by Your Name*. (2017).
Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min. 00:35:27



Imatge 15. Joaquim Sorolla. (1905). *Mar. Jávea* [oli sobre cartró]. Madrid: Museo Sorolla [temporalment]



Fotograma 58. *Call Me by Your Name*. (2017). Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min. 00:35:43



Imatge 16. Claude Monet. (1875). *Un coin d'appartement* [oli sobre tela]. París: Musée d'Orsay



Fotograma 59. *Call Me by Your Name*. (2017). Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min. 00:41:06



Imatge 17. Camille Pissarro. (1879). *Pere Melon resting* [oli sobre tela]. Col·lecció privada



Fotograma 60. *Call Me by Your Name*. (2017). Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min. 00:57:59



Imatge 18. Claude Monet. (1878). *Un bras de la Seine près de Vétheuil* [oli sobre tela]. Tours: Musée des Beaux-Arts de Tours



Fotograma 61. *Call Me by Your Name*. (2017). Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min. 01:27:14



Imatge 19. Claude Monet. (1876). *Phillips in the Garden at the House in Argenteuil* [oli sobre tela]. Nova York: Metropolitan Museum of Art



Fotograma 62. *Call Me by Your Name*. (2017). Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min. 01:39:41



Imatge 20. Alfred Sisley. (1875). *L'Abreuvoir de Marly-le-Roi* [oli sobre tela]. Londres: National Gallery



Fotograma 63. *Call Me by Your Name*. (2017). Fotografia de Sayombhu Mukdeeprom, min. 01:58:41

