

Fotogrammi a parole

a cura di

Clara Allasia, Mariapaola Pierini, Franco Prono, Chiara Tavella



SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XX • 2020
NUMERO SPECIALE

Edizioni Sinestessie

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca' Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

CHIARA TAVELLA (coordinamento), LORENZO RESIO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DIMAURO, GIOVANNI GENNA, CARLANGELO MAURO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori/*Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

FOTOGRAMMI A PAROLE

a cura di

Clara Allasia, Mariapaola Pierini, Franco Prono, Chiara Tavella

XX – 2020

NUMERO SPECIALE

Edizioni Sinestesie

Rivista annuale / *A yearly journal*
xx – 2020

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

© Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia
www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it
C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)
c/o Prof. Carlo Santoli, Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione
c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, rivistasinestesia@gmail.com
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesia» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesia Rivista di Studi.

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione
della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile
online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*
Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa / *Typesetting and printing*
Universal Book s.r.l. – Rende (CS)

*

Il volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università di Torino.

INDICE

<i>Fotogrammi a parole. La letteratura racconta il cinema</i>	7
---	---

PARTE PRIMA – ALLE ORIGINI DI UN INCONTRO

IRENE GAMBACORTI, <i>«Cineamore» di Carlo Carrà, tra arte, cinema e poesia</i>	13
--	----

CARLO SANTOLI, <i>«Cabiria», cinema, teatro, pittura</i>	35
--	----

SILVIO ALOVISIO, <i>«In verità le sue didascalie furono una palla di piombo». La collaborazione tra d'Annunzio e Pastrone alla luce di una nuova fonte d'archivio</i>	49
---	----

ANDREA BALZOLA, <i>«Si gira!» Le visioni cinematografiche di Pirandello. Genesi di una sceneggiatura dai «Quaderni di Serafino Gubbio operatore», realizzata da Andrea Balzola e Nico Garrone</i>	67
---	----

CLARA ALLASIA, <i>«Cadaveri» e «sartine»: Buñuel, Debenedetti, Sanguineti e il difficile, grande amore fra letterati e cinema</i>	83
---	----

PARTE SECONDA – SCHERMI E PAGINE

EMILIANO MORREALE, <i>Moronic Literature? Novellizzazione, industria culturale e pratiche d'autore</i>	101
--	-----

ENZO NEPPI, <i>Alle prese con la «vita» che è stata: l'incipit della «Passeggiata prima di cena» di Bassani fra ricordo, istantanea, carrellata e parola poetica</i>	117
MARIA RIZZARELLI, <i>«Al posto del cervello avevo un grande schermo illuminato». Goliarda Sapienza e i «misteri» del cinema</i>	141
GABRIELE RIGOLA, <i>Cronache dagli anni Ottanta. Influenze cinematografiche e cultura visuale nell'immaginario di Pier Vittorio Tondelli: alcune ipotesi su «Altri libertini»</i>	157
MARIAPAOLA PIERINI, <i>Lettere d'amore alle star: qualche nota su Joyce Carol Oates, Marilyn Monroe e Marlon Brando</i>	165
CHIARA TAVELLA, <i>Fotogrammi a «cartelli» nel «Work in regress» di Liberovici-Sanguineti</i>	181

PARTE TERZA – SCRITTORI AL CINEMA

ROSA MOGLIASSO, <i>Lector in fabula: dal feuilleton a «Breaking Bad»</i>	197
MARCO ROSSARI, <i>Una voce nel buio. Ascoltare un film per scrivere un romanzo</i>	203
HAMID ZIARATI, <i>La seduzione del cinema prodotto in Occidente e in Oriente</i>	209
ALESSANDRO PERISSINOTTO, <i>«Il vento fa il suo giro» e «Semina il vento»: immagini in cortocircuito</i>	219

Chiara Tavella

FOTOGRAMMI A «CARTELLI»
NEL «WORK IN REGRESS» DI LIBEROVICI-SANGUINETI

Giugno-luglio 2006, Acciaierie di Cornigliano. Dopo decenni di attività industriale, l'Ilva decide di restituire al Comune di Genova un'ampia area inutilizzata da riqualificare e destinare a servizi ed eventi culturali. Per festeggiare la "riconquista" di quei trecentomila metri quadrati da parte della cittadinanza e per ricordare, allo stesso tempo, il ruolo di primo piano rivestito dall'industria siderurgica nello sviluppo economico locale, la Società per Cornigliano propone una serie di iniziative e manifestazioni pubbliche, tra le quali la mostra *Mutazione Cornigliano. Uomini, fabbrica, territorio*, una rassegna di video-installazioni e fotografie, allestita da Valter Scelsi nelle sale rococò di Villa Bombrini e volta a ricostruire in quattro percorsi tematici la storia della fabbrica e del suo impatto sulla società¹. Nella sezione *La fabbrica e il territorio*, curata da Marco Salotti, filmati di repertorio tratti dagli Archivi Ansaldo e accompagnati dai testi di alcuni documentari su Cornigliano realizzati da Dino Buzzati e Franco Fortini² ripercorrono da un lato le trasformazioni ambientali della zona e, dall'altro, descrivono il processo produttivo dell'acciaio; in *Arte e acciaio* le interviste a Eugenio Carmi, Umberto Eco, Arnaldo Pomodoro, Gillo Dorfles rievocano la dinamica stagione creativa promossa dall'Italsider tra gli anni Cinquanta e Sessanta, mentre la galleria *Paesaggio mutante* raccoglie una serie di *reportage* fotografici sul sito industriale del capoluogo

¹ Cfr. ad esempio la notizia riportata in M. BOMPANI, *Ecco Cornigliano, la spettacolare città dell'acciaio*, in «La Repubblica», 17 giugno 2006. Una sommara descrizione della mostra citata è disponibile online all'indirizzo <https://www.percornigliano.it/archivio-news/mutazione-cornigliano-iniziative-culturali-a-cornigliano-nei-mesi-di-giugno-luglio-2006/> (url consultato in data 22/02/2020).

² *Pianeta acciaio 2* (1962), regia di Emilio Marsili, testi di Dino Buzzati; *Oggi gli acciai* (1967), regia di Franco Taviani, testi di Franco Fortini. Cfr. *La cineteca 1908-2010. Inventario*, Fondazione Ansaldo Editore, Genova 2015, *ad vocem*.

figure. Il quarto e ultimo percorso tematico, dedicato alla rappresentazione del tema della fabbrica nel cinema, viene affidato su commissione all'artista Andrea Liberovici. Il risultato è *Work in regress/Una catena di montaggi*, una video-installazione realizzata *ad hoc*, nella quale vengono proiettati, per una durata complessiva di circa venti minuti, diversi spezzoni cinematografici, con un commento (dal vivo per una serata-evento, e successivamente registrato e montato al fondo del filmato) di Edoardo Sanguineti che, con le sue parole, "cuce" tra loro i vari fotogrammi³.

Non è questa la prima occasione in cui Liberovici collabora con Sanguineti. Se – per riprendere una battuta del musicologo Gianfranco Vinay – «Luciano Berio può configurarsi musicalmente come "la moglie" ufficiale» del poeta genovese, Liberovici ricopre «senza dubbio il ruolo dell'amante giovane»⁴. Numerosi sono infatti i progetti realizzati insieme dai due autori, dall'esordio con *Rap* nel 1996 a *Sonetto. Un travestimento shakespeariano* (1997), da *Macbeth remix* (1998) al travestimento pirandelliano *Sei personaggi.com* (2001) fino a *Electronic Frankenstein* (2002), a cui seguiranno ancora, a pochi mesi di distanza da *Work in regress*, lo spettacolo *PoèTanz!* (2006), con coreografia e regia di Monica Casadei, e la canzone *Habanero* per la voce di Ottavia Fusco, esclusa dal Festival di Sanremo nel 2007⁵.

³ La video-installazione *Work in regress* è disponibile online dal 2014 all'indirizzo <https://vimeo.com/112499851> (url consultato in data 23/02/2020). Del titolo esistono due versioni: *Work in regress/La fabbrica del cinema* e *Work in regress/Una catena di montaggi*. Dopo la citata manifestazione *Mutazione Cornigliano*, il video è stato riproposto una seconda volta da Liberovici durante la *Sanguinetiparade*, un evento organizzato presso la Biblioteca Universitaria di Genova nel dicembre 2014 in memoria dell'intellettuale genovese. Cfr. A. T., *Omaggio a Sanguineti. Un'antologia di idee alla Biblioteca Universitaria*, in «La Repubblica», 9 dicembre 2014.

⁴ Le parole di Vinay sono riportate in A. LIBEROVICI, *Dal punto di vista dell'amante giovane*, in *Album Sanguineti*, a cura di N. Lorenzini ed E. Riso, Manni, Lecce 2002, pp. 106-107.

⁵ Sul rapporto Sanguineti-Liberovici, oltre naturalmente alle testimonianze dirette dei due artisti, variamente reperibili tra pagine autobiografiche e interviste, si veda ad esempio R. MELLACE, *Sanguineti e i "suoi" musicisti. Una bussola per orientarsi*, in *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, a cura di M. Berisso ed E. Riso, Franco Cesati Editore, Firenze 2012, pp. 291-310 (in particolare pp. 303 e sgg.). Per quanto riguarda i progetti citati, i testi attualmente reperibili sono in E. SANGUINETI, A. LIBEROVICI, *Il mio amore è come una febbre e mi rovescio*, Bompiani, Milano 1998 ed E. SANGUINETI, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, il melangolo, Genova 2001. Tra le interviste meno note o dimenticate e recentemente reperite nell'ambito del progetto torinese *Sanguineti's Wunderkammer*, diretto da Clara Allasia, si segnalano in particolare quelle trascritte in E. SARTIRANA, «Quasi un autoritratto». *Edoardo Sanguineti nelle teche RAI*, Tesi di laurea, Università di Torino, A.A. 2016-2017, Relatori Clara Allasia, Laura Nay e Franco Prono. Per una descrizione del progetto si rimanda a C. ALLASIA, *Sanguineti's Wunderkammer: un cantiere aperto a Torino fra letteratura, teatro, cinema*,

Grazie all'invito della Società per Cornigliano, Sanguineti ha l'opportunità di rivestire ancora una volta i panni del «poeta al cinema»⁶. Appassionato ed esperto cinefilo – nonostante il dissimulato tentativo di celare le proprie straordinarie competenze in materia con un'elegante forma di *undestatement* durante un incontro al DAMS di Torino nel maggio del 2004⁷ – l'intellettuale genovese, nel corso della sua lunga carriera, si è spinto a più riprese e con grande interesse ed entusiasmo nel territorio della settima arte. Come ha dimostrato la critica più recente, il cinema, sia come linguaggio narrativo sia come repertorio tematico e citazionale da cui attingere, ha profondamente inciso sulla produzione in prosa e in versi dell'autore, ma non solo⁸. Sanguineti è infatti entrato in prima persona nel mondo della cinematografia, partecipando attivamente alla realizzazione di alcuni film sia come co-autore, sia come attore: è il caso di *Non ho tempo* (1973) di Ansano Giannarelli, *Niente stasera* (1993) di Ennio De Dominicis, *Film/a/To* (2001) di Ugo Nespolo, *Quijote* (2006) di Mimmo Paladino⁹. Assai notevole è poi l'apporto sanguinetiano al dibattito teorico sul cinema, basti pensare alle sue analisi del Novecento come «secolo del montaggio»¹⁰ o ai numerosi interventi in cui i riferimenti all'arte

televisione e radio, in *La modernità letteraria: arti, cinema, fotografia e nuove tecnologie*, a cura di R. Gasperini Geroni e F. Milani, Edizioni ETS, Pisa 2020, pp. 287-293.

⁶ Per la definizione rimando a E. SANGUINETI, *Un poeta al cinema*, a cura di F. Prono e C. Allasia, Bonanno, Catania 2017. Il volume contiene la trascrizione del seminario tenutosi al DAMS di Torino il 10 e l'11 maggio 2004, durante il quale Sanguineti, invitato da Franco Prono, interviene sul tema *Il montaggio nella cultura del Novecento* e propone una proiezione commentata di *Zéro de conduite* di Jean Vigo e di *Vampyr* di Carl Theodor Dreyer.

⁷ «Non sono un esperto di cinema, però ho avuto dei trascorsi da cinefilo in giovinezza», ivi, p. 13. Altrove dichiara: «In realtà ho rischiato di diventare un cinefilo quasi professionale. Il primo articolo che pubblicai in vita mia, avevo 17 anni, uscì sull'«Avanti», edizione torinese, era dedicato a un musical sovietico. [...] La mia formazione è molto legata, se si può usare questo paradosso, al cinema «classico», nel senso che sono i grandi capolavori del muto, del primo sonoro, quelli che attiravano maggiormente la mia attenzione e sono ancora adesso i film che conosco meglio, perché li ho rivisti molte volte e, per così dire, studiati», *Sanguineti/ Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*, a cura di G. Galletta, il melangolo, Genova 2005, p. 69.

⁸ Nell'ambito del neonato Centro Studi *Edoardo Sanguineti*, una ricerca in corso si sta attualmente occupando di recensire e analizzare i lemmi e i riferimenti cinematografici contenuti nel ricchissimo fondo lessicografico sanguinetiano.

⁹ Per una rassegna completa cfr. la sezione *Filmografia* pubblicata sul portale del progetto *Magazzino Sanguineti*: <http://magazzinosanguineti.it/filmografia/> (url consultato in data 22/02/2020).

¹⁰ Oltre al citato seminario torinese *Il montaggio nella cultura del Novecento*, cfr. anche E. SANGUINETI, *Il secolo del montaggio*, in *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, a cura di F. Curi e M.A. Bazzocchi, Pendragon, Bologna 2003, pp. 251 e sgg.; A. GNOLI, E. SANGUINETI, *Sanguineti's song. Conversazioni immorali*, Feltrinelli, Milano 2006, pp. 66-67;

cinematografica si mescolano sapientemente alla letteratura in una riflessione sul paradigma contemporaneo¹¹.

La tecnica del montaggio è centrale anche nella costruzione della video-installazione del 2006, dove viene esibita fin dal titolo, nel quale i co-autori giocano sulla duplice appartenenza del lemma “montaggio” al mondo del cinema e a quello della fabbrica. Come si è anticipato, con *Work in regress/Una catena di montaggi* Liberovici e Sanguineti si propongono di offrire una rilettura personale della storia dell’industria, attraverso il *collage* di una ventina di frammenti cinematografici provenienti da sedici film nei quali figurano esempi di lavoro manuale¹². Mettendo in pratica un *modus operandi* che le precedenti collaborazioni hanno ormai consolidato e reso efficace, i due autori lavorano a stretto contatto e scelgono «di comune accordo» sia i film da utilizzare sia le singole sequenze da estrapolare¹³. La loro selezione comprende le seguenti opere, qui elencate in ordine di apparizione, come precisano anche i titoli di coda del filmato: *Raining stones* (1993) di Ken Loach, *Modern times* (1936) di Charlie Chaplin, *Tout va bien* (1972) di Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, *Der stand der dinge* (1982) di Wim Wenders, *La terra trema* (1948) di Luchino Visconti, *Stachka* (1925) di Sergej Ėjzenštejn, *La sortie de l’usine Lumière à Lyon* (1895) di Louis e Auguste Lumière, *Metropolis* (1927) di Fritz Lang, *L’atalante* (1934) di Jean Vigo, *À nous la liberté* (1931) di René Clair, *Kill Bill vol. 1* (2003) di Quentin Tarantino, *Fitzcarraldo* (1982) di Werner Herzog, *Las hurdes* (1933)

Sanguineti/Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo, cit., in particolare il capitolo *Cinema*, pp. 69-77.

¹¹ Per un’analisi degli aspetti finora descritti si vedano innanzitutto C. ALLASIA, «*La testa in tempesta*». Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico, Interlinea, Novara 2017 (in particolare i capitoli «*Ci dovevo arrivare, prima o poi, al cinema*»: Sanguineti, il montaggio e i fotogrammi rubati, pp. 47-84, e «*Far vedere com’è fatto dentro*»: Sanguineti e la pratica della «drammaturgia fotografica», pp. 85-125); F. PRONO, *La categoria del montaggio tra cinema, letteratura e arti visive nel segno dell’avanguardia storica*, in SANGUINETI, *Un poeta al cinema*, cit., pp. 111-130; G.M. ANNOVI, «*Nel cinematografo della mia mente*»: Edoardo Sanguineti e il cinema, in *Edoardo Sanguineti: ritratto in pubblico*, Atti del Convegno (Bologna, 23 giugno 2015), a cura di L. Weber, Mimesis, Milano 2017, pp. 34 e sgg.

¹² «*Work in regress* è una riflessione a quattro mani sul racconto del lavoro attraverso l’immagine in movimento del secolo scorso. Qualsiasi lavoro dall’operaio al gangster», A. LIBEROVICI, *Post n° 5* (10 gennaio 2015), nel suo blog personale, consultabile all’indirizzo <https://liberovici.it/post-n-5-work-in-regress/> (url visitato in data 22/02/2020).

¹³ Cfr. *Una catena di montaggi. Intervista ad Andrea Liberovici, regista, musicista e autore*, curata da Francesca Masoero per la sua tesi di laurea su *Sanguineti e il cinema*, discussa con Niva Lorenzini presso l’Università di Bologna nell’anno accademico 2006-2007. L’intervista si trova alle pp. 146 e sgg.

di Luis Buñuel, *Kameradschaft* (1931) di Georg Wilhelm Pabst, *Dancer in the dark* (2000) e *Breaking the waves* (1996) di Lars Von Trier.

Chi ha esplorato le pagine sanguinetiane potrà facilmente ritrovare in questo elenco molti dei registi e dei film amati e pluricitati dall'autore genovese, a partire da quelli dei «quattro grandi del montaggio», Èjzenštejn, Buñuel, Godard e von Trier, il suo «innamoramento da settantenne»¹⁴, che per il poeta rappresentano non solo «quattro svolte essenziali nella storia del montaggio cinematografico», ma anche «figure esemplari dal punto di vista di una coerenza assoluta e di dedizione completa alla propria concezione di cinema»¹⁵. Buñuel, che con *Un chien andalou*, *L'âge d'or* e *Terre sans pain* occupa i primi tre posti della classifica dei film preferiti di Sanguineti¹⁶, è presente qui con un documentario che il poeta non esita a definire «il capolavoro del realismo cinematografico»¹⁷. Figurano poi una delle opere migliori di Visconti¹⁸ e il film «infinitamente più maturo» – anche se inferiore, agli occhi di Sanguineti, rispetto a *Zéro de conduite* – di Vigo¹⁹. E non poteva certo mancare Chaplin, le cui comiche mute delle origini affollano la videoteca sanguinetiana²⁰.

I frammenti selezionati, ognuno di circa sessanta secondi, sono poi rielaborati e riassemblati da Liberovici che, a operazione conclusa, aggiunge una colonna sonora, anch'essa composta tramite «il montaggio, le sovrapposizioni,

¹⁴ SANGUINETI, *Un poeta al cinema*, cit., p. 80.

¹⁵ Ivi, p. 64.

¹⁶ ID., *Risposte a un questionario*, in ID., *Mikrokosmos. Poesie 1951-2004*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2004, p. 327. Altrove invece Sanguineti dichiara: «Recentemente mi è capitato poi di indicare fra i miei preferiti *Il vampiro* di Dreyer e *Zéro de conduite* di Vigo. [...] Ma l'elenco dei film cari non finirebbe mai perché si può andare dal Clair di *Entr'acte* o altre opere del muto, fino a certo Bergman, particolarmente *Il posto delle fragole*. È un orizzonte ormai diventato così ampio e così ricco che si esita, o almeno io esito molto, a fare dei nomi e dei titoli perché sembra sempre ad ogni istante di far torto a qualcuno o a qualcosa», *Sanguineti/Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*, cit., p. 71.

¹⁷ ID., *Il surrealismo ha scoperto il kitsch*, intervista di A. Tabucchi, in «Quaderni portoghesi», 3, 1978, ora in ID., *Ideologia e linguaggio*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2001, p. 213.

¹⁸ Secondo Sanguineti, il cinema di Visconti «ha le sue radici [...] nell'esperienza del realismo di tipo francese» e poi «si orienta verso i modi del melodramma filmico con risultati [...] altissimi». Il poeta si riferisce in particolare «a due capolavori come *Ossessione* e soprattutto a *La terra trema*, massimamente nell'edizione originale, lunga, lunghissimi e in stretto dialetto siciliano, che circolò naturalmente in modi molto più limitati», *Sanguineti/Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*, cit., p. 70.

¹⁹ SANGUINETI, *Un poeta al cinema*, cit., p. 72.

²⁰ Un elenco degli oltre settecento titoli della videoteca sanguinetiana è disponibile online sul portale del progetto *Magazzino Sanguineti*, all'indirizzo <http://magazzinosanguineti.it/la-passione-per-il-cinema-un-elenco/> (url consultato in data 26/02/2020).

le dissolvenze incrociate...»: «la mia regia e le mie musiche originali – ha affermato il compositore – tendono ed ambiscono a costruire una struttura metafisica in cui il significato emerge dal significante», con una «sfida» alla «narrazione classica». «La narrazione di questo progetto – ha poi aggiunto – è [...] basata e strutturata sulla musica» e l'installazione a Villa Bombrini è pensata per essere riproposta «a ciclo continuo», «senza inizio e senza fine», proprio come nella catena di montaggio su cui il sottotitolo di *Work in regress* gioca²¹.

A Sanguineti tocca invece predisporre i «materiali verbali» – analogamente a quanto fatto pochi anni prima per *Film/a/To* di Nespolo²² e per il citato *Rap*²³ – sui quali Liberovici possa «elaborare» un «percorso sia visivo che musicale»²⁴. Le didascalie sanguinetiane, qui definite «cartelli»²⁵, appaiono dopo che l'azione si è svolta o durante l'azione stessa e, interrompendola, la commentano, contribuendo a creare una sorta di brechtiano effetto stranianti, poiché «raffreddano» il dramma e «*tolgono* il film dall'*epos*», rendendolo «didascalico»²⁶. I testi, di lunghezza variabile, sono numerati in ordine progressivo da 1 a 21:

1. L'uomo scompare dentro la macchina.
2. In *Tempi moderni* il lavoro è solo un incidente nell'ambito del processo di produzione.
3. I contadini proteggevano il lavoro del mulo, e quindi il mulo stesso.
4. Il capitale non sembra davvero avere la stessa preoccupazione nei confronti del lavoratore.
5. Il lavoro di oggi appare forse meno faticoso fisicamente ma è anche più de-solidarizzante²⁷.

²¹ LIBEROVICI, *Post n° 5*, cit.

²² Cfr. F. PRONO, *Prefazione*, in SANGUINETI, *Un poeta al cinema*, cit., pp. 7-11; U. NESPOLO, *Film/a/To*, Umberto Allemandi & Co., Torino 2002.

²³ Sul lavoro di Sanguineti per la realizzazione di *Rap* mi permetto di rimandare a C. TAVELLA, *Il ritmo hip-hop di Sanguineti: da «Rap» alle forme d'arte underground nella Wunderkammer*, in «Sinestesia», XVII, 2019, pp. 471-480.

²⁴ *Una catena di montaggi. Intervista ad Andrea Liberovici*, cit., p. 144.

²⁵ LIBEROVICI, *Post n° 5*, cit.

²⁶ *Una catena di montaggi. Intervista ad Andrea Liberovici*, cit., p. 143.

²⁷ Il lemma «desolidarizzare» fa parte della collezione lessicografica sanguinetiana, nella quale è attestato con una lettera di Fedele d'Amico a Luciano Berio del 7 ottobre 1969, ricavata da *Nemici come prima. Carteggio (1957-1989)* edito a Milano nel 2002. Cfr. Archivio Sanguineti's Wunderkammer (d'ora in avanti ASW), D505.

6. Potrei considerare equivalenti la fatica del colpo di zappa del contadino e la tensione psicofisica del bancario davanti al computer.
7. Sulle macchine non si può intervenire, realmente. Si può solo subire il fatto di essere sempre appendici.
8. Nella catena di montaggio, per quanto infernale e dura, c'era comunque la possibilità d'evitare la meccanica sottomissione attraverso il sapere.
9. Ognuno è solo davanti al computer e in concorrenza con gli altri.
10. Il *mobbing* è la forma moderna del lavoro, quella che distrugge la coscienza di classe.
11. Credo che gli strumenti moderni quanto più sono precisi tanto più sono inutili, inutilizzati, inutilizzabili.
12. Oggi una generazione di uomini comprende non si sa quante generazioni di macchine.
13. La rappresentazione umanistica non è più efficace.
14. La classe operaia non è più al centro della significazione: ma questo non è decisivo: chi lavora oggi, anzi, è molto meglio sfruttato.
15. Il 98% del genere umano è proletariato, o sottoproletariato²⁸, ma non sa di esserlo.
16. La profezia di Marx si è avverata.
17. Dov'è la Libertà?
18. Dov'è l'Uguaglianza?
19. Dov'è la Fraternità?
20. La pubblicità serve a sedurre attraverso la menzogna. Se questo passaggio lo applico alla politica si arriva alle forme oggi dominanti del dominio.
21. La comunicazione pubblicitaria rappresenta bene, oggi, il delirio del mondo.

Questa successione non viene tuttavia del tutto rispettata dal momento che, in fase di montaggio, Liberovici si diverte a «disordinare», a «sparpagliare»²⁹ e a sovrapporre liberamente i cartelli alle varie sequenze, alla maniera del cinema muto, per tradurre in parole i fotogrammi delle pellicole selezionate, ma soprattutto per conferire, come si vedrà tra poco, una forza maggiore al messaggio ideologico trasmesso. Riallacciandosi a ciò che Franco Prono ha scritto in merito ai distici sanguinetiani di *Film/a/To*, si può infatti notare come anche in *Work in regress* i due autori non siano tanto interessati a «descrivere, commentare o interpretare le sequenze dei film a cui si riferiscono», quanto

²⁸ Cfr. le due schede create da Sanguineti per il lemma «sottoproletario» in ASW, S3413 e S3414, entrambe con attestazioni da Pasolini.

²⁹ Ivi, p. 144.

a costruire «una sorta di “riflessione sinteticamente acrobatica”» che rimane «marginale a livello di analisi e interpretazione filmica», ma «apre inattese e talvolta sorprendenti chiavi di lettura a livello di narrazione audiovisiva»³⁰.

In un'intervista rilasciata nell'agosto del 2005 a Paolo Di Stefano per il «Corriere della Sera», Sanguineti aveva dichiarato che «ogni comunicazione umana, anche non verbale, ha sempre un contenuto ideologico». Chiamando in causa il fondamentale testo programmatico *Ideologia e linguaggio*, pubblicato per la prima volta nel 1965, il giornalista mirava a sottolineare come tutta la produzione sanguinetiana, poetica, narrativa, critica, «convergesse a illuminare questo nesso» o, per usare le parole dello stesso Sanguineti, questa «unità dialettica»³¹. Non stupisce, dunque, che anche in *Work in regress* il rapporto «simbiotico» tra letteratura (o cinema) e militanza si espliciti in un forte messaggio etico e sociale, reso evidente fin dal titolo. Con la video-installazione Liberovici e Sanguineti intendono «indurre nello spettatore una riflessione» su come «il lavoro, nei secoli, si *sia* evoluto solo dal punto di vista delle modalità con le quali si procede e si produce», senza che questo abbia portato «alcun miglioramento» sotto il profilo umano e sociale. Il *collage* cinematografico e l'abile associazione dei cartelli concorrono infatti a dimostrare che la «struttura gerarchica e relazionale è rimasta sempre identica a sé stessa», nonostante le «modalità di sfruttamento» si siano evolute dalla «pressa» al «pc» e «gli sfruttatori e i padroni si [...] travestano meglio». Per i due autori, quindi, l'evoluzione tecnologica non solo non ha annullato, ma ha addirittura esasperato «gli effetti di alienazione e di incomunicabilità» prodotti dal lavoro³².

Il montaggio dei vari materiali cinematografici, verbali e musicali diventa perciò la fase maggiormente ideologica, artistica e intellettuale della creazione di *Work in regress*. Nei primi secondi del filmato, sullo schermo nero e momentaneamente senza traccia audio, appaiono i primi quattro versi della *Ballata del lavoro* che Sanguineti aveva dedicato negli anni Ottanta a Gino Guerra, artista e sindacalista della CGIL:

³⁰ PRONO, *Prefazione*, cit., p. 8. La definizione di «riflessione sinteticamente acrobatica» proviene a sua volta da M. BAUDINO, *Sanguineti, un acrobata al cinema. Con Ugo Nespolo regista un gran gioco d'autore*, in «La Stampa», 29 aprile 2001.

³¹ P. DI STEFANO, *Non perdono chi lascia l'impegno* [intervista a Edoardo Sanguineti], in «Corriere della Sera», 31 agosto 2005.

³² *Una catena di montaggi. Intervista ad Andrea Liberovici*, cit., pp. 142 e sgg. Su questi aspetti si veda anche il commento di Lello Voce, *Sanguineti, cinema e lavoro secondo Liberovici: «Work in regress»*, in «Il Fatto Quotidiano», 8 dicembre 2014.

con le due mani nati a lavorare,
nati con i due piedi a camminare,
con lavorare si va per salire
per una scala che va a proseguire:³³

La presenza di questi «materiali preesistenti» in apertura del progetto a quattro mani con Liberovici non deve stupire e, anzi, conferma una modalità di collaborazione che i due autori avevano già sperimentato nel 1996 nell'allestimento dello spettacolo *Rap*³⁴. Come vedremo, altri versi della *Ballata del lavoro* saranno ripresi, per ragioni fortemente ideologiche, in due ulteriori passaggi di *Work in regress*.

I primi tre cartelli ad apparire subito dopo sullo sfondo paiono quasi una dichiarazione di poetica («17. Dov'è la libertà?», «18. Dov'è l'eguaglianza?», «19. Dov'è la fraternità?») e sembrano commentare i versi sanguinetiani appena citati e, allo stesso tempo, introdurre la scena di *Raining stones* in cui Bob (Bruce Jones) tenta, impreca, di riparare una fogna. Una fugace immagine di Sanguineti nel suo studio, seduto di fronte all'immane macchina da scrivere tra cumuli di libri e giornali, sovrainpressa ai fotogrammi di Loach, lascia poi lo spazio alla schermata del titolo, a cui si succedono, accompagnate da una musica grave e incalzante, le immagini, appositamente rielaborate, degli ingranaggi di *Modern times*. Agli stessi ingranaggi che schiacciano l'operaio Charlot si sovrappone gradualmente l'immagine delle mani di Sanguineti, ripreso mentre digita sui tasti di una macchina da scrivere. «1. L'uomo scompare dentro la macchina», recita il cartello, confermando l'obiettivo dei due co-autori di illustrare l'immutata condizione del lavoratore, schiavo di una pressa come di uno strumento tecnologicamente più avanzato. «Tout va bien», sembrano rassicurare la scritta tricolore e la voce tratta dal film di Godard-Gorin, ma la scena successiva mostra nuovamente Charlot forzatamente imboccato da una macchina automatica che gli consente di

³³ E. SANGUINETI, *La ballata del lavoro*, in ID., *Il Gatto Lupesco. Poesie (1982-2001)*, Feltrinelli, Milano 2002, pp. 184-185, ora in ID., *Mikrokosmos. Poesie 1951-2004*, cit., pp. 286-287.

³⁴ «Io ho proposto vari materiali preesistenti, altri sono stati cercati da Liberovici stesso fra i miei scritti, e ci siamo accordati su una relativa libertà d'uso. Credo che questo modello collaborativo possa essere interessante, poiché non si tratta più né di un'idea nata su commissione, né dell'utilizzazione di un testo concepito al di fuori della musica, ma del lavoro di un musicista su dei materiali poetici che gli vengono messi a disposizione e che può riorganizzare secondo le proprie esigenze», ID., *Rap e poesia*, in «Bollettino '900», 4-5, maggio 1996, pp. 9-11, poi in *Officina Liberovici: il suono diventa teatro*, a cura di G. Becheri, Marsilio, Venezia 2006, pp. 72-76.

cibarsi senza smettere di lavorare: la musica in sottofondo è un canto allegro e il cartello n. 2 spiega che «in *Tempi moderni* il lavoro è solo un incidente nell'ambito del processo di produzione».

Il gestore della fabbrica del film di Chaplin, protagonista del frammento successivo di *Work in regress*, viene assunto come prototipo del capitalista irrispettoso delle necessità dei dipendenti e la sua sagoma, ritagliata dal fotogramma che lo ritrae sogghignante e orgoglioso insieme agli altri colletti bianchi, viene riproposta da Liberovici come *leit motiv* della video-installazione. «La profezia di Marx – recita il cartello 16 montato sul fotogramma – si è avverata».

Il cartello 5 («Il lavoro di oggi appare forse meno faticoso fisicamente ma è anche più de-solidarizzante»), abbinato alle immagini dei pescatori di Aci Trezza da *La terra trema*, anticipa il sesto che comparirà più tardi («Potrei considerare equivalenti la fatica del colpo di zappa del contadino e la tensione psicofisica del bancario davanti al computer») e allo stesso tempo ribadisce l'idea della spersonalizzazione e dell'inadeguatezza dell'individuo, già espressa pochi istanti prima dal cartello 9 («Ognuno è solo davanti al computer e in concorrenza con gli altri»), che si accompagna a una voce che ripete ossessivamente «C'eri quasi... c'eri quasi». Anche il terzo e il quarto cartello, proiettati questa volta su sfondo nero, sembrano dialogare tra loro, contrapponendo l'interesse dei contadini nei confronti del «lavoro del mulo» e quindi del «mulo stesso», ai capitalisti moderni, che paiono invece non curarsi del bene dei lavoratori.

Il frammento di *Stachka* di Ėjzenštejn è complementare a una simbolica carrellata dei dorsi delle copertine delle *Opere complete* di Marx ed Engels e dal testo in russo di un discorso di Lenin del 1907 ripreso nel film citato e riproposto in *Work in regress* in traduzione inglese: «The strength of the working class is organization. Without organisation of the masses, the proletariat is nothing. Organized, it is everything. Being organized means unity of action, the unity of practical activity».

Il numeroso gruppo di operai, per la maggior parte donne, filmato all'uscita dalle officine Lumière a Montplaisir introduce i cartelli «15. Il 98% del genere umano è proletarizzato, o sottoproletarizzato, ma non sa di esserlo» e «14. La classe operaia non è più al centro della significazione: ma questo non è decisivo: chi lavora oggi, anzi, è molto meglio sfruttato». Pochi secondi dopo appare una delle scene iniziali di *Metropolis* di Lang, nella quale due squadre di operai si danno il cambio per il turno, procedendo mestamente e con perfetta simmetria di marcia rispettivamente verso l'interno e l'esterno della fabbrica. Da *Metropolis* provengono anche le sequenze abbinata ai cartelli 12 e 13 («Oggi una generazione di uomini comprende non si sa quante gene-

razioni di macchine» e «La rappresentazione umanistica non è più efficace»), che mirano a evidenziare, attraverso l'incessante movimento degli ingranaggi – qui frammentato in blocchi di fotogrammi – il freddo e inesorabile ritmo della produzione industriale.

Verso la metà di *Work in regress* il cartello «7. Sulle macchine non si può intervenire, realmente. Si può solo subire il fatto di essere sempre appendici» dialoga con le immagini e con una battuta di *À nous la liberté* («Vero o no che non contiamo un bel niente?»). La scena in cui Jean, nell'*Atalante* di Vigo, rischia il licenziamento consente invece a Sanguineti di affrontare la questione del *mobbing*, su cui esprime anche in diversi interventi coevi alla video-installazione. Il cartello 10, che descrive il *mobbing* come «forma moderna del lavoro, quella che distrugge la coscienza di classe», sembra infatti confermare ciò che il poeta afferma in un'intervista che rilascerà a Paola Zanuttini in occasione dell'uscita del volume contenente i materiali preparatori del *Ritratto del Novecento* allestito nella Sala Borsa di Bologna nel dicembre 2005³⁵: «Sostengo da tempo che il vero *mobbing* è l'organizzazione stessa del lavoro: oggi ognuno è messo in concorrenza con l'altro, mentre un tempo nelle fabbriche e nelle campagne si formava una forma di solidarietà spontanea»³⁶.

Un inserto particolare è quello che trova spazio dal minuto 13.27 al 14.27: il frammento proviene da *Kill Bill vol. 1* di Tarantino, ma si tratta della sequenza in stile *anime* che narra il passato di O-Ren Ishii. L'uccisione del padre scatenerà gli eventi che porteranno O-Ren a lavorare per Bill, replicando come una macchina quanto vide fare da bambina: sarà questa da intendersi come grottesca storia di asservimento proletario³⁷? Liberovici non utilizza le parole di Sanguineti per commentare la scena, ma si limita a selezionare i secondi che mettono maggiormente in risalto il tema della lotta e della violenza. «17. Dov'è la libertà?», «18. Dov'è l'uguaglianza?», «19. Dov'è la fraternità?», recitano di nuovo a questo punto i cartelli sanguinetiani, mentre dietro le scritte lo sfondo nero si alterna a diversi fotogrammi provenienti dai film finora citati, variamente elaborati e riassemblati. Verso il finale, le sequenze di *Kameradschaft* e *Fitzcarraldo* si alternano e si mescolano, ponendo sullo stesso piano i minatori della Ruhr e gli indios dell'Amazzonia, che rischiano la vita per completare il

³⁵ Cfr. E. SANGUINETI, *Ritratto del Novecento*, a cura di N. Lorenzini, con uno scritto di A. Guglielmi, Manni, Lecce 2009.

³⁶ P. ZANUTTINI, *Del '900 butto Pasolini e i Beatles e tengo Gozzano e i Rolling Stones*, in «Venerdì» («La Repubblica»), 29 maggio 2009.

³⁷ Per questa suggestione sono grata al collega e amico Lorenzo Resio.

lavoro, mentre, nel fotogramma selezionato dell'opera di Herzog, il padrone Fitzcarraldo (Klaus Kinski) dà significativamente loro le spalle.

A questo punto – siamo attorno al ventesimo minuto del filmato – immagini e relativi cartelli vengono nuovamente sostituiti dalla prima parte dell'ultima strofa della *Ballata del lavoro*, che costituisce una sorta di variazione sul tema dei versi citati in apertura:

con le due mani nati a lavorare,
nati con i due piedi a camminare,
con tutto il corpo nati qui a sudare
e ancora nati a ruscare e a sgobbare,³⁸

In sottofondo un suono lieve e sullo schermo, inizialmente nero, appare l'interno dello studio di casa Sanguineti, stipato di libri, disordinatamente disposti sugli scaffali: la ripresa, in bianco e nero, mostra a un certo punto il poeta, seduto alla sua scrivania vicino alla finestra con la tapparella abbassata. Sanguineti sta scrivendo alla luce della lampada da tavolo e, sul fermo immagine, Liberovici innesta gli ultimi due cartelli, in cui l'autore "entra" nella riflessione con un verbo alla prima persona: «20. La pubblicità serve a sedurre attraverso la menzogna. Se questo passaggio lo applico alla politica si arriva alle forme oggi dominanti del dominio» e «21. La comunicazione pubblicitaria rappresenta bene, oggi, il delirio del mondo».

In chiusura il regista sceglie di montare la registrazione di Sanguineti che, ripreso in primissimo piano, rilegge ad alta voce, ora in ordine progressivo, tutti i cartelli da lui composti. Nel finale, la scena dell'incidente sulla petroliera di *Breaking the waves* mette nuovamente in risalto la sensazione di pericolo, di impotenza del lavoratore nei confronti della macchina e, sull'immagine fissa dell'ultimo fotogramma – un uomo che urla disperato – si sovrappongono ancora una volta i versi del poeta genovese:

e nati a faticare e a travagliare,
per questa scala ci impari a lottare,
e a fare fine a tutto il dominare,
e, te con gli altri, tutti liberare.³⁹

³⁸ SANGUINETI, *La ballata del lavoro*, cit., p. 287.

³⁹ *Ibidem*.

Alla luce delle considerazioni espresse nei «cartelli» e dei frammenti cinematografici abilmente montati con quelli, pare che in *Work in regress* Sanguineti e Liberovici abbiano voluto ripercorrere le tappe fondamentali della storia del proletariato, scandendole in tre tempi tramite i versi della *Ballata del lavoro*: dalla speranza, all'acquisizione della consapevolezza dello sfruttamento fino alla comprensione della necessità di una lotta per liberarsi dall'oppressione. Con *Work in regress* Sanguineti ribadisce la propria visione gramsciana del progresso, basata non sulla «felicità futura», né sull'evoluzione delle sole tecniche produttive, bensì sulla «rivendicazione dell'ingiustizia passata e presente, fatta in nome della classe oppressa». Ancora una volta, per il «piccolo materialista storico» la letteratura diventa veicolo di un preciso messaggio ideologico⁴⁰: la «lotta di classe» è ancora «la guerra da fare»⁴¹.

⁴⁰ I. JACOBONI, *E il poeta disse «L'odio di classe ci salverà»*, in «La Stampa», 6 gennaio 2007. Cfr. anche l'intervista *Odio e coscienza di classe* del 7 gennaio 2007 contenuta in E. SANGUINETI, *La ballata del quotidiano*, a cura di G. Galletta, il melangolo, Genova 2012, pp. 91-93.

⁴¹ ID., *La ballata della guerra*, in ID., *Il Gatto Lupesco. Poesie (1982-2001)*, cit., ora in ID., *Mikrokosmos. Poesie 1951-2004*, cit., p. 183.