

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 DI MAURO, GIOVANNI GENNA, CARLANGELLO 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, «Cineamore» di Carlo Carrà, <i>tra arte, cinema e poesia</i>	13
CARLO SANTOLI, «Cabiria», <i>cinema, teatro, pittura</i>	35
SILVIO ALOVISIO, «In verità le sue didascalie furono una palla di piombo». <i>La collaborazione tra d'Annunzio e Pastrone alla luce di una nuova fonte d'archivio</i>	49
ANDREA BALZOLA, «Si gira!» <i>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, «Cadaveri» e «sartine»: <i>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

Clara Allasia

«CADAVERI» E «SARTINE»: BUÑUEL, DEBENEDETTI, SANGUINETI
E IL DIFFICILE, GRANDE AMORE FRA LETTERATI E CINEMA

Due autori assai diversi sembrano dibattere, intorno al 1930, sul non scontato né univoco rapporto fra cinema e letteratura: il primo un regista e sceneggiatore che afferma, con qualche compiacimento ancora nel 1980, «posso avere qualche importanza come cineasta, ma volentieri avrei dato tutto per essere scrittore»¹, e il secondo un raffinato critico letterario prestato al cinema, prima per passione e poi per necessità negli anni delle leggi razziali. Quando poi, molti anni dopo, l'argomento è diventato quasi consunto e consegnato a un'immensa bibliografia, uno scrittore, critico e persino attore dilettante innamorato del cinema, riprende le fila del discorso allora interrotto per fornire una sua personale interpretazione. Il saggio da cui parte, pubblicato nel 1923, gli permette di suggerire una differente natura del ruolo giocato dall'inconscio nel rapporto fra la scrittura letteraria e la sua trasposizione cinematografica e di rendere assolutamente plausibile quanto all'epoca sembrava improbabile, cioè trasporre letterariamente alcuni motivi mutuati dal cinema.

È infine curioso riscontrare come tutti i partecipanti a questo dibattito a distanza si soffermino sul significato che il neologismo *cineasta* aveva attorno al 1930, perché lo avvertono influenzato dalla contiguità con la letteratura. Infatti a Luis Buñuel che nel 1928, in uno scritto sul *Découpage*, definisce *cineasta* il «solo creatore del film» che si rivela «tale non tanto nel momen-

¹ Dichiarazione contenuta in A.S. VIDAL, *Introduzione*, in L. BUÑUEL, *Scritti letterari e cinematografici*, a cura di A.G. Vidal, Marsilio, Venezia 1984, p. 11. Da tenere presente anche L. BUÑUEL, *An unspeakable betrayal: selected writings of Luis Buñuel*, with a foreword by J.-C. Carriere, and a new afterword by J.L. Buñuel and R. Buñuel, translated from the Spanish and French by G. White, University of California press, Berkeley 2000.

to della realizzazione quanto nell'istante supremo della segmentazione»², si contrappone Giacomo Debenedetti³ che, nel 1931, cerca di concentrare nel significato della parola tutta la complessa dinamica che sta cercando di esplorare⁴, e sarà poi Edoardo Sanguineti, raccogliendo le varie attestazioni attorno al 1930, a legittimare, nel lemma ormai assestato, un significato più vicino a quello di Buñuel che a quello di Debenedetti⁵.

La fluidità teorica di quegli anni sta molto a cuore anche ad Augustin Sanchez Vidal, curatore dell'antologia degli *Scritti letterari e cinematografici* di Buñuel, che nega, fin dall'introduzione, di voler fornire un «alibi per offrire un Buñuel rilegabile, da allineare in biblioteca accanto alle sceneggiature cinematografiche» perché «ciò che avrebbe potuto raggiungere pieno sviluppo con mezzi specificamente letterari culminò sullo schermo»⁶. In altre parole rifiuta di includere Buñuel – il quale muove i suoi primi passi sotto la guida di un letterato passato al cinema, Jean Epstein – nella nutrita categoria dei

² L. BUÑUEL, «*Découpage*» o *segmentazione cinegrafica*, in «La Gaceta Literaria», n. 43, 1 ottobre 1928, ora in ID., *Scritti letterari e cinematografici*, cit., p. 157.

³ Pier Vincenzo Mengaldo si chiede se l'interesse di Debenedetti per il cinema «vada considerato come sostanziosa appendice del suo amore viscerale e quasi autobiografico per la narrazione letteraria, il romanzo, di cui certamente il film è una prosecuzione con altri mezzi, come la guerra della diplomazia secondo Clausewitz», *Debenedetti al cinema*, in «Studi novecenteschi», xxviii, 61, 2001, p. 161.

⁴ «Cineasta è piuttosto André Gide quando con la superiore eleganza del grande artista letterario, che solo i faciloni potranno scambiare per diletterantismo, compone un reportage cinematografico nel suo *Voyage au Congo*: oppure quando commenta nella sua critica lucida, spaziosa e intelligentissima, gli effetti sonori di *Alleluia!*», G. DEBENEDETTI, *La conversione degli intellettuali al cinema*, in ID., *Cinema: Il destino di raccontare*, a cura di O. Caldiron, La nave di Teseo-Centro Sperimentale di Cinematografia, Milano-Roma 2018, p. 70.

⁵ *Archivio Sanguineti's Wunderkammer*, d'ora in poi ASW, C2149: «in DELI (e PF), a. 1935 (PM); Moravia, *Aria di Cambridge* (1930), in *Viaggi*, p. 24: «I soggetti preferiti, mi accorsi, erano le varie attività artistiche, la pittura secondo Pablo Picasso, la poesia secondo T.S. Eliot e la cinematografia secondo i cineasti francesi e tedeschi»; A. Cecchi, *Notti di principi* (1930), in *Ombre bianche*, p. 139: «È il primo film che ci sia dato conoscere – se non erriamo – del famoso Marcel L'Herbier, uno dei migliori cineasti di Francia»; Savinio, *René Clair*, in «L'Ambrosiano», 12 agosto 1932 (*Sogno meccanico*, p. 95): «ha portato allo schermo il proletariato dei cineasti»; e ASW C2150: «in DELI (e PF), a. 1935; C. Zavattini, *Hollywood* (1928), in *Cronache da Hollywood*, p. 4: «Seppi poi che il cineasta, per giustificare l'inaspettata inclusione nell'orda fuggente di un uomo del xx secolo, aveva introdotto la didascalìa, là dove io apparivo: 'un precursore'; *I divi sono gelosi* (1931), *ibid.* p. 36: «casi amenissimi raccontati al sottoscritto in confidenza da un noto cineasta»; M. Gromo, *Acciaio di W. Ruttmann* (1933), in *Davanti allo schermo*, p. 24: «questo cineasta talvolta geniale non si era però mai cimentato prima d'ora né con un complesso di attori, né con un soggetto»;».

⁶ VIDAL, *Introduzione*, cit., p. 10.

registi-scrittori⁷, anche se ci dà subito notizia di un libro di poesie e racconti, mai pubblicato, dal titolo *Un perro andaluz*⁸ e non esita a presentarci un Buñuel adolescente lettore di «Salgari, Sherlock Holmes, Ito Naki e Nick Carter» e, più avanti, di «Spencer, Darwin, Kropotkin, Nietzsche [...] fino a [...] Fabre, Freud, Engels e Sade» oltre che dei «russi»⁹. In realtà si potrebbe quasi dire che alla base dell'antologia c'è una riflessione sul rapporto fra cinema e letteratura e sulle modalità in cui secondo Buñuel può essere declinato: la prima di esse, praticata più che descritta dall'autore, consiste in un cosciente utilizzo della scrittura letteraria – la medesima utilizzata per la «produzione incompleta e non sistematica» di notevoli racconti fantastici – nella recensione di alcuni film.

Si leggano le brevi pagine dedicate a *Metropolis*, identificato immediatamente come «il più meraviglioso libro d'immagini che sia mai stato composto» «unito per il ventre» a una narrazione «triviale, ampollosa, pedantesca, di un vieto romanticismo»¹⁰, e si osservi come, nonostante tale pellicola rivesta per lui grande importanza¹¹, il giovane recensore finga di ignorarne la non troppo remota origine letteraria¹².

Eppure... che travolgente sinfonia del movimento! Come cantano le macchine in mezzo a incredibili trasparenze, arcotriotate dalle scariche elettriche! Tutte le cristallerie del mondo romanticamente dissolte in riflessi riuscirono ad annidarsi nel canone moderno dello schermo. Ogni acerrimo guizzo degli acciai, la ritmica successione di ruote, di pistoni, di forme meccaniche incre-

⁷ Sulla dimensione del fenomeno, nella contemporaneità e rispetto al nostro paese rimando a *Interferenze. Registi/scrittori e scrittori/registi nella cultura italiana*, con un'intervista a G. Amelio, a cura di D. Brotto e A. Motta, Padova University Press, Padova 2019.

⁸ «Inizialmente il libro si sarebbe dovuto chiamare *Polismos* («Polismi»), vale a dire “molti ismi”: titolo con cui l'autore riconosceva, con la sua abituale e aperta franchezza [...] che si trattava del punto di convergenza di varie tendenze d'avanguardia», VIDAL, *Introduzione*, cit., p. 13.

⁹ Ivi, p. 10.

¹⁰ BUÑUEL, «*Metropolis*», in «La gaceta literaria» n. 9, 1 maggio 1927, ora in ID., *Scritti letterari e cinematografici*, cit., p. 140.

¹¹ Buñuel racconterà, anni dopo, che, tornato a Los Angeles nel 1972, per la presentazione de *Il fascino discreto della borghesia*, venne invitato da Lang che non aveva mai conosciuto prima: «ebbi il tempo di dirgli quanto fossero stati decisivi, i suoi film, nella scelta della mia vita. Poi, prima di lasciarlo [...] gli chiesi una foto con dedica. [...] Gli domandai se per caso non ne avesse una degli anni Venti, l'epoca di *Destino* e di *Metropolis*», ID., *Dei miei sospiri estremi*, SE, Milano 2005, p. 270.

¹² Lo avrebbe fatto per altro lo stesso H.G. Wells, autore della *Macchina del tempo*, a cui molto deve il film di Lang, recensendo, malissimo, *Metropolis* sul «New York Times» del 7 aprile 1927.

ate, sono un'ode mirabile, una poesia nuovissima per i nostri occhi. La Fisica e la Chimica si trasformano miracolosamente in Ritmica. Non un momento di stasi. Perfino le insegne, che salgono e scendono girovaghe, poi dissolte in luci o svanite in ombre, si uniscono al movimento generale: anch'esse si fanno immagine¹³.

Non si tratta di un brano al servizio dello spettatore, ma di un pezzo letterario rivolto a un lettore capace di apprezzarlo. Analogamente, introducendo *Nel gorgo del peccato* di Fleming, film che «condivide con tanti altri la prerogativa di dirigersi alle nostre ghiandole lacrimali molto più che alla nostra sensibilità», il recensore gioca con la terminologia scientifica, chiedendosi perché non si sottopongano i film, prima della proiezione in pubblico, a una minuziosa analisi microscopica, che in questo caso rivelerebbe che «il cinedramma di Fleming era saturo di germi melodrammatici, completamente infetto da tifo sentimentale misto a bacilli romantici e naturalistici»¹⁴.

Coerentemente Buñuel non esita a utilizzare termini che appartengono alla letteratura per parlare di cinema: definisce «poema» sia *Le lys brisé* (*Broken Blossoms*) di Griffith¹⁵, sia *La morte stanca* (*Der müde Tod*) di Fritz Lang e, addirittura, arriva a sovrapporre letteratura e cinema, romanzo e film, riproducendo un passo nel quale è facile sostituire al ruolo di romanziere quello di regista, per conferirgli non solo un profondo significato sociale ma anche letterario:

avrà degnamente assolto la sua missione quando, mediante la rappresentazione dei rapporti sociali autentici, avrà spazzato via il convenzionalismo che ne copre o distorce la natura, avrà distrutto l'ottimismo del mondo borghese e avrà costretto il lettore a dubitare della perennità dell'ordine esistente, anche senza indicarci direttamente una conclusione, anche senza prendere apertamente posizione¹⁶.

¹³ BUÑUEL, «*Metropolis*», cit., p. 141.

¹⁴ ID., «*Nel gorgo del peccato*» di Victor Fleming, in «*Cahiers d'art*», x, 1927, ora in ID., *Scritti letterari e cinematografici*, cit., p. 149.

¹⁵ «Ciò che per le altre arti significano i nomi di Cimabue, Giotto, Bach o Fidia, rappresenta per il cinema il nome di D.W. Griffith», ID., *Sull'inquadratura fotogenica*, in «*La gaceta literaria*», n. 7, 1 aprile 1927, ora in ivi, p. 135.

¹⁶ La citazione viene attribuita (L. BUÑUEL, *Il cinema strumento di poesia*, ora in ID., *Scritti letterari e cinematografici*, cit., p. 175) a «Emers», ma la fonte non viene specificata né dall'edizione spagnola, né da quella in inglese citata alla nota 1 del presente saggio.

In modo non troppo dissimile si comporta Debenedetti, quasi faticasse a definire situazioni o atteggiamenti senza ricorrere a un linguaggio prettamente letterario, tanto che le sue «osservazioni filmiche sono [...] aureolate sempre da nubercole in cui hanno seggio le divinità dell'immensa cultura letteraria, psicologica, musicale ecc.»¹⁷. Ed è ancora pensando al lettore e non allo spettatore che così restituisce la descrizione di un documentario di chimica, trasformandolo nella resa di un paesaggio fiabesco:

è poesia la flagrante, oggettiva immanenza della verità. Certe vedute colte col microscopio su miscele chimiche di sali che cristallizzano, rese favolose dal rallentatore, acquistano d'improvviso, sotto i nostri sguardi, l'ascendente sacro ed immemorabile delle epoche geologiche, ci raccontano in pochi istanti, sminuzzati nei loro infinitesimi temporali, l'oscura storia dei millenni; e finiscono a comporre, tra le pareti di un bicchier d'acqua, un féerico paesaggio artico e glaciale¹⁸.

Ma più dell'eleganza programmatica di una scrittura ricercata, è rivelatore il ricorso sistematico alla critica letteraria per praticare critica cinematografica e viceversa, con un procedimento che mostrerà i suoi risultati migliori nella *Commemorazione provvisoria del personaggio uomo*¹⁹: riflettendo su come lo stile possa sovrapporsi e debba eventualmente influenzare la vicenda che il film è chiamato a narrare, Debenedetti cita Paul Bourget «il quale mette di fronte la *Salammô* del Flaubert e i *Tre moschettieri* del Dumas, per domandarsi quale dei due romanzi abbia ragione»²⁰. Bourget, dopo aver contrapposto «il racconto che si trasforma a ciascun attimo in un pretesto alla frase, alla musica delle parole e dei periodi» al «ritmo d'una vicenda tutta rappresentata, [...] che subordina la scrittura alla dinamica dei fatti», decide di «andarsene in compagnia dei *Tre moschettieri*»²¹. Si tratta di una conclusione che Debenedetti non condivide completamente e solo ora, per allontanarsene, passa dalla prosa romanzesca al cinema, evocando «il gusto per l'inezia della scena» e le «passività anticinematografiche» che caratterizzano «il magnifico, superbo

¹⁷ MENGALDO, *Debenedetti al cinema*, cit., p. 163.

¹⁸ G. DEBENEDETTI, *Risorse del cinema*, in ID., *Cinema: Il destino di raccontare*, cit., p. 87.

¹⁹ Si pensi soprattutto alle pagine finali della *Commemorazione provvisoria del personaggio uomo*, letto in G. DEBENEDETTI, *Saggi 1922-1966*, a cura di F. Contorbia, Mondadori, Milano 1982, pp. 86-93.

²⁰ ID., *Risorse del cinema*, cit., p. 87.

²¹ *Ibidem*.

fallimento della *Giovanna d'Arco* di Dreyer²² e arrivando ad ammettere come tale pellicola possa essere vinta – «allo stesso titolo, beninteso, ed a quello solo, per cui i *Moschettieri* vincono la *Salammbô* – dalla *Capanna dello zio Tom*²³, un «film mediocre, ma straordinariamente filmistico»²⁴.

Poco oltre, per giustificare che «il film sonoro è senza dubbio [...] l'inevitabile coronamento e punto di arrivo del più alerte gusto cinematografico»²⁵, Debenedetti chiama in causa una nuova categoria, quella dell'«immaginazione cinematografica», anch'essa figlia dell'impuro rapporto fra letteratura e cinema, e osserva che «nell'arte del passato», ma sarebbe più corretto dire nella letteratura del passato, «ci accade a volte di sorprendere tonalità ed invenzioni, alle quali non sapremmo dare un nome, se non chiamandole cinematografiche»: l'esempio a cui ricorre è la presentazione di Balthasar Claes nella *Recherche de l'absolu* di Balzac, che ci trasporta «in pieno cinematografo avanti lettera», «anzi in pieno film sonoro»²⁶. A una categoria simile avrebbe fatto ricorso anni dopo Sanguineti quando, nel leggere i racconti milanesi di Verga, in particolare l'*Ultima giornata*, vi avrebbe rintracciato una sceneggiatura e, quasi temendo che «l'analogia con strutture filmiche mature potesse riuscire fastidiosamente arbitraria, applicata a un testo che precede di quindici anni

²² Secondo Mengaldo per Debenedetti «il cinema deve invece puntare sulla sua natura fondamentale, e più rappresentativa del moderno, che è quella di essere arte per eccellenza del movimento [...] È una posizione che spiega almeno [...] le riserve su un'opera dell'altezza della *Giovanna d'Arco* di Dreyer, giudicata «superbo fallimento», certo «senza sapere che per Faulkner era precisamente l'entità del fallimento a misurare la grandezza di un'opera», MENGALDO, *Debenedetti al cinema*, cit., p. 165.

²³ Proprio a questo proposito Mengaldo constata che «mentre il cinema americano, quando è al meglio, con sceneggiature che mettono tutto in movimento, usa la letteratura per ucciderla, Duvivier come tanti europei «abbandona la letteratura come intermediaria per assumerla come complice», ivi, p. 166.

²⁴ DEBENEDETTI, *Risorse del cinema*, cit., p. 88.

²⁵ Si tratta di uno dei tanti «francesismi, adattati e no» a cui Debenedetti ricorre e dei quali Mengaldo (*Debenedetti al cinema*, cit., p. 163) fornisce un elenco divertito: «“infantare” ‘partorire’, “umoresche” sost., “fuochi folletti” ‘fuochi fatui’, “pesantore”, “alerte”, “tabarino” (e non “tabarin”), “poncifs”, caro alla critica d'arte, “per dirla alla francese, crepano gli occhi”, “raffinamenti” ecc., mentre di norma gli anglismi, o altri francesismi, sono limitati alla terminologia tecnica (“flou”, “fendu”, “treatment”, “travelling”; diversamente “appello” nel senso erotico di “appeal”)».

²⁶ «Balzac ce lo describe, questo passo, ce lo fa vedere e sentire: pesante, strascicato e solenne. [...] Poco dopo, dal passo si risale all'intera figura del camminante: ed è, cinematograficamente, un vero spostamento della macchina da presa, che con la brusca decisione di una panoramica verticale dal basso in alto conquista al suo campo tutta la statura del personaggio», DEBENEDETTI, *Risorse del cinema*, cit., pp. 89-90.

i primi documenti dei Lumière», difendeva la sua lettura perché «il Verga fotografo sa già, almeno, che l'obiettivo conosce soltanto il presente, l'istante dell'istantanea»²⁷.

Al contrario, sull'influenza che la neonata settima arte può avere sulla letteratura, in particolare sulla resa del «primissimo piano», Buñuel è incerto e arriva a chiedersi se si tratti di «un prodotto del cinema, o della nostra accelerata epoca, o di ambedue le cose a un tempo». Ciò non gli impedisce di suggerire, quasi provocatoriamente, l'ipotesi che le *greguerías* di Ramón Gómez de la Serna possano aver ispirato gli inserti nei cortometraggi di Griffith all'altezza del 1915, ma poi arriva ad ammettere che «per sfortuna o per fortuna, il signor Griffith non deve possedere una biblioteca gran che nutrita, cosicché per lui Ramón sarà ancora uno dei tanti Ramón che girano il mondo» e finisce per concludere che si tratta di un'influenza «esercitata dal cinema [...] sulle arti e sulla letteratura»²⁸. Nel cercare un modello che possa esemplificare in modo paradigmatico tale influenza, il pensiero corre subito alla *Passione di Giovanna d'Arco*, il film «più nuovo e interessante della nuova stagione cinematografica», quella del 1927, dove

nella geografia dolorosa dei [...] volti – pori come pozzi – prende maggior rilievo la vita in carne ed ossa. [...] In un angolo, la fronte vendicativa di un frate, solo una fronte. Se ne possono prevedere le tempeste con esattezza meteorologica. Nasi, occhi, labbra che scoppiano come bombe; tonsure, indici pronti a scagliarsi contro il petto innocente²⁹.

Quattro anni dopo Debenedetti, evocando quei primi piani, non avrebbe usato termini molto diversi, chiamando in causa addirittura una riflessione sul realismo firmata da Goethe³⁰. Più coerentemente Sanguineti, nel 2004,

²⁷ E. SANGUINETI, *O come? O come? I racconti milanesi di Giovanni Verga*, in G. VERGA, *Racconti milanesi*, Cappelli, Bologna 1979, ora in Id., *Cultura e realtà*, a cura di E. Rizzo, Feltrinelli, Milano 2010, p. 126.

²⁸ BUÑUEL, *Sull'inquadratura fotografica*, cit., p. 139.

²⁹ Id., «*La passione di Giovanna d'Arco*» di Carl Dreyer, in «La Gaceta Literaria», n. 43, 1 ottobre 1928, ora in ivi, p. 164.

³⁰ «Nei momenti salienti di meditazione, o di dolore, o d'altre crisi, le teste dei suoi personaggi campeggiano sullo schermo, in primi piani incredibili, che li ingrandiscono trenta volte il vero: e fanno sì che la minima ruga, la minima verruca, realizzate con terribile fermezza e incisività dalla fotografia pancromatica, diventino altrettanti accenti di una passione, pietrificati in una plastica senza illusioni, rigorosa e crudele. [...] Il suo realismo, come diceva Goethe, serve a conseguire il massimo della verità», DEBENEDETTI, *Risorse del cinema*, cit., p. 85.

facendo eco alla convinzione, espressa da Buñuel, che «l'arte cinematografica sia congeniale ai popoli nordici, mentre [...] che noi latini, carichi di tradizione, di misticismo, di cultura, di estasi – recettori sensibili di altre forme d'arte – siamo impotenti ad assimilare quella del cinema»³¹, avrebbe messo in luce la capacità della *Giovanna d'Arco* di «raccontare [...], senza dipendere dalla parola», grazie all'utilizzo di «effetti di montaggio che non sono per così dire “di montaggio”, ma di movimento di macchina, cosa ancora più rara in questa fase storica: sono piccoli “piano sequenza” che permettono un rinnovarsi del racconto assolutamente strepitoso»³².

E il cinema di Dreyer, “puro” ma assai denso di simboli, si sarebbe rivelato capace di ispirare, con un movimento inverso, la letteratura, nel romanzo *Il giuoco dell'oca*³³ di Sanguineti e, più tardi, – nella persistente volontà di individuare una linea “danese” e nella convinzione che «senza Dreyer non riusciremmo a capire Von Trier»³⁴ –, con *L'orologio astronomico* sarebbe toccato al cinema appunto, di Lars Von Trier, ma i legami che avvincono la scrittura poetica e prosastica di Sanguineti alla settima arte sono troppo stretti perché si possano anche solo accennare in poche righe.

All'altezza del '30, invece, Debenedetti quasi non contempla la possibilità che il mondo del cinema o un film arrivino a ispirare un romanzo, tanto che *France-la-Doulce* di Paul Morand, dove «sono narrate le rocambolesche e piratesche avventure della nascita di un film» viene equiparato a una «satira in ritardo» che «se ancora esiste, esiste al massimo come eccezione»³⁵.

Sia Buñuel che Debenedetti sono invece interessati al passaggio di un soggetto da un testo letterario a un film, argomento ancora oggi attuale³⁶. La dialettica – suggerita da Vidal nell'introduzione – fra «carne morta ma, al tempo stesso viva», «premonizione palpabile o anticipo senza interessi del-

³¹ L. BUÑUEL, «*Napoleone*» di Abel Gance, in «Cahiers d'art», III, 1927, ora in ID., *Scritti letterari e cinematografici*, cit., p. 147.

³² E. SANGUINETI, *Un poeta al cinema*, a cura di F. Prono e C. Allasia, Bonanno editore, Catania 2017, p. 89.

³³ Rimando a C. ALLASIA, *La testa in tempesta*, Interlinea, Novara 2017, pp. 47-84.

³⁴ SANGUINETI, *Un poeta al cinema*, cit., p. 60.

³⁵ G. DEBENEDETTI, *Il cinema e gli intellettuali*, in ID., *Cinema: Il destino di raccontare*, cit., p. 107.

³⁶ Si legga, in proposito, A. MOTTA, «*In Italia seicento e quaranta*»: repertorio ragionato delle transcodifiche da testi italiani a film (2000-2017), in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI-Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile, Adi editore, Roma 2018 Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039 [data cons.: 01/04/2020].

la resurrezione universale dei morti» (che viene esplicitata nei cadaveri dei vescovi de l'Âge d'or «tratti da Valdés Leal», e che viene contaminata con il tema dei *putrefatti*, «dagli asini impossibilmente installati nei pianoforti di *Un chien andalou* a tutto ciò che emana sentore di caduco nella vita»³⁷) sembra fornire un'immagine convincente di quello che per Buñuel è il passaggio di soggetti dalla letteratura al cinema. Molto esplicitamente, nell'*incipit* di un breve saggio dedicato a *Camille* di Fred Niblo (1926) e pubblicato sulla «La Gaceta Literaria», la «rivista più importante, alla quale hanno collaborato tutti»³⁸ del dicembre 1927, Buñuel sostiene che «risultava strano» che al «cadavere» del romanzo di Dumas, *La signora delle camelie*, «dimenticato in un angolo della soffitta letteraria», «il cinema non avesse ancora imposto le sue mani giovani e taumaturgiche con gesto vivificante», visto che «era riuscito a risuscitarne tanti altri»³⁹, compresi i due che, insieme a *Camille*, compongono una «meravigliosa trilogia cinedrammatica»: «*Il ventaglio di Lady Windermere* di Wilde, portato sullo schermo da Lubitsch, e *La vedova allegra* di Franz Lehár⁴⁰, trasposto da Erich von Stroheim»⁴¹.

In sostanza, secondo Buñuel, il cinema «si dedica a raccontare quello che è già stato narrato e rinarrato», procedendo per «adattamenti» ma, concede il regista, «non gli si può negare né originalità, né personalità, né bellezza»: nel caso di Niblo, ad esempio, «l'audace creatore di *Ben Hur*» (1926), – vero inventore della «corsa delle quadrighe [...], paradigma di montaggi», che avrebbe determinato la fortuna del *peplum* del 1959 – con grazia di «prestigiatore o di poeta, ha infuso nel sorpassato romanzo di Dumas un'emozione e un vigore che quello non aveva mai avuto», costringendo tutti, compreso l'autore della recensione, «a porsi davanti a questo film con spirito «un po' "midinettes"»⁴².

³⁷ VIDAL, *Introduzione*, cit., p. 40.

³⁸ BUÑUEL, *Dei miei sospiri estremi*, cit., p. 85.

³⁹ ID., *La signora delle camelie*, in «La gaceta literaria», 15 dicembre 1927, ora in ID., *Scritti letterari e cinematografici*, cit., p. 143.

⁴⁰ «Tre uomini riuniti in un palco desiderano la stessa donna che ora danza volteggiando delicatamente sulla scena. Di colpo si ferma. A seconda di come è vista da ciascuno, ci viene data scomposta in tre inquadrature: piedi, ventre, occhi. Immediatamente tre psicologie vengono spiegate dal film: un sadico raffinato, un primitivo maniaco del sesso, un amante puro. Tre psicologie e tre moventi. Il resto del film è un commento a questi tre atteggiamenti», ID., *Sull'inquadratura fotogenica*, cit., p. 138.

⁴¹ BUÑUEL, *La signora delle camelie*, cit., p. 144.

⁴² Ivi, pp. 143, 145, 143.

Quattro anni dopo Debenedetti nominava nuovamente la medesima categoria professionale⁴³ dimostrando non senza ironia come avesse avuto un ruolo fondamentale nella *Conversione degli intellettuali al cinema*⁴⁴. La ragione dell'insistente evocazione delle più esotiche *midinettes* e delle sartine nostrane era sempre la stessa, ma Buñuel si limitava per il momento ad affermare che, in *Camille*, «non si può chiedere al cinema un disprezzo maggiore per l'argomento»⁴⁵ oppure, chiudendo la stroncatura del *Napoleone* di Abel Gance, a constatare che «senz'altro molte persone di élite hanno una certa prevenzione contro la settima arte. Ma è anche vero che, trascinate dalla corrente dell'epoca, sarebbero disposte ad aprire cordialmente le braccia ad ogni nobile tentativo»⁴⁶. Solo parecchi anni dopo, nel dicembre 1958, quando ormai le sartine erano estinte, avrebbe fatto eco alle affermazioni di Debenedetti in una conferenza tenuta all'Università Nazionale Autonoma del Messico:

Una persona di media cultura getterebbe via indignata il libro che contenesse qualcuno dei soggetti narrati dai più grandi film. Invece, seduta comodamente nell'oscurità della sala, impressionata dalla luce e dal movimento che esercitano su di lei un potere quasi ipnotico, attratta dall'interesse per il volto umano e dai fulminei cambiamenti di luogo, questa persona quasi colta accetta tranquillamente i topici più screditati⁴⁷.

⁴³ «Prima che le sartine, scendendo giù dalle scale della piccionaia, ebbre come in una notte di veglione, possano, col cuore in gola, e con la stessa enfasi abbandonata con cui scandirebbero l'aria di "un bel dì vedremo", cantare l'*Inno alla notte del Tristano*, ci vogliono almeno tre generazioni; una prima di intellettuali, una seconda di mezzo intellettuali, ed una terza di pubblico borghese e qualunque che abbiano adorate ed incensate quelle musiche. [...] In questo caso l'intellettuale a distanza di due generazioni abbraccia la sartina. Ma ciò succede perché la sartina è andata a lui e ha cercato di capirlo. La reciproca è assai più difficile. Bene. L'intellettuale che si è messo ad amare il cinematografo è stato, in un certo senso, almeno in un primo tempo, un intellettuale che cercava di capire la sartina», DEBENEDETTI, *La conversione degli intellettuali al cinema*, cit., pp. 71-72.

⁴⁴ Si tenga conto, tuttavia, che «l'ampio ventaglio di consensi, in qualche caso proprio di conversioni, non deve insomma nascondere la persistenza di remore, scetticismi, magari avversioni. Le quali avevano sì la loro causa in un distacco di sapore elitario, ma tradivano anche un disagio: non aveva il cinema messo in crisi alcune categorie fondanti della comunicazione letteraria? Respingerle poteva voler dire fingere di ignorare questa crisi», G. TINAZZI, *Cinema e letteratura*, in «Studi novecenteschi», cit., p. 9.

⁴⁵ BUÑUEL, *La signora delle camellie*, cit., p. 144.

⁴⁶ ID., «*Napoleone* di Abel Gance», cit., p. 147.

⁴⁷ ID., *Il cinema, strumento di poesia*, cit., p. 172.

In sostanza, ancora a quella data, Buñuel lamentava che «la maggior parte dei film attuali [...] ripetono all'infinito le stesse storie che il secolo XIX si era stancato di raccontare, e che ancora si continuano a ripetere nel romanzo contemporaneo»⁴⁸. Debenedetti aveva avuto meno remore a chiarirlo fin dal 1931 – sostituendo questa volta alle sartine le portinaie⁴⁹ – e, a riprova di questa non neutra constatazione, si può osservare che uno dei soggetti cinematografici esecrati ancora nel 1958 da Buñuel⁵⁰, un soggetto che «porta, fin dalla nascita, tutte le stimmate del romanzo d'appendice» è, secondo Debenedetti, alla base di un «film adatto ad iniziare [le élites] alle numerose possibilità del cinema», ovvero *Variété* di Ewald André Dupont del 1925⁵¹. Per spiegare l'incongruente abbraccio di intellettuali e sartine di fronte a un frusto drammone, Debenedetti osserva che la particolarità del film è di «scindere nettamente, anche se non per partito preso, la vicenda narrata dal segno destinato a narrarla» – siamo di nuovo al «disprezzo dell'argomento» osservato da Buñuel – ed esemplifica l'affermazione attirando la nostra attenzione, oltre che sulle grazie di Lya De Putti, «una bellezza imperfetta e pericolosa, uno stupito impasto di angelicità femminile e di pesantore sensuale»⁵², che sarebbe morta giovanissima di lì a

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ «Che i grandi amori, e spesso i più fatali e decisivi, si sviluppano da una fase di sospetto o di dispetto, è cosa di cui conosciamo fin troppi esempi; ma c'è una tale specie di sospetto, che sembra insuperabile o destinata a non risolversi mai più in benevolenza. Supponiamo: un letterato o uno scrittore colto, i quali, come era giusto, avevano girato d'ufficio alla loro portinaia i romanzi di un Gaston Leroux, perché mai avrebbero poi dovuto lasciarsi propinare attraverso lo schermo queste medesime immagini disgustose e triviali?», DEBENEDETTI, *La conversione degli intellettuali al cinema*, cit., p. 71.

⁵⁰ «Che il signor x non sia contento a casa sua e si cerchi un'amica per distrarsi e alla fine l'abbandoni per riunirsi poi con la sua devota sposa, potrà anche essere una cosa moralmente edificante, ma ci lascia del tutto indifferenti», BUÑUEL, *Il cinema, strumento di poesia*, cit., p. 173.

⁵¹ DEBENEDETTI, *Risorse del cinema*, cit., p. 79. Merita attenzione il riassunto non privo di ironia che Debenedetti offre ai suoi lettori: «la storia d'amore di un acrobata ambulante per una ragazza raccolta tra i rifiuti e la melma innominata di un basso porto, poi divenuta – dopo la fuga di lui dal baraccone e carrozzone coniugale – sua compagna di trapezio. La rapida celebrità trasporta gli amanti in altro ambiente; dalla torbida ma semplice musica dei circhi randagi, essi raggiungono i fastigi del grande teatro di varietà; mutano il loro cielo di tela impermeabile nel più periglioso cielo dei lucernai di teatro; le loro mani infarinate di magnesite guizzano nel fascio prestigioso dei fari elettrici, anziché biancheggiare tra i fuochi folletti ed acri dell'acetilene. Incontrano nuovi compagni, formano un quartetto di uomini volanti, dove la ragazza rimane l'unica donna. In breve tra il vecchio acrobata ed uno dei suoi giovani associati deflagra il dramma della gelosia; gelosia al coltello, che si risolve nell'omicidio. [...] E alla fine tra la cadenza un po' facile delle ultime scene si accende un lumignolo di speranza: la pace dopo l'espiazione del delitto», ID., *La conversione degli intellettuali al cinema*, cit., p. 77.

⁵² *Ibidem*.

pochi mesi, sull'«interminabile pendenza della scala, che il protagonista discende dopo l'omicidio. Non ne vediamo né il principio né la fine: è una scala eterna, un ostinato supplizio»⁵³. Come spesso accade con Debenedetti, in chiusura e senza parere, viene offerta la chiave di lettura di tanto fascino e tanto successo: «soltanto un vecchio e poetico antenato del cinema, il sogno, ci aveva messi a tu per tu con queste allucinazioni e terrori salenti dalla profondità dell'inconscio»⁵⁴. L'autore non si riferisce solo alla contiguità, cara ai surrealisti, fra cinema e sogno, quella che faceva inorridire Freud e rendeva «Buñuel [...] molto compiaciuto del giudizio negativo degli psicoanalisti perché era la conferma di essere riuscito a ottenere ciò che voleva: esibire l'inconscio nudo e crudo», (anche se, poi, gli impediva di «smentire le varie interpretazioni»⁵⁵ psicanalitiche delle sue opere) e, forse, non alludeva esclusivamente a essa neppure Buñuel quando, sempre nel 1958, avrebbe confermato che il cinema

è lo strumento migliore per esprimere il mondo dei sogni, delle emozioni, dell'istinto. Il meccanismo con cui si producono le immagini cinematografiche, per il suo modo di funzionare, è, fra tutti i mezzi di espressione umana, quello che più somiglia alla mente dell'uomo o, meglio ancora, quello che meglio imita il funzionamento della mente in stato di sonno⁵⁶.

Per rafforzare la sua affermazione Buñuel attribuiva a Jacques Bernard Brunius e a un suo celebre libro uscito qualche anno prima un'equivalenza che l'autore aveva, in realtà, corredato di molti *distinguo*:

la notte che invade lentamente la sala equivale a chiudere gli occhi. Allora incomincia nello schermo, e nell'uomo, l'incursione attraverso la notte dell'inconscio: le immagini, come nel sogno, compaiono e scompaiono fra dissolvenze e oscuramenti; il tempo e lo spazio si fanno flessibili, si contraggono

⁵³ Id., *Risorse del cinema*, cit., p. 80.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ «I Surrealisti cercarono di prendere contatto con Freud, ma inutilmente. È un caso di incomprendimento culturale. Mentre i Surrealisti adoravano Freud perché lo vedevano come lo scopritore dell'inconscio, lui inorridiva davanti alle pratiche dei Surrealisti. Freud voleva razionalizzare il più possibile l'irrazionalità dell'inconscio, mentre quelli puntavano sulla fascinazione di ciò che appariva privo di senso. Credo che Buñuel fosse molto compiaciuto dal giudizio negativo degli psicoanalisti perché era la conferma di essere riuscito ad ottenere ciò che voleva: esibire l'inconscio nudo e crudo», SANGUINETI, *Un poeta al cinema*, cit., p. 41.

⁵⁶ BUÑUEL, *Il cinema, strumento di poesia*, cit., pp. 173-174.

e si dilatano a volontà, l'ordine cronologico e i valori relativi di durata non corrispondono più alla realtà⁵⁷.

Insomma solo il ricorso al linguaggio del sogno avrebbe permesso di trasformare la prosa del romanzo nella poesia del cinema, rendendo nuovamente spendibili testi letterariamente esausti ora riproposti attraverso la riscrittura cinematografica. Ma per arrivare a questo esito, cioè per comprendere cosa ci sia dietro la risurrezione dei cadaveri letterari, bisogna attendere qualche anno e aggiungere, a Freud, la fruizione completa del pensiero di Georg Groddeck che, scomparso giusto nel 1934, gli aveva “regalato”, dice Sanguineti in una nota intervista, «la parola Es», avvertendo che non si trattava di un semplice «prestito verbale»⁵⁸. In altre parole Sanguineti ricorda come «prima di Groddeck Freud considera l'inconscio come il luogo dove vengono repressi le pulsioni» e ritiene che l'inconscio si organizzi «per *refoulement*», mentre da Groddeck impara qualcosa che per lui è assolutamente nuovo, cioè che l'inconscio «non è la cantina, il deposito di tutti quegli elementi che noi non accogliamo nella coscienza» ma la «coscienza, al contrario, è una delle espressioni dell'inconscio»⁵⁹.

⁵⁷ *Ibidem*. In realtà Brunius aveva articolato in modo molto più complesso il capitolo *Le Rêve. L'inconscient. Le merveilleux*, e sosteneva che «pour ceux qui pouvaient produire des films courts “en marge”, le subterfuge [faire croire à un rêve] devenait inutile, aussi vit-on René Clair, Fernand Léger, Man Ray, et plus tard Buñuel, utiliser les formes et les mécanismes du rêve dans leur films non commerciaux, sans même se donner la peine d'utiliser le prétexte du sommeil», J.B. BRUNIUS, *En marge du cinéma français* (1954), présentations, notes et commentaires par J.P. Pagliano, L'âge de l'Homme, Lausanne 1987, p. 68.

⁵⁸ Si introduce qui una leggera rettifica di quanto Sanguineti aveva sostenuto in *Amore e Morte, Amore e Psiche*, in «Paese sera», 4 gennaio 1979, poi in E. SANGUINETI, *Scribilli*, Feltrinelli, Milano 1985, p. 251: «e che l'Es, per l'appunto, sia stato un prestito, più lessicale che concettuale in verità, di Groddeck a Freud, è cosa ormai risaputa». L'articolo era uscito in occasione della versione francese delle *Conferenze* e Sanguineti vi era particolarmente legato, al punto da utilizzarlo come introduzione a G. GRODDECK, *Conferenze psicoanalitiche (1916-1917)*, Utet, Torino 2005. Per una lettura più estesa dell'«analista selvaggio» da parte di Sanguineti si veda: L. NAY, «Il soggetto virgola, [...] si appropria disinvoltamente del lessico analitico»: i «rituali» della psicoanalisi nella «Wunderkammer», in *Le forme del comico*, Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI-Associazione degli Italianisti (Firenze, 6-9 settembre 2017), a cura di F. Castellano, I. Gambacorti, I. Macera, G. Tellini, SEF, Firenze 2019 http://www.italianisti.it/Atti-diCongresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [11/04/2020].

⁵⁹ E. SANGUINETI, *Abecedario*, a cura di R. Campo, regia di U. Paolozzi Balestrini, DeriveApprodi, Roma 2006, lettera *I come Inconscio*, 1:57:27-1:58:22.

Quindi, contrariamente a quanto sosteneva Ramon Gomez de la Serna che definiva l'inconscio un «fondo di solaio» in cui l'Es diventava «la soffitta dell'io», un «deposito di oggetti smarriti»⁶⁰, l'inconscio è una formidabile fonte di ispirazione, quasi l'ispirazione stessa, come arrivava a suggerire Sanguineti, nella lettera I di *Inconscio* del suo *Abecedario* riflettendo, ancora sulla scorta di Groddeck e il suo «dilettevole» *Libro dell'Es* ma, anche e soprattutto, *Il linguaggio dell'Es*:

L'ispirazione non è altro che una tecnica per cui alla quale si riesce a lasciar libera una zona inconscia affinché essa possa chiaramente esprimersi e parlare. Allora, se io dico a qualcuno «adesso ascolta una poesia», questo si mette in un atteggiamento che non sa di fare, cioè si predispone ad aprire il proprio inconscio a un messaggio che capisce che in qualche modo emana da un inconscio. È un inconscio che comunica con un altro⁶¹.

Qualcosa di simile avviene anche con il cinema, che utilizza trame letterarie sottoposte al lavacro dell'inconscio, determinando così la differente disposizione che si ha di fronte alla medesima vicenda narrata dalla pagina scritta e dallo schermo. A questo punto può avere un significato più ampio anche quanto afferma Buñuel che, nell'esplicitare il titolo di una sua conferenza, *Il cinema, strumento di poesia*, estende il termine poesia a «tutto ciò che questa parola può contenere di significato liberatorio, di sovvertimento della realtà, di soglia attraverso cui si accede al mondo meraviglioso del subconscio»⁶², e ricorda indirettamente quando, in margine all'illustrazione del processo di *découpage*, aveva stabilito un'analogia stretta fra film e poesia sulla base di una sintassi comune:

Nel cinema si intuisce a metri di celluloidi. L'emozione scivola via serpeggiando come un metro da sarto. Un aggettivo volgare può spezzare l'emozione di un verso: allo stesso modo, due metri in più possono distruggere l'emozione di un'immagine⁶³.

Fondamentale a questo punto il ruolo del *Découpage*, dove «per via della segmentazione, lo *scénario*, ossia l'insieme delle idee visive scritte, cessa di essere letteratura per farsi cinema»⁶⁴ – potremmo dire, cessa di essere prosa

⁶⁰ VIDAL, *Introduzione*, cit., p. 34.

⁶¹ SANGUINETI, *Abecedario*, cit., 2:06:30-2:06:56.

⁶² BUÑUEL, *Il cinema, strumento di poesia*, cit., p. 171.

⁶³ ID., «*Découpage*» o *segmentazione cinegrafica*, cit., p. 157.

⁶⁴ *Ibidem*.

per farsi poesia – anche se nonostante «il cinema [...] sia stato inventato per esprimere la vita del subcosciente che con le sue radici penetra così a fondo la poesia» sembra che «quasi mai lo si utilizzi a questo fine»⁶⁵, perché c'è in lui un fondo oscuro, una doppia natura, in quanto si presenta, lo abbiamo visto, come la «risultante *sui generis* di un'invenzione poetica ed attiva e di una testimonianza documentaria e passiva»⁶⁶.

Su questa strada, pur imperfetta, arriviamo a comprendere come, nella visione di Buñuel – per continuare con la metafora introdotta – ci sia spazio solo per la risurrezione ma, forse, dovremmo parlare di rinascita, dei «cadaveri dimenticati» dalla pagina scritta allo schermo, e non per un percorso inverso, cioè l'approdo a una nuova creazione letteraria da quella che Buñuel chiama «larva cinematografica». Con queste premesse si può indovinare perché la spaventosa mutilazione con cui si apre *Le chien andalou* sia la sola capace di interrompere la resurrezione del «cadavere» della letteratura attraverso il cinema⁶⁷, ma non di attuare lo stesso tipo di sabotaggio nel corso del sogno.

Per questa ragione Sanguineti, invitato a descrivere con quale tecnica riesca, accedendo al proprio inconscio, a liberare l'ispirazione, arriverà a dire chiaramente che uno degli elementi fondamentali della stessa è il sabotaggio della letteratura, dove con sabotaggio si intende l'esclusione programmatica di quel falso valore che è la letterarietà, a favore di un'apertura a tutti i media e le fonti possibili, con un metodo analogo a quello che aveva esercitato nell'ambito lessicografico⁶⁸. Inoltre è necessaria una sorta di «abbassamento del livello mentale», quello stesso che, si dava per scontato, avvenisse nel buio della sala cinematografica, dove non solo lo spettatore-scrittore assiste al film liberato da quelle riserve che eserciterebbe di fronte a una pagina scritta, ma può trasformare quanto vede in nuova fonte di ispirazione, essendo capace di accogliere nel proprio inconscio la nuova suggestione e conferire a essa una nuova vitalità trasformandola, con un processo inverso, in parola letteraria.

Solo attraverso questo lungo percorso, durato poco meno di un secolo, l'osmosi reciproca fra letteratura e cinema ha raggiunto una sua indiscutibile e identitaria dignità.

⁶⁵ ID., *Il cinema, strumento di poesia*, cit., p. 174.

⁶⁶ DEBENEDETTI, *Risorse del cinema*, cit., p. 80.

⁶⁷ Naturalmente l'interpretazione più ovvia è un'altra: viene «tagliato l'occhio che faceva da barriera fra l'esterno (l'oggetto, la realtà, la percezione) e l'interno (il soggetto, la soprarealtà, la rappresentazione)», VIDAL, *Introduzione*, cit., p. 31.

⁶⁸ Si veda ancora ALLASIA, *La testa in tempesta*, cit., pp. 15-45.