

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 Sinestesia

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 FAVARO (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, 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, «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

Emiliano Morreale

MORONIC LITERATURE?
NOVELLIZZAZIONE, INDUSTRIA CULTURALE E PRATICHE D'AUTORE

In una scena di *Manhattan* (1979), Diane Keaton comunica a Woody Allen di star lavorando a un romanzo tratto da un film. La reazione di lui è sprezzante: «*What do you waste your time with a novelisation for? It's like another contemporary American phenomenon that's truly moronic. The novelisation of movies. You're much too brilliant for that*». Nello specifico, si può essere d'accordo con il personaggio di Allen: gli anni '70-'80 sono il picco della produzione di “romanzi tratti dal film”, spesso adattamenti di prodotti hollywoodiani, e quasi sempre di scarso valore letterario. Ma se allarghiamo lo sguardo, le tre idee sono ingannevoli: la novellizzazione non è “contemporanea”, non per forza ha scopi di pura *exploitation* di un successo commerciale, e non è nemmeno un caso così evidente di transmedialità come sembrerebbe. Per comprendere il fenomeno della novellizzazione, la cosa migliore è forse abbandonare la prospettiva della semplice relazione tra due testi (uno filmato e uno scritto), e porsi all'incrocio di una serie di campi letterari, paraletterari e cinematografici¹.

¹ Gli studi sulla novellizzazione sono piuttosto limitati, e relativamente recenti. Fondamentali sono quelli di Jan Baetens, a cominciare da *La novellisation. Du film au roman*, Les Impressions Nouvelles, Paris-Bruxelles 2008, e gli atti del Film Forum di Udine del 2008: *Il racconto del film/Narrating the Film. La novellizzazione: dal catalogo al trailer (Novelization: from catalogue to the trailer*, XII International Film Studies Conference, a cura di A. Autelitano e V. Re, Università degli studi di Udine, Udine 2006. V. anche R.D. LARSON, *Film into Books. An Analytical Bibliography of Film Novelizations, Movie, and Tv Tie-Ins*, The Scarecrow Press, Metuchen NJ-London 1995; *La novellisation. Du film au livre/ Novelization. From Film to Novel*, a cura di J. Baetens e M. Lits, Leuven University Press, Leuven 2003.

1. *Cinema pret-à-lire*

Indubbiamente, se ci si limita alla produzione commerciale, l'adattamento letterario dei film è una forma di espressione vicaria: un "cinema *pret à porter*" difficile da studiare, composto da migliaia di testi, talvolta anonimi, quasi interamente dimenticati, mal conservati, di difficile accesso, insomma irredenti dallo sguardo storico o critico: una memoria in parte perduta, che si intreccia con le origini stesse del cinema. In molti indicano come primo esempio del genere *What Happened to Mary* (1912), cioè addirittura il primo *serial* prodotto da Edison, ispirato a un *feuilleton* uscito su una rivista femminile, e a sua volta accompagnato da una *novelization* di Robert Carlton Brown²; ma nel coacervo di pratiche artistiche e spettacolari in cui il cinema delle origini è immerso le direzioni non sono mai univoche. Intanto, le novellizzazioni hanno come antecedente diretto i cataloghi di "vedute" del cinema dei primordi, spesso minuziosi ed illustrati, veri e propri programmi di sala che sintetizzano fulmineamente il contenuto³; ma soprattutto va considerato l'isomorfismo tra la produzione dei serial cinematografici degli anni '10 e i *feuilleton* letterari a puntate: una parentela già sfruttata, ricorda Francis Lacassin, dai film di Victorin Jasset dedicati a Nick Carter⁴. Quest'ultimo dato emerge con evidenza nel caso del serial *The Adventures of Kathlyn* (1913) che, grazie all'alleanza tra Charles Pathé e William Randolph Hearst, vede l'uscita parallela dei singoli episodi e dei loro racconti a puntate, lanciati sui quotidiani americani della catena. Il cinema degli anni '10 recupera un tipo di fruizione modellata su quella della letteratura d'appendice: la produzione cinematografica e quella letteraria sono inscindibili, e non stupisce vedere, tra gli scrittori coinvolti in versioni letterarie di film a episodi, i nomi di Marcel Allain (*Le Courrier de Washington*, 1917, in 10 fascicoli) o di Maurice Leblanc (*Le cercle rouge*, 1916-17), creatori rispettivamente dei personaggi di Fantômas e di Arsène Lupin⁵. Dapprima ospitata sui quotidiani, questa produzione migra su pubblicazioni settimanali apposite, a volte riunite poi in volumi. La si può vedere come un sentiero interrotto, che giunge a un passo dalla legittimazione culturale dell'a-

² BAETENS, *La novellisation*, cit., pp. 29-30.

³ A. GAUDREULT, P. MARION, *Les Catalogues des premiers fabricants de vues animées: une première forme de novellisations?*, in *La novellisation. Du film au livre/Novelization. From Film to Novel*, cit., pp. 41-59; EAD., *Dal filmico al letterario: i testi dei cataloghi della cinematografia-attrazione*, in *Il racconto del film/Narrating the Film*, cit., pp. 25-35.

⁴ F. LACASSIN, *Pour une contre-histoire du cinéma*, Institut Lumière/Actes Sud, Lyon 1994, pp. 85-94.

⁵ Ivi, p. 187.

dattamento letterario dei film, con le novellizzazioni *highbrow* de *La roue* di Abel Gance, firmata da Ricciotto Canudo, o di *El Dorado* di L'Herbier, scritta da Philippe Hériat. Un sentiero la cui ultima tappa ideale è una collana di Gallimard, «Les Film Romanesque», che ebbe breve vita alla fine del muto pubblicando novellizzazioni “di qualità” con prefazioni di autori come Jean Cocteau, Paul Morand e Jules Romains⁶.

Da un lato, come ha notato Ben Singer, la novellizzazione dei film degli anni '10 “riempie i vuoti”, aiuta a rendere più fluida un'istituzionalizzazione del cinema verso la narrazione, che il mezzo-cinema non riesce ancora a sostenere completamente da solo. Ma d'altro canto è affascinante vedere in questo mancato incontro, in questo sfioramento tra cinema e letteratura, un arcipelago in cui sfumano l'alto e il basso sotto il segno dell'incontro tra cultura di massa e modernità. In quel decennio, in Francia, il cinema contagia, attraverso forme che vanno verso la sceneggiatura mancata o semplicemente immaginaria, numerose opere di autori prossimi all'avanguardia⁷, come Romains (*Donogoo-Tonka*, 1925) e Blaise Cendrars (*La fin du monde filmée par l'ange N.D.*, 1919). E non stupisce che la consacrazione della poesia del serial cinematografico arrivi dai surrealisti, con gli elogi di Breton e Aragon («è nei *Misteri di New York*, è nei *Vampires* che si dovranno i grandi risultati artistici di questo secolo»)⁸, i quali scriveranno insieme *Le trésor des Jesuites*, pièce ispirata ai film di Feuillade e destinata alla diva dei suoi film, Musidora.

2. Pulp novelization

Un paesaggio assai mutato, e ancor più sotterraneo e inesplorato del precedente, è quello del secondo dopoguerra, quando la *novelization* trova nuovo impulso dall'esplosione dell'editoria tascabile e *pulp*⁹. Particolarmente interessante, dal punto di vista teorico, è l'evoluzione successiva, dalla metà degli anni '60 alla stagione d'oro tra '70 e '80. In questa fase di crisi del cinema

⁶ BAETENS, *La novellisation*, cit., pp. 220-1.

⁷ R. ABEL, *Exploring the Discursive Field of the Surrealist Film Scenario Text*, in *Dada and Surrealist film*, a cura di R.E. Kuenzli, The MIT Press, London-Cambridge 1996, pp. 58-71.

⁸ LACASSIN, *Pour une contre-histoire du cinéma*, cit., p. 191.

⁹ Su questo aspetto cfr. K. NEWELL, *Expanding Adaptation Networks. From Illustration to Novelization*, Palgrave Macmillan, London 2017; J. MAHLKNECHT, *The Hollywood Novelization: Film as Literature or Literature as Film Promotion?*, in «Poetics Today», xxxiii, 2, 2012, pp. 137-168; T. VAN PARYS, *The Commercial Novelization: Research, History, Differentiation*, in «Literature/Film Quarterly», xxxvii, 4, 2009, pp. 305-317.

americano, con le grandi case di produzione in difficoltà e l'emergere di un nuovo pubblico con consumi culturali più ampi, la *novelization* amplia il proprio pubblico e a volte le proprie ambizioni. A parte alcune incursioni di autori di prestigio, almeno nei rispettivi generi, come Isaac Asimov, che adatta *Viaggio allucinante* (*Fantastic Voyage*, 1966) di Richard Fleischer, e Jim Thompson, che firma *I due invincibili* (1969), western con John Wayne e Rock Hudson, questa pratica rimarrà piuttosto separata dal resto della produzione letteraria, con alcuni nomi specializzati: ma il fenomeno è più massiccio, e gli esiti commerciali incomparabili, rispetto ai decenni precedenti. La *novelization* diventa *bestseller*.

Il punto di svolta è la metà degli anni '70; in questo, come in altri campi, *Guerre stellari* cambia il paesaggio mediale americano¹⁰. Dopo che la novelizzazione de *Il presagio* (1976) di Richard Donner, scritta da David Seltzer, era balzata al primo posto nelle classifiche delle vendite, il regista George Lucas ha da subito l'idea di accompagnare l'uscita del film con una novelizzazione, oltre che con la più massiccia produzione di *merchandising* vista fino allora. La strategia commerciale è interessante: l'adattamento letterario di *Guerre stellari* esce nel dicembre 1976, cinque mesi prima del film stesso, in parte per uno slittamento della distribuzione di quest'ultimo e in parte per avvicinare gli appassionati di fantascienza letteraria, che snobbavano la produzione cinematografica. Il libro, che in tre mesi vende tre milioni e mezzo di copie¹¹, al posto del celebre attacco del film («A long time ago in a galaxy far, far away») reca con un meno efficace «Another galaxy, another time»; ma soprattutto contiene una premessa di un paio di pagine che è una specie di riassunto degli (ancora immaginari) capitoli precedenti della saga. Come ricorda l'*executive* della Lucasfilm Pablo Hidalgo, «for decades, this 362-word introduction served as the only real insight into the events potentially covered in Episodes I, II, and III»¹². Anche se a firmarlo è Lucas, il libro in realtà è opera di Alan Dean Foster, già autore di adattamenti della serie *Star Trek* e di *Dark Star* (1974) di Carpenter, e destinato a essere il più noto esponente della *novelization* "commerciale", specializzato in film fantastici o di fantascienza: l'intera serie di *Alien* a cominciare dal primo titolo (1979), *The Black Hole*

¹⁰ T. VAN PARYS, *Another Canon, Another Time The Novelizations of the Star Wars Films*, in *Star Wars and the History of Transmedia Storytelling*, a cura di S. Guynes, D. Hassler-Forest, Amsterdam University Press, Amsterdam 2018, p. 73.

¹¹ Ivi, p. 75.

¹² P. HIDALGO, *Star Wars: The Essential Reader's Companion*, Ballantine Books, New York 2012, p. 182.

(1979), *Scontro di titani* (1981), *Atmosfera zero* (1981), *La cosa* (1981), *Giochi stellari* (1984), *Starman* (1984). È questa la stagione in cui le novellizzazioni riscuotono massimi successi, trovandosi ai vertici delle classifiche americane, da *E. T.* di William Kotzwinkle a *Rambo* di David Morrell (autore del romanzo d'origine, che però finiva con la morte dell'eroe)¹³. Ed è questo, appunto, il momento in cui il povero protagonista di *Manhattan* cerca di dissuadere la compagna dalla *moronic literature*.

3. Arriva l'autore: il caso Kubrick

Nel frattempo, anche nel cinema americano, il rapporto tra libro di successo e adattamento cinematografico si arricchisce di nuove sfumature. Il bestseller di partenza non è necessariamente un'operazione commerciale realizzata in vista di un adattamento cinematografico, ma può essere un esempio di letteratura "alta" che conosce un grande successo di pubblico. Dall'altro lato, il cinema può essere incarnato non solo e non tanto dal cinico produttore e dalla major, ma da una figura di autore che tratta "alla pari" col testo cinematografico, e che fa valere le proprie ragioni (altrettanto artistiche di quelle del libro) nei confronti del testo scritto. Si pensi a operazioni complesse, in cui si intrecciano censura, politica, ricezione da parte della cultura "alta" e risposta del mercato, nei casi di film come *Lolita* (1962) di Stanley Kubrick e *Il Gattopardo* (1963) di Luchino Visconti.

Dopo la crisi della Hollywood classica e l'affacciarsi di una nuova generazione di spettatori, nell'epoca delle *nouvelle vague* e del "regista come superstar", il rapporto tra film e romanzo si può complicare, anche quando a venir adattato è un romanzo di grande successo. Stanley Kubrick, uno dei nomi fondamentali per la mitologia del moderno autore cinematografico, è uno dei registi che con maggior originalità ha operato all'interno degli intrecci tra industria cinematografica e letteraria, compreso il terreno delle novellizzazioni¹⁴ e, in una prospettiva di controllo di tutte le fasi della produzione del film

¹³ Nella fase successiva tra gli autori più prolifici va ricordato Max Alan Collins, che dai primi '90 firma una ventina di *novelization* (*Salvate il soldato Ryan*, *American Gangster*, *La mummia*) e serie tv (*X-files*). Fino a trovarsi davanti a un paradosso con la novellizzazione del film *Era mio padre* di Sam Mendes, che era tratto da una *graphic novel* dello stesso Collins (una delle sue opere più ambiziose). Ma per contratto lo scrittore era obbligato all'assoluta fedeltà non verso il libro di partenza, bensì verso il film.

¹⁴ Tralasciando certe novellizzazioni apocrife italiane, come quella di *Rapina a mano armata* ("Novelle Film", 460, 1956), che rimette in ordine cronologico la complessa costruzione

fino alla proiezione in sala e al doppiaggio, si trova a incrociare e a praticare nuove forme di riproposizione letteraria del testo filmico.

Il caso di *2001: Odissea nello spazio* è esemplare: il film è tratto da un racconto di Arthur C. Clarke, *La sentinella*, che fornisce lo spunto iniziale, e viene adattato dal regista insieme a Clarke stesso. Il quale, parallelamente, elabora anche un romanzo, che esce insieme al film ed esplicita alcuni passaggi ambigui od oscuri (a cominciare dal finale)¹⁵. Nella parte iniziale vengono descritti i pensieri delle scimmie davanti all'apparizione del monolito, ma anche i personaggi degli astronauti, così algidi, vengono dotati di pensieri e passato per dargli maggior spessore psicologico, e seguiamo i pensieri che conducono il computer Hal 9000 all'"insubordinazione". Clarke propone addirittura una playlist alternativa a quella celeberrima di Kubrick (Richard Strauss – Johann Strauss – Ligeti – Kachaturian): i suoi astronauti ascoltano Bach e il *Dies Irae* dal *Requiem* di Mozart¹⁶. E giunge a "spiegare" uno dei finali più enigmatici della storia del cinema, il viaggio-visione di Bowman e l'apparizione del feto astrale:

Là, dinanzi a lui, luccicante giocattolo cui nessun Bambino-delle-stelle avrebbe potuto resistere, galleggiava il pianeta Terra con tutte le sue genti.

Era tornato in tempo. Laggiù, su quel globo gremito, gli allarmi sarebbero balenati sugli schermi radar, i grandi telescopi di puntamento avrebbero frugato i cieli... e la storia, così come gli uomini la conoscevano, si sarebbe avvicinata al termine.

Milleseicento chilometri più in basso egli si accorse che un assopito carico di morte si era destato e si stava muovendo pigramente lungo la sua orbita. Le deboli energie che conteneva non costituivano per lui una possibile minaccia;

temporale del film e quella di *Spartacus*, singolare per la collocazione (il settimanale femminile del PCI «Noi donne», XLVI, 1960), in italiano escono anche cineracconti tratti da *Orizzonti di gloria* ("Novelle film", 529, 1958) e *Il bacio dell'assassino* ("Le Vostre Novelle", 30, 1958). Cfr. E. MORREALE, *Oltre le soglie. Cineracconti, "novelizations", adattamenti*, in *Le carte di Kubrick*, a cura di U. Cantone, Sellerio, Palermo 2009, pp. 66-74.

¹⁵ Segnaliamo anche una curiosa versione a fumetti realizzata nel 1976 da Jack Kirby, il più geniale disegnatore della Marvel, nel 1976 (in italiano come supplemento a «Capitan America», 110, giugno 1977), affascinante per come fa esplodere la forma-fumetto a contatto con il cinema sperimentale, con esiti quasi catastrofici. Come ha scritto Jonathan Lethem, in questa fase «Kirby divenne grandiosamente pessimo, una specie di genio disastroso, impossibile da racchiudere nella forma d'arte che egli stesso aveva innovato», J. LETHEM, *Memorie id un artista della delusione*, minimum fax, Roma 2007, pp. 61-62.

¹⁶ A.C. CLARKE, *2001: Odissea nello spazio*, Longaners, Milano 1969, pp. 3, 13-14, 89, 200-201.

ma preferiva un cielo più pulito. Fece valere la propria volontà e i megatoni in orbita fiorirono in una detonazione silenziosa che portò un'alba breve e falsa su metà del globo addormentato.

Poi aspettò, chiamando a raccolta i propri pensieri e meditando sui propri poteri non ancora posti alla prova. Poiché, sebbene fosse il padrone del mondo, non sapeva bene ancora cosa fare in seguito.

Ma avrebbe escogitato qualcosa¹⁷.

Per il successivo *Arancia meccanica*, tratto da un romanzo di Anthony Burgess, Kubrick stesso procederà a un'inedita forma di riscrittura letteraria, ossia un "cineromanzo", ottenuto montando immagini del film e didascalie. Ai dialoghi tratti dalla sceneggiatura (desunta) vengono accoppiati alcuni fotogrammi del film, come in una versione fotoromanzata della sceneggiatura cosiddetta "all'italiana". Ovviamente la sfida è enorme, non solo perché il film è a colori, mentre il libro è in bianco e nero, ma perché esso è composto anche di sequenze montate sulla musica (Rossini, Beethoven) e di allucinanti zoom indietro, che nel libro vengono resi attraverso una serie di fotogrammi successivi al posto della continuità dell'inquadratura, a mo' di raccordi sull'asse. Kubrick, ex fotografo, sembra affascinato da questo esperimento in maniera consapevole, come testimonia anche la dichiarazione introduttiva:

I have always wondered if there might be a more meaningful way to present a book about a film. To make, as it were, a complete, graphic representation of the film, cut by cut, with the dialogue printed in the proper place in relation to the cuts, so that within the limits of still-photographs and words, an accurate (and I hope interesting) record of a film might be available to anyone who had a bit more curiosity than just knowing what happened in the last reel. This book represents that attempt¹⁸.

4. *Novellizzazioni all'italiana*

Il nostro paese ha una lunga tradizione di "scritture del cinema", risalente agli anni '10 (con pubblicazioni elitarie come «Il Romanzo-Film», diretta da Lucio D'Ambra, o rivolte al pubblico di settore come «La Vita Cinema-

¹⁷ Ivi, pp. 255-256.

¹⁸ *Stanley's Kubrick «A Clockwork Orange». Based on the novel by Anthony Burgess*, Ballantine Books, New York 1972, p. 3 (ma le pagine non sono numerate).

tografica»). In momento in cui il cinema cerca di legittimarsi culturalmente come spettacolo borghese, in continuo scambio con la letteratura e il teatro, l'intreccio con la parola scritta è decisivo. Ma col sonoro, e il diffondersi di un'editoria popolare, si affermerà una solida tradizione di periodici di cine-racconti, («Cinevita», «Cinema Illustrazione», «Novelle Film») che è stata analizzata in maniera sistematica da Raffaele De Berti¹⁹ cui si aggiunge, nel secondo dopoguerra, quella specialità italiana, esportata poi in Francia e nei paesi ispanofoni, che è il «cineromanzo». Senza soffermarci su questo campo, emerso negli studi da qualche tempo²⁰, notiamo solo come la sua parentela d'origine con un altro prodotto nazionale come il fotoromanzo produca, nelle numerose collane di prodotti spesso appartenenti ai piani infimi dell'editoria periodica, una sorta di «modello melodrammatico» attraverso cui vengono riscritti film anche molto diversi, fino a opere d'autore come quelle di Fellini, Visconti e Antonioni²¹. Il «cineromanzo» a fumetti privilegia gli elementi mélo nei dialoghi e nella riscrittura delle trame, e anche nella scelta dei film adattati il genere è predominante.

Ma in Italia il legame tra cinema e produzione editoriale procederà in maniera costante e varia²², anche in una produzione di segno opposto, tesa a fornire supporti cartacei a opere cinematografiche di rilievo (la collana «Dal soggetto al film» dell'editore Cappelli, a partire dal 1954) e poi con il settore delle sceneggiature desunte, che vedrà impegnati editori di grande prestigio come Einaudi o Feltrinelli, fino agli anni '90.

Nella rifondazione del cinema italiano dal 2000 in poi, basata su una nuova centralità dei produttori e su un ruolo di rilievo assegnato agli sceneggiatori, infine, si è diffusa un'altra pratica, quella delle novellizzazioni camuffate da romanzi, o dei romanzi pubblicati dai registi in vista di un imminente passaggio al cinema. Poiché uno dei punti caratterizzanti del cinema italiano dell'ultimo ventennio è stato il confronto con testi letterari e il coinvolgimento di scrittori (da Ammaniti a Veronesi, da Starnone a Piccolo), molti registi hanno deciso di pubblicare romanzi che con ogni evidenza sono il trattamento di film in

¹⁹ Cfr. almeno R. DE BERTI, *Dallo schermo alla carta*, Vita e Pensiero, Milano 2000.

²⁰ Il primo volume interamente dedicato al tema è *Gianni Amelio presenta: Lo schermo di carta. Storia e storie dei cineromanzi*, a cura di E. Morreale, Il Castoro-Museo Nazionale del Cinema, Milano-Torino 2007.

²¹ Cfr. M. MUSCOLINO, *Antonioni e l'amorosa menzogna* e R. BASANO, *Cineromanzo per giganti: «Senso» e «La strada»*, in *Gianni Amelio presenta: Lo schermo di carta*, cit., rispettivamente pp. 75-83, 87-92.

²² Tra le poche novellizzazioni riemerse dalla produzione editoriale dell'epoca, si segnala C. PROSPERI, *Eva contro Eva*, pubblicato in volume nel 1951 e riedito da Sellerio nel 2002.

lavorazione. Un percorso praticato regolarmente, negli ultimi anni, da Pupi Avati, i cui film (da *Il nascondiglio* a *Gli amici del bar Margherita* a *Il signor diavolo*) sono stati regolarmente preceduti di qualche mese dall'uscita di un libro "da cui è stato tratto il film". Meno a ridosso dei film, ma legati in fondo a uno stesso progetto di "novellizzazione anticipata, numerosi altri casi appartenenti alla categoria del "cinema medio d'autore", da *La bestia nel cuore* di Cristina Comencini, che viene pubblicato nella primavera del 2004 mentre il film entra in lavorazione alla fine dello stesso anno, o *Rosso Istanbul* di Ferzan Ozpetek, che esce nel 2013, tre anni prima l'inizio delle riprese del film. Un procedimento non nuovo, ma che in questo caso è indicativo del pubblico di riferimento, sospettoso nei confronti della mera novellizzazione, e magari più involgiato ad acquistare "il romanzo da cui è stato tratto il film"²³.

5. Mappe e confini

Abbiamo finora svolto un viaggio zigzagante, sfiorando continuamente i margini porosi di una pratica che sembra inafferrabile. Abbiamo visto comparire tante scritture diverse, in cui la *novelization* sembra stingersi e confondersi. Gli adattamenti diretti di film di presumibile successo, sono in effetti intrecciati e limitrofi ad altre pratiche assai diverse. Proviamo a fare il punto elencando le principali in un ordine sommariamente cronologico di apparizione:

- Cineracconti (cioè novellizzazioni, a puntate o a singoli fascicoli, spesso illustrate – tra questi possono essere inseriti anche i cataloghi delle "vedute" del cinema muto)²⁴;
- Cineromanzi (versioni a fumetti dei film, modellate sui fotoromanzi italiani);
- sceneggiature originali (anche di film non realizzati: *The King who was a King* di H. G. Wells, *Proust* di Pinter, *Freud* di Sartre, *Il padre*

²³ Diverso, e meritevole forse di un'analisi a parte, il caso di Paolo Sorrentino, che ha provato una specie di *spin-off* letterario del proprio cinema inventando in *Hanno tutti ragione* (2011) e *Tony Pagoda e i suoi amici* (2012) il personaggio di Tony Pagoda, ricalcato su quello di Tony Pisapia, protagonista del suo film *L'uomo in più*, e ha trascritto in forma letteraria alcuni dialoghi di *The Young Pope* in *Il peso di Dio. Il Vangelo di Lenny Belardo* (2018).

²⁴ Riprendo qui la distinzione, del tutto convenzionale e *a posteriori*, tra "cineracconti" (cioè trascrizioni narrative) e "cineromanzi" (versioni fotoromanzate, con *ballooon*) proposta in *Gianni Amelio presenta: Lo schermo di carta. Storia e storie die cineromanzi*, cit.

- selvaggio* di Pasolini, *Il viaggio di G. Mastorna detto Fernet* di Fellini – pubblicato, quest'ultimo, a fumetti per la matita di Milo Manara);
- novellizzazioni junior (versioni molto illustrate e ridotte di film per bambini, diffuse ad esempio in varie collane per tutta la produzione Disney);
 - album di figurine (in cui ogni riquadro mostra il procedere della vicenda, in accordo con l'immagine da incollare, da acquistare in edicola);
 - sceneggiature desunte (in quest'ultimo caso il volume esce a firma del regista del film, o del regista e dello sceneggiatore, ma il lavoro materiale di sbobinatura e di stesura del materiale viene compiuto da professionisti spesso anonimi, a partire non dalla sceneggiatura ma dalla visione del film in moviola);
 - novellizzazioni di prodotti televisivi (pratica frequente sia negli Usa, a volte con intere collane dedicate a una serie, che in Italia: v. la serie di volumi tratti dallo sceneggiato *La piovra*)²⁵.

Senza addentrarci ulteriormente nelle questioni teoriche che ogni casella suggerisce, richiamiamo un solo punto, decisivo, evidenziato da Jan Baetens: nella produzione editoriale più espressamente ancillare rispetto al testo filmico, la dimensione transmediale è assai attenuata. E ciò per ragioni pratiche: le novellizzazioni, che devono uscire a ridosso del film, vengono spesso scritte *non sulla base della visione del film, ma della lettura del copione*. Viene dunque meno l'elemento visuale, la potenzialità di un'*ekphrasis*. La novellizzazione, secondo Baetens, è addirittura «un anti-adattamento»²⁶.

²⁵ Questa descrizione suggerisce poi un malizioso corollario. In realtà molti *bestseller* non erano, e non sono, altro che novellizzazioni anticipate, romanzi scritti con un occhio alla sceneggiatura e al film che se ne trarrà. Il demone del cinema è già all'opera al momento della scrittura di molti romanzi di successo, e oggi guida, come un ideale o un invitato di pietra, la prosa degli scrittori più insospettabili. All'inizio degli anni '70 una grande casa cinematografica sull'orlo del collasso, la Paramount, si salva e rinasce grazie a due bestseller: *Love Story* di Eric Segal e *Il padrino* di Mario Puzo, che diventano i due grandi successi cinematografici dell'epoca. Ma in realtà Segal aveva venduto alla Paramount una sceneggiatura, e astutamente la Casa gli commissionò anche un romanzo da pubblicare *prima* dell'uscita del film. Il romanzo, nelle librerie per il San Valentino del 1970, fu un successo colossale, e fece da apripista all'altrettanto enorme successo del film, che uscì nel dicembre dello stesso anno.

²⁶ BAETENS, *La novellisation. Du film au roman*, cit., p. 9.

6. Il racconto del film

Ma se ampliamo lo sguardo, dal “libro tratto da un film” al “libro che racconta un film”, il paesaggio si amplia in maniera vertiginosa, conosce articolazioni impreviste, e cominciamo a incontrare una dimensione “verticale”, diversi livelli di legittimazione. Elenchiamole stavolta in un ideale ordine ascendente, dalla pratica più gregaria a quella più auto-legittimata:

1. Le novellizzazioni strettamente intese (Alan Dean Foster, Max Allan Collins);
2. Le novellizzazioni d'autore (*La roue* di Ricciotto Canudo, *La passione di Giovanna d'Arco* di Pierre Bost, *Le vacanze del sig. Hulot* di Jean-Claude Carrière), piuttosto rare e distinte dalle precedenti per le ambizioni artistiche, la collocazione editoriale, il prestigio dell'autore;
3. Le auto-novellizzazioni, firmate dal regista o dallo sceneggiatore e a volte scritte parallelamente alla sceneggiatura (*Amarcord* di Federico Fellini-Tonino Guerra, *Teorema* di Pier Paolo Pasolini, *La corrispondenza* di Giuseppe Tornatore). Esse diventano negli anni '60 un campo interessante, perché i registi dell'epoca delle *nouvelle vague*, accanto alla rivendicata volontà cinefila, coltivano un legame strettissimo con la letteratura. E dunque, a fianco alle novellizzazioni “pulp” o tradizionali di *Fino all'ultimo respiro* o dei primi film di Chabrol²⁷, pubblicate nella collana «Romans-Choc» di Seghers, troviamo le versioni letterarie dei film di Alain Resnais, ad opera dei prestigiosi sceneggiatori (*Hiroshima mon amour* di Marguerite Duras, *Muriel* di Jean Cayrol, *L'anno scorso a Marienbad* di Alain Robbe-Grillet). Ma la cultura letteraria dei registi *nouvelle vague* sarà testimoniata anche dai ritorni sul proprio lavoro cinematografico da parte di Francois Truffaut (*L'uomo che amava le donne*) o Eric Rohmer (*La mia notte con Maud: Sei racconti morali; Racconti delle quattro stagioni*);
4. Le novellizzazioni nascoste, ossia i film presentati come romanzi da cui è stato tratto il film, ma in effetti scritte durante o dopo la scrittura o la lavorazione degli stessi (*Love Story* di Eric Segal, *La bestia nel cuore* di Cristina Comencini, *Il nascondiglio* o *Il signor diavolo* di Pupi Avati);
5. I romanzi e racconti tratti da film mai fatti, che utilizzano lo spunto abortito della sceneggiatura per un testo letterario originale, che man-

²⁷ Ivi, p. 223.

tiene legami vaghi con il progetto di partenza (pubblicato dal regista-sceneggiatore, come *Il ragazzo della Bovisa* di Ermanno Olmi o *Quel bowling sul Tevere* di Michelangelo Antonioni, o dallo sceneggiatore: *L'alternativa del diavolo* di Frederick Forsyth, *Una questione privata* di Beppe Fenoglio, *Io non ho paura* di Niccolò Ammaniti);

6. Infine, e questo è un caso singolare, descrizioni di film all'interno di testi letterari, che non hanno alcuna parentela all'origine con la produzione del film stesso, e si presentano come operazioni di *ekphrasis* (*Cinema* di Tanguy Viel, ispirato agli *Insospettabili* di Joseph Leo Mankiewicz). In alcuni casi, addirittura, e qui ci si allontana dalla novellizzazione ma proprio per questo sorgono in maniera più chiara alcuni problemi teorici, la scrittura può riguardare un film inesistente, inventato dall'autore del romanzo e del racconto (*Il bacio della donna ragno* di Manuel Puig, *L'amante del produttore* di Vladimir Nabokov, *Nei sogni cominciano le responsabilità* di Delmore Schwarz, *Specchio delle mie brame* di Alberto Arbasino, *Una serata al cinema* di Robert Coover, *Il libro delle illusioni* di Paul Auster)²⁸.

In questo tipo di riscrittura, però, emergono una serie di costanti assenti nelle novellizzazioni commerciali. Intanto si pone la questione del narratore. Il lettore si trova davanti al rapporto tra un soggetto, più o meno implicito, e un testo filmico che gli parla. In particolare, gli parla di qualcosa che sta *fuori* dallo schermo, anche quando l'intero testo (Viel) sia costituito dal racconto del film medesimo: il racconto letterario è dunque anzitutto il resoconto di un'esperienza.

Come nota Baetens²⁹, la visione del film nella letteratura contemporanea avviene *dentro* un contesto narrativo. La descrizione delle immagini cinematografiche può coprire l'intera estensione del testo (Viel) o apparire solo in alcuni momenti decisivi (la parte su *Malizia* in *L'animale che mi porto dentro* di Francesco Piccolo), ma comunque film e vita entrano in scambio, i loro confini sono permeabili. I procedimenti attraverso cui il film agisce sull'esterno sono la *sineddoche* (il film è una parte condensata dell'intero racconto), la *mise en abyme* (il film ripete o anticipa scene della vita), la *trasposizione* (il racconto mostra la fruizione del film in un luogo e tempo particolari). Ma dai sugge-

²⁸ V. MAGGITI, *Lo schermo fra le righe. Cinema e letteratura del Novecento*, Liguori, Napoli 2007, spec. pp. 47-154.

²⁹ BAETENS, *La novellisation. Du film au roman*, cit., pp. 170-171.

rimenti di Baetens si possono trarre ulteriori considerazioni sui “racconti di film” all’interno dei testi letterari:

- In generale, assieme alla dimensione narrativa, emerge il problema di rendere l’atmosfera, la messa in scena; scatta la sfida dell’*ekphrasis*³⁰. Questa *ekphrasis* mette davanti agli occhi il diverso scorrimento di film e testo letterario (lo scrittore nel riportare la vicenda del film si ferma, indugia su dettagli, o all’inverso procede per ellissi e sincopi sulle parti che vuole trascurare), ed essa può investire di volta in volta la dimensione del filmico (oggetti rilevanti, come in una digressione di Paul Auster in *L'uomo nel buio*, o gli attori, come in Puig) o quella del profilmico (l’illuminazione, la musica, addirittura gli accidenti fisici del film durante la proiezione, come in Schwarz, Nabokov o nel racconto *Frank* di A. L. Kennedy);
- Dal punto di vista narratologico, il resoconto del film tende ad articolarsi attraverso tre piani intrecciati: la novellizzazione vera e propria, il *commento* (a tratti avvicinabile al commento critico, o alla spiegazione delle motivazioni dei personaggi sullo schermo, comunque non immediatamente *visibili*) e il *racconto* di ciò che accade (o è accaduto, o accadrà) a chi guarda. La variazione di questi equilibri può determinare anche l’appartenenza in misura maggiore o minore al genere letterario o saggistico (come in “saggi” che sono condotti, dall’incontro col cinema, verso la dimensione della *fiction*: v. *Il mago di Oz* di Salman Rushdie);
- Sineddoche, *mise en abyme* e trasposizione strutturano la visione cinematografica come un’*epifania*, come la rivelazione di verità ignorate che illuminano in maniera definitiva, tragicamente o felicemente, la vita dell’autore/ spettatore. Per dirla con le parole di un personaggio di *Underworld* di Don De Lillo dopo la visione di un immaginario film di Eisenstein, “This is a film about Us and Them, isn’t it?”. O, come dice Italo Calvino concludendo la propria *Autobiografia di uno spettatore*, «il film di cui ci illudevamo di essere solo spettatori, è la storia della nostra vita»³¹;

³⁰ J.A.W. HEFFERMAN, *Notes toward a Theory of Cinematic “Ekphrasis”*, in *Imaginary Films in Literatur*, a cura di S. Ercolino, M. Fusillo, M. Lino, L. Zenobi, Brill Rodopi, Leiden/Boston 2016, pp. 3-17.

³¹ Lo scritto pubblicato dapprima come prefazione a F. FELLINI, *Quattro film*, Einaudi, Torino 1974, è ora in I. CALVINO, *Opere. Romanzi e racconti*, III, *Racconti sparsi e altri scritti d’invenzione*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Mondadori, Milano 2004, pp. 27-50.

- La postura mentale e la tonalità emotiva dello scrittore davanti allo schermo segnano indirettamente un riemergere della dimensione *attrazionale* del cinema, che gli studiosi legano alle sue origini, prima dell'istituzionalizzarsi della narrazione cinematografica come la conosciamo³². Per paradossale che sembri, gli scrittori non sono attratti dalla dimensione narrativa del cinema, ma dal loro potere di rivelazione, dagli enigmi e dalle soluzioni che le figure sullo schermo pongono. Shock, apparizioni impreviste, forme che comunque eccedono il racconto (e tra queste forme, in fondo, rientrano i divi e le dive). Il cinema è un soggetto letterario eminentemente *fantastico*³³, e questo in particolar modo ai due estremi della sua parabola cronologica: quando esso appare come qualcosa di nuovo ed enigmatico (nei primi decenni del '900), e quando è ormai più o meno esplicitamente legato all'idea di passato, nostalgico o terrifico;
- Il rapporto con ciò che appare sullo schermo è legato a una dialettica tra *intimità* e *distanza* (le immagini colgono una parte profonda di noi stessi, ma rimangono inaccessibili); l'esperienza dello spettatore è dunque un viaggio interiore legato dalla logica del *desiderio*. Non a caso è spesso frequente, nelle apparizioni del cinema, una dimensione erotica (*L'assassino timido* di Clara Uson, *L'animale che mi porto dentro*, ma anche *Il bacio della donna ragno* e *L'assistente del produttore*) che connota i corpi sullo schermo. Ma d'altro canto affiora spesso, in più direzioni, la sensazione inquieta del deperimento, del trascorrere del tempo, infine della morte³⁴: il continuo ripetersi delle proiezioni sempre uguali; lo spazio che intercorre tra il momento della visione e quello della sua rammemorazione; il fatto che ciò che vediamo sullo schermo è comunque, irrimediabilmente, *passato*³⁵.

³² La nozione di cinema delle attrazioni è stata introdotta per la prima volta da André Gaudreault e Tom Gunning in un intervento a un convegno del 2015 (*Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?*, poi in *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, a cura di J. Aumont, A. Gaudreault e M. Marie, Publications de la Sorbonne, Paris 1989, pp. 49-63).

³³ O, come scrive Hefferman, «since film itself is inherently dreamlike, the story of a film is generically akin to the story of a dream», HEFFERMAN, *Notes toward a Theory of Cinematic's "Ekphrasis"*, cit., p. 6.

³⁴ Desiderio e morte si trovano uniti esemplarmente in *Infinte Jest* di David Foster Wallace, in cui l'immaginario film omonimo, visto al teleputer (profetica commistione di televisore e computer) inchioda gli spettatori allo schermo con un eccesso di piacere, uccidendoli letteralmente.

³⁵ Per la centralità dei temi del desiderio (anche erotico), del tempo e della morte cfr. l'introduzione a *Racconti di cinema*, a cura di E. Morreale e M. Pierini, Einaudi, Torino 2014, specie, pp. IX-XI.

7. Epilogo

Da quando, alla metà degli anni '80, i film possono essere conservati e rivisti a casa come i libri, ricercarne le emozioni nella forma vicaria del libro è sempre meno necessario. Il romanzo tratto dal film e le sue forme intermedie, che oggi vanno sotto il nome complessivo di *tie-in*, sopravvivono per i prodotti di punta dell'industria cinematografica e televisiva come forma integrata in una catena di sfruttamento, tra videogiochi e merchandising. Nel frattempo, la serialità televisiva si è imposta come modello egemone, con un'ipertrofia della narrazione che va a scapito nel cinema dell'elemento della messa in scena, e nella narrativa della ricerca linguistica e della dimensione riflessiva. Le serie tv, in definitiva, sembrano riuscire a raccontare più del romanzo e più del cinema; e soprattutto a spostare il terreno di gioco esclusivamente sul piano del racconto.

In una scena del film *La truffa dei Logan* (*Lucky Logan*, 2017) di Steven Soderbergh, un gruppo di scalcagnati rapinatori scatena una rivolta in carcere in modo da stornare l'attenzione delle forze dell'ordine dal loro "colpo". Il piano riesce, e i detenuti sequestrano alcuni agenti avanzando delle richieste per rilasciarli. Tra queste, ce n'è una piuttosto singolare, che non si può soddisfare a causa di un cortocircuito tra la saga di romanzi di G. R. Martin, *Il turno di spade*, e la serie tv che ne è stata tratta. Ecco i termini della trattativa:

Warden Burns: As warden, I can approve buying a copy of *A Dance With Dragons* for the prison library to go up on the *Game of Thrones* shelf. Now, the only problem is that *The Winds of Winter* and *A Dream of Spring* have yet to be published so those aren't available. Well, I can't do anything about what I can't control.

Naaman: That is total bullshit! George R.R. Martin was supposed to deliver *The Winds of Winter* to his publisher over two years ago.

Warden Burns: I know that was the original deadline. That's what it says here. But I'm reading to you from the Wikipedia page. It also says that Martin had a grueling promotion schedule or something, and it's interfered with his writing schedule. He's failed to complete *The Winds of Winter*.

Naaman: That don't make no sense. Those two guys who transferred in from Federal last month knew about all the new stuff with the hot chick and her dragons.

Warden Burns: No. I'm telling you, I believe those two inmates had that information from watching the TV series. Again, I'm reading to you. The series has jumped ahead! It's no longer following the books!

“La serie è andata oltre, il libro non gli sta dietro”, potremmo tradurre con qualche libertà. Il confine tra blockbuster, bestseller e novellizzazione si complica: in fondo sono tutti epifenomeni di un “grande racconto” in cui il regista, lo sceneggiatore, lo scrittore o il produttore non sono più opposti come poli creativi dialettici o conflittuali, mentre dominano figure trasversali come lo showrunner. Forse, a sorpresa, è un trionfo postumo della narrazione, o almeno dello *storytelling*, su quel complicato equilibrio, estetico e sociologico, che faceva la ricchezza del cinema. E, a pensarci bene, anche della letteratura. *The series has jumped ahead...*