

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

Rosa Mogliasso

LECTOR IN FABULA: DAL FEUILLETON A «BREAKING BAD»

Nel 1979 Umberto Eco scrive *Lector in fabula* alludendo alla locuzione latina *lupus in fabula* poiché, come il lupo è una figura costante delle favole, così il lettore è indispensabile per un testo. Un testo ha sempre bisogno di un lettore, qualcuno che lo aiuti e che contribuisca alla sua generazione di senso, altrimenti non esiste. Quando dico “lettore”, qui mi riferisco non solo al lettore, ma anche al destinatario di un testo visivo o spettacolare: un quadro, una foto, un film o di quel tipo particolare di testo che per convenzione definiamo serie televisiva, ma che ormai di televisivo ha poco, poiché spesso viene fruito attraverso lo schermo di un computer, quando non di un cellulare.

Oggi una parte di coloro che si dedicano alla lettura di storie scritte sembra essere sempre più attratta dalle serie televisive. Sulla base di questa considerazione ci chiediamo se le serie tv stiano prendendo il posto della letteratura.

Quali sono le analogie tra romanzo e serie tv? Ovviamente la letteratura in prosa è narrazione scritta di parole, mentre le serie tv sono intreccio di parole, immagini in movimento, effetti sonori e musicali e presenza, più o meno carismatica, di attori. Ma come il romanzo, e qui veniamo alle analogie, la serie tv dà la possibilità al destinatario di avere un rapporto personale con le storie, di scegliere ritmo e frequenza dei tempi di fruizione, ovvero la opportunità di avere una relazione duratura e privata con la storia che diventa una sorta voce amica, familiare.

Il concetto di serialità, sul quale si basa l'intera ideazione delle serie tv, deriva dal mondo letterario e in particolare dai romanzi di appendice ottocenteschi, i cosiddetti *feuilleton*, dal francese *feuille*, foglio, ovvero la parte di un giornale che ospitava una storia pubblicata a puntate settimanalmente. Era un genere letterario che proponeva narrazioni ricche di colpi di scena, situazioni a forti tinte, netti contrasti tra personaggi buoni e personaggi cattivi destinato a coinvolgere emotivamente e appassionare un pubblico molto vasto e poco colto.

Un esempio eclatante di contagio della prosa narrativa tipica del feuilleton e la serie televisiva è il così detto meccanismo del *cliffhanger*: espediente narrativo con cui gli autori propiziavano la lettura e spingevano il pubblico a continuare il racconto la settimana successiva. La tecnica più funzionale di tutte era quella di terminare un episodio con un evento dall'esito incerto, che tenesse sulle spine il pubblico, il *cliffhanger*, appunto.

Il termine deriva proprio da un episodio di un racconto seriale dello scrittore inglese Thomas Hardy: *A Pair of blue eyes*, pubblicato a puntate tra il 1872 e il 1873, dove un episodio viene fatto terminare con uno dei protagonisti pencolante sul bordo di un precipizio. Sospeso lui, e in stato di sospensione anche il pubblico, che vuole sapere se vivrà o si schianterà nel burrone. E, intanto, in attesa del prossimo numero della rivista, il pubblico immagina, fantastica, ovvero, coopera con l'autore, e qui torniamo a Eco e al *Lector in fabula*, ovvero al contributo del destinatario di un testo.

E cominciamo con un esempio. Un rapporto di comunicazione straordinariamente fecondo tra autore e fruitore è un quadro, un olio su legno del 1502 (77 cm × 53). Stiamo parlando del ritratto di una donna al balcone, la donna è Monna Lisa, moglie del mercante fiorentino Francesco del Giocondo, l'autore è Leonardo da Vinci. Non è necessario essere davanti al quadro originale ospitato al Louvre, ma è sufficiente una qualunque riproduzione, per renderci conto di come Monna Lisa pulsi di vita. Come un essere vivente Monna Lisa muta di espressione sotto i nostri occhi, a volte seria, a volte malinconica, a volte beffarda; in lei niente è fissato definitivamente. Non solo, Monna Lisa sembra guardare proprio noi e proprio su di noi avere un pensiero, un'opinione. Come ci è riuscito Leonardo? Grazie a un'intuizione autoriale: abbandonare l'esattezza della riproduzione, lasciare nell'indefinito, e chiedere un contributo a chi guarda, chiedere allo spettatore di sobbarcarsi parte del lavoro creativo. È il famoso sfumato leonardesco che lascia un margine all'immaginazione e ci domanda di fantasticare.

Per ottenere l'effetto L. lavorò sui tratti del viso e in particolare sui tratti responsabili dell'espressione: gli angoli delle labbra e gli angoli degli occhi, sono appunto sfumati: indistinti, svaniscono nell'ombra, si perdono nell'oscurità. Non solo: sia il volto che il paesaggio alle spalle della donna non sono simmetrici, ancora una volta l'autore destabilizzando lo spettatore lo costringe a un lavoro di creazione attraverso lo sguardo. Poiché tutto è mutevole, niente è definitivamente fissato, chi guarda questo quadro deve essere molto collaborativo.

Leonardo deve essersi immaginato uno suo interlocutore, diciamo, di 1° livello: ingenuo, che subisse inconsapevolmente le sue scelte esecutive; ma

anche uno spettatore di 2° livello che possedesse una serie di competenze, capace di individuare le sue strategie espressive e di goderne.

Come afferma Eco, la fruizione è sempre influenzata da quello che abbiamo già letto o visto, da un passato di fruizioni che creano nella nostra mente delle sceneggiature, sceneggiature che sono di origine intertestuale, ovvero di testi che dialogano tra di loro. Come nascono le sceneggiature? Ogni volta che il lettore riconosce, all'interno del testo azioni che potrebbero cambiare il corso degli eventi, è portato a fare delle supposizioni, delle previsioni, azzardare sviluppi, ipotizzare mondi possibili e compiere quelle che Eco definisce passeggiate inferenziali nel bosco narrativo. Esistono due modi per passeggiare all'interno di un bosco: ci si muove per tentativi, oppure ci si muove per capire come è fatto il bosco. Analogamente esistono due modalità per attraversare un bosco narrativo: un lettore di 1° livello, desidera semplicemente sapere come la storia vada a finire (se Renzo sposerà Lucia, se Walter White guarirà e continuerà spacciare cristalli di metanfetamina insieme a Jesse Pinkman), ma un testo si rivolge anche a un Lettore Modello di livello più alto, che vuole capire come è fatto il bosco, ovvero la strategia espressiva dell'Autore. Al lettore di 1° livello basta leggere una volta. Quello di 2° livello, che vuole individuare l'Autore, è costretto a rileggere il testo più e più volte e smontare i meccanismi narrativi.

Quali sono questi meccanismi narrativi che invogliano il lettore a compiere le passeggiate attraverso il bosco narrativo? Gli enigmi, ovvero espedienti narrativi che inducono il lettore a porsi delle domande circa il senso della storia, ma anche della psicologia dei personaggi e le motivazioni del loro agire.

Due procedimenti fondamentali per creare enigmi nella narrativa d'intreccio sono la suspense e la sorpresa. Si ha suspense quando un lettore, grazie agli indizi disseminati dall'autore, è in grado di prevedere cosa stia per accadere al personaggio e prova empatia. Ovvero si ha suspense quando il lettore è consapevole e il personaggio è inconsapevole. Suspense è un patto comunicativo tra autore e lettore a scapito del personaggio, che è un po' quello che succede con l'ironia.

Hitchcock nella famosissima intervista con François Truffaut (50 ore di registrazione da cui nacque il saggio intervista: *Le cinéma selon Alfred Hitchcock*), dichiarò di non essere interessato impiegare i suoi personaggi nel risolvere misteri nella tradizione di Agatha Christie, dell'enigma: chi è stato?, chi ha ucciso?, ovvero in quelli che lui definisce rompicapi o problemi di scacchi umani, bensì affermò di preferire dare agli spettatori tutti i fatti e al più presto, poiché solo in questo modo si creava quella dilatazione dell'attesa, quella tensione insopportabile che serpeggiava tra il pubblico quando questi sa fin

dall'inizio che il tale è un assassino e vorrebbe gridarlo al personaggio con il quale simpatizza, secondo il principio: non c'è paura in uno sparo, ma c'è paura nell'avvisaglia di uno sparo.

Suspense e sorpresa possono essere entrambe presenti in un testo, spesso si alternano e sono complementari. Esempio di *mélange* riuscito di suspense più sorpresa, lo troviamo in *Dark*, una serie tedesca tra le più interessanti degli ultimi anni, conosciuta anche come *I segreti di Winden*, ambientata nel presente e nel passato di una piccola città nei pressi di una centrale atomica, dove si verificano fenomeni inspiegabili come la morte improvvisa di intere mandrie di pecore, uccelli che piovono defunti dal cielo e, soprattutto, la scomparsa di giovani adolescenti maschi. Thriller fantascientifico che viaggia nel tempo dalla trama corposa, che richiede una notevole cooperazione interpretativa da parte dello spettatore e la sua attività creatrice di sceneggiature e mondi possibili, e sospensione dell'incredulità.

Nel 2° episodio, il commissario indaga sulla scomparsa del proprio figlio Mikel. Notte, pioggia torrenziale, U. raggiunge non ufficialmente e senza mandato un magazzino dove il custode è tra i suoi sospetti, entra nel magazzino con una torcia, raggiunge una botola, la apre, trova una catena che regge qualcosa appeso sul fondo, U. comincia a tirare la catena verso di sé, cosa è appeso alla catena? Un sacco nero. Cosa contiene il sacco si chiede U. e con lui lo spettatore? Orrore, saranno forse resti del figlioletto scomparso? Sorpresa. Intanto noi spettatori in montaggio alternato, abbiamo visto il custode svegliarsi per i rumori, imbracciare il fucile e andare verso il magazzino: suspense. Attento! Ulrich, vorremmo gridare. Il custode entra, minaccia con il fucile, U. lo ignora e apre il sacco: non dirò cosa contiene il sacco!

A differenza di uno spettatore, il lettore per poter "vedere" ciò che la storia racconta, deve trasformare le parole in proiezioni dentro la sua testa, seguire la direzione tracciata da chi racconta, e dunque a lui è richiesto un maggior grado di cooperazione con il narratore nella costruzione del mondo della storia, più di quanta venga richiesta a uno spettatore cinematografico. Ultimamente le serie televisive stanno rovesciando questo paradigma, facendo vedere molto, ma lavorando sull'enigma e su un tipo di narrazione ellittica e anticipatoria che molta collaborazione richiede allo spettatore in lavoro previsionale e proiezioni. Prendiamo come esempio *Breaking Bad*, serie televisiva americana *crime*, molto cruda e violenta: protagonista Walter White un professore di chimica al quale viene diagnosticato un cancro ai polmoni e per pagarsi le cure decide di cucinare metanfetamina ottenere *crystal meth* da spacciare insieme a un suo ex studente Jesse Pinkmann non brillante come studente, migliore come *pusher*.

Sempre a proposito della gestione autoriale di enigmi anticipatori, un esempio straordinario è l'inizio della 2° stagione di *Breaking Bad*. E qui farò uno spoiler, ma siccome quelli che di voi non hanno ancora visto BB do per scontato che siano lettori Modello, ovvero più interessati a sapere com'è fatto il bosco che a sapere come va a finire, procedo con il racconto.

Il primo episodio si apre con immagini in bianco e nero un tubo che gocciola, il sole del secondo pomeriggio attraverso le foglie, una lumaca percorrere lentamente un muretto, un bicchiere mezzo pieno abbandonato su di un muretto, rumore di sirene, siamo negli esterni della casa di Walter White, movimento della camera da sinistra verso destra sul pelo dell'acqua della piscina, entra in campo una piccola sfera che galleggia, ruota su se stessa, sembrerebbe un occhio finto, la sfera viene attratta dagli sfiatatoi, finisce in fondo alla piscina, anche la telecamera finisce sott'acqua, rumore di profondità subacquee, in tutto questo bianco e nero improvviso un tocco di colore: un animaletto di peluche color fucsia, ruota nella acqua sul fondo. Nella lenta rotazione si scopre metà del suo corpo, vediamo che è semicarbonizzato e gli manca un occhio. Titoli aperture, inizia l'episodio è a colori, ovvio, e completamente slegato da quanto abbiamo visto. All'inizio del 4° episodio 2° stagione ritorna l'orsetto di peluche color fucsia, un uomo con una tuta e una maschera potrebbe essere un uomo della polizia scientifica recupera l'orsetto dalla piscina lo mette dentro una busta di plastica trasparente quindi lo appoggiò insieme ad altri reperti sono tutti dentro una busta trasparente con delle etichette. Inizia l'episodio, la storia va avanti. Jesse Pinkmann s'innamora della sua vicina di casa il 7° episodio finisce con Jesse e la ragazza seduti di schiena davanti allo schermo muto. Lei allunga lentamente la mano e tocca la mano di lui, finisce l'episodio.

L'8° episodio inizia con la ripresa delle due sedie vuote una delle due sedie e rovesciata. Esempio magistrale di cliffhanger romantico, i due hanno abbandonato le sedie e si presuppone siano in camera da letto. Tutto bene? No!

BB, è caratterizzato da continue montagne russe emotive: la ragazza è una ex tossica e introduce Jesse all'uso di eroina. Ricattano Walter e lui entra surrettiziamente nella loro casa, li trova nel letto, sono fatti, distesi sul fianco, la ragazza inconsapevolmente nel sonno si gira supina e ha un rigurgito, Walter potrebbe soccorrerla, ma non lo fa, la guarda morire. Un pericolo in meno per lui.

Nell'ultimo episodio il *focus* è sul padre della ragazza, controllore di volo aereo che riprende il lavoro dopo il lutto, ma stravolto, in confusione, sbaglia a dare indicazioni e causa un terribile incidente aereo. Nello stesso istante: Walter nel suo giardino assiste alla caduta degli oggetti del cielo e dell'orsetto

che finisce nella piscina, e noi sappiamo che la morte della ragazza voluta da W. ha causato indirettamente la morte di centinaia di persone, tra le quali almeno un bambino, il bambino dell'orsetto di peluche.

Un finale devastante anche per lo spettatore, ma quale piacere si ricava dal riconoscere la coerenza e la perfetta costruzione di questa sceneggiatura? Qui siamo allo stato dell'arte della costruzione di un enigma narrativo, ha tenuto in sospeso e attaccato allo schermo lo spettatore per un'intera stagione.

E qui dobbiamo accennare al potere di coinvolgimento della recente narrazione audiovisiva, che grazie a scritture straordinariamente efficaci e alla possibilità di veicolare significati attraverso canali visivi, sonori, cognitivi, porta a modalità di percezione, che possono causare dipendenza. È il fenomeno del così detto: *binge watching*, ovvero l'abitudine di guardare programmi televisivi per un periodo di tempo esagerato, in particolare diversi episodi consecutivamente senza interruzione.

Inevitabilmente va il pensiero alla funzione dell'intrattenimento in *Infinite Jest* di David Foster Wallace, ovvero come l'*addiction* agli audiovisivi possa portare all'annullamento della capacità di scegliere, il rischio di diventare spettatori acritici.

Ma io dissento: gli esseri umani non possono fare a meno delle storie, ma resta comunque il fatto che, perché una storia funzioni, almeno metà del lavoro lo devono fare il lettore o lo spettatore.

Bibliografia

UMBERTO ECO, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1979;

FRANCOIS TRUFFAUT, *Il cinema secondo Hitchcock*, prefazione all'edizione italiana di Francois Truffaut, traduzione di Giuseppe Ferrari e Francesco Pititto, Pratiche Editrice, Parma 1977;

DAVID FOSTER WALLACE, *Infinite Jest*, traduzione di Edoardo Nesi, con la collaborazione di Annalisa Villorosi e Grazia Giua, collana Stile Libero Big, Einaudi, Torino 2006.