



# CINEMA COME POESIA

Capitoli sui Bordi  
di un'Immagine

di **Tommaso Pomilio**

Tommaso Pomilio

**CINEMA COME POESIA**  
Capitoli sui Bordi di un'Immagine

**© 2010 Editrice ZONA**  
**È VIETATA**  
**ogni riproduzione e condivisione**  
**totale o parziale di questo file**  
**senza formale autorizzazione dell'editore**

ZONA

*Cinema come Poesia. Capitoli sui Bordi di un'Immagine*  
di Tommaso Pomilio  
ISBN 978 88-6438-109-1

© 2010 Editrice ZONA, via dei Boschi 244/4 loc. Pieve al Toppo  
52040 Civitella in Val di Chiana - Arezzo  
tel/fax 0575.411049  
[www.editricezona.it](http://www.editricezona.it) - [info@editricezona.it](mailto:info@editricezona.it)  
progetto grafico: Serafina - [serafina.serafina@alice.it](mailto:serafina.serafina@alice.it)

In copertina: un fotogramma da *La petite marchande d'allumettes* (1928)  
di Jean Renoir e Jean Tédesco.

Stampa: Digital Team - Fano (PU)  
Finito di stampare nel mese di maggio 2010

# INDICE

Premessa	7
<b>PARTE PRIMA: IL CINEMA CONTRO LA LETTERATURA</b>	<b>9</b>
Un contatto discorde	11
Assorbimento della lettera	16
Il letterato nel lavoro filmico	19
Traslitterazioni	25
Visibili, invisibili tessuti del narrare	32
Nello spazio/tempo del racconto	37
Il luogo (impronunziato) dell'enunciazione	42
Il sistema del racconto	46
Parole per filmare: una struttura liquida	49
Sintassi filmiche e spazio letterario	52
<b>PARTE SECONDA: IL CINEMA VERSO LA POESIA</b>	<b>57</b>
Metriche del subliminale	59
Il pensiero magico (del cinema)	62
Alchimie dell'espressione	67
Figure dell'Immagine	70
Le spirali di una seconda vista	73
Aperture della visione	81
Il cinema verso la poesia	86
Un nuovo stato dell'intelligenza	90
Scenari, poemi cinematografici	94
La poesia del cinema: oltre l'essenza del linguaggio	98
Metro e ritmo nel film	103
Verticalità dell'invisibile	107
Una metafora della Visione	112
Sotto un film scorre un altro film (Come un epilogo, per non finire)	118
Riferimenti bibliografici	125

*A Daniele  
per la grana lirica  
da scoprire*

## PREMESSA

“Non si può fare cinema col cinema, poesia con la poesia, pittura con la pittura”, amava dire Carmelo Bene, echeggiando una pagina landolfiana di *Rien va*. “Bisogna sempre fare altro”. Se un’arte (se ha compiuta credibilità di arte) di continuo ci appare protesa sul suo oltre, sul suo *impuro* – su quel che è altro insomma da sé, così come su quello che, dentro se stessa, è ancora e sempre *altro*, – ciò è forse perché nessuna arte, nello spingersi verso il vivo nucleo del linguaggio o strumento che la rende possibile, può fare a meno di provare a estinguerlo, quel *linguaggio*.

Neutralizzare le impalcature del “codice” di partenza, il sistema adottato (che, nelle arti verbali, coincide con la Lingua stessa), per trasmettere, quasi mesmerizzare, *altro* attraverso le medesime ristrettezze di quel “codice”, è la sfida *u-topica* che l’arte a partire dal Moderno non si stanca di lanciare a se stessa. Onde (provare ad) approdare a una manifestazione (a una concretezza solida di Oggetto), travalicando le proprie modalità rappresentative; uscendo dal confine del suo stesso corpo. *Alchimie du verbe*. – È in questo senso, che nessuna forma artistica, che non sia decorativa, veramente de-scrive, così come nessuna mai davvero ri-presenta; piuttosto, nello *scrivere* (atto materico, incisione sul vivo), essa *rende presente*: lascia che la materia emerga, nella sua *ossessione lirica* (come volevano i futuristi), nella sua *sostanza lirica* (come nel Surrealismo ugualmente).

In questo, il codice non basta più, non basta mai; “ogni cosa per rifulgere e per regnare ha bisogno di una mediazione” (è Landolfi stesso, stavolta, a parlare): soprattutto nel senso, che ha bisogno di trasmutare da un *medium* (da un linguaggio) a un altro *medium* (a un altro linguaggio). Trovare corridoi per passare di stato in stato, sempre più accosto all’incandescenza della cosa, lì dove sembra essere la materia stessa a parlare o la sua *essenza* (Artaud).

Bisogna sempre fare Altro.

Questo libro tenta dunque un avvicinamento a quel nodo sempre critico o forse persino indecidibile che è l’intreccio, fatale intreccio, di cinema e letteratura. Vi si accosta, certo, nel considerare i modi certo svariatiissimi

di rispecchiamento/parallelismo o di collaborazione tra i due mezzi: è quanto avviene nella sua prima parte, pur sinteticamente e nella consapevolezza di quanto siano, i due mezzi, l'uno all'altro irriducibili, *incomparabili*, proprio perché attivano campi percettivi (o se vogliamo atti di *fruizione*) radicalmente divaricati. – Ma *altro* ancora è soprattutto il nodo. Approssimarsi a una interzona cine/letteraria, rivela piuttosto le condizioni di un sincretismo rinnovato diversamente ogni volta; rivela la temperatura della metamorfosi, che ogni produzione estetica avveratasi nel regime fluido di un contatto (anche astratto, anche del tutto metaforico) fra mezzi e alfabeti differenti, non può fare a meno di sprigionare: e se non può, è proprio per quella tensione artistica di base, tensione alchemica a “fare” o *divenire* costantemente *altro*.

Nel segno e nel fuoco della *poesia*, così aperto e astratto, così sfuggente e molteplice o, di nuovo, eventuale/indecidibile (proprio perché campo privilegiato, nel Moderno, di quell'*alchimia* fondamentale di cui ho detto – azzerarsi della lingua per forza stessa di linguaggio, fino al concreto attingimento d'una *sostanza* ancora metamorfica), un cinema non ha smesso di scoprire immagini che travalicassero le cristallizzazioni storiche delle forme/funzioni cinematografiche. Ha dato vita a soggetti estetici irripetibili, inclassificabili: defunzionalizzando lo spaziotempo della rappresentazione, scavalcando la finzione, la mimesi, per giungere al pulsare ipnotico dell'oggetto stesso; allargando (anche all'interno di progetti dichiarati narrativi) forme ritmiche di una temporalità poecinematica – nell'aprire e spezzare, direttamente nella recisione della rétina (Buñuel), uno spingere multiforme di figure. E in tutto ciò infine, attraverso e contro se stesso, s'è pensato *altro*. È a questa storia che alludono i capitoli di un libro da continuarsi.

PARTE PRIMA

IL CINEMA *CONTRO* LA LETTERATURA

## UN CONTATTO DISCORDE

Investigata con intensità sempre crescente a misura dell'ampliarsi delle prospettive disciplinari, e (non meno) nel proliferare dei curricula, la questione del rapporto/binomio di Cinema e Letteratura continua a mostrarsi soprattutto come una *quest*; un problema aperto e (a ogni effetto) con/fuso. Una dicotomia in gran parte irresolubile: relazione di mutuo avvolgimento fra due parti di un'unica pulsione discorsiva, le quali non sono capaci di contenersi, l'una in rapporto all'altra, né mai di integrarsi a fondo, ma destinate a intrattenere un legame interminabile di reciproca, reversibile sovrapposizione.

Si tratterà allora di porre il cinema *contro* la letteratura. E in almeno due sensi: agonico e concorde. Iniziamo da quello oppositivo, forse il più ovvio: individuato fin dal *Manifesto del cinema futurista*, 11 settembre 1916, e fin dal primo capoverso (“Il libro, mezzo assolutamente passatista di conservare e comunicare il pensiero, era da molto tempo destinato a scomparire...”); ed esemplarmente sviluppato, subito dopo, da Jean Epstein, cineasta e “filosofo” del cinema fra i centrali negli anni '20 francesi, teorico d'una “fotogenia dell'imponderabile”, nel riconoscere nel film il suscitatore di una logica insieme arcaica ed eversiva. Si tratta dell'avvento di una logica antilogica, distruttrice della civiltà del libro (“propagatore della logica del linguaggio, madre della sillogistica”), una logica diabolica (se “il Diavolo incarna [...] la mobilità [...] la varianza di un universo in perenne trasformazione”) fondata sull'irrazionale (“le concatenazioni del sentimento, le associazioni immaginifiche del sogno e della fantasticheria, tutto uno psichismo nuovo”...) [Epstein, pp. 135-136]. Che è poi quanto dichiarava quel *manifesto* futurista, individuando nel cinema la capacità di “acutizzare, sviluppare la sensibilità, velocizzare l'immaginazione creatrice, dare all'intelligenza un prodigioso senso di simultaneità e di onnipresenza”.

Ma attiva certo è anche l'altra delle due figure del rapporto. A voler tradurre figuramente la relazione fra i due mezzi e il loro discorso (discorso filmico e discorso letterario), pensiamo piuttosto qualcosa come delle immagini tracciate su trasparenti da accostare a contatto; due immagini che sovrapposte combaciano lasciando, lungo i bordi, indicibili, indecidibili

sfocature e eccedenze, linee che coincidono solo per stornarsi. È un dialogo serrato, pieno di sfasature e improvvise convergenze, che sembra avverarsi come su un'interfaccia dislocata in un punto ulteriore; un incongruo ma fatale interscambio su di un terreno agonico in cui ciascuna di esse, linee di discorso, reclami un' anteriorità, giusto mentre sta sovrapponendosi all'altra.

L'una (il cinema) attingendo alla sfera dei temi, di cui l'altra è titolare; la letteratura, dal suo canto, potendo sempre meno eludere gli immaginari ipnoticamente istituiti dall'altra, la capacità, che quella ha, di suscitare e diffondere miti, e, ancor meno, la sfera ellittica delle sue forme discontinue. Una visualizzazione duplice, potremmo dire, quella impressa dal contatto del cinema *contro* la letteratura; l'*Ellisse* e la *Spirale*, per rifarci a un romanzo "cinematografico" che Paolo Buzzi, futurista, scrisse giusto agli albori di questa lunga storia (1915), definendolo, in sottotitolo, *Film + parole in libertà*.

Osservazioni influenti, pronunziate pionieristicamente dalla studiosa Claude-Edmonde Magny per essere poi sviluppate in pagine ormai classiche da André Bazin, riflettono la "convergenza estetica" delle differenti arti nel quadro dell'esperienza novecentesca, riassegnando al cinema il ruolo di vero e proprio punto di gravitazione in questo sistema di ripidità: sulla primeva traccia, in fin dei conti, tracciata da Canudo, quando riconosceva nel cinema una settima arte che wagnerianamente "concilia tutte le altre"... o dai futuristi appunto, quando vi riconoscevano l'unico mezzo per raggiungere "quella poliespressività verso la quale tendono tutte le più moderne ricerche artistiche". L'esperienza della modernità, ormai plurisecolare, ci ha infatti introdotti, e (forse) per sempre, in una zona incandescente di tensioni, un campo ove sempre si sfiorano temperature di fusione, spesso eccedendole; e questo è appunto il terreno dell'universo convergere delle modalità di discorso sviluppate dalle arti, così come della eterogenea rete delle testualità, che dalle specifiche arti si produce. È un movimento necessario, in gran parte caotico e incontrollato, la cui risultante è nella costituzione d'una dimensione estetica unitaria e incoesa – quella (nei termini di René Barjavel, che la postulò in uno scritto dei primi anni '30) di un *cinema totale*, in continuo progresso sulla via della riproduzione stessa della

vita, e che alle “arti tradizionali [...] darà nuovo vigore nutrendole del sangue ritrovato della folla” [Barjavel, p.96]. Un *cinema vivente* persino e “senza schermo” (come negli stessi anni analogamente scriveva Saint-Pol-Roux) in cui l’uomo da *passivo* possa diventare *attivo*, “vivere la sua vita”, e attivare il *terzo occhio*, quello “centrale”, dell’immaginare oggettivo, concreto [Saint-Pol-Roux, p.51]. Un cinema capace infatti di essere tutto, arte sintetica per eccellenza: “pittura, architettura, scultura, parole in libertà, musica di colori, linee e forme, accozzo di oggetti e realtà caotizzata” (troviamo scritto ancora nel manifesto futurista).

Il totalizzarsi dell’esperienza cinematografica, appare allora l’imporsi d’una modalità diffusa di estesi, che sembra avere i tratti d’un macchinismo dia-bolicamente capace di assorbire e consumare i distinti statuti d’ogni arte specifica, per penetrare, pulviscolarmente, nel profondo delle coscienze, rendersi immaginario liquido a permearle, rompere le membrane che lo trattenevano dal saturare di sé la vita intera dell’immaginazione di massa... (cinema-totale: ri/produzione del caos stesso, che è la realtà moderna)... e trasformarsi infine nella sostanza stessa della vita moderna, al tempo del dominio omologante dell’estetica, e persino della sua aberrazione: al tempo in cui definitivamente *tutto è arte e poi arte* (come, nello *Zibaldone*, Leopardi pronunciava agli albori di questa civiltà del moderno, denunciando la morte, culturale, d’ogni possibile spontaneità).

La totalizzante emozione cinematografica, sin dal primo tempo dell’impatto dell’immagine in movimento (già ritratta nelle lastre di Muybridge o Marey, ma tradotta in multipla compresenza, non resa al ritmo delle successioni), dovè proiettarsi sul vivo delle moltitudini accorse nel buio della sala a lasciarsi investire dalla sua potenza allucinatoria. A queste folle disorientate dall’immanenza dello spettacolo ottico (e sempre e ancora incapaci di distinguersene del tutto, per via del transfert terrifico imposto dalla presenza aggressiva dell’illusione), parve manifestarsi (senza che avessero ancora gli strumenti, le grammatiche, per normalizzarla come forma d’esperienza) l’anima del cinema come qualcosa che si annidasse, quasi, in un punto di vista riposto all’interno stesso dell’opera. Questa “nuova” e *shockante* presenza estetica (e presenza dell’estetica, instaurarsi d’un pieno regime delle immagini), dovè assai presto consegnare il letterario in atto, la

scrittura da farsi, ad uno spazio ineluttabilmente posto oltre la logica e gli statuti che la letteratura aveva conosciuto fino ad allora; lo spossa e obbliga a iscriversi nel regime della realizzazione (cinematica) dell'immagine: e non importa se o quanto direttamente vi partecipi.

Impuro per sua natura, il cinema, dal suo canto, fin dalla sua origine s'è situato in un territorio posto oltre il letterario. Eccedendolo, anche; per istituire una forma di comunicazione più radicale, immediata, arcaica. Parassitandolo, e sempre più sistematicamente a partire da quel 1908 in cui fu coniato il termine "cinéma d'art" (con l'intento di legittimare il nuovo medium presso le classi medie, fino ad allora non sempre propense a partecipare in massa a uno spettacolo che aveva più dell'"attrazione" fieristica che non dell'arte) e in cui s'iniziò di conseguenza a trasportare teatralmente in pellicola le opere letterarie; o fin dal 1905 (quando i fratelli Pathé presero a sfruttare l'opera di romanzieri per produrre industrialmente dei "cineromanzi"). Eppure, il cinema trasportò le sue istanze e materie su un piano di comunicazione che subito parve far appello a istanze quasi primordiali, un livello pulsionale/irrazionale, per soppiantare quel lavoro di sistematica intellettualizzazione *tradizionalmente* richiesto per la stesura e la lettura del libro. Dieci anni prima che Virginia Woolf individuasse nel cinema la sopravvivenza nel moderno di un "lato selvaggio", una quindicina avanti che Barjavel in esso riconoscesse un macchinario capace di "agire" sugli spettatori "attraverso i loro nervi e la loro carne", una primaria, già articolata visione dell'apparato cinematografico giusto in tal senso, è riposta probabilmente nell'episodio che citavamo: nella visione (palingeneticopositiva) resaci dal manifesto futurista, con la postulazione di un cinema avvenire "antigrizioso, deformatore, impressionista, sintetico, dinamico, parolibero" (cogliendo già peraltro le potenzialità di simultaneità e onnipresenza del mezzo). Appena di un anno precedente alla futurista, è la visione di segno opposto (tanatologica) che della macchina-cinema ci viene consegnata da qualcuno che il cinema pur tangenzialmente lo fece: Pirandello, col *Si gira* (1915), un decennio più tardi divenuto il *Serafino Gubbio*, assegnò alla macchina un'allegoria animalizzante, e selvaggia appunto: la macchina da presa, meccanismo de-animante, è figuralmente a contatto stretto con l'immagine vampirica del ragno ("pare sul treppiedi a gambe rientranti un grosso ragno in agguato") [Pirandello, p.586], ma si

salda strettamente con quella della belva, della tigre: assimilabile a questa, perché *ha in corpo la vita di un uomo* – quella dell'attore divorato dalla tigre davanti all'occhio impassibile della macchina da presa, ma anche, quella dell'operatore, che nella macchina si aliena.

Ma il suo lato selvaggio il cinema, specie quello indirizzato più in senso “poetico” (includendo, in questo, le eccedenze e gli atti mancati e insomma le ossessioni che il cinema narrativo non può fare a meno di produrre costantemente), ha sempre cercato di evocare, sciamanico, con le possibilità insite nella sua tecnologia. È quanto mette in luce, fra gli altri, Jean Epstein (e fin dai suoi scritti dei primi anni '20) approfondendo il senso di questa natura selvaggia, che sembra ritornare, come un represso di strati culturali anteriori e arcaici, nello spettacolo filmico – nell'elettricità d'una visione di massa, suscitando un fluido che sembra capace per via empatica di scrivere direttamente, sulla moltiplicata rétina del pubblico, le emozioni e gli immaginari. Inevitabilmente confrontando questa fruizione, con l'atto di lettura di un'opera letteraria. “La frase rimane un crittogramma incapace di generare uno stato sentimentale, fino a quando non viene tradotta in chiari dati sensibili da operazioni intellettuali che interpretano e assemblano, secondo l'ordine logico, dei termini astratti per dedurre una sintesi più concreta. [...] La lettura sviluppa le qualità dell'anima ritenute alte, cioè acquisite più di recente: la capacità di astrazione, di classificazione, di deduzione. Lo spettacolo cinematografico mette in azione delle facoltà più antiche, dunque fondamentali, che consideriamo primitive: la capacità di commuoversi e di inferire”, leggiamo in alcune pagine significativamente intitolate *Il film contro il libro* [Epstein, pp.140-144], così precise nell'illustrarci l'incombere del pensiero *barbaro* sulla percezione spettatoria del Moderno, e sulla sua estetica tutta. Ma su questo, dovremo tornare più avanti. Per adesso, a chiosare questo pensiero, non possiamo però fare a meno di riprendere una suggestione di Antonio Costa, già in parte lotmaniana, quella di una specularità tra il “vedere racconti” ossia la ‘visivizzazione’ del letterario (“quando leggiamo [...] tendiamo a visualizzare [...] gli eventi narrati”), e il “leggere immagini” (“tradurre in termini di coerenza logico-discorsiva l'universo delle relazioni spaziali attualizzate dal film”) [Costa 1993, pp.37-39]; che chiarisce quanto ibrida sia, di fondo, la natura di ogni atto percettivo.

## ASSORBIMENTO DELLA LETTERA

È possibile pensare che il film, nella forma impostasi storicamente, sia venuto a costruirsi quale discorso a seguito di un raddoppiarsi di linee enunciative: l'una, primaria, iconografica; l'altra, a rilievo, linguistica (parallela e in parte divergente da quella letteraria), la quale inizialmente s'innestava sulla prima come corpo alieno, rottura del flusso: cartelli, voci fuori quadro, ecc. A questa duplice linea dovrà affiancarsi poi l'elemento sonoro, la presenza della voce, che è certo altra da quella della lingua; voce non intesa come parola, né come canto, ma come pura voce/suono, capace di agire all'interno del film spesso staccata dal corpo che la emette: è quello spettro "acusmatico" (suono staccato dalla sua fonte) a cui Michel Chion ha dedicato saggi decisivi, e che precede, di fatto, l'avvento del sonoro (nella figura del "narratore" o "imbonitore" ad esempio, presente in sala nel cinema delle origini – il cinema cosiddetto delle Attrazioni – per commentare, illustrare, spiegare al pubblico, quel che esso stava visualizzando). Ma per fermarci ai primi due livelli, potremmo notare come il cinema si sia sviluppato come un discorso a impronta intrinsecamente letteraria, nel senso che la parola, interna/esterna al flusso filmico (che essa faccia corpo col piano dell'immagine – detenuta da parlanti interni alla storia – o che provenga da un fuori campo più o meno estraneo ed onnisciente), integra/ridirige/riassesta la percezione dell'enunciato visivo, nell'istante medesimo in cui lo destabilizza e lo vira.

E questo avviene fin dagli inizi del cinema muto, quando la parola scritta appare dilagante, non solo come semplice didascalia in intertitolo, a funzione deittica, erede della parlata del cantastorie (o del raccontatore/imbonitore di cui sopra), utile a illustrare e scandire il racconto, ma anche "sotto forma di lettera manoscritta o dattiloscritta, di pagina di libro, di pagina di diario, di telegramma, di semplice biglietto da visita, di notizia apparsa su un giornale" quale "procedimento narrativo determinante e dinamizzante per l'azione" ... o dinamizzante la sua proiezione psichica sullo spettatore; ancor più se le lettere agiscono sullo schermo, divengono mobili, emergono in sovrimpressioni (seguiamo qui Gian Piero Brunetta nel suo saggio sul *Lettole ottico*). Tutto questo può avvenire in base a una

sorta di proprietà transitiva, per cui “il foglio bianco diventa lo schermo e lo schermo diventa il luogo della compresenza o della presenza ubiqua della parola e dell’immagine o della totale convertibilità dell’una nell’altra” (continuando con Brunetta); un diaframma in cui le parole vengono processate alla stregua di immagini, e metabolizzate entro il proprio flusso. Fino a casi-limite, ma pur situati nel cuore del mainstream del cinema muto, come la *Cabiria* di Pastrone (1914) narrata dalle scritte di D’Annunzio, in cui la parola “cerca di agire in parallelo sull’immaginazione, grazie al forte potere evocativo di ogni singolo lemma, e sull’immagine, per il ruolo deittico delle singole frasi”; caso in cui i due statuti della parola scritta (quello esteriore, per l’appunto didascalico-deittico, e l’uso invece funzionale, interno alla storia e all’immagine) sembrano avvicinarsi: perché ciò che si legge negli intertitoli, graficizzato peraltro in un prestigioso stile déco, si svela infine come espressione diretta di un cantore “testimone” – che sarà individuabile, in ultima istanza, nella persona stessa del poeta (pur dichiarata *vinta* dalla forza dell’immagine cinematografica).

Si tratta, qui in *Cabiria* come altrove, di casi in cui il paratesto (ossia ciò che – titoli, note, apparati ulteriori – accompagna il testo per indirizzarne la comprensione) si spinge a riconfigurare profondamente la definizione del testo – la colonna d’immagini assistita (eventualmente) dal suono – di cui esso è o parrebbe essere al servizio. È quella ricorrenza di un *cinema letterario* che Antonio Costa ravvisa nel cinema italiano degli anni ’10, con la dominante di una “matrice ‘colta’ della didascalia” e d’una sua funzione “in vario modo primaria in rapporto all’immagine” [Costa 1998, p.204].

Una fenomenologia tanto più critica, ed enigmatica, quanto più essa si ri/produce nel regime del film parlato; in tempi più recenti, il rilievo degli intertitoli diverrà strategia perlopiù deviante, che può implicare ammiccamento (come nel manierismo postmoderno dei *Tenentbaum*, 2001, di Wes Anderson, simulazione di romanzo da sviluppare per immagini, dove gli intertitoli iconograficamente si offrono come pagine di un libro), oppure straniamento, dissonanza (è il caso di *Ghost Dog*, 1999, di Jim Jarmush, dove gli intertitoli, tratti da un antico codice del samurai, si intercalano al racconto dell’avventura di un killer di colore, segreto osservante

di quel codice, per aprire allo spettatore una chiave di lettura altra, più profonda, straniata rispetto al flusso apparentemente triviale degli accadimenti).

In ciascun caso, sarà da considerare che l'atto che riconduce l'intertitolo al mondo dell'immagine non si realizza "nella relazione semantica che lega la frase a qualche sèma riposto nell'immagine, ma nella trasformazione semiotica secondo cui si regola il passaggio dal detto al visto" (così François Jost in un contributo dal titolo *Les mots pour le voir*). E forse proprio a questo riguardo, appare ancor più illuminante una pagina dalla summa di Balázs (1949), in cui il teorico ungherese rifletteva sulla ratio astrattista che sembra inscrivere nel discorso delle didascalie: "I cineasti ben presto si accorsero che lo stesso effetto che nella parola parlata si ottiene con l'intonazione, in quella scritta può essere ottenuto mediante il peso delle immagini, il disegno delle lettere [traducendosi] nella forma della scrittura, nell'espressione grafica delle lettere". Leggiamo ancora, da questa importante pagina: "Ai tempi del muto sorse una particolare attività lautamente retribuita e apprezzata: i disegnatori delle didascalie [...] esercitavano con il pennello una funzione simile a quella di un buon dicitore. Per indicare un pericolo, ad esempio, si usavano lettere che parevano precipitarsi sullo spettatore, ingrandendosi rapidamente. [...] La 'fisionomia' delle lettere dell'alfabeto doveva adeguarsi alla fisionomia delle immagini, in modo da non interrompere la continuità visiva. Tutto sommato si trattava già di film astratti. Il film non rappresentava oggetti ma sentimenti" [Balázs, pp. 195-196].

Tesaurizziamo, per adesso, come in un fermo immagine, lo stato che qui ci documenta questo grande teorico: autonomizzarsi dello grafema entro il quadro dell'immagine. Iconizzazione della lettera. Dal funzionale (al trasmettersi dell'informazione), fino al defunzionale o almeno ai suoi confini. Scrittura che si stacca dal suo codice di simbolizzazione, per farsi emozione diretta, specie di sentimento. È, se vogliamo, la più eclatante visualizzazione del sottotraccia che scorre al fondo d'ogni discorso poetico del Moderno, e che ne raccorda il multiforme delle tecniche. Assoluto d'astrazione, deriva del simbolico, per giungere a null'altro che al vestigio ultimo del senso.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Della sterminata e sempre crescente bibliografia sul nesso cinema-letteratura, ci si limita, in questo elenco, a riportare i titoli espressamente citati nel corso della trattazione. Per elenchi bibliografici più ampi, si rimanda a quelli corredanti gli scritti di Abruzzese (2000) e Mansutti (2008) che il lettore troverà di seguito indicati.

Abruzzese, Alberto, *Il cinema oltre la letteratura e oltre se stesso*, in: "TXT – Critica del testo", III/1, 2000, numero speciale su: *Il Canone alla fine del millennio*, pp.469-522.

Abruzzese, Alberto – Pisanti, Achille, *Cinema e letteratura*, in: *Letteratura italiana. Volume secondo: Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp.807-83.

Angelini, Franca, "Serafino Gubbio", *la tigre e la voce teatrale di Luigi Pirandello*, in AA.VV., *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Roma, Bulzoni, 1975, pp.855-882.

Artaud, Antonin, *Del meraviglioso. Scritti di cinema e sul cinema*, a c. di G. Fofi, trad. M. Bertolini e E. Fumagalli, Roma, Minimum fax, 2001, p.23 [ed. or. 1978].

Balázs, Bela, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, introd. M. Vallora, trad. G. e F. Di Giammatteo, Torino, Einaudi, 2002<sup>2</sup> [ed. or. 1949].

Barjavel, René, *Cinema totale. Saggio sulle forme future del cinema*, ed.it. a cura di R. Sappa, introd. A. Abruzzese, Roma, Editori Riuniti, 2001 [ed. or. 1944].

André Bazin, "Il Diario di un curato di campagna" e *la stilistica di Bresson*, in: Edoardo Bruno (a cura di), *Teorie del realismo*, Roma, Bulzoni, 1977, pp.59-80 [ed. or. 1951].

Bernardi, Sandro, *Introduzione alla retorica del cinema*, Firenze, Le Lettere, 1995.

Bertetto, Paolo [a c. di], *Il cinema d'avanguardia. 1910-1930*, Venezia, Marsilio, 1983.

Bertetto, Paolo, *Il figurale tra cinema e letteratura*, in: I. Perniola [a cura di], *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Venezia, Marsilio, 2002, pp.49-73.

A. Breton, *Come in un bosco*, in: I. Margoni (a cura di), *Per conoscere André Breton e il Surrealismo*, trad. di L. Magrini, C. Scognamiglio, G. Falzoni, Milano, Mondadori, 1976, pp.715-719 [ed. or. 1952].

Brakhage, Stan, *Poetry and film* (1977), in: *Essential Brakhage. Selected writings on filmmaking*, a cura di B. R. McPherson, New York, Documentext, 2001, pp.174-191.

Brakhage, Stan, *Metafore della Visione e Manuale per riprendere e ridare i film*, trad. M. Bacigalupo, Milano, Feltrinelli, 1970 [ed. or. 1962].

Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1995 [1975].

Brik, Lili Jurevna, *La leggenda di cinelandia. Lili Brik e Majakovskij*, versione-adattamento a cura di G. Toti, Roma, Fahrenheit 451, 1994.

- Brunetta, Gian Piero, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.
- Brunetta, Gian Piero, *Il lettore ottico*, in: F. Pitassio – L. Quaresima (a cura di), *Scrittura e immagine. La didascalica nel cinema muto*, Atti del IV Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, Udine, 20-22 marzo 1997, pubblicato dall'Università degli Studi di Udine, 1998, pp.19-28.
- Brunetta, Gian Piero, *Spari nel buio. La letteratura contro il cinema italiano: settant'anni di stroncature memorabili*, Venezia, Marsilio, 1994.
- Buñuel, Luis, *Il cinema, strumento di poesia*, in: *Scritti letterari e cinematografici*, Venezia, Marsilio, 1996.
- Burch, Noël, *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, trad. P. Cristalli, Milano, Il Castoro, 2001.
- Buzzi, Paolo, *L'Ellisse e la Spirale. Film + parole in libertà*, Milano, Ed. Futuriste di "Poesia", 1915.
- Callari, Francesco [a cura di], *Pirandello e il cinema*, Venezia, Marsilio, 1991.
- Casetti, Francesco, *Dentro lo sguardo: il film e il suo spettatore*, Milano, Bompiani, 1986.
- Chatman, Seymour Benjamin, *Storia e discorso : struttura narrativa nel romanzo e nel film*, trad. E. Graziosi, Parma, Pratiche, 1981 [ed. or. 1978].
- Chion, Michel, *La voce nel cinema*, trad. M. Fontanelli, Pratiche, Parma, 1991 [ed. or. 1984].
- Cinéma. La creazione di un mondo* ("Les cahiers du mois", 1925), a cura di M. Canosa, Recco, Le Mani, 2001.
- Close Up (1927-1933). Antologia della prima rivista internazionale di cinema*, a cura di P. Zaccaria, Torino, Lindau, 2002.
- Cocteau, Jean, *Dialoghi sul cinematografo*, trad. di S. Mosetti, Milano, Ubulibri, 1987 [ed. or. 1973].
- Cohen, Keith, *Cinema e narrativa. Le dinamiche di scambio*, trad. A. M. Cardilli, Torino, ERI, 1982 [ed. or. 1979].
- Costa, Antonio, *Iconizzazione, narrazione, commento. Materiali per uno studio delle didascalie nel cinema muto italiano*, in F. Pitassio – L. Quaresima, *op. cit.*, pp.199-210.
- Costa, Antonio, *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, Torino, UTET, 1993.
- De Vincenti, Giorgio, *Un falso problema: la "fedeltà"*, in: I. Perniola, *op. cit.*, pp.103-112.
- Debray, Régis, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, trad. A. Pinotti, Milano, Il Castoro, 1999 [ed. or. 1995].
- Desnos, Robert, *Nouvelles Hebrides et autres textes, 1922-1930*, a cura di M. C. Dumas, Paris, Gallimard, 1978.

- Dreyer, Carl Theodor, *Qualche parola sullo stile cinematografico*, in: *Cinque film*, Torino, Einaudi, 1969, p.392.
- Dubois, Philippe, *L'écriture figurale dans le cinéma muet des années '20*, in: F. Pitassio – L. Quaresima, *op. cit.*, pp.71-93.
- Dufrenne, Mikel, *Le spect-acteur du cinéma*, in: *Esthétique et philosophie*, III vol., Paris, Klincksieck, III vol., pp.169-178.
- Ejzenštejn, Sergej, *Il principio cinematografico e l'ideogramma*, in: *La forma cinematografica*, trad. P. Gobetti, Torino, Einaudi, 1986, pp.30-48 [ed. or. 1949].
- Ejzenštejn, Sergej, *La natura non indifferente*, a cura di P. Montani, trad. di G. Kraiski, L. Pantelich, A. Summa, Venezia, Marsilio, 1981 [ed. or. 1964].
- Epstein, Jean, *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, a cura di V. Pasquali, Roma, Biblioteca di Bianco e Nero, 2002.
- Ferroni, Giulio, *Il romanzo del cinema*, introduzione a: L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, a cura di G. Ferroni, Firenze, Giunti, 1994.
- Gance, Abel, *Le spoutnik du cinéma: la Polyvision (1957)*, in: *Un soleil dans chaque image*, testi raccolti da R. Icart, Paris, CNRS Editions et Cinémathèque française, 2002.
- Gaudreault, André, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, trad. D. Buzzolan, prefazione di P. Ricoeur, Torino, Lindau, 2000 [ed. or. 1988].
- Ion.*, numero unico (aprile 1952), ristampato in anastatica, Paris, Jean-Paul Rocher, 1999.
- Jakobson, Roman, *Aspetti linguistici della traduzione*, in: *Saggi di linguistica generale*, a c. di L. Heilmann, trad. di L. Heilmann e L. Grassi, Milano, Feltrinelli, 1994, pp.56-64.
- James, David, *The Film-Maker as Romantic Poet: Brakhage and Olson*, in: "Film Quarterly", vol. 35, n. 3 (Primavera 1982), pp.35-43.
- Jost, François, *Les mots pour le voir*, in: in: F. Pitassio – L. Quaresima, *op. cit.*, pp.29-37.
- Kelman, Ken, *Film As Poetry*, in: "Film Culture", n. 29, 1963, pp.22-27.
- Kubrick, Stanley, *Parole e Film*, in V. Nabokov, *Lolita (sceneggiatura)* [vedi oltre], pp.275-279.
- Laffay, Albert, *Logique du cinéma. Création et spectacle*, Paris, Masson, 1964.
- Lotman, Jurij M., *Semiotica del cinema*, trad. G. Beltrame, Catania, Edizioni del Prisma, 1979 [ed. or. 1977].
- Lytard, Jean François, *Discorso, figura*, a cura di F. Mazzini, Milano, Mimesis, 2008 [ed. or. 1971].
- Maas, Willard (a cura di), *Poetry and the Film: A Symposium*, in "Film Culture", n. 29, 1963, pp.55-63.
- Magny, Claude-Edmonde, *L'âge du roman américain*, Paris, Seuil, 1948.

- Maggitti, Vincenzo, *Lo schermo fra le righe. Cinema e letteratura del Novecento*, Napoli, Liguori, 2007.
- Malraux, André, *Sul cinema: appunti per una psicologia*, a cura di A. Zaccuri, Medusa, Milano, 2002 [ed. or. 1946].
- Mansutti, Pamela, *La parola filmica. Intertestualità e cinefilia nel romanzo postmoderno americano*, Udine, Campanotto, 2008.
- Manzoli, Giacomo, *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci, 2003.
- Marinetti, Filippo Tommaso [et al.], *La cinematografia futurista* (11 settembre 1916), in: *Teoria e Invenzione futurista*, a cura di L.. De Maria, Milano, Mondadori (Collezione *I Meridiani*), 1983, pp.138-144.
- Mazzacurati, Giancarlo, *Il doppio mondo di Serafino Gubbio*, in: *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp.241-267.
- Mekas, Jonas, *Brakhage. Breer. Menken. The Pure Poets of Cinema*, in: D. James, *Stan Brakhage: filmmaker*, Philadelphia, Temple U. P. , 2005, pp.27-28.
- Metz, Christian, *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, trad. A. Sanna, postfazione di A. Sainati, Napoli, ESI, 1995 [ed. or. 1991].
- Metz, Christian, *Il cinema: lingua o linguaggio?*, in: *Semiologia del cinema. Saggi sulla significazione nel cinema*, trad. A. Aprà e F. Ferrini, Milano, Garzanti, 1972, pp.63-139 [ed. or. 1968].
- Mirzoeff, Nicholas, *Introduzione alla cultura visuale*, trad. F. Fontana, Roma, Meltemi, 2002 [ed. or. 1999].
- Mitry, Jean, *Ésthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions Universitaires, 1963-1965.
- Mitry, Jean, *Storia del cinema sperimentale*, trad. G. Stocchi e C. Aghion, Bologna, CLUEB, 2002.
- Montani, Pietro, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Milano, Guerini e Associati, 1999.
- Nabokov, Vladimir, *Lolita (sceneggiatura)*, trad. U. Tessitore, Milano, Bompiani, 1997 [ed. or. 1971], in part. la *Prefazione* dell'Autore, pp.19-27.
- Pasolini, Pier Paolo, *Empirismo eretico*, in: *Saggi sulla letteratura e sull'arte, I*, Milano, Mondadori (Collezione "I Meridiani"), 1999: *Il "cinema di poesia"*, pp.1461-1488; *La sceneggiatura come "struttura che vuol essere un'altra struttura"*, pp.1499-1502.
- Pasolini, Pier Paolo, *Fragilità del cinema*, in: "Panta", n. 13 (1994), numero speciale sul Cinema.
- Pirandello, Luigi, *I quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in: *Tutti i romanzi, II vol.*, a cura di G. Macchia, Milano, Mondadori (Collezione "I Meridiani"), 1973, pp.517-735.
- Pizzorusso, Arnaldo, *Robert Desnos spettatore*, in: G. e T. Aristarco (a cura di), *Il cinema. Verso il centenario*, Bari, Dedalo, 1992, pp.103-113.

- Pizzuto, Antonio, *Le lezioni del maestro*, Scheiwiller, 1991.
- Ray, Man, *Autoritratto*, trad. M. Pizzorno, Milano, Mazzotta, 1975 [ed. or. 1963].
- Rondolino, Gianni, *Cinema scritto e cinema orale*, in F.Pitassio – L.Quaresima, *op.cit.*, pp.113-125.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, *Écraniques, le film du texte*, Lille, Presses Universitaires, 1990.
- Saint-Pol-Roux, *Cinema vivente*, a cura di M. Canosa, Bologna, Il Cavaliere azzurro, 1984 [ed. or. 1972].
- Tarkovskij, Andrej A., *Scolpire il tempo*, a cura di V. Nadai, Milano, Ubulibri, 1988 [ed. or. 1986].
- Tedesco, Luca, *Ritorno alla Macchina del Sogno*, in: "Attimpuri.it", marzo-aprile 2010.
- Teige, Karel, *Per un'estetica del film*, in: G. Rondolino, *Il cinema astratto. Testi e documenti*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1976.
- Tynjanov, Jurij, *Le basi del cinema*, in: G. Kraiski [a cura di], *I formalisti russi nel cinema*, Milano, Garzanti, 1971.
- Verdone, Mario (a cura di), *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*, Roma, Officina, 1975.
- Virmaux, Alain e Odette, *Les Surréalistes et le cinéma*, Paris, Seghers, 1976.
- Wolf, Virginia, *The Cinema (1926)* in: *The crowded dance of modern life*, London, Penguin, 1993.

Attraverso una serie molteplice e suggestiva di prospettive e la presentazione di una polifonia mobile e vasta di casi, questo libro entra nel vivo di uno dei nodi più incandescenti della prassi filmica e dello stesso pensiero sinestetico che sovrintende ad essa. La questione, vale a dire, di una dialettica specularità delle forme cinematiche nei confronti di quelle letterarie, e più in particolare poetiche. Un rapporto in cui, nell'assumere i modi e le tensioni del linguaggio altro, un linguaggio (quello filmico, ma non meno, quello letterario) giunge a riconoscersi scoprendo la propria stessa alterità. Attingendo a quel fuoco metamorfico, che lo spinge oltre se stesso per lasciar spazio alla sua materia di visione. Fino a dar vita a individui estetici dotati di un'unicità sempre nuova, spesso "inclassificabili" ma sempre in dialogo gli uni con gli altri, quasi una comunità eterogenea e, per questo, tanto più dinamica. Oggetti che mirano a instaurare condizioni sempre nuove e decentranti del vedere: reinverando ogni volta quel peculiare, mutante, cognitivo sincretismo, travalicante i generi, e capace di azzerare/riplasmare i linguaggi (in cui si deposita) giusto per forza e materialità di linguaggio, quella immagine aperta e da perimetrare ogni volta di nuovo, a cui si dà il nome concreto di "poesia".

## L'AUTORE

Tommaso Pomilio (1958) è contemporaneista presso la Facoltà di Lettere de "La Sapienza" Università di Roma. Fra i suoi titoli, ricordiamo *Asimmetrie del due. Di alcuni motivi scapigliati* (Manni 2002) e, nello pseudonimo di Ottonieri (che riserva alla sua scrittura militante), *La Plastica della Lingua. Stili in fuga lungo una età postrema* (Bollati Boringhieri 2000) nonché i saggi a sua cura di *Bassa Fedeltà. L'arte nell'epoca della riproduzione tecnica totale* (Bollati Boringhieri 2000).

Euro 13,00

ISBN 978 88 6438 109 1

