

ontologico (e in questo Landolfi sembra avere una maggiore esplosività rispetto all'esperienza surrealista francese) racchiusa nella scatola nera dei diari, luogo di slittamenti, confessioni ultime e, più in particolare, testamento, da vivo, di inadeguatezza alla vita, in cui i nuclei di senso mirano all'ibridazione tra scrittura diaristica e finzione quasi-romanzesca, in una visione fosca di vita personale e alterazioni di finzione (p. 301). Una trasfigurazione che trova naturale sfioro solo nel silenzio; scrive in merito George Steiner ne "La fuga della parola", capitolo contenuto nel capitale *Linguaggio e silenzio*: «Esistono modi di realtà intellettuale e sensoriale fondati non già sul linguaggio, ma su altre energie comunicative quali l'icona o la nota musicale. Ed esistono azioni dello spirito che hanno la propria radice nel silenzio. È difficile parlare di queste, giacché come potrebbe il discorso comunicare esattamente la forma e la vitalità del silenzio? [...] L'ineffabile si trova oltre le frontiere della parola. Soltanto infrangendo i muri del linguaggio la pratica visionaria può entrare nel mondo della comprensione totale e immediata. Quando tale comprensione è raggiunta, la verità non ha più bisogno di sopportare le impurità e la frammentazione che il discorso implica inevitabilmente. Non c'è bisogno di conformarsi alla logica ingenua e al concetto lineare del tempo implicito nella sintassi». Tra i due estremi opposti, mondo fenomenico e visionarietà infausta, Matteo Moca scorge punti di contatto nella dimensione metamorfica, ferina e fantasmatica della lingua landolfiana, da cui emergono i destabilizzanti «mostri di linguaggio» impastati di materia informe, come oggetti e spie di inserzioni fantastiche all'interno della lingua (p. 306). La cellula originaria del lavoro di Landolfi, incline alla riflessione radicale sulla morte e il tempo, scopre il proprio tessuto epiteliale nel nesso instabile di una parola legata al lemma emblematico del silenzio e dell'oscuro limite: tutto ciò è proficuamente decodificato da Moca attraverso carotaggi wittgenstiani e interessantissime suggestioni filtrate dal testamento in vita dei diari, giocati a oltranzesche disgreganti della pura narrazione autobiografica. Da queste sollecitazioni, risulta chiara la possibilità di rinvenire, sui sembianti lacaniani e sui processi di castrazione freudiani messi in atto dagli autori presi in questione, una sorta di colloquio infinto sugli andamenti narrativi incompatibili al meccanismo mummificato, cronicizzato e sterile della realtà comune. Risulta infatti decisiva in questo senso la peculiare attenzione di Moca nel notare nello spazio liminare tra realtà e sogno, ad esempio in ambito saviniano, uno spettro molto più ampio di una ricerca tesa a sprovvincializzare la cultura crociana dell'epoca (da rilevare nel volume le esclusioni "eccellenti" di autori quali Massimo Bontempelli e Arturo Loria, molto più vicini a una visione capziosamente realistica, meno disorientante e vertiginosa delle "tre corone" surrealiste). Emerge un quadro ancora fittamente ignoto, aperto a stilemi gaddiani, articolato in nuove enumerazioni spurie e ibridate: lo sguardo lucido di Matteo Moca, aprendo nuovi itinerari, ci ha aiutato a smussarne gli angoli, evitando le semplici e compiacenti barriere delle *enclaves* letterarie, senza rinunciare a quello che Caillois, in con-

trapposizione al lirismo del sapere, chiamava «il meraviglioso che non teme la conoscenza».

Michele Paladino

THEA RIMINI, *Arti transitabili. Letteratura e cinema*, Firenze, Franco Casati Editore, 2021, collana Resoconti di Letteratura Italiana, p. 186

Ci si permetta di partire dalla veste grafica di questo elegante volume: la copertina color crema è illuminata da un'illustrazione rettangolare, riproduzione di una *Marina* di Plinio Lomellini dalle forme astratte e colorate in movimento che sembrano una trasposizione visiva del titolo in cui attira l'attenzione l'aggettivo "transitabili" accoppiato ad arti. Il sottotitolo *Letteratura e cinema* precisa quale campo è preso qui in considerazione da Thea Rimini che si è già occupata dell'immagine in altre sue produzioni scientifiche. In effetti aveva accompagnato il lettore con abilità alla scoperta dell'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi, proponendo d'analizzarne lo statuto e la funzione in un album ricco di piste interpretative 1. Immagini fisse e immagini in movimento erano riportate a dei valori ben particolari e vi si mostrava con finezza come siano alla base di numerosi testi tabucchiani e come diano forza alla poetica dell'autore sottolineandola senza limitarsi a costituire delle semplici descrizioni illustrative. La studiosa vi affrontava il problema del rapporto tra originale e copia, quello del ruolo dell'artista e mostrava il principio dei vasi comunicanti esistenti tra le pagine di Tabucchi e gli universi propri alle immagini (fotografie, dipinti, film): elementi questi del suo discorso critico che si ritrovano nei saggi raccolti in questo volume che esplorano le relazioni tra le arti, soprattutto tra la letteratura e il cinema, a partire dall'assunto critico mutuato dal filosofo e musicologo francese Vladimir Jankélévitch (1903-1985) caro anche a Tabucchi 2.

Cioè la pista da seguire è la capacità di un'arte di transitare verso un'altra, di modificare il proprio linguaggio al contatto di un'altra e di produrre altro senso, un'altra forma d'arte in un processo creativo di cui è possibile prendere in esame le modalità, le tappe e i risultati, a volte sconcertanti o rivelatori delle intenzioni dell'autore.

Dunque, Thea Rimini qui propone un itinerario preciso, tracciato secondo determinati strumenti metodologici, di cui l'*Introduzione* (pp. 11-22) presenta il quadro epistemologico rigoroso con i nota i riferimenti bibliografici fondamentali, come per esempio Jakobson.

Seguono sei capitoli che nella struttura bipartita del libro si ritrovano distribuiti in due parti equilibrate e coerenti, ciascuna introdotta da un'intitolazione sintetica. Nella prima parte, individuata da "Tra scrittura e regia", troviamo autori che sono insieme, scrittori e registi e viceversa registi e scrittori: questa polivalenza dichiarata caratterizza le loro opere. Che siano filmiche o scritte,

tutte comportano profonde analogie, a partire dalle tematiche e simboli comuni e i due linguaggi sono strettamente connessi, come afferma Malaparte, “Il mio modo di narrare, anche letterariamente, è proprio per immagini” (p. 23).

Nella seconda parte, intitolata giustamente “Dalla pagina agli schermi”, il filo conduttore è offerto dall’analisi dell’adattamento cinematografico d’opere letterarie e il rapporto tra cinema e letteratura è proposto nella sua qualità di percorso dinamico, soggetto ad un movimento incessante. Tra il testo interpretato e la sua resa in immagine, sono presi in considerazione i problemi e i modi della sua interpretazione, e una volta diventato linguaggio filmico, non si può non considerare quanto ne deriva e le conseguenze: la sua ricezione in qualità di testo sarà cambiata dal suo passaggio sullo schermo.

Nella prima parte ci sembra di grande rilievo il capitolo su Curzio Malaparte, uno scrittore giustamente definito “al crocevia di vari linguaggi”, e il cinema, e questo rapporto è esaminato in maniera sistematica, grazie alla scoperta e all’uso di materiali d’archivio come differenti copioni. La studiosa ha preso in esame la sceneggiatura de *Il Cristo proibito* con i diversi avantesti e stesure (anche una inedita in francese) e quella di un film mai realizzato, *Lotta con l’angelo*. Sono ricostruite con perizia la genesi e le fasi compositive dei singoli testi, attraverso uno scandaglio filologico che nel suo rigore non dimentica di considerarne la materia letteraria e gli effetti retorici. Anche nel capitolo successivo su Paolo Sorrentino è presente una sceneggiatura inedita quella del *L’uomo in più* che – sottomessa ad una valutazione attenta di tutti i suoi risvolti di scrittura – si rivela talmente curata stilisticamente da poter essere letta come se fosse un racconto lungo. Il processo creativo di Sorrentino è passato al vaglio di una relazione dinamica fra le sue tre attività (sceneggiatore, regista, scrittore) non soltanto a livello dei temi, e attraverso alcune parole – chiave, ma anche a livello delle forme, a partire da quelle linguistiche, delle contaminazioni di generi e di contenuti.

Nella seconda parte, tra i capitoli dedicati all’adattamento di opere letterarie: “Il tessitore di fiabe: Garrone e *Il racconto dei racconti*”, “Renzo e Lucia sul grande schermo”, “Il 1866 tra Boito e Visconti: *Senso*”, “Svevo al cinema e in TV”; il primo ci è sembrato il più innovativo per la sua densità interpretativa. Le strategie d’adattamento sullo schermo de *Lo cunto de li cunti* di Basile sono esplicitate con chiarezza e con i presupposti teorici sottintesi come, per esempio, quello della traduzione transmediale elaborata da Eco: cioè far passare l’opera dalla cultura di partenza, quella barocca di Basile alla cultura d’arrivo, quella contemporanea, adattandone i modelli all’immaginario sociale. In definitiva ci sembra che Thea Rimini, al contrario di quanto detto da molta critica, dimostra i punti in comune tra il testo di Basile, con le sue caratteristiche complesse qui ricordate, e il film, il cui esame approfondito, tra sceneggiatura e scene girate, è condotto anche sottolineando il ruolo della formazione pittorica di Garrone che si serve della pittura occidentale come serbatoio di citazioni per la sua regia dove le inquadrature si rivelano quadri in movimento.

In tutti i capitoli di questa seconda parte, l’analisi si sviluppa in un contesto teorico chiaro fornito dalle teorie comparate dei media attraverso l’uso padroneggiato di strumenti narratologici, che non appesantiscono lo spirito saggistico del volume, né la sua lettura.

La riflessione di Thea Rimini si è nutrita innanzitutto di uno studio attento di materiali spesso trascurati, pagine e pagine di sceneggiature, spesso sconosciute e mai pubblicate: se in quest’approccio l’autrice aderisce ad una corrente critica che tende a rivalutare lo studio di questa forma di scrittura negletta fino a pochi anni fa, originale è la sua maniera di servirsene in rapporto ai film di cui sono supporto ma conservando loro un interesse testuale, di materiale scritto autonomo. Del resto, uno dei meriti di questo volume, è quello di dare tutta l’importanza che merita all’opera letteraria, alle sue vicissitudini³ e, non a caso, di offrire un quadro esaustivo e documentato della ricezione critica in Italia e all’estero delle opere adattate.

Silvia Fabrizio Costa

RAFFALE GIANNANTONIO, *VentiVentuno. Le forme del nostro tempo*, Pref. di Angelo Piero Cappello, Pescara, Ianieri 2021, pp. 94.

Il tempo ha infinite forme: la sua e loro declinazioni, quindi, incamerano sfumature e certezze, punti fermi e sconfinamenti, abbarbicamenti e veleni in controprova, tanto da lasciare impregiudicati, anche gli abituali ieri-oggi-domani. Il tempo ha avuto cantori fin dalla notte dei tempi. Esso agisce sempre la sospensione del definitivo. Ed agisce di più quando, per esempio, un evento come quello che ha colpito esseri e mondo dall’inizio del 2020 ha, rendendo tutti muti se non tremanti, fissato sullo zero la fiduciosa lunghezza del passato del presente del futuro rendendola ancora più provvisoria. Raffaele Giannantonio, nel grave momento del coronavirus e oltre, ha colto il senso di tale precarietà nell’ultima sua raccolta poetica: «Noi tesi verso l’ombra del domani / sebbene il domani neppure ci appartenga.» (*Taccio*, p. 31).

Un provvisorio che somma in sé sia la precarietà del contesto sia il nucleo profondo dell’indicibilità individuale del tempo: di che cosa sia fatto, quale la sua consistenza, se “fare venti e fare ventuno” saldi un ponte le cui rive sono insieme reali e irreali, così che si reinizia a dire, sempre interrogando il dubbioso ma ingenuo-innocente nostro dire: «Ricominciamo il mestiere della vita, / da cui per molto tempo ci astenemmo. / Vedo bruciare intorno le mie stoppie / mentre ricerco l’esile equilibrio / tra ciò che è stato e ciò che invece manca.» (*Venti/Ventuno*, p. 23).

Ma il tempo, inoltre, è il contenitore della vita stessa: e la domanda parte da essa e su essa plana. Che cosa vi sia e che cosa non vi sia, tra quelle due rive piene di cose vissute e di desideri, di partenze e di falsi arrivi, di approdi illuso-