

**Giovanna Lo Monaco**

Tommaso Pomilio

*Il rovescio di un minuto. Nel cinema della scrittura, da Zavattini a Zanzotto*

Milano

edizioni del verri

2023

ISBN 978-889-851478-6

Una lunga fedeltà al cinema e alle sue intersezioni con la letteratura caratterizza il percorso critico di Tommaso Pomilio che con il suo ultimo lavoro dedicato all'argomento, *Il rovescio di un minuto*, torna a indagare il valore fondativo, per il Novecento letterario, dell'arte cinematografica.

*Il rovescio di un minuto* racchiude alcuni saggi già apparsi in varie sedi e altri inediti declinando, secondo nuovi sondaggi ed evoluzioni prospettiche, una delle tesi che già informano il volume dal titolo emblematico *Cinema come poesia*, licenziato da Pomilio nel 2010, vale a dire l'idea di una letteratura che si sviluppa, lungo il "secolo breve", su modello del cinema.

*Il Preludio: Illuminare bruciando. A partire da Filò*, dedicato all'opera di Zanzotto e ai molti suoi interventi sul cinema, si propone in tal senso come una sorta di «mappa concettuale» (p. 260) dell'intero volume, spiega lo stesso Pomilio, nella quale, a partire dalle parole di Zanzotto, si indica nel cinema qualcosa che preesiste alla scrittura almeno secondo una doppia prospettiva: «carattere cinematografico intrinseco, antecedente (poesia come nativa immagine movimento, mentalizzata ma non realizzata filmicamente – *Urphänomen*, potremmo dire), ma anche derivativo (capace di riconfigurarsi e assumere immagini e ritmi, linfe e anche veleni, al passo del tempo del cinema *con cui*, come per Fellini, "strisciare"), rispetto all'effettiva realizzazione filmica» (p. 15).

Oltre alle ricadute della produzione cinematografica sulle opere letterarie, in termini di riferimenti più o meno espliciti e di strategie di montaggio transmigranti dal film al testo scritto, Pomilio intercetta dunque un'ulteriore affinità che può riscontrarsi tra cinema e letteratura situata nel processo di ideazione del testo, nell'immagine mentale da cui si origina la scrittura che, come quella cinematografica, si conforma quale movimento di immagini e, al contempo, come immagine del movimento.

I due poli sono tuttavia interessati da continui moti di reversibilità e l'intero volume, del resto, stabilisce la possibilità di un continuo rimando, per l'appunto a rovescio, tra molti degli argomenti trattati, rapporto che coinvolge anche le due parti in cui il libro è suddiviso.

Nella prima parte, *Aprire il focus*, si trova un'esplorazione dei modi in cui il cinema rifluisce nella pagina scritta, in un'accezione ampia di quest'ultima, attraverso alcuni casi eminenti: autori che hanno svolto la loro attività a cavallo tra cinema e letteratura (Zavattini e Flaiano), profondamente influenzati dall'immaginario così come dalle tecniche filmiche (Fenoglio), apparentemente ostili a certo cinema (Landolfi), debordanti da qualunque sfera di afferenza disciplinare, benché insolubilmente legati all'arte del film (Debord).

Il caso Zavattini, primo tra quelli analizzati, pone immediatamente al centro la questione del tempo e delle sue rimodulazioni che accomuna cinema e letteratura, analizzando i modi in cui il minutaggio, cellula primaria della narrazione filmica, diviene luogo dove instaurare una temporalità altra. In tal senso Pomilio si sofferma, in particolare, sui progetti mai realizzati confluiti nel *Diario* zavattiniano *Un minuto di cinema*, del '42, e, suo rovescio, *Diario di un uomo*, del '62, per sottolineare la centralità della "forma breve", prediletta dall'autore, nonché l'intento di fondo contestativo, rispetto alla narrazione tradizionale, che informa il suo lavoro.

Benché rispondano a una profonda istanza realistica, le soluzioni zavattiniane assumono infatti una *facies* surrealista, rivelano insomma l'impronta dell'avanguardia, spingendosi fino alla negazione

delle forme rappresentative, del film come del libro (e si veda, in proposito, *Non libro con disco* del '70). Lungo questa direttrice, in un rapido ma significativo passaggio, Pomilio fa notare che se Zavattini insegue, nel suo *Minuto di cinema*, una realtà oggettiva attraverso strategie di straniamento e dilatazione del tempo filmico – un minuto di girato viene sezionato nei suoi dettagli, rivisti al rovescio, al ralenti, rimontati per la durata di 90 minuti –, suo antesignano, proprio rispetto al trattamento del tempo, può essere individuato negli, altrettanto dilatati, *Diciotto secondi* di Artaud, tutti rivolti, invece, all'interiorità, in un insolito quanto rivelatorio *pendant*.

A partire dall'esempio zavattiniano la forma breve – tronca, acefala, quasi interrotta e dunque sospesa su un non detto ancora da dire, sul movimento – si rivela come il luogo in cui meglio si esplica il «cinema verbale» (p. 36) della scrittura e su questa scia, «per intendere l'effetto cortofilmico sulle forme verbali del narrabile» (pp. 37-38), Pomilio prosegue esplorando in rapida rassegna scritture di una più stretta contemporaneità – quelle di Luca Ragagnin, Mariano Bàino, Marilena Renda, Lorenzo Esposito – che puntano in modi differenti sulle strategie di montaggio o che al cinema rimandano tematicamente.

Segue una sorta di intermezzo, *Postilla Debord* che, se può sembrare una deviazione dal discorso propriamente letterario, si colloca invece in posizione eminente: essa fa infatti il paio con il capitolo precedente insistendo sull'impiego del tempo, ridotto fino alla sua dissolvenza, che si pone «al centro della riflessione debordiana sopra (e contro) la forma-film» (p. 52), ovvero, com'è noto, in rapporto oppositivo con una rappresentazione in formule tradizionali irrimediabilmente consegnata alla spettacolarità. Così Pomilio indica uno dei principali fili conduttori del suo discorso, quella linea, dall'avanguardia al Situazionismo, su cui si innesta la pratica contrastiva nei confronti del cinema come industria culturale che “vampirizza” e domina lo spettatore, che poi si allarga al mimetismo della rappresentazione in senso lato e che attraversa buona parte degli esempi offerti nel volume.

Il terzo capitolo è dedicato all'opera di Fenoglio, in cui i due poli segnalati in partenza sembrano trovare una sintesi ideale. Nel corpo del testo fenogliano si riscontra inizialmente un'immediata rifrazione del cinema americano, quello spettacolare del tempo, nella fattispecie del riferimento citazionistico presente nelle pagine de *La paga del sabato*; Pomilio analizza poi la particolare costruzione delle sequenze, una forma della composizione letteraria che al montaggio cinematografico non può che riferirsi, questione che sarà al centro della seconda parte del volume; infine, si sofferma sul peculiare regime scopico del *Partigiano Jonny*, sul moto dello sguardo narrativo tra il dentro e il fuori dell'evento. Sono tutti elementi, questi, che evidenziano le molte declinazioni della «dimensione “filmica” della scrittura-gesto fenogliana» (p. 75), al cui centro si pone l'immagine primigenia dell'acqua in movimento, macro-tema che attraversa l'opera di Fenoglio nelle forme del diluvio pluviale come in quelle dei fiumi in scorrimento, quale corrispettivo di un cinema aurorale delle immagini mentali che poi si riversa nella scrittura.

Pomilio registra inoltre un'altra modalità di “riflusso” dell'immagine cinematografica in due forme di scrittura diverse tra loro ma in cui ugualmente emerge il vissuto autoriale. Da un lato la Roma dei racconti di Flaiano, sempre rappresentata, seppur secondo immagini di volta in volta differenti, come un «carneo-fantasmatico set, grondante di fasci di realtà in evanescenza, baluginanti sullo e dallo schermo» (p. 97), Roma, insomma, costantemente inquadrata con occhio da cinepresa, ma secondo una prospettiva strabica, aliena, che dice del mancato radicamento dell'autore nella città. Chiude infine la prima parte del volume un intervento su Landolfi, còlto nella sua breve seppur significativa esperienza di censore cinematografico, rispetto alla quale Pomilio mette in luce «la posizione irrituale (antirituale) dello spettatore straniato» (p. 122) che invero deriva da «un eccesso di identificazione» (*ibidem*) e va dunque ricordato ai modi autobiografici del secondo tempo landolfiano.

La parte seconda, *Scritture-movimento*, è dedicata alle poetiche del montaggio perseguite in ambito avanguardista, con particolare riguardo a Balestrini, tra *patchwork* e *détournement*, e a Pagliarani,

alla «cine(ma)ticità» (p. 141) delle sue costruzioni, entrambi posti sotto il segno di Ejzenštejn; di particolare interesse è qui l'ampliamento del discorso a Giorgio Cesarano, specie al suo *Ghigo vuole fare un film* del '74, in cui il film è «insieme oggetto e procedimento di scrittura poetico-narrante» (p. 155). Segue un intervento su Sanguineti, che, com'è noto, dichiara il Novecento «secolo del montaggio»: qui Pomilio ripercorre la produzione dell'autore quasi per intero individuando la funzione di architetto ricoperta da quel quaderno d'infanzia menzionato dall'autore in una nota intervista – intitolata sintomaticamente *Tutto e* sulla quale incolla ritagli di giornale – che già contiene in sé la tensione catalogatrice e combinatoria, propriamente “montaggistica”, della scrittura sanguinetiana.

Se il capitolo su Sanguineti si presenta, forse, come il più denso, per la mole di testi passati al vaglio, ad ogni tappa del volume Pomilio si trova invero ad attraversare significative porzioni dell'opera degli autori presi in considerazione e a proporre così, secondo la specula filmica, una rimessa a fuoco della loro poetica che ne evidenzia alcuni aspetti rimasti finora in sordina. Lo testimoniano, ad esempio, le analisi su Fenoglio e Zavattini, che in tal senso potranno essere letti al fianco e in continuità con i contributi dedicati ai due autori confluiti in *Dentro il quadrante. Forme di visione nel tempo del neorealismo*, altro volume pomiliano edito nel 2012, sui modi di cogliere il reale attraverso la quadratura/inquadratura della scrittura. Anche nel caso di Malerba, al centro del penultimo capitolo, Pomilio ripercorre un caposaldo nel percorso dell'autore, la triade composta da *Il serpente*, *Salto mortale* e *Il protagonista*, per soffermarsi su un altro aspetto del rapporto tra cinema e letteratura che qui emerge assumendo un ruolo centrale: non va infatti dimenticato che il cinema ha anche una componente sonora che agisce sulla scrittura tanto quanto quella visiva e in tal senso l'autore esplora, tra ronzii di sottofondo ed esplicite tematizzazioni, la traccia sonora dei romanzi malerbiani.

A chiudere, nuovamente su strategie di montaggi e di tagli, si trova un capitolo dedicato a Carmelo Bene e a *Nostra signora dei turchi* nel quale Pomilio ripercorre il processo di «di-scrittura» perseguito da Bene, come tensione verso l'annullamento della parola, la definitiva *dépense* della scrittura che lascia spazio all'irrapresentabile: «Dell'atto dello scrivere, il *di-scrivere* sarà da intendere forse, artaudianamente, come il doppio, e l'incandescente nucleo» (p. 234), scrive Pomilio, col che si torna in chiusura, a cornice, sul nome di Artaud, inizialmente comparso in merito a Zavattini.

Un congedo, tuttavia, offre al lettore un'ulteriore possibilità di rifocalizzare così come di proiettare altrove il discorso, il *Postludio. Il sangue sullo schermo. Riproiettare Campana* – che mette insieme due testi già apparsi nel 2004 e nel 2011 –, in cui i due lati del volume, «le due linee di discorso (comunque inscindibili e reversibili in parte) vanno idealmente a fondersi» (p. 260). Da un lato, l'intervento campaniano riporta il discorso sul “cinema come poesia” alle sue radici primonovecentesche, dall'altro riannoda i fili di quella ricerca su cinema e letteratura mai interrotta da parte dell'autore e da cui siamo partiti. Qui si conclude, infine, l'alternarsi, che connota l'intero volume, dei “due modi” della scrittura saggistica di Pomilio, quello che ricade sotto l'ortonomo dello studioso e quello ascritto al *nom de plume* di Ottonieri, anch'essi, in fondo, presi in un gioco di sdoppiamenti e reversibilità.