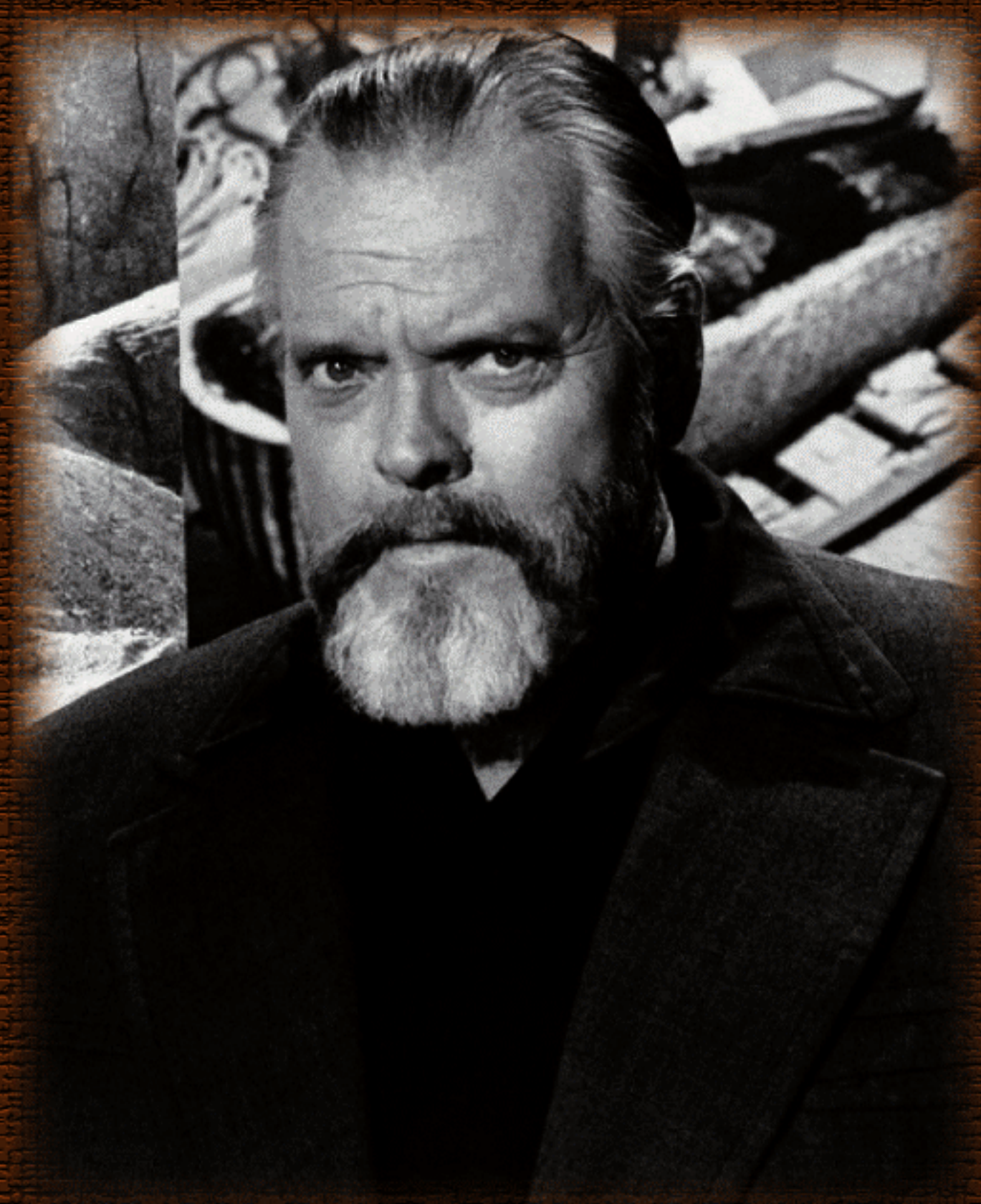


Pino Corbo

LO SCHERMO E LA PAGINA

Tra cinema e letteratura



MACABOR

Noisette

Collana di saggistica

11

Pino Corbo

LO SCHERMO E LA PAGINA
Tra cinema e letteratura

MACABOR

2021 – MACABOR

Prima Edizione

Francavilla Marittima (CS)

macaboreditore@libero.it

www.macaboreditore.it

In copertina: *Orson Welles*

L'elaborazione grafica è di Giorgio Ferrarini

Premessa

Il cinema occupa un posto importante nei miei interessi, non inferiore a quello della letteratura, per la quale ho scritto numerosi saggi, interventi, recensioni, prefazioni, editoriali, articoli; più sporadicamente mi sono occupato di cinema e, comunque, non tralasciando il suo rapporto con la letteratura.

Da qui l'idea di raccogliere i miei scritti che riguardano il cinema, il suo linguaggio, la sua poetica.

Ancora più sporadicamente mi sono occupato di teatro, al quale ho voluto dedicare un'appendice.

Infine, *in primis*, è il cinema il centro di questo piccolo libro, un omaggio a un'arte altrettanto nobile quanto la letteratura, e ad essa, per certi versi, collegata.

P.C.

SAGGI

L'esorcismo della morte nella poesia di Landolfi e nel cinema di Buñuel

All'esperienza senza ritorno della morte la filosofia ha da sempre cercato di dare un significato, o, comunque, di definirla, di identificarla come valore positivo o negativo; d'altronde, un utile *escamotage*, per distanziare la minaccia di un'angosciosa sindrome d'ansia, che è l'effetto patologico dell'idea della morte, è di elaborarne il rito apotropaiico, di imbastire tutta una tecnica di esorcismo, attraverso la sua spettacolarizzazione, la sua messa a nudo, quasi per "offenderne" il pudore, o, meglio, la sua suscettibilità etica, la *pruderie* asessuata, perché evocante l'immagine della desertificazione, in cui i sensi spasimano e soccombono, oppure *giocare* sulla sua mai completamente accettata *naturalità*, quasi che il nostro *regno* non condividesse la sorte degli altri, facendone, voglio dire, una *parodia* sintomatologica, banalizzandone l'*evento*, o attraverso il suo racconto refertuale portato a misura discorsiva, colloquiale, o attraverso il suo *rovesciamento* surreale, tra *nonsense* e scarto semantico.

Siamo, allora, su due piani progettuali, quello letterario e quello drammatico, il primo che utilizza la parola, l'altro che si serve della scena, dell'immagine in posa; pagina scritta e *motion pictures* sono scelte terapeutiche, tentativi salvifici, che cercano di *accattivarsi* la morte, di *esibirla* come

protagonista disincarnata, frutto di invenzione artistica e di motivazione *estetica*. Il testo assolve questo compito, dispensa dalle responsabilità soggettive, dando della morte una divulgazione sceneggiata, una portata di fruibilità mediologica, un livellamento sociologico, che ne ammette l'ubiqua minaccia, ma che parimenti la trasporta in una dimensione di *fabula*, di *fiction*.

Tra le esperienze di morte *raccontata* ed elusa nel momento della messa in scena, significative mi sembrano quelle di due testimoni non completamente diversi della cultura del '900, appartenenti a registri espressivi ed aree geografico-culturali apparentemente lontani: Tommaso Landolfi e Luis Buñuel si sono sempre costantemente riferiti nella loro opera al tema della morte, concentrando nel passaggio di un rigo o di una sequenza tutta una congerie di argomentazioni, di problematizzazioni, di *visioni* personali e pubbliche, concernenti, cioè, un immaginario vasto per riferimenti e dinamiche, riferito a una interpretazione simbolica del segno e del senso in chiave artistica.

Come nota Alessandro Ceni, "il corpo dell'arte di Landolfi va sul filo estremamente sottile della dissimulazione", rivolta soprattutto a "una sola ossessione di fondo, che in chiave esistenziale è il sentimento della insufficienza"¹; nel primo periodo della sua produzione, dagli esordi

¹ Alessandro Ceni, *La "sopra-realtà" di Tommaso Landolfi*, Cesati, 1986, p. 79.

agli anni cinquanta, lo scrittore attuava, come misura protettiva, come scudo difensivo, la parola e lo stile, la cifra onirico-surreale, che ribaltava l'angoscia, la scomponeva cambiandola di segno, senza annientarla, beninteso, ma perlomeno arginandola ludicamente, ponendosi quale 'personaggio', creatore asettico di paradossi, di azzardi, di storie-limite, che dovevano essere apposta estreme, incuranti della credibilità romanzesca, dell'attendibilità storica.

Negli anni sessanta comincia a prevalere una consuetudine alla confessione, all'analisi interiore, al diario; non è un caso che nel 1963 escano *Rien va* e nel 1967 *Des mois*, che rappresentano un'imprevista svolta in Landolfi, un'impellente *vocazione* alla riflessione diretta, abbandonandosi all'intimismo e disvelamento di sé, sempre più incapace di condurre il gioco, di scommettere; e questo può spiegare i titoli: l'uno allusione esplicita a una saturazione, a un fallimento, in cui montalianamente "il calcolo dei dadi più non torna", l'altro richiamante sia il passaggio lento del tempo, dei *mesi*, appunto, sia il *di me*, oggetto della spietata autoanalisi dello scrittore, con un gusto, inoltre, tipicamente *landolfiano*, per l'equivoco, il fraintendimento polisemico (già individuabile in *LA BIERE DU PECHEUR* del 1953, libro che segna, nota Graziella Bernabò Secchi, "il passaggio dal racconto tra il realismo e il surreale caratteristico del primo Landolfi a quelle pagine di contorta confessione cui spesso indulgerà

l'autore nella seconda fase della sua produzione", e in *Viola di morte*, del quale si parlerà tra breve)².

Questo prevalere dell'interrogazione angosciosa sull'esistenza, questo *precipitare* dell'illusione dominatrice sull'oggetto della conoscenza determinano un *allentamento* della tramatura romanzesca, dell'ordito narrativo, che pure Landolfi aveva sempre circondato di elementi spuri, intorbidato con elementi sulfurei, stregati, complicato con impennate stranite, divagazioni ambigue, insomma dimostrando da sempre una sorta di inquietudine, di *horror vacui*, che la sua scrittura cercava di tenere a bada, controllandoli e smorzandone la tensione.

Sembrò, allora, necessario e motivato il suo approccio alla poesia, alla parola allusiva e concreta, *evasiva* e drammatica, proprio quando il motivo della morte, presente sotto spoglie più o meno palesi nei romanzi e nei racconti, e più chiaramente nei diari, assume un peso e una centralità impressionanti.

Viola di morte annuncia questa fase dell'opera landolfiana, in cui si attua una determinata volontà di esorcizzare il nemico sempre in agguato, a cominciare dal titolo, che esprime uno stridente dualismo vita-morte, ne accentua il legame tor-

² Tommaso Landolfi, *LA BIERE DU PECHEUR*, Vallecchi, 1953; *Rien va*, Vallecchi, 1963; *Des mois*, Vallecchi, 1967; Graziella Bernabò Secchi, *Invito alla lettura di Landolfi*, Mursia, 1978, pp. 60-61.

bido che li trattiene: viola come strumento musicale *d'amore*, messaggero *di morte*, o dolce fiore che emana, malinconico e funereo, un profumo penetrante, o colore, che annuncia lutto, rovina, pur nella sua avvolgente e discreta cromia; “come il titolo della *BIERE*”, avverte Giancarlo Pandini, “anche questo della raccolta di poesia sfugge ad ogni connotazione: il senso non è mai in Landolfi preciso, ma ambiguo, nascosto, ubiquo fino a nascondere qualcosa di diverso, di dissimile, di sfuggente”³. Così la poesia diviene lo strumento privilegiato, estremo per una tentata (sperata) salvezza, attraverso la scoperta di verità riposte, riservate, che trova il poeta disposto a manifestarsi integralmente, senza veli: “un Landolfi che appare intero, senza scene, senza affettazioni, senza maschere, ma si apre come un guscio e lascia intravedere i suoi più intimi umori, la successione chiara di pensieri profondi, il pudore più genuino accanto a quel senso di una disperazione sentita nel volto prossimo della morte”⁴.

È pur vero, d'altronde, che la scrittura poetica di Landolfi non perde in ricercatezza e *sperimenta-*lismo, perché, anche se spaccato del suo animo, il verso ha sempre una funzione di rito apotropico, quindi non può prescindere da un'altezza, da una solennità quasi sacrale, liturgica; lo ha rile-

³ Tommaso Landolfi, *Viola di morte*, Vallecchi, 1972; Giancarlo Pandini, *Landolfi*, La Nuova Italia, 1975, p. 107.

⁴ *Idem*.

vato puntualmente Luigi Fontanella, il quale afferma che “se la scommessa ultima e vitale è la parola (scritta), unica salvatrice dell’(auto) annientamento, questa, per il nostro poeta, non potrà che essere *speciale*, e perciò ricercata, preziosa, soppesata più che nella sua valenza brutalmente semantica, per l’alone di suggestioni fono-simboliche che essa può di volta in volta, e di caso in caso (e a caso) suscitare”⁵. Quella di Landolfi è, dunque, una lingua assai elaborata, classicheggiante, armonica, ritmica, quasi di un altro *tempo*, di un altro *luogo*, mortuaria e stravagante, obsoleta e sorprendente, trascelta con una sorta di *filologicamente* estenuato *divertissement*, sontuoso e tragico, in tutti i suoi aspetti topici, figurali.

Proprio il mezzo linguistico diviene, perciò, il rimedio, la terapia, che allontanino il male, il morbo invincibile, ne respingano l’irreversibilità mediante la sua *irruzione* segnica, linguistica, che è, infatti, parossistica, reiterata, pubblica, in quanto affidata alla divulgazione *coram populo*, come in una sentenza-esecuzione esemplare, ammonitrice. Possiamo pertanto concordare con Piero Tripodo, quando sostiene che “proprio l’esigenza di verità dell’arte smaschera il trucco, demolisce il gioco, la prestidigitazione con cui Landolfi sembra modellare le poesie che fanno da sfondo. Al contrario nessun gioco apparente ci urta nelle poche ma profondissime annotazioni spirituali.

⁵ Luigi Fontanella, *La poesia di Tommaso Landolfi*, in “Otto/Novecento”, n. 3/4, 1991, p. 197.