

# Vito Santoro

## *Calvino e il cinema*

Macerata-Roma, Quodlibet, 2012, 130 pp.

Sul suo rapporto con il cinema, Calvino ha lasciato pagine bellissime che compongono il pur breve ma denso, *Autobiografia di uno spettatore*, posto a mo' di prefazione nella raccolta einaudiana di sceneggiature dei film di Fellini e piuttosto recentemente ripubblicato nel volume *Fare un film*, sempre del regista di 8½. Scegliendo l'identità dello spettatore, Calvino denuncia fin dal titolo di preferire il ruolo di chi guarda il cinema e ne osserva le movenze, piuttosto di chi decide l'abito e ne indirizza il passo. Lo scritto memoriale si concentra, non a caso, sul periodo di formazione audiovisiva, sul suo apprendistato poi parzialmente interrotto dall'autarchia fascista. E coglie, nel farlo, quel grado di rivoluzione dei generi sessuali che il cinema americano, eletto a suo nume tutelare, come lo fu, in fondo, per un'intera generazione, innesca nel suo fruitore, inconsapevolmente assorbito dai modelli alternativi di femminilità che venivano proposti sugli schermi, rispetto ai ben più conservativi parametri italiani. Nel suo libro su *Calvino e il cinema*, Vito Santoro privilegia questo aspetto spettatoriale, che in Calvino poi si traduce in speculazione teorica sul visivo e sul visibile, e ci introduce alla lettura dalla via più stretta e faticosa, quella, appunto, che attraversa le riflessioni sulla genesi visiva del racconto e sulla potenzialità espressiva del cinema. La vista cui si apre il passaggio è, sicuramente, la parte più interessante del volume, dove si mettono in campo relazioni che riposizionano Calvino in una rete di riferimenti cinematografici e non, a partire dai più 'antichi', come Ejzenštejn e passando per Balázs e Münsterberg, quest'ultimo citato per le sue intuizioni psicologiche che tanto peso, e poco riconoscimento, hanno avuto sulla riconsiderazione del fenomeno percettivo e della sua scansione non puramente retinica, ma, anzi, animata dallo spettatore.

Di Calvino Santoro registra con problematica esattezza la convinzione del distacco fra il cinema e la narrativa, soprattutto tradizionale, e l'avvicinamento alla poesia, in particolare quella montaliana di "Forse un mattino andando in un'aria di vetro", nella cui analisi Calvino riscontrava un'adesione immaginifica al cinema come

metafora del contemporaneo. E Santoro rintraccia anche le perplessità di Calvino sulla sceneggiatura come genere 'letterario' e, soprattutto, sulla testualità della sceneggiatura, una volta che viene pensata come pubblicabile in veste di libro. Nelle due lettere citate, a Zavattini e Antonioni, emergono chiaramente delle questioni tuttora irrisolte nel rapporto tra letteratura e cinema. Su tutte la questione del silenzio, che il cinema sa rendere, a seconda del regista, e che la letteratura deve riempire di parole per spiegarlo, a meno che non poggia solo sul dialogo. Analoghe riflessioni si facevano nel resto d'Europa, e da parte dei cineasti: Dreyer scriveva le sue sceneggiature senza la scansione tecnica tra didascalie e dialogo, ma in forma narrativa, includendo le notazioni tecniche come parte del narrato e del narrabile. Il capitolo si chiude con un riscontro nelle visioni di *Palomar*, vero punto di convergenza fra le reinvenzioni dello sguardo calviniano e le teorie del cinema muto che Santoro evoca come veri referenti dello scrittore.

Il libro di Santoro continua poi con un accurato scrutinio della produzione recensiva, quella prodotta durante la frequentazione dei festival, soprattutto a Venezia, e quella più longeva, delle sue collaborazioni con testate giornalistiche e con la rivista specialistica "Cinema Nuovo". Per Santoro la recensione fornisce l'occasione per seguire la crescita dello spettatore Calvino e il suo distacco dall'amore incontestato per il cinema americano, in alternativa al quale, anzi, lo scrittore riscopre il cinema italiano. In questo ambito, Santoro fa emergere alcune ingenuità del recensore, soprattutto quando liquida in un solo giro di frase *Rear Window* di Alfred Hitchcock, paragonandone il protagonista alle vignette di Pio Percoco, il personaggio di cronista sfortunato inventato da Augusto Camerini per l'inserito umoristico della "Gazzetta del Popolo". La scelta infelice viene però attribuita da Santoro non solo al contesto ideologico in cui opera lo scrittore e al privilegio esclusivo che veniva accordato al contenuto e al messaggio di stampo unicamente politico-sociale da ricercare nel film. Santoro legge nella stroncatura (cui se ne abbineranno altre, altrettanto macroscopiche, come quella del *Silenzio* di Bergman) soprattutto un fastidio critico per l'atteggiamento acritico che il fotografo ingessato e immobilizzato a casa dimostra usando la sua macchina fotografica senza alcuna remora. E qui il riferimento è a un racconto, *L'avventura di un fotografo* (1970), che riprende in forma narrativa le riflessioni di un saggio scritto nel 1955, e di cui il volume ricostruisce la mutazione testuale e la successiva rielaborazione cinematografica di Citto Maselli. Nel film omonimo di Maselli, al quale Santoro dedica una ricca parte dell'ultimo capitolo del volume, incentrato sugli adattamenti cinematografici delle opere di Calvino, il fotografo protagonista del racconto calviniano diventa uno scrittore. Una scelta che Santoro

sottolinea, senza, però, approfondirne le valenze che portano proprio in quegli anni (siamo nel 1983) verso la paradossale scomparsa dell'autore dal contesto letterario postmoderno a fronte, invece, dell'abitudine ormai invalsa di essere oggetto di scatti fotografici e di esposizione mediatica. Lo scrittore di Maselli si sottopone a lunghe sessioni di autoscatto, in modo analogo a quanto aveva fatto Maselli su se stesso negli anni '60 usando le prime Polaroid. L'incontro tra Calvino e il cinema mi sembra testimoniato con particolare incisività da questa sovrapposizione delle due figure di scrittore e cineasta in quella mediatica e fotografabile dell'autore in cui si misura la sua costante disgregazione.

Anche di altre sperimentazioni ci parla il libro in merito alle trasposizioni dei testi di Calvino, che, pur nel loro esiguo numero, esibiscono un'ampia gamma di contaminazioni linguistiche, soprattutto risalenti agli anni sessanta e settanta del secolo scorso. Dall'alternanza di scene girate e di scene disegnate nel Cavaliere *inesistente* di Pino Zac all'uso del montaggio e del sonoro nella dimensione psichedelica dell'*Inseguimento* di Carlo di Carlo, fino alla rivalutazione del corrosivo *Renzo e Luciana*, episodio girato da Monicelli per il film *Boccaccio '70*. Ma nelle brevi indicazioni sulla pervasività delle prospettive visionarie e filosofiche di Calvino nel cinema contemporaneo, Santoro invita a proseguire la ricerca: Lynch, Cronenberg, Greenaway fino ai già 'calviniani' Coen.

Vito Santoro, *Calvino e il cinema* (Vincenzo Maggitti)

## **L'autore**

### **Vincenzo Maggitti**

Vincenzo Maggitti è docente di lingua e civiltà inglese al liceo, dopo sette anni di dottorato di italiano ministeriale presso l'Università di Stoccolma. Ha conseguito il dottorato di ricerca in Scienze Letterarie (Letterature Compare) a Roma Tre.

Email: [vincenzo.maggitti@virgilio.it](mailto:vincenzo.maggitti@virgilio.it)

## **La recensione**

Data invio: 30/08/2014

Data accettazione: 30/09/2104

Data pubblicazione: 30/11/2014

## **Come citare questa recensione**

Maggitti, Vincenzo, "Vito Santoro, *Calvino e il cinema*", *Between*, IV.8 (2014), <http://www.Between-journal.it/>