

# Nunzio La Fauci

## *Cinema e parole*

“dell’espressione”, Pisa, ETS, 2022, 138 pp.

Il lavoro di Nunzio La Fauci, noto docente e studioso di linguistica generale e italiana, è reso ancora più consistente da due peculiarità. Innanzitutto, l’abitudine ad affiancare ai cospicui contributi strettamente relativi al suo settore contributi ormai numerosi di argomento letterario, che comunque non si discostano dalle sue competenze privilegiate, perché stanano i sensi dei testi muovendo dalla loro articolazione linguistica: come dimostrano in particolare i saggi che compongono la raccolta *Lucia, Marcovaldo e altri soggetti pericolosi* (2001), quelli compresi nel volume a cura di Heike Necker *Prisma Levi* (2015), e, soprattutto, la lunga indagine sul *Gattopardo* – l’interpretazione più interessante mai proposte accanto a quella di Francesco Orlando (peraltro di taglio diversissimo) – snodata nel libro *Lo spettro di Lampedusa* (2001) e in una copiosa quantità di studi comparsi in sedi differenti, di cui è auspicabilissima una prossima unificazione. Inoltre, a questo sorvegliato eclettismo La Fauci unisce l’altrettanto fertile abitudine a intrecciare alle ricerche di ampio respiro scritti brillanti e agili, che però, dietro la veste del *divertissement* occasionale e della provocazione arguta, sollevano sempre questioni pregnanti.

Ne offre una nuova attestazione il recente volume *Cinema e parole*, che, manifestando subito il doppio obiettivo di «scrivere di lingua con il pretesto del cinema» e di scrivere di cinema «allo specchio della lingua», allinea saggi snelli e densi su otto pellicole distanti per epoca, contesto, genere e valore, investigando la loro *parole* (nell’accezione saussuriana); per coronarli con un ritorno al campo letterario, però, come verificheremo, perfettamente in tema, uno studio sui *Promessi sposi* pilastro della nostra tradizione così familiare e ingombrante e così mobile e sorprendente, già in precedenza preso in esame dall’autore.

Il libro parte a sorpresa da un film sfacciatamente d’evasione – a buon diritto *cult* del settore – il *Totò, Peppino... e la malafemmina* di Camillo Mastrocinque (1956); o meglio, da uno dei suoi tanti spassosissimi momenti, l’arrivo a Milano in cui Peppino si stupisce di non vedere affatto la nebbia a quanto hanno saputo caratteristica della città e il Totò mai spiazzato e sempre spiazzante replica che è naturale perché, come è

stato loro spiegato, «quando c'è la nebbia non si vede». Lungi dall'essere ghiribizzo estemporaneo, la scelta si rivela invece meditata introduzione a tutti i discorsi successivi: perché La Fauci evidenzia che la confusione, sapore essenziale dello scambio, tra il si impersonale e il si passivante mette in gioco un problema cruciale, l'impossibilità di governare l'espressione, la sua capacità di rinviare continuamente ad altro; capacità che, pur già oggetto di sterminato dibattito e spunto delle derive decostruzioniste, viene ora trascurata, quasi accantonata da una critica prevalentemente protesa a cercare nei testi sensi univoci (e spesso, contro i vecchi avveduti moniti sull'*intentional fallacy*, a identificarli con quelli più espliciti, magari ostentati in dichiarazioni o poetiche di facciata); e che invece resta al centro dell'attenzione dell'autore, sempre volto alla cattura dei sensi impliciti, riposti, anche sfuggenti ai propositi consapevoli, come appunto gli studi di questo volume contribuiscono a mostrare.

Quello seguente coglie già nel titolo di un altro *cult*, di livello ben diverso, il *C'eravamo tanto amati* di Ettore Scola (1974), un esempio particolarmente ambiguo di polisemia: osservando che se naturalmente descrive l'azione reciproca al centro della trama – l'affetto vicendevole, nutrito di comuni ideali, che ha unito in gioventù i protagonisti, e che poi, tradito e reciso, si è trasformato da promessa confortante in tormentoso rimpianto – in effetti descrive pure un'azione riflessiva di compiacimento o magari di intenerimento narcisistico. E nota che questa azione fa a sua volta intimamente parte dell'opera, sia perché con ogni probabilità ha guidato la mano del suo regista, sia perché con altrettanta probabilità ha alimentato il suo successo: la predilezione riservatela dal pubblico è stata sicuramente incentivata dalla fierezza per la stagione resistenziale in essa evocata e dall'inclinazione di tanti spettatori a riconoscere (o a illudersi di riconoscere) nelle emozioni e nostalgie scatenate dalla sua visione la parte migliore di se stessi (la domanda «chi amando quel film non si è amato?» posta da La Fauci può sollecitare parecchio coloro che, come chi scrive, conoscono a memoria quasi tutte le battute e piangono a ripetizione sul «Marciavamo con l'anima in spalla» di Trovajoli; muovendoli a considerare il miscuglio di componenti che impronta anche, o soprattutto, i sentimenti più elevati).

I saggi successivi affrontano pellicole sempre eterogenee, sempre con la stessa sottigliezza. Quello sull'*Habemus papam* di Nanni Moretti (2011) non si limita a mostrare che la fuga dal Vaticano del pontefice appena eletto, motore della trama, adombra la rapida abdicazione del regista al ruolo di leader di cui l'effimero "movimento dei girotondi" sembrava in procinto di investirlo (rilevando pure che il mondo intellettuale in cui quel movimento si era sviluppato si è a lungo ispirato al modello ecclesiastico, con un analogo «corredo di conclavi, diocesi,

parrocchie e conventicole»); ma inoltre, dilatandosi in riflessione su tutta la sua filmografia (e su tutto il suo rapporto con la lingua), sottolinea che il suo rifiuto dell'impegno si innesta su un radicato assestamento in un perenne statuto di figlio, che è al tempo stesso ripulsa complessiva della modernità.

L'analisi del fantascientifico *Arrival* di Denis Villeneuve (2016) vede nei cefalopodi alieni messi in scena, che, simili a enormi calamari, comunicano mediante una sorta di inchiostro spruzzato dall'estremità dei tentacoli, e la cui lingua rimobilizza la relazione con il tempo di chi la apprende (nello specifico la protagonista, tra l'altro linguista di professione), un'allegoria della forza persistente dei grandi scrittori, del loro potere (sardonicamente contrapposto, con rinvio a una famosa distinzione di Barthes, al provvisorio *appeal* degli scriventi incessantemente esaltati e triturati dal mercato) di risultare costantemente attuali, di oltrepassare la contingenza e di permettere di fare altrettanto a chi fruisce a fondo della loro opera.

Il saggio sul *Dunkirk* di Christopher Nolan (2017), racconto già molto discusso della celebre ritirata, riuscita al di là di ogni previsione, dell'esercito britannico dalla spiaggia di Dunkerque, rilancia efficacemente la discussione: dopo aver esaminato la strutturazione sineddочica dell'intreccio – che rievoca attraverso tre vicende specifiche (e tre differenti archi cronologici) i cimenti collettivi dei soldati, dei proprietari delle imbarcazioni e dei piloti coinvolti – e dopo aver notato che gli effetti spettacolari e la colonna sonora gli danno il taglio di un incubo coniugato all'imperfetto (tempo tipico della narrazione dei sogni) e sciolto da un risveglio di speranza che attualizza il passato, La Fauci conclude che se il regista, pur assicurando di aver concepito l'idea parecchi anni fa, sembra senz'altro alludere alla secessione del Regno Unito dall'Unione europea e dai suoi pericoli, non considera però che, come proprio la dinamica della seconda guerra mondiale prova, il precipizio può a volte ribaltarsi in occasione di riscatto.

Segue un conciso accostamento tra due film, basati entrambi su storie vere, girati nel 2018 da due vecchie glorie divise dalle posizioni politiche e accomunate dalla marcata presenza pubblica, *The Old Man & the Gun*, diretto da David Lowery e interpretato e prodotto da Robert Redford, e *The Mule*, interpretato, diretto e prodotto da Clint Eastwood; accostamento che scorge nell'orgoglio ugualmente irriducibile (sebbene di stampo assai diverso) dei due anziani criminali protagonisti «il segno di una risentita reazione umana e morale al bieco e morboso moralismo» imperante al momento. La Fauci analizza poi un film ancora di Nolan, il fantascientifico *Tenet* (2020), rappresentazione di un mondo corrispondente al nostro minacciato da un mondo futuro che vuole annientarlo per non subire le conseguenze dei suoi guasti; per ravvisarvi una sfida

alla tendenza odierna a invocare continuamente il futuro rubato dalle generazioni mature a quelle giovani, con il sostanziale esito di togliere ulteriormente slancio al presente. Infine, si sofferma sul documentario *Marx può aspettare* (2021) in cui Marco Bellocchio ha inquadrato il proprio microcosmo familiare, sconvolto tanti anni prima dal suicidio di uno dei fratelli; per indicare il suo passaggio più significativo nell'entrata in scena delle due sorelle, e vedere una nuova Ismene nella pressoché silenziosa Maria Luisa, e una nuova Antigone nella Letizia che, attraverso un eloquio foneticamente inceppato ma preciso e limpido, rammenta come una disgrazia accidentale la tragedia oscura che ha segnato la loro vita, con una *pietas* aliena dal giudizio e tutta orientata a preservare la memoria del defunto amato, opposta all'approccio intellettualistico degli affermati fratelli maschi e in generale del film, e tale da ampliarne il senso al di là delle intenzioni del regista.

Come si anticipava, il saggio sui *Promessi sposi* che suggella questa fitta carrellata abbandona solo apparentemente il cinema per ritrovarlo subito, e nelle forme più convincenti: perché riscontra nella *parole* manzoniana movenze e suggestioni tipiche dello schermo, non nel modo generico corrente (che sovente porta a giudicare cinematografica *ante litteram* praticamente qualsiasi opera mai scritta), ma attraverso un sofisticato *close reading* di tre grandi snodi del romanzo, in particolare dell'avvicendamento dei loro tempi verbali. La Fauci mostra che a conferire tanta intensità alla scena della traversata del lago, preludio del celeberrimo Addio ai monti, è la transizione dall'imperfetto della panoramica del paesaggio al passato remoto della focalizzazione sulla prospettiva di Lucia e sulla percezione di dimensioni via via più intime della propria vita (il paesello, la casa, il fico che la ombreggia, la finestra della camera da letto), che la muove alle lacrime e all'anaforico crescendo degli addii. Quindi, indica la potenza dell'evocazione della calata dei lanzichenecchi nello slittamento dall'imperfetto onirico dell'esteso piano sequenza che illustra le voci molteplici e indeterminate che corrono in proposito, al brusco presente che mette a fuoco con incalzante precisione il passaggio dei reggimenti sul ponte di Lecco (scandito dalla martellante doppia esse dei «passa» e «passano» insistentemente ripetuti, incisivo caso di saussuriana *image acoustique*), fino ai quattro fulminei passati remoti che ne siglano la conclusione.

E infine, prende in esame la scena citatissima, impavidamente resistente a tutte le antologizzazioni e banalizzazioni che hanno tanto tentato di gualcirla, della madre di Cecilia, per individuare il suo potere di cattura ancora una volta nella gestione dei tempi, nell'imperfetto che funziona da *ralenti*, dando prolungato respiro all'istante della discesa della donna dalla soglia della sua abitazione e del suo avvicinamento al carro dei monatti, nel successivo passato remoto che effigia la ferma

dignità del suo dolore, nella finale costruzione ipotetica che immagina gli ultimi momenti suoi e dell'altra figlia, e, soprattutto, nel rapporto tra questi movimenti e lo sguardo partecipe di Renzo, che filtra e sostiene tutto il brano.

Viene da pensare che sia anche la *climax* di pathos generata da questa orchestrazione a dare tanta presa all'invocazione rivolta a Dio dal giovane non appena la donna si sottrae alla sua vista, invocazione formata, oltre che dalla preghiera, ancora pienamente nei ranghi, «esauditela! tiratela a voi lei e la sua creatura», dalla ben meno ortodossa esclamazione (assente nella versione assai più convenzionale del passo del *Fermo e Lucia*) «hanno patito abbastanza! hanno patito abbastanza!»: barlume sia pur trattenuto di ribellione che quasi anticipa sommessamente la protesta dell'Ivan dei *Fratelli Karamazov* sulle sofferenze dei bambini, e che trasmette intensamente quel senso della pervasività del male sempre vibrante nel romanzo manzoniano, certo controllato, ma mai addomesticato totalmente, dalla fede in un disegno superiore.

L'analisi di *La Fauci* consente dunque non solo di inoltrarsi ancora nella polifonia di un testo inesauribile ma pure di seguire a interrogarsi in merito: se i limiti di spazio impediscono di dare conto di molti altri aspetti intriganti di questo libro, la sua capacità di pungolare osservazioni ulteriori risulta, come è caratteristico degli studi fecondi, la miglior prova del suo spessore.

## L'autrice

### Clotilde Bertoni

Insegna Teoria della Letteratura e Letterature Compare all'Università di Palermo. Tra le sue pubblicazioni: *Percorsi europei dell'eroicomico* (Nistri Lischi, 1997); le edizioni critiche e commentate di I. Svevo, *Racconti e scritti autobiografici* (Mondadori, "I Meridiani", 2004) e del *Carteggio Croce-Ricci* (Il Mulino, 2009); *Letteratura e giornalismo* (Carocci, 2009); *Romanzo di uno scandalo. La Banca Romana tra finzione e realtà* (Il Mulino, 2018). Collabora con "Il Manifesto/ Alias", è stata vice-presidente di "Compalit", è nel direttivo di "Between".

Email: [clotber@tin.it](mailto:clotber@tin.it); [clotilde.bertoni@unipa.it](mailto:clotilde.bertoni@unipa.it)

## La recensione

Data invio: 15/09/2022

Data accettazione: 30/10/2022

Data pubblicazione: 30/11/2022

## Come citare questa recensione

Bertoni, Clotilde, "Nunzio La Fauci, *Cinema e parole*", *Entrare nel mondo dei simulacri, Entering the Simulacra World*, Eds. A. Ghezzani - L. Giovannelli - F. Rossi - C. Savettieri, *Between*, XII.24 (2022): 629-634, <http://www.betweenjournal.it/>