

Federico Fastelli

Vito Santoro

Calvino e il cinema

Macerata

Quodlibet

2012

ISBN: 978-88-7462-414-0

Nelle imprese conoscitive capita di norma che, illuminando zone d'ombra di un problema, si debba poi ridiscutere quanto precedentemente appariva assodato. Oltre ad aggiungere materiale per una riflessione globale, insomma, studiare aspetti inediti di una certa questione è spesso propedeutico alla ridefinizione delle interpretazioni precedentemente formulate, sulla base, va da sé, di quanto le nuove scoperte sembrano comunicarci. Ora, se ciò è banale nella gran parte dei casi, vi sono eccezioni che confermano la regola. Il rapporto tra Italo Calvino e il cinema, sinora poco frequentato dagli studiosi e il cui profilo generale è adesso ben tratteggiato dall'ultimo lavoro di Vito Santoro, appare, appunto, come l'esempio più classico di tale forma d'eccezione. L'assunto principale del volume di Santoro appare in effetti così schematizzabile: il cinema influenza molto poco l'attività narrativa dello scrittore; per *par condicio*, la prosa di quest'ultimo risulta da sempre poco congeniale alla rappresentazione filmica. Nel primo capitolo del libro, a Santoro non resta che ripercorrere le tappe di questa difficile relazione, e riassumerle sino a rendere conto del fatto che, in buona sostanza, il cinema resta per Calvino un mezzo espressivo da distinguere assolutamente dalla scrittura. I due media, in altri termini, appaiono imparagonabili, e dove la scrittura diventa l'incubatrice perfetta del significato essenziale e preciso delle vicende umane, il cinema esercita piuttosto un fascino limitato alla sola sfera visiva, anche in considerazione della celebre «antipatia» dello scrittore per la parola orale, generalmente «approssimativa» e «disgustosa» (p. 19). È forse in tal senso che si dovrà leggere l'episodio narrativo costituito da *Palomar*, una sorta di *unicum* nella carriera calviniana, nel quale l'apparente vicinanza delle modalità descrittive del romanzo con le tecniche cinematografiche si giustifica per l'insistenza sul dato visuale, rendendo il romanzo una sorta di «studio sullo statuto della soggettiva cinematografica» (p. 24). Se però il rapporto di Calvino col cinema si limitasse a questo sarebbe persino superfluo dedicargli un volume. Ciò che invece emerge dallo scritto di Santoro è che, in verità, e nonostante la sostanziale incompatibilità del Calvino scrittore con l'arte cinematografica, questi si dedicò al cinema, soprattutto nella prima fase della sua carriera intellettuale, con solerzia e costanza tali da giustificare ed anzi auspicare una analisi come quella che ci offre il critico pugliese. Il cinema, perciò, rappresenta un ambito fondamentale della cultura e della biografia calviniana, come emerge dal secondo capitolo dello studio, intitolato *Al cinema con Calvino*. Le collaborazioni che impegnarono Calvino come critico o come semplice spettatore di opere cinematografiche furono molte e costituirono un momento essenziale della formazione dello scrittore. A partire dalle recensioni degli anni Quaranta per «L'Unità» e «Cinema Nuovo», Santoro descrive quindi i lavori principali del Calvino critico cinematografico: dal reportage del 1948 su *Riso Amaro* di De Sanctis, alla presenza dello scrittore alla XV mostra del Cinema di Venezia del 1954, dagli articoli su *Tre donne sole* di Antonioni, alle considerazioni su la *Caduta di Berlino*, sino ad arrivare all'esperienza di presidente della Giuria del Festival veneziano nel 1981. L'interesse di questo capitolo non si limita naturalmente alle sole considerazioni dello scrittore su film, registi ed eventi connessi, ma aumenta notevolmente laddove si voglia osservare la questione da un punto di vista storico-biografico. È in questo modo che si possono inquadrare, dettagliare e specificare simpatie e antipatie, gusti e tendenze, elogi e scomuniche, non solamente nell'ottica idiosincratica e privata dell'autore delle *Cosmicomiche*, ma pure in corrispondenza con il contesto intellettuale della sinistra impegnata, di cui, in maniera certo non fideisticamente allineata, Calvino partecipa, e che muta progressivamente

i propri orizzonti col modificarsi delle implicazioni politico-sociali in atto. Al lettore non digiuno di storia del cinema non potrà sfuggire che Calvino, certo con l'originalità propria dell'uomo e del pensatore, si accoda sovente alle critiche rivolte verso certo cinema considerato disimpegnato o eccessivamente di consumo. Critiche che sono poi connesse ad un'intera stagione culturale: la scomunica di Hitchcock, l'antipatia per tutto il cinema di genere, la sostanziale indifferenza nei confronti di pellicole ritenute eccessivamente estetizzanti come *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti. Allo stesso modo, secondo un'ottica per così dire letterario-centrica le simpatie di Calvino sono spesso riservate a quei film che si mantengono più fedeli possibile al modello narrativo di partenza, come *Le amiche* di Antonioni, in cui lo spirito poetico di Pavese appare perfettamente conservato, ovvero a quelli come *L'Avventura* dello stesso regista ferrarese o, più tardi, *Kagemusha* di Akira Kurosawa, dai quali, per ragioni eminentemente narratologiche – l'ellitticità, l'alternanza di scene dettagliate ed altre essenziali, l'antitesi tra stasi e movimento –, è possibile dedurre una rinnovata possibilità di verifica del potere nella società. Più problematiche e perciò, se possibile, più interessanti sono poi le letture calviniane de *La dolce vita* e dell'*Infernale Quinlan*.

Del capolavoro di Fellini lo scrittore contesta «una certa ideologicità di stampo cattolico» (p. 50), nonché quello che definisce come anti-intellettualismo programmatico, incarnato dal personaggio di Steiner, pur riconoscendo alla pellicola la straordinaria capacità di «operare un rapporto dialettico tra lontananza e vicinanza» (p. 52) che forzerebbe lo spettatore a «scrutare la propria interiorità e la propria esistenza quotidiana» (pp. 51-52). Il film di Welles, invece, sarebbe da considerare, secondo Calvino, un film su Stalin, perciò interpretabile su due piani distinti: da un lato come «denuncia dei sistemi arbitrari e violenti adottati dalle forze dell'ordine» (p. 45); dall'altro come «allegoria morale» del senso di colpa di un uomo, Quinlan, che, pur non essendo un buon poliziotto è un ottimo ispettore, a riflesso di quel criminoso governante ma grandissimo generale che fu Stalin medesimo.

Vito Santoro dedica infine il terzo capitolo del proprio volume ai film tratti dalle pagine della narrativa calviniana. Se L'Internet Movie Database, come egli ricorda, enumera ben 15 occorrenze relativamente al nome di Italo Calvino, si dovrà subito precisare che, escludendo i cortometraggi e le pellicole solo ispirate, talvolta in minima parte, dall'opera calviniana – sia tratta da essa la situazione narrativa di partenza (*I soliti ignoti*), ovvero il solo titolo (*Fantaghirò*) –, risultano pochissimi i rifacimenti cinematografici direttamente derivati dai suoi scritti. Tra questi vale la pena di ricordare almeno il *Cavaliere inesistente* di Pino Zac, il *Marcovaldo* di Giuseppe Bennati, oltre ai due mediometraggi realizzati da Carlo di Carlo dal titolo *Inseguimento e Avventura di un lettore*, rispettivamente tratti da *Ti con zero* e da un brano de *Gli amori difficili*.