

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

FOTOGRAMMI A PAROLE

a cura di

Clara Allasia, Mariapaola Pierini, Franco Prono, Chiara Tavella

XX – 2020

NUMERO SPECIALE

Edizioni Sinestesie

Rivista annuale / *A yearly journal*
xx – 2020

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

© Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia
www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it
C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)
c/o Prof. Carlo Santoli, Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione
c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, rivistasinestesia@gmail.com
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesia» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesia.rivistadistudi.it.

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione
della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile
online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*
Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa / *Typesetting and printing*
Universal Book s.r.l. – Rende (CS)

*

Il volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università di Torino.

INDICE

<i>Fotogrammi a parole. La letteratura racconta il cinema</i>	7
---	---

PARTE PRIMA – ALLE ORIGINI DI UN INCONTRO

IRENE GAMBACORTI, «Cineamore» di Carlo Carrà, <i>tra arte, cinema e poesia</i>	13
---	----

CARLO SANTOLI, «Cabiria», <i>cinema, teatro, pittura</i>	35
--	----

SILVIO ALOVISIO, «In verità le sue didascalie furono una palla di piombo». <i>La collaborazione tra d'Annunzio e Pastrone alla luce di una nuova fonte d'archivio</i>	49
--	----

ANDREA BALZOLA, «Si gira!» <i>Le visioni cinematografiche di Pirandello. Genesi di una sceneggiatura dai «Quaderni di Serafino Gubbio operatore», realizzata da Andrea Balzola e Nico Garrone</i>	67
---	----

CLARA ALLASIA, «Cadaveri» e «sartine»: <i>Buñuel, Debenedetti, Sanguineti e il difficile, grande amore fra letterati e cinema</i>	83
---	----

PARTE SECONDA – SCHERMI E PAGINE

EMILIANO MORREALE, <i>Moronic Literature? Novellizzazione, industria culturale e pratiche d'autore</i>	101
--	-----

ENZO NEPPI, <i>Alle prese con la «vita» che è stata: l'incipit della «Passeggiata prima di cena» di Bassani fra ricordo, istantanea, carrellata e parola poetica</i>	117
MARIA RIZZARELLI, <i>«Al posto del cervello avevo un grande schermo illuminato». Goliarda Sapienza e i «misteri» del cinema</i>	141
GABRIELE RIGOLA, <i>Cronache dagli anni Ottanta. Influenze cinematografiche e cultura visuale nell'immaginario di Pier Vittorio Tondelli: alcune ipotesi su «Altri libertini»</i>	157
MARIAPAOLA PIERINI, <i>Lettere d'amore alle star: qualche nota su Joyce Carol Oates, Marilyn Monroe e Marlon Brando</i>	165
CHIARA TAVELLA, <i>Fotogrammi a «cartelli» nel «Work in regress» di Liberovici-Sanguineti</i>	181

PARTE TERZA – SCRITTORI AL CINEMA

ROSA MOGLIASSO, <i>Lector in fabula: dal feuilleton a «Breaking Bad»</i>	197
MARCO ROSSARI, <i>Una voce nel buio. Ascoltare un film per scrivere un romanzo</i>	203
HAMID ZIARATI, <i>La seduzione del cinema prodotto in Occidente e in Oriente</i>	209
ALESSANDRO PERISSINOTTO, <i>«Il vento fa il suo giro» e «Semina il vento»: immagini in cortocircuito</i>	219

Alessandro Perissinotto

«IL VENTO FA IL SUO GIRO» E «SEMINA IL VENTO»:
IMMAGINI IN CORTOCIRCUITO

1. *Confrontarsi con l'inarrestabile flusso delle storie*

Nel 1938, dopo aver praticamente compiuto il giro del mondo, Georges Simenon scrive un romanzo-reportage sul destino degli avventurieri francesi che tentano la sorte ai quattro angoli dell'allora vastissimo impero coloniale francese: dall'Africa subsahariana alla Polinesia fino ai Caraibi e all'Amazzonia. In questo testo, che oggi definiremmo senza troppi problemi una *non-fiction novel* a episodi, il padre del commissario Maigret racconta il “perdersi” di giovani francesi partiti per terre esotiche con l'entusiasmo e la spavalderia di chi è sicuro di un guadagno facile e, in qualche modo, convinto della superiorità della razza bianca. Potremmo considerare questo libro come la versione *non fiction* del romanzo *Touristes de bananes*¹ che Simenon fa uscire sempre nel 1938, o, se vogliamo, come una sua personalissima rivisitazione di *Cuore di tenebra* di Conrad. Ma, essendomi già occupato altrove del contenuto di questo testo², vorrei qui soffermarmi sulla vicenda del titolo. Quello scelto dall'autore era *Les ratés de l'aventure* (qualcosa che suona come “Gli avventurieri falliti”); titolo poco connotativo, altamente referenziale e, sicuramente, poco comune. Quando il libro è ormai pronto per la stampa, l'editore, Gaston Gallimard, è costretto a cambiarlo all'ultimo minuto perché, qualche giorno prima, le Éditions de France hanno pubblicato un libro dal contenuto simile e dal titolo identico: *Les ratés de l'aventure*³ di Titayna, al secolo Élisabeth Sauvy, reporter di viaggio, femminista (e anche razzista e filo-nazista, ma questo qui

¹ G. SIMENON, *Touristes de bananes*, Gallimard, Paris 1938.

² A. PERISSINOTTO, *L'autre et l'ailleurs*, in P.-L. SAVOURET, *Polars: en quête de l'autre*, Université de Savoie, Chambéry 2010.

³ TITAYNA, *Les ratés de l'aventure*. Éditions de France, Paris 1938.

non conta). Il libro di Simenon uscirà allora con il titolo di *La mauvaise étoile*⁴ (“La cattiva stella”). Quante probabilità c’erano che due autori così diversi e distanti scrivessero un testo simile e gli dessero il medesimo titolo? Poche, se parliamo del titolo, molte se parliamo dell’argomento: quando la letteratura sente l’esigenza di attingere alla realtà del momento, i temi che vengono percepiti come “degni” di confluire in una storia sono in numero piuttosto limitato. E allora, tra gli scrittori che vogliono occuparsi di attualità, si scatena una specie di competizione, di “tutti contro tutti”: bisogna raccontare ciò che sta accadendo, ma bisogna farlo prima degli altri; bisogna parlare di ciò che il pubblico ha sotto gli occhi, ma bisogna farlo in maniera originale, unica. Riuscirci, come dimostra l’aneddoto simenoniano, era già difficile nel 1938, figuriamoci oggi, con l’impetuoso flusso narrativo che invade tutti i media.

Voglio sottolineare l’aggettivo “narrativo”, perché il problema non si pone per chi fa cronaca, o, almeno, si pone in modo diverso. A un giornale o un telegiornale non si richiede l’originalità e, oggi, neppure l’estrema tempestività: nell’Ottocento, quando un giornale dava per primo una notizia staccava i concorrenti di almeno ventiquattr’ore (a meno che il fatto fosse così importante da indurre gli altri giornali a uscire con un’edizione straordinaria); oggi, nell’era digitale, chi dà la notizia per primo mantiene il primato per una manciata di minuti, passati i quali tutte le testate che l’hanno copiata e i siti che l’hanno rilanciata si ritrovano allineati. Al contrario, a uno scrittore, un regista, una drammaturga si domanda tanto la tempestività, quanto l’originalità. Quando è legata a problematiche sociali, la storia che raccontiamo deve essere scritta, pubblicata, tradotta, adattata e prodotta in tempi che, chiaramente, sono diversi da quelli dell’informazione quotidiana, ma che non possono essere troppo dilatati. In più, i fatti che raccontiamo non devono apparire superati dall’evoluzione degli eventi. Per spiegare questi concetti farò un esempio.

Nel 2006 (vedremo tra un attimo perché questa collocazione temporale è importante) concepì la trama di un romanzo che terminai nel 2010 e che fu pubblicato nel 2011. Parla di un giovane piemontese, Giacomo Musso, nativo di un paesino in provincia di Novara, che si trasferisce a Parigi per lavorare come collaboratore didattico alla *Cité des sciences et de l’industrie* della Villette. Nella capitale francese, si innamora di una ragazza, Shirin, nata a Parigi da facoltosi genitori iraniani fuggiti dal loro Paese in seguito alla rivoluzione komeinista. Dopo le nozze e un paio d’anni di vita matrimoniale parigina, i due decidono di trasferirsi nel paese di Giacomo, tra le montagne, per ritro-

⁴ G. SIMENON, *La mauvaise étoile*, Gallimard, Paris 1938.

vare la vita a contatto con la natura, per ritrovare la genuinità dei rapporti umani. E, almeno in un primo momento, l'operazione funziona, la comunità di villaggio è accogliente e accudiente. Ma sono i tempi in cui il razzismo della Lega Nord comincia a permeare in maniera pesante il tessuto sociale di quelle zone e le origini mediorientali di Shirin, che pure è perfettamente integrata, che parla italiano e persino il dialetto locale, cominciano a creare problemi e la situazione rischia di diventare esplosiva. A fare da detonatore è un episodio al quale Shirin assiste, la punizione, con una pesante ammenda, di una donna araba colpevole di essere stata sulla spiaggia fluviale nel vicino comune di Badallo (sotto il quale nascondo, ma neanche troppo, quello di Varallo Sesia) completamente vestita e velata, violando così l'ordinanza, emessa dal sindaco Luca Capodanno, che vietava l'uso del burkini. Intervendendo in favore della donna, Shirin si alienerà la simpatia dei compaesani e comincerà a ricambiare la loro diffidenza con un autentico odio: il finale del romanzo vedrà Shirin che, al termine di un processo di radicalizzazione islamica (lei che era assolutamente laica e atea), diviene terrorista.

A dare forma definitiva alla trama, che pure era già stata concepita in precedenza, fu l'ordinanza, del 2009, nella quale il sindaco di Varallo Sesia (ed europarlamentare leghista) Gianluca Buonanno vietava appunto l'utilizzo del burkini nelle piscine e persino nelle spiagge fluviali del territorio comunale; il punto di massima tensione narrativa nasceva dunque da un episodio reale e l'intero romanzo veniva ad assumere la forma di una denuncia di un reale odio razziale: se il libro fosse uscito con troppo ritardo rispetto a quei fatti e a quel clima, il rapporto con la realtà, che stava alla base della sua funzione di denuncia, sarebbe stato irrimediabilmente perduto. Ecco in quali termini si pone il problema della tempestività.

Ma il già citato rapporto con la realtà può anche creare paradossali incidenti e il testo può apparire troppo (e sta in questo "troppo" il paradosso) anticipatorio e preveggenze. L'esempio è ancora in *Semina il vento* e nel suo legame con il cinema. Trovando la narrazione "attuale", un noto regista italiano si interessò al libro e stipulammo un contratto per la cessione dei diritti cinematografici; come sempre accade, però, i tempi di produzione si allungarono e quando, alla fine del 2015, si fu pronti per passare alla realizzazione, qualcosa cambiò per sempre nei luoghi in cui si ambienta la prima parte del romanzo, qualcosa cambiò per sempre la zona intorno alla moschea di Omar, la più radicale di Parigi, e, più in generale, il X e XI *arrondissement* della capitale: la strage del Bataclan. A partire dal 13 novembre 2015, il mio libro cessa di essere "anticipatorio" e diventa "troppo attuale", la minaccia terroristica che io evocavo nel 2010, nel 2015 diviene un dato di fatto e la riproposizione del mio

romanzo d'invenzione in formato cinematografico rischia di apparire, anziché un elegante espediente per mettere in guardia contro i pericoli dello scontro interculturale, un goffo tentativo di inseguire la cronaca. In sostanza, del film non si fece nulla perché, come si suol dire, la realtà aveva superato la fantasia; l'invenzione letteraria e cinematografica avevano perso così, nel confronto con quella giornalistica, la loro funzione di "sentinelle della società", la loro capacità di immaginare futuri distopici da usare come indicatori di rischio.

Ma *Semina il vento* non ha dovuto fare i conti soltanto con il futuro; anche il passato gli ha creato qualche difficoltà. E nel passato si colloca il bellissimo film di Giorgio Diritti *Il vento fa il suo giro*. Inutile che mi metta a descriverne le caratteristiche, meglio affidarsi al Morandini:

È uno dei film più anomali prodotti in Italia nei primi anni 2000. Per molti motivi: prodotto in cooperativa senza finanziamenti statali o televisivi, fu girato nell'alta Val Maira (Cuneo) durante l'inverno, la primavera e l'autunno del 2004 e sottotitolato perché parlato in occitano, francese e italiano con l'aiuto della popolazione locale. Pronto nel 2005, fece nel 2006 il giro di una ventina di festival italiani e stranieri con una mezza dozzina di premi senza mai trovare una distribuzione. Fa parte di un gruppetto di film italiani auto distribuiti, città per città, nella stagione 2006-07. A Chersogno, paesino la cui sopravvivenza è legata a 6 o 7 anziani e a un fugace turismo estivo, arriva dai Pirenei un pastore francese (ex insegnante) con moglie, tre figli, un gregge di capre e una piccola attività di formaggiaio. Prima è ben accolto, ma poi affiorano incomprensioni, rigidità, ostilità, invidie. Scritta dal regista con Fredo Valla, è la storia di una sconfitta che non scivola nel pessimismo. Semplice in apparenza, è un film complesso per ricchezza tematica e psicologica: oltre alla diversità e la diffidenza verso lo straniero (il diverso), emergono due temi: la memoria storica che molti valligiani emigrati hanno dimenticato e il recupero dell'antica solidarietà montana.⁵

È facile riscontrare come i temi centrali del film di Diritti (la ricerca dell'iddillio alpino, l'accoglienza della comunità locale che si trasforma in rifiuto, l'incomprensione tra culture differenti) siano presenti anche nel mio romanzo e vi siano da prima che io vedessi *Il vento fa il suo giro* (lo vidi in sala verso la fine del 2007); persino la parola "Vento", presente nel titolo di entrambi, era lì fin da quando, nel 2005, pensai per la prima volta a quella storia. Anche in

⁵ Cfr. <https://www.mymovies.it/film/2005/ilventofailsuogiro/>.

questo caso, come sarebbe poi accaduto per il tema del terrorismo islamico, c'era il rischio che *Semina il vento* venisse percepito come una narrazione che si calava volontariamente nel solco di un'altra narrazione (un modo elegante per dire che rischiava di apparire come un maldestro plagio): la mia storia si era sviluppata in maniera indipendente da quella scritta da Fredo Valla per Giorgio Diritti, ma io ero il solo a saperlo. Così, per non rinunciare a raccontarla, dichiarai apertamente la parentela tra queste due vicende; il romanzo non era ancora chiuso, potevo ancora farlo e lo feci, modificai una descrizione e inserii un riferimento nel testo stesso del romanzo:

Fotografia numero 26. Molini. Esterno notte. Si intravede la scuola elementare nel chiarore giallo dei lumini disposti ai due lati della scala d'ingresso, sulla ringhiera del balcone e sui davanzali delle finestre. Sopra la porta, uno striscione fatto con un lenzuolo recita: "Benvenuto al nuovo maestro". La foto è pinzata con dei punti metallici sul retro di una fotocopia.

Ero io il nuovo maestro e quella era la festa per la nostra prima notte a Molini, la prima notte da residenti intendo. L'idea dei lumini, i miei compaesani l'avevano copiata da un film. Si intitola *Il vento fa il suo giro* e parla di una famiglia francese che si stabilisce in un villaggio delle valli cuneesi. Finisce male il film, ma io, all'epoca, non lo avevo visto e, proprio come il protagonista, stavo cadendo nella trappola del *downshifting*, del "mollo tutto"; mi stavo facendo catturare dalla retorica appiccicosa del ritorno ai valori veri, del "via dalla pazza folla"⁶.

Tutto ciò che volevo dire, raccontando le modeste avventure e disavventure del mio romanzo, è che oggi ogni storia è immersa in un inarrestabile flusso di narrazioni e nessuna può ritenersi totalmente indipendente da tutte le altre. La plurivocità bachtiniana, l'intertestualità allargata, l'interdipendenza tra i testi trovano tutte un posto privilegiato nella società delle narrazioni di massa, nel mondo delle piattaforme (Netflix, Amazon, ecc.) che stanno sostituendo la televisione e che, in una competizione senza precedenti, producono e promuovono quantità inimmaginabili di film, di fiction, di docu-fiction e di serie. Non si può dunque analizzare il rapporto tra letteratura e immagine se non si tiene conto di questo flusso, di questa continua contaminazione.

⁶ A. PERISSINOTTO, *Semina il vento*, Piemme, Milano 2011, p. 118.

2. Ridefinire la descrizione: lo “*Show, don’t tell*” interiore

Ma la contaminazione tra narrazioni audiovisive (per usare un termine sufficientemente generale per quanto ormai desueto) e narrazioni letterarie ha radici più profonde che vanno ricercate nelle influenze reciproche. Non è questa la sede per affrontare una questione tanto vasta e il mio sguardo è qui quello dello scrittore, non quello del semiologo o del sociologo (mestieri che svolgo con diligenza in altre occasioni). Per questo motivo userò un concetto sociologico accennandolo appena e usandolo solo come punto di partenza per esporre un problema che, invece, è genuinamente creativo e letterario, quello della funzione della descrizione letteraria nella società dell’immagine.

Il concetto di cui parlo è quello della “rimediazione” elaborato da Bolter e Grusin⁷. In estrema sintesi, i due autori sostengono che l’avvento di un nuovo *medium* non mette necessariamente in crisi i media precedenti, ma si limita a ridefinirne le funzioni: l’arrivo della televisione scaccia la radio dal salotto di casa e la sostituisce nell’intrattenimento serale, ma non la cancella e la radio, miniaturizzandosi e rendendosi portatile, si ritaglia nuovi spazi e nuovi modi di utilizzo, elaborando al tempo stesso nuovi linguaggi. E sono proprio i linguaggi ad essere oggetto di rimediazione. Vediamo come questo si realizza nel rapporto tra media visivi, media digitali e letteratura.

Nel romanzo realista dell’Ottocento, la descrizione ha, tra le altre, la funzione di rendere visibile il contesto, lo sfondo reale, il mondo che di quella descrizione è oggetto. «Don’t tell me the moon is shining; show me the glint of light on broken glass» (“Non dirmi che la luna splende, mostrami il riflesso della sua luce nel vetro infranto”). Questa sentenza è comunemente attribuita a Anton Čechov; in realtà, Čechov non ha mai scritto questa frase, essa è il frutto di vari rimaneggiamenti apocriefi che mettono insieme concetti che lo scrittore russo esprime in testi diversi; scopo di questa rielaborazione è quello di trovare la citazione perfetta per illustrare uno dei principi cardine della narrazione naturalista, quello dello “*Show, don’t tell*”: non dire, mostra. In un mondo dove le fotografie erano ancora poche e imperfette, era affidato alla parola il compito di mostrare, il compito di creare immagini e con le immagini di creare un immaginario visivo. Oggi la situazione è ribaltata. Oggi possediamo migliaia di immagini per ogni parte del mondo, per ogni oggetto e quelle immagini sono disponibili tanto nella nostra mente quanto nella miniera

⁷ J.D. BOLTER, R. GRUSIN, *Remediation: Understanding New Media*, The MIT Press, Cambridge 1998.

inesauribile della rete. E allora, oggi, ha ancora senso descrivere a parole? Ha ancora senso creare immagini per rendere visibile il mondo? Naturalmente no; naturalmente, chiunque, ambientando una storia a Parigi, si mettesse a descrivere la Tour Eiffel verrebbe preso per pazzo o per imbecille. Ma, proprio in virtù della rimediazione, il linguaggio della letteratura si ridefinisce e assegna alla descrizione una funzione diversa: non più tramite tra il lettore e i paesaggi, tra il lettore e le cose, bensì tra il lettore e l'interiorizzazione emotiva di quei paesaggi e di quelle cose da parte dei personaggi della narrazione. Nella società dell'immagine, la descrizione perde ogni pretesa di oggettività e si fa potentemente soggettiva. Approfittando quindi della singolare possibilità di esprimermi in quanto autore che analizza la sua stessa scrittura (e sperando di non cedere troppo all'autoreferenzialità), provo a spiegare, sempre partendo da *Semina il vento*, cosa significa per me questo passaggio alla soggettività del "fotogramma a parole".

Il punto di partenza è *Instantanés* di Robbe-Grillet⁸. In quell'opera, che è del lontano 1962, l'autore simbolo del *Nouveau Roman* si pone già il problema del rapporto con l'immagine "meccanica", lo fa sicuramente sulla scorta delle riflessioni di Walter Benjamin, ma sviluppa il suo pensiero in forma non sagittica, cercando un grado zero della narratività e della soggettività, cercando di creare racconti come pure descrizioni oggettive, come pure osservazioni prive di osservante, quasi fossero, diremmo oggi, le riprese di una telecamera di sorveglianza. L'operazione non gli riesce o forse, volutamente, egli stesso la fa fallire, come a dimostrare che il residuo di soggettività che rimane in quelle descrizioni è la natura stessa del raccontare letterario. Da *Instantanés* io parto per integrare le fotografie e i fotogrammi nel mio romanzo, per farlo apertamente, ma, al tempo stesso, per creare delle descrizioni che posseggano tutta la soggettività delle fotografie artistiche. Il protagonista di *Semina il vento*, Giacomo Musso, nel primo capitolo ci viene presentato nella sua condizione di carcerato: è sospettato di un crimine (ancora non sappiamo quale) e il suo avvocato gli chiede di redigere un memoriale difensivo; quel memoriale è l'occasione per iniziare la lunga analessi che spiegherà al lettore perché Giacomo è in carcere, ma è anche il modo per introdurre la fotografia come parte stessa del romanzo.

Mi ha confidato di non riuscire a mettere insieme i ricordi.

«Le parrà strano» ha detto, «ma ogni volta che comincio a scrivere, mi sembra che il mio cervello si riempia di farfalle, o di formiche, o di polvere. Ha

⁸ A. ROBBE-GRILLET, *Instantanés: trois visions réfléchies*, Les Éditions de Minuit, Paris 1962.

presente com'è lo schermo del televisore quando è sintonizzato su un canale morto? La mia testa è così, piena di puntini bianchi e neri».

Allora mi ha chiesto se potevo fargli avere la scatola delle fotografie e dei ricordi che aveva in casa, sul fondo dell'armadio della camera da letto.

«Sono convinto che davanti alle foto e ai ritagli di giornale riuscirei a concentrarmi e a raccontare la mia storia.»

Ho domandato l'autorizzazione al giudice.

È rimasto sorpreso:

«Le fotografie sono state sequestrate durante la perquisizione a casa del Musso».

Poi ha avuto una specie di illuminazione, si è grattato la barba e mi ha chiesto di attendere fuori per qualche istante.

Credo che abbia telefonato al funzionario che conduce le indagini:

«Passate allo scanner tutte le foto che avete trovato» deve avergli detto, «il suo avvocato chiede che gli vengano consegnate in cella e noi lo accontentiamo».

Sicuramente spera che il mio cliente si tradisca, che faccia una di quelle cose stupide come distruggere le immagini compromettenti; così, tra qualche settimana, loro tornano a requisirgli la scatola e, confrontando le fotografie rimaste con quelle che hanno memorizzato sul computer, individuano quelle incriminate⁹.

Come si è visto nella prima citazione del romanzo, quella inerente la scena dei lumini, le immaginarie fotografie di quella scatola vengono da me descritte con uno stile che finge di imitare Robbe-Grillet, che finge l'oggettivazione della vicenda, ma che, in realtà, non ha altro scopo che rappresentare visivamente lo stato d'animo del protagonista, non ha altra funzione se non quella di applicare il principio dello "show don't tell" anche alla psicologia dei personaggi.

⁹ PERISSINOTTO, *Semina il vento*, cit., pp. 14-15.

Finito di stampare
nel mese di giugno 2020 presso
Universal Book s.r.l. – Rende (CS)
a cura di La scuola di Pitagora s.r.l. – Napoli (NA)