

REMO CESERANI MARIO DOMENICHELLI
PINO FASANO

DIZIONARIO
DEI TEMI
LETTERARI

Volume I

A - E

UTET

ston, Beacon Press, 1961; Kern, R., *Orientalism, Modernism and the American Poem*, Cambridge, University Press, 1996; Lovejoy, A.O., *Essays in the History of Ideas*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1948; Mackerras, C., *Western Images of China*, Hong Kong-Oxford-New York, Oxford University Press, 1991; Olschki, L., *L'Asia di Marco Polo*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1957; Pélissier, R., *Le troisième géant, la Chine*, 2 voll., Paris, Presses Universitaires de France, 1965; Peyrefitte, A., *L'Empire immobile ou le choc des mondes*, Paris, Fayard, 1989; Pinot, V., *La Chine et la formation de l'esprit philosophique en France (1640-1740)* (1932), Genève, Slatkine, 1971; Reichwein, A., *China and Europe. Intellectual and Artistic Contacts in the Eighteenth Century*, London, Routledge & Kegan Paul Ltd, 1925; Rowbotham, A., *Missionary and Mandarin, the Jesuits at the Court of China* (1942), Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1966; Spence, J., *The China Helpers. Western Advisers in China (1620-1960)*, London, The Bodley Head, 1969; Sivin, N. (a c. di), *La Découverte de la Chine*, Paris, Larousse, 1989; Ting, T., *Les Descriptions de la Chine par les Français (1650-1750)*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1928; Tucci, U., *I primi viaggiatori e l'opera di Marco Polo*, in *Storia della cultura veneta*, t. I, *Dalle origini al Trecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1976, pp. 633-670; Versluis, A., *American Transcendentalism and Asian Religions*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1993; Zoli, S., *La Cina e la cultura italiana dal '500 al '700*, Bologna, Patron, 1973.

■ VOCI AFFINI: Arte, artista; Collezionista; Colonia, colonizzazione; Educazione; Esotismo; Felicità; Filosofo; Gesuiti; Giardino; Giustizia; Guerra/Pace; Impero; Letteratura; Ricchezza; Riso; Rivoluzione; Sagezza; Storia; Utopia; Viaggio.

PATRIZIA MUSCA

Cinema. 1. Con l'invenzione del cinema da parte dei fratelli Lumière (1895) la nuova arte dimostra immediatamente la sua attitudine alla combinazione dei diversi linguaggi, confrontandosi via via con il teatro, la musica e la pittura; ben presto tuttavia, e soprattutto con l'avvento del sonoro (1927), comincia a orientarsi nettamente nella direzione narrativa e romanzesca. Tra la forma narrativa e la forma cinematografica s'instaura una forte dinamica di scambio; il romanzo offre inoltre al cinema un inesauribile serbatoio di soggetti per gli adattamenti e al tempo stesso ne trae una continua fonte d'ispirazione: ambienti, personaggi e storie di celluloidi approdano alla pagina scritta, ora come semplice sfondo, ora come elementi funzionali del racconto.

2. La sala cinematografica ha un posto privilegiato nell'universo narrativo. Philippe **Delerm** (*Il cinema*, 1997) coglie dal punto di vista dello spettatore l'atmosfera ovattata che precede e soprattutto segue il rito della proiezione: quel torpore e quella silenziosa reticenza erano già stati evocati da Roland **Barthes** (*Uscendo dal cinema*, 1975) mentre Claude **Simon** ne aveva descritto dall'esterno i movimenti nell'ultima pagina di *Trittico* (1973), opera legata al cinema come tema e al tempo stesso come insieme di procedimenti di scrittura. La sala è innanzitutto un rifugio. Barberio, in un racconto di Clive **Barker** (*Figlio di celluloidi*, 1984), braccato dalla polizia, si nasconde all'interno di un cinema, nell'intercapedine tra lo schermo e il muro esterno. Il protagonista di un racconto di Carlo Emilio **Gadda** (*Cinema*, 1920, più tardi rifatto con il titolo *Domenica del giovin signore di scarsi mezzi*, 1962-63) vive tutto il disordinato turgore espressionistico della folla cittadina domenicale prima di rifugiarsi nella «tenebra liberatrice» del cinema, là dove «I silenziosi sogni entrarono nella sala». Blue, l'investigatore di Paul **Auster** (*Fantasma*, 1986), ama il cinema e quelle immagini così simili ai suoi pensieri e ha un debole per i film polizieschi, a lui naturalmente congeniali. Andrea e Alice, in *Padri di padri* (1997) di Andrea **Canobbio**, sono troppo impegnati a baciarsi – è la prima volta

che vanno al cinema insieme – per guardare quel film che retrospettivamente rimarrà il grande mistero della loro vita. Per Spino e Sara (Antonio **Tabucchi**, *Il filo dell'orizzonte*, 1986), abituali frequentatori di un cineclub, i film del sabato sera sono altrettanti inviti al viaggio, punti di fuga dell'immaginazione e, con il tempo, malinconiche scansioni di partenze mancate.

3. Per Binx Bolling, il protagonista de *L'uomo che andava al cinema* (1960) di Walker **Percy**, prima di entrare in una sala è importante conoscere la gente che vi lavora, che sia il gestore o la signorina della cassa. C'è una cassiera molto intraprendente in *Un cinema* (1980) di Quim **Monzó**, che palpeggia il protagonista mentre gli racconta la storia di quella sala decaduta, giunta al suo ultimo spettacolo. Ai tempi del mutò c'era anche chi suonava il piano – la madre di *Eden Cinema* (1977) di Marguerite **Duras** – poi sono rimasti solo i proiezionisti: artefici nascosti di una magia che si ripete, finiscono per rimanere prigionieri di quelle storie (*Una serata al cinema* di Robert **Coover**, 1987) o per rimontarle in forma differente e più ambiziosa (*Lo sforbiciatore* di Edward **Bryant**, 1988). Dalla sala al set, la narrativa non trascura nessuno dei mestieri del cinema. Primo fra tutti l'operatore Serafino Gubbio di Luigi **Pirandello** (*Si gira*, 1915 e con il titolo definitivo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, 1925), la cui mano obbedisce alla manovella della cinepresa riprendendo fedelmente il tragico epilogo di una scena di caccia. In un altro set gli attori di *Cinema* (1985) di Antonio **Tabucchi** finiscono per confondere nelle battute del dialogo il confine fra realtà e finzione. Non mancano gli sceneggiatori in *Saga* (1997) di Tonino **Benacquista**: tra questi Jérôme, che sogna di conquistare Hollywood, viene derubato di un suo copione da Sauvegrain ma riuscirà infine a smascherarlo prima dell'epilogo. E intorno al film del giovane regista Alberico ruotano molte relazioni del romanzo epistolare *La città e la casa* (1984) di Natalia **Ginzburg**.

4. Le citazioni cinematografiche all'interno della narrativa novecentesca si moltiplicano all'infinito: dalla semplice elencazione dei film preferiti – è il caso delle immancabili cinque del protagonista di *Alta fedeltà* di Nick **Hornby** (1995) – fino alla filmopatia così ben diagnosticata da Mario **Soldati** in *24 ore in uno studio cinematografico* (1985). Accanto alla cinefilia maniacale di Terry ne *La casa del sonno* (1997) di Jonathan **Coe**, e di Miles in *Underworld* (1997) di Don **De Lillo**, troviamo la disincantata rievocazione, che sconfinava nell'invenzione, dei protagonisti del romanzo di Santo **Piazzese** *I delitti di via Medina-Sidonia* (1996). Nei romanzi di Manuel **Puig** (*Il tradimento di Rita Hayworth*, 1968; *Una frase, un rigo appena*, 1969; *Il bacio della donna ragno*, 1976) il grande schermo impone il suo repertorio fantastico; più spesso, in altre opere, propone un semplice catalogo di gesti, di comportamenti. Binx – ovvero il già citato *Uomo che andava al cinema* – mima un distacco alla Gregory Peck o si massaggia il collo come Dana Andrews. Non è semplice imitazione, del resto, e lui ne conosce la ragione: William Holden, incontrato casualmente a New Orleans, possiede ai suoi occhi un'aura particolare perché il cinema è più reale, «certifica» la realtà. Peter **Handke** ha dichiarato una profonda affinità elettiva nei confronti di quel personaggio e con *Breve lettera del lungo addio* (1972) ne ha descritto una sorta di alter ego. Il protagonista di *Breve lettera* dapprima non ama il cinema, il ritmo delle immagini gli provoca dolori respiratori; poi, un giorno, la visione di *Alba di gloria* (1939) di John **Ford** fa nascere in lui il desiderio di muoversi come i personaggi del film: non imitarli, ma essere come loro,

semplicemente in perfetta sintonia di corpo e di spirito. Va a trovare il vecchio regista e questi gli suggerisce la paradossale verità: ci sono degli atteggiamenti in cui ci si sente se stessi. E forse il cinema insegna a scoprirli.

5. Al giovane Holden di Jerome David **Salinger** (1951) i film non piacciono per niente, ma si diverte moltissimo a imitarli. L'imitazione, talvolta, può essere fatale: in *Bargain Cinema* (1988) di Jay **Sheckley**, Chuck uccide Patty, la sua ragazza, spingendo all'estremo limite un gioco mimetico. Somigliano ad attori alcuni personaggi di Santo **Piazzese** (*La doppia vita di monsieur Laurent*, 1998), c'è il triangolo truffautiano di *Jules et Jim* dietro il triangolo di amore e di amicizia di *Parliamone* (1991) di Julian **Barnes**: i film visti offrono comunque ai personaggi dell'universo letterario indispensabili codici di riferimento. Eppure, per una strana compensazione, i film non visti finiscono spesso per esercitare un ruolo altrettanto importante. Garp e i suoi figli, Duncan e Walt (ne *Il Mondo secondo Garp* di John **Irving**, 1978) non conosceranno mai il finale di un certo film, perché il vero dramma si sta svolgendo altrove – magia paradossale di un *montaggio parallelo* – e devono andar via, devono tornare a casa. Qualche volta, poi, quello schermo è, se possibile, ancor più fuori campo: c'è un cinema forse mai raggiunto nell'ultima sera di Belle (*La morte di Belle* di Georges **Simenon**, 1952), un vuoto che non sarà colmato nelle indagini sul suo omicidio.

6. Magari lì, sulla pagina, viene voglia di cambiarli quei film. Così i fans di Glenda Garson (*Tanto amore per Glenda* di Julio **Cortázar**, 1980) arrivano a sopprimere il loro idolo per offrirgli l'inviolabile perfezione. Uno spettatore qualsiasi (in *Matrioska* di Quim **Monzó**, 1980) raggiunge il set di un film senza finale: morirà sulla scena e, nello stesso istante, in platea. Va meglio a Jacques L'Aumône (in *Suburbio e fuga* di Raymond **Queneau**, 1944) che riesce a passare indenne dall'altra parte dello schermo, prima come oscura comparsa, poi come divo dei film western. Resta il tragitto inverso, con gli attori che approdano infine tra le righe del romanzo: e Philip Marlowe, l'eroe di Raymond Chandler, che si rifà nel nome al personaggio narratore di *Cuore di tenebra* di Joseph **Conrad**, resuscitato dalla penna di Osvaldo **Soriano** (*Triste, solitario y final*, 1973), ne incontrerà tanti, da Stan Laurel a Charlie Chaplin, da John Wayne a Julie Christie, da Jane Fonda a Dean Martin. La distanza tra la pagina e lo schermo finisce per annullarsi. Resta un disagio, un'inquietudine. Jorge Luis **Borges** credeva di averne trovato la causa: «se i caratteri di una finzione possono essere lettori o spettatori, noi, loro lettori o spettatori, possiamo essere fittizi».

■ **OPERE CITATE:** Auster, P., *Fantasma (Ghosts)* in *Trilogia di New York (The New York Trilogy)*, 1986; Barker, C., *Figlio di celluloidi (Son of Celluloid)*, 1984; Barnes, J., *Parliamone (Talking it Over)*, 1991; Barthes, R., *Uscendo dal cinema (En sortant du cinéma)*, 1975; Benacquista, T., *Saga* (1997); Borges, J.L., *Altre Inquisizioni (Otras Inquisiciones)*, 1960; Bryant, E., *Lo sforbiatore (The Cutter)*, 1988; Canobbio, A., *Padri di padri* (1997); Coe, J., *La casa del sonno (The House of Sleep)*, 1997; Conrad, J., *Cuore di tenebra (Heart of Darkness)*, 1902; Coover, R., *Una serata al cinema (A Night at the Movies)*, 1987; Cortázar, J., *Tanto amore per Glenda (Queremos tanto a Glenda)*, 1980; De Lillo, D., *Underworld* (1997); Delerm, P., *Il cinema (Cinéma)* in *La prima sorsata di birra e altri piccoli piaceri della vita (La première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules)*, 1997; Duras, M., *Eden Cinéma* (1977); Ford, J., *Alba di gloria, cinema (Young Mr. Lincoln)*, 1939; Gadda, C.E., *Cinema* (1920); Gadda, C.E., *Domenica del giovine signore di scarsi mezzi (Domingo del señorito en escasez)*, 1962-63; Ginzburg, N., *La città e la casa* (1984); Handke, P., *Breve lettera del lungo addio*

(*Der kurze Brief zum langen Abschied*, 1972); Hornby, N., *Alta fedeltà (High Fidelity)*, 1995; Irving, J., *Il mondo secondo Garp (The World According to Garp)*, 1978; Monzó, Q., *Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury (Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury)*, 1980; Percy, W., *L'uomo che andava al cinema (The Moviegoer)*, 1960; Piazzese, S., *I delitti di via Medina-Sidonia* (1996); Piazzese, S., *La doppia vita di Monsieur Laurent* (1998); Pirandello, L., *Si gira* (1915, poi *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, 1925); Puig, M., *Il bacio della donna ragno (El beso de la mujer araña)*, 1976; Puig, M., *Il tradimento di Rita Hayworth (La traición de Rita Hayworth)*, 1968; Puig, M., *Una frase, un rigo appena (Boquitas pintadas)*, 1969; Queneau, R., *Suburbio e fuga (Loin de Rueil)*, 1944; Salinger, J., *Il giovane Holden (The Catcher in the Rye)*, 1951; Sheckley, J., *Bargain Cinema* (1985); Simenon, G., *La morte di Belle (La mort de Belle)*, 1952; Simon, C., *Tritico (Triptyque)*, 1973; Soldati, M., *24 ore in uno studio cinematografico* (1985); Soriano, O., *Triste, solitario y final* (1973); Tabucchi, A., *Cinema in Piccoli equivoci senza importanza* (1985); Tabucchi, A., *Il filo dell'orizzonte* (1986); Truffaut, F., *Jules e Jim, cinema (Jules et Jim)*, 1961.

■ **ALTRE OPERE:** Beauvoir, S. de, *Memorie di una ragazza per bene (Mémoires d'une jeune fille rangée)*, 1958; Bioy Casares, A., *L'invenzione di Morel (La invención de Morel)*, 1941; Butor, M., *L'impiego del tempo (L'emploi du temps)*, 1956; Doctorow, E.L., *Ragtime* (1975); García Márquez, G., *Cent'anni di solitudine (Cien años de soledad)*, 1967; Grenier, R., *Ciné-Roman* (1972); Marías, J., *Domani nella battaglia pensa a me (Mañana en la batalla piensa en mí)*, 1994; Muzii, E., *Punto di non ritorno* (1990); Ollier, C., *Estate indiana (Été indien)*, 1963; Perec, G., *Le cose (Les choses)*, 1965; Tadini, E., *La lunga notte* (1987).

■ **BIBLIOGRAFIA:** Brunetta, G.P., *Buio in sala. Cent'anni di passione dello spettatore cinematografico*, Venezia, Marsilio, 1990; Chatman, S., *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film* (1978), Parma, Pratiche, 1981; Clerc, J.M., *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1983; Clerc, J.M., *Écrivains et cinéma*, Paris, Klincksieck, 1985; Cohen, K., *Cinema e narrativa. Le dinamiche di scambio* (1972), Torino, Eri, 1982; *Les écrivains cinéastes*, «Magazine littéraire», 354 (1987), pp. 18-74; Mitry, J., *Storia del cinema sperimentale*, Milano, Mazzotta, 1971; Richardson, R., *Literature and Film*, New York-London, Garland Publishing, 1985; Taggi, P., *Storie che guardano*, Roma, Editori Riuniti, 2000.

■ **VOCI AFFINI:** Arte, artista; Gioco; Illusione; Inganno; Investigatore, indagine; Letteratura; Luce/Buio; Macchina; Malinconia; Memoria; Mistero; Modernità; Musica, canto; Occhi; Spazio; Specchio; Teatro; Tecnica; Tempo; Visione; Volto.

SANDRO VOLPE

Circo. 1. Il termine *circo* (ingl. *circus*, fr. *cirque*, ted. *Zirkus*) deriva dalla forma circolare, seppure tendenzialmente ellittica, dell'edificio (lat. *circus*), in origine destinato alle corse dei carri, ai combattimenti dei gladiatori e alle *venationes*. Si tratta di un tipo di spettacolo rievocato sia dalla letteratura, specialmente ottocentesca, che dal cinema. Basti pensare alla fortuna letteraria del personaggio del resto storico di Spartaco, a cui dedica un romanzo Raffaello **Giovagnoli**, e una tragedia Giulio Carcano; Spartaco è anche il protagonista di numerose opere liriche, tra cui si ricordano quelle di G. Persile e P. Platania. Al mondo del circo romano è dedicato un romanzo, ancora, come *Ben Hur* (1880) del generale Lew **Wallace**, e parte importante occupano le crudeltà del circo romano anche in *Quo Vadis?* di Waclaw **Sienkiewicz** (1894-6). **Tertulliano**, ne *Gli spettacoli* (197 o 202), ne faceva invece risalire l'etimologia a Circe, l'ingannevole ammalia-trice, per sottolineare la pericolosità e immoralità dei giochi circensi. Nonostante le condanne e i severi ammonimenti della Chiesa, il circo continuò ad attrarre numerosi spettatori anche in epoca tardo-antica.

2. I circhi equestri comparvero a partire dalla fine del Seicento sotto forma di padiglioni, spesso mobili, di forma circolare. Nel Settecento, a Parigi ebbe una certa