

# “A SMALL DIMENSION OF A FILM”: *EKPHRASIS* CINEMATOGRAFICA E TRADUZIONE INTERSEMIOTICA IN *SCENE FROM THE MOVIE GIANT* DI TINO VILLANUEVA

Angelo Grossi\*

L'articolo analizzerà come, con l'*ekphrasis* cinematografica di *A Scene from the Movie GIANT*, Tino Villanueva crea una commistione intersemiotica che non fa solo esplodere le opposizioni binarie, ma mette anche in evidenza i limiti della traducibilità (e la specificità dei vari linguaggi), dando vita a una tensione che è radicata nell'esperienza della terra di confine.

*“A Small Dimension of a Film”: Cinematic Ekphrasis and Intersemiotic Translation in Tino Villanueva's Scene from the Movie GIANT*

This article will analyze how, through the cinematic ekphrasis of *A Scene from the Movie GIANT*, Tino Villanueva creates an intersemiotic mixture that not only explodes binary oppositions, but also highlights the limits of translatability (and the specificities of the various languages), staging a tension that is rooted in the experience of the borderlands.

## Colori in movimento

Il numero di marzo 2016 della rivista *Poetry* è in parte occupato da un portfolio curato da Francisco Aragón e intitolato “Pintura: Palabra”. Si tratta di un progetto incentrato sulla pratica dell'*ekphrasis*, dove dodici poeti *latinos* – per lo più messicano-americani, ma non solo – si cimentano nella rappresentazione letteraria di opere di arte visiva (dipinti, fotografie, sculture), tutte di area ispano-americana, le cui riproduzioni all'interno del volume sono accostate alle poesie. In questo spazio spicca la presenza di Tino Villanueva, una delle figure seminali del cosiddetto ‘Rinascimento chicano’, il movimento di presa di coscienza politica, culturale e artistica che negli anni Settanta caratterizzò i messicano-americani. La poesia di Villanueva, “Field of Moving Colors Layered” è una risposta a un dipinto astratto del pittore chicano Antonio Valdés, *Untitled* (1965).

Villanueva vede nel dipinto tre o quattro figure ben distinte, di diverso colore, in procinto di muoversi su uno sfondo blu – il ‘campo’ del titolo – descritto

\* Università Ca' Foscari Venezia.

con le parole ‘the blue waiting’ e ‘the blue abyss’. Nell’evidenziare il movimento delle quattro figure, il poeta lo descrive come un tuffo nello sfondo blu: «They are wayward energy, moving right / to left (the right one more sensuous than the rest) / about to dive / into the deep-blue waiting – call it the unknown. / I’d like to be there when they meet that blue abyss / head on» (*Poetry*: 617). La poesia prosegue con una domanda che riguarda il possibile esito di questo incontro tra le figure e l’abisso dello sfondo. Risultato che può coincidere con un potenziamento («Will they keep their shape, I wonder, / or break up and rearrange themselves / into a brighter, more memorable pose / ...into a bigger elemental thing? »), quanto con una perdita dello ‘splendore’ («luster») che riposa sulla logica della loro separazione: «I’m really asking this: / When they run into the landscape of blue, / will these figures lose their logic of luster? / Will they lose their lucid argument of color, / their accumulated wealth of geometry?» (617).

Di questa poesia il poeta e accademico Carl Phillips offre una lettura metaforica e politica: al suo centro vi sarebbe la tensione tra l’essere se stessi e la possibilità dell’assimilazione, così come la sfida dell’assimilarsi senza incorrere nel compromesso. Il dilemma che Villanueva si pone riguarda l’identità come frutto di una tensione e di un equilibrio che vanno sempre rinegoziati. La poesia dunque affronterebbe in modo ampio e obliquo il conflitto tra diversità e assimilazione, radicato nell’esperienza migratoria delle *Borderlands*: «how to be uniquely oneself while engaging, necessarily, with a world of differences, those differences the gift, the dilemma, both at once» (s.p.). Vi sono indubbiamente delle analogie tra i vissuti dei due artisti, appartenenti a generazioni diverse: anche se Valdés (nato nel 1918) è cresciuto in California e Villanueva (classe 1941) in Texas – per poi risiedere a Boston per la maggior parte della sua vita – essi sono accomunati dal vissuto in quanto figli di messicani che hanno attraversato la frontiera.

La tensione al centro della poesia risulta particolarmente adatta, al contempo, a riflettere in modo metaletterario sulla strategia poetica stessa che il poeta applica, l’*ekphrasis*, caratterizzata da un’assimilazione tra i due diversi modi di rappresentazione per eccellenza, l’arte verbale e quella visiva. Come afferma W.J.T. Mitchell nel suo celebre saggio “Ekphrasis and the Other”, lo scopo principale della ‘speranza’ ecfraistica (una delle tre fasi prodotte dall’*ekphrasis* secondo il teorico americano, insieme alla ‘paura’ e all’‘indifferenza’) è il superamento dell’alterità, trattandosi del genere in cui il testo incontra le sue ‘alterità’ semiotiche<sup>1</sup>. Un superamento delle opposizioni binarie sul cui risultato ci si può porre domande analoghe a quelle formulate da Villanueva.

<sup>1</sup> Come spiega Mitchell: «Ekphrastic poetry is the genre in which texts encounter their own semiotic ‘others,’ those rival, alien modes of representation called the visual, graphic, plastic, or ‘spatial’ arts» (156).

Un altro aspetto centrale di “Field of Moving Colors Layered”, sottolineato dallo stesso titolo, è l’enfasi posta sul movimento, che intercetta una delle componenti-chiave dell’*ekphrasis*. Per meglio comprenderne le implicazioni, è utile fare riferimento a uno dei saggi canonici sulle differenze tra arti verbali e arti visive, a cui si rifanno anche le teorizzazioni novecentesche sulla poesia ecfraistica, il trattato di Gotthold Ephraim Lessing *Laocoonte, ovvero sui limiti della pittura e della poesia* (1766). Animato da una concezione fondamentalmente essenzialistica, Lessing distingue nettamente tra arti temporali (all’epoca coincidenti con quelle verbali), che sviluppano la narrazione diacronicamente tramite una successione di azioni, e arti spaziali, percepibili sincronicamente. Le arti temporali sono caratterizzate dal tempo e dall’azione, mentre le arti spaziali sono definite dalla stasi e dal silenzio. Le arti visive possono, secondo Lessing, rappresentare l’azione e assurgere a una qualità narrativa solo raffigurando quel momento ‘pregnante’ o ‘fecondo’ (*einzigem Augenblick*), che condensa i passaggi temporali di una vicenda rendendo comprensibili al suo interno sia le azioni precedenti, sia quelle successive. Il tentativo di Villanueva in “Field of Moving Colors Layered” è quello di evidenziare la presenza del ‘momento pregnante’ in un’opera d’arte non rappresentazionale, ovvero quanto di più lontano vi sia dalla sfera della temporalità e dalla narrativa. Contrariamente a quanto avviene con il Laocoonte, il momento successivo non è inscritto nell’immagine, ma rimane misterioso e inaccessibile («call it the unknown», 617).

Quale esempio di poesia ecfraistica, “Field” possiede la qualità attribuita all’*ekphrasis* da Jean Hagstrum, «the special quality of giving voice and language to an otherwise mute art object» (Hagstrum 18): infatti il mutismo delle figure è sottolineato dal verso che coincide con il titolo della poesia («a field of colors layered, muted», 617). Nella sua elaborazione sul dipinto di Valdés, Villanueva è parimenti guidato dall’impulso di conferire all’opera movimento e narrazione. Iniettando la *kinesis* nel dipinto (o evidenziandone la presenza), il poeta sottrae l’opera pittorica dalla pretesa immunità al tempo e alla storicità, in altre parole la strappa all’astrazione. È nella stessa logica che la poesia conferisce al dipinto *Untitled* anche un titolo, mentre le altre poesie del portfolio tendono per lo più ad appropriarsi dello stesso titolo dell’opera d’arte che rappresentano<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> La tendenza all’omonimia con le opere d’arte visiva che stanno descrivendo è particolarmente diffusa tra le poesie ecfraistiche della letteratura nordamericana contemporanea; si pensi, a titolo di esempio, a *Nude Descending the Staircase* (1961) di X.J. Kennedy, che guarda al noto dipinto di Duchamp, o a *Self-portrait in a Convex Mirror* di John Ashbery, dedicato a un dipinto omonimo del Parmigianino.

### ***Fermo immagine: Scene from the Movie GIANT***

Per meglio mettere a fuoco la funzione dell'*ekphrasis* nell'opera di Villanueva, risulta fruttuoso un confronto tra la modalità, finora analizzata, con cui il poeta si relaziona a un'opera d'arte immobile e non rappresentazionale, e quanto in precedenza aveva fatto con un oggetto artistico in cui la vocazione narrativa è non solo presente, ma determinante: un kolossal cinematografico appartenente alla cosiddetta età dell'oro della Hollywood classica. Un impulso apparentemente antitetico di fatto anima la raccolta di ventuno poesie, divise in cinque capitoli, che una decade prima Villanueva aveva interamente dedicato alla pratica dell'*ekphrasis*, *Scene from the Movie GIANT* (1993, tradotta in spagnolo del 2005 da Rafael Cabañas Alamán con il titolo *Escena de la película GIGANTE*), dove il poeta chicano opera una riscrittura della penultima scena del celebre lungometraggio di George Stevens interpretato da Rock Hudson, Elizabeth Taylor e James Dean, *Giant* (*Il gigante*, 1956). In questa raccolta, vincitrice nel 1994 dell'American Book Award, uno degli impulsi dominanti del poeta di fronte ad un'arte già di per sé riassuntiva di vari linguaggi come il cinema è quello di rallentarne l'azione, giungendo a tratti ad arrestare del tutto il flusso temporale della narrazione. Impulso che è già insito nella scelta di concentrarsi su una scena di sei minuti, a fronte delle tre ore del film, come a voler carpire quel momento pregnante (per tornare a Lessing) che contiene al suo interno sia quelli antecedenti, sia il compimento dell'azione drammatica, sia, in questo specifico caso, la successiva vita del poeta-spettatore. Si tratta di una scena che aveva prodotto nel poeta un effetto traumatico, al contempo annichilente e fondativo della sua ricerca di una propria voce e identità, quando a quattordici anni aveva assistito alla proiezione del film di Stevens.

La sequenza si apre con il proprietario di un *diner*, Sarge, che si rifiuta di servire tre clienti messicano-americani, un'anziana coppia e quella che probabilmente è loro figlia. Bick Benedict (interpretato da Rock Hudson), il protagonista del film, un ricco proprietario terriero che le vicende precedenti hanno inquadrato come razzista e conservatore (ma non immune a una *Bildung*, dato che ha dovuto accettare il matrimonio di suo figlio con una *chicana*) interviene in loro difesa e ne nasce una rissa. La rissa termina con la sconfitta di Bick, che Sarge scaraventa per terra e a cui lancia addosso un cartello con su scritto: «We reserve the right to refuse service to anyone». Nell'economia tematica del film a questa apparente sconfitta corrisponde la definitiva redenzione del protagonista, che sottende un messaggio di speranza per il futuro. Nell'esperienza spettatoriale ricostruita in *Scene*, tale risoluzione è percepita come del tutto incapace di attenuare il senso di annichilimento vissuto dal giovane spettatore. Si tratta di una lotta tra bianchi (significativamente torreggianti rispetto alla

minuta coppia di *tejanos*), che prende piede mentre la famiglia messicana viene estromessa non solo dalla tavola calda, ma anche dalla messa in scena. La radice del trauma risiede nel fatto che, laddove l'enunciazione del film veicola l'identificazione con Rock Hudson, il poeta adolescente si è rispecchiato nella famiglia di messicano-americani.

### Riappropriarsi della voce

Come in "Field of Moving Colors Layered", in questo processo efrastico non è tanto l'oggetto artistico ad appropriarsi di una voce, quanto l'osservatore. Tale concezione, spesso tematizzata nell'opera di Villanueva, è esplicitata nella sua produzione saggistica, in particolar modo in una sintesi critica da lui stesso dedicata proprio all'*ekphrasis* nel 2010. In questo testo Villanueva afferma che all'interno del procedimento efrastico, che nella sua ottica coincide con il movimento che va dall'immagine recepita alla parola scritta, è in atto un trasferimento di potere, a beneficio dell'autore: «[I]o que permite [...] la reescritura ekphrástica – más allá de la mera descripción, que conste– es claramente un grado de creatividad por parte del autor: la oportunidad de opinar, interpretar, interpelar, incluso de añadir al primer texto» (*Imagen y palabra*: 69). Nello stesso saggio egli sottoscrive la ormai canonica definizione di *ekphrasis* offerta da James A.W. Heffernan in *Museum of Words*, secondo cui si tratta di una «verbal representation of a visual representation» (3). Tuttavia, apporta alla definizione di Heffernan una lieve correzione, da lui espressa nella conferenza a Washington D.C. che accompagnava l'esposizione dell'iniziativa "Pintura: Palabra": «Ekphrasis is the verbal and *literary* representation of a visual representation» [s.p., enfasi mia]<sup>3</sup>. Una breve, ma significativa precisazione che da un lato serve a distinguere la pratica efrastica da quella della critica artistica<sup>4</sup>,

<sup>3</sup> Dato che "Field" si rivolge a un'opera di arte astratta, è opportuno ricordare che proprio la potenziale non inclusività, all'interno della definizione di Heffernan sottoscritta da Villanueva, dell'arte non rappresentazionale ha portato Claus Clüver a definire l'*ekphrasis* come «the verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system» (26, enfasi nell'originale).

<sup>4</sup> Va ricordato che non di rado, in particolar modo nella letteratura successiva al dopoguerra, la poesia efrastica ha integrato al suo interno brani interi, e invariati, di critica artistica. Il caso più celebre è quello del già citato *Self-Portrait in a Convex Mirror* di John Ashbery, dove il poeta newyorkese riporta interi passi non solo del più ovviamente letterario Giorgio Vasari, ma anche della monografia di Sydney Freedberg sul Parmigianino (1950), alludendo in tal modo alla sovrapponibilità e confluenza tra i due generi. Cf. Heffernan, J.A.W. "The Verbal and the Visual": 165.

dall'altro restringe il campo da concezioni troppo ampie per cui qualsiasi 'arte su un'arte' verrebbe letta come ecfrastrica<sup>5</sup>. Soprattutto, la definizione scelta da Villanueva permette di mettere al centro di questa pratica l'io lirico: in queste rappresentazioni il carattere descrittivo passa in secondo piano rispetto all'atto creativo, alla possibilità che ha il poeta di creare un oggetto artistico dotato di una sua autonomia.

La commistione di linguaggi eterogenei intrinseca all'*ekphrasis* è centrale e ricorrente nell'opera di Villanueva, e si collega alla sua *Doppelbegabung*, il doppio talento che nel suo caso trova espressione a più livelli. Da un lato, nell'ambito dei linguaggi artistici Villanueva oltre che poeta è anche un pittore, le cui opere sono state esposte a El Paso, a Berlino e a Boston e sono apparse sulle copertine di riviste letterarie come *TriQuarterly* e *Green Mountains Review*. Dall'altro, una delle caratteristiche peculiari di Villanueva, radicata nella sfera culturale e linguistica *chicana*, è il suo bilinguismo, o, come egli stesso preferisce inquadrarlo, la 'bisensibilità' (*Antología histórica y literaria*: 54). Egli abita con lo stesso grado di intensità nei risultati due codici linguistici, quello (nativo) ispanofono e quello, frutto di una tenace conquista, anglofono<sup>6</sup>, ereditando così due ampi canoni letterari che a loro volta hanno in comune proprio il valicare i confini, nonché l'essere a cavallo tra vecchio e nuovo mondo.

La dialettica tra immagine e parola e la ricerca di forme espressive che evidenzino la porosità dei confini tra diversi linguaggi rappresentano una costante nella sua opera. In questo senso, è significativo che gli esperimenti con gli *haiku* presenti nella sua raccolta *Shaking Off the Dark* fossero stati ispirati, secondo quanto dichiarato dal poeta stesso, dalla lettura del saggio di Sergej Ejzenstejn "Il principio cinematografico e l'ideogramma"<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Si veda, a titolo di esempio, la definizione formulata da Siglind Bruhn che vede l'*ekphrasis* come la «representation in one medium of a real or fictitious text composed in another medium» (8), equiparandola di fatto alla traduzione intersemiotica, di cui la pratica ecfrastrica è solo una delle molte varianti.

<sup>6</sup> A questo proposito si veda la poesia "Convocación de palabras", contenuta in *Crónica de mis años peores* (1987), che racconta (e canta) il tentativo del poeta di impossessarsi dei vocaboli inglesi prendendo appunti mentre guarda la televisione, con un dizionario a portata di a mano.

<sup>7</sup> Come afferma Villanueva in un'intervista con A. Robert Lee, «I discovered the haiku when I read Sergei Eisenstein's essay 'The Cinematic Principle and the Ideogram,' where he lays out his theory on film montage and, in so doing, he speaks about the similar effect of the Japanese haiku. No doubt I learned about film theory; however, I was more drawn to what he pointed out about the haiku, which led me to write some myself» (175).



### Riappropriarsi del tempo e dello spazio: l'*ekphrasis* cinematografica

Nel suo essere quasi interamente attraversata da un'*ekphrasis* cinematografica, la raccolta *Scene from the Movie GIANT* rappresenta un caso del tutto originale e quasi a sé stante, anche se tra gli anni Settanta e Ottanta gli esempi di *ekphrasis* filmica diventano sempre più frequenti, specialmente nell'ambito del romanzo statunitense postmoderno. I film reali o immaginari descritti nelle opere ascrivibili a tale corrente (ad esempio, il fittizio "Alpdrücken" in *Gravity's Rainbow* di Thomas Pynchon o "Casablanca" in *A Night at the Movies* di Robert Coover) tendono ad assolvere il ruolo di confondere i piani ontologici, o di proporre un livello ontologico che si interpone tra il testo e la realtà, generando una doppia mediazione che si compone di diversi sistemi semantici<sup>8</sup>. Un romanzo coevo agli esperimenti di Coover e Pynchon dell'ambito ispano-americano, *El beso de la mujer araña* dell'argentino Manuel Puig (1976), dove quasi ogni capitolo è occupato dall'*ekphrasis* di un film (di cui solo uno, *Cat People* di Jacques Tourneur, non è frutto di invenzione), ne fa un uso del tutto diverso e più vicino a quello di Villanueva. I piani del reale e dell'immaginario filmico sono qui nettamente separati, ma l'ibridità della forma ecfraistica diventa correlativo formale del dissolvimento di altre dicotomie su cui si fonda la costruzione dell'Altro: politiche, sociali, di genere e, non ultime, ideologiche. In ambito poetico, una confluenza tra autobiografia, Storia e *ekphrasis* cinematografica che presenta alcune analogie con quella operata da Villanueva appare in "Fission", la poesia che apre la raccolta *Region of Unlikeness* (1991) di Jorie Graham. Ambientata in un cinema italiano nel 1963, "Fission" è la ricostruzione di un'esperienza spettatoriale del film *Lolita* di Stanley Kubrick da parte della poetessa preadolescente, esperienza che viene bruscamente interrotta da un avvenimento storico che prorompe dall'esterno: l'assassinio di John Fitzgerald Kennedy.

Sebbene alle specifiche caratteristiche e funzioni dell'*ekphrasis* cinematografica siano stati dedicati relativamente pochi studi<sup>9</sup>, è possibile riscontrare tanto nei romanzi che nelle poesie che la impiegano vari punti in comune. Innanzitutto, in tali narrazioni si fa spesso, se non esclusivamente, uso del tempo presente, in quello che può essere letto come un tentativo di riprodurre la

<sup>8</sup> Come afferma Brian McHale, «[c]inematic discourse can be interpreted, as I have just interpreted it, as a series of metaphors for textual strategies; but it can also be read as the sign of a narrative level interposed between the text and the 'real'» (129).

<sup>9</sup> Un contributo rilevante in questo senso è fornito da volume *Imaginary Films in Literature* (2015), al cui interno vi è il saggio di Heffernan "Notes toward a Theory of Cinematic 'Ekphrasis'" (1-17).

temporalità cinematografica dell'attimo per attimo, dove è la successione di inquadrature singole a formare l'illusione di continuità temporale. In *Scene from the Movie GIANT* questa temporalità viene messa in dialogo con il tempo della vita e della Storia. Nonostante si evochi un ricordo, l'uso del tempo al passato riemerge solo nelle poesie dedicate al mondo fuori dalla sala cinematografica e agli accadimenti immediatamente successivi alla visione del film (il ritorno a casa, la graduale rimozione successiva), in particolare nel trittico di poesie che occupano il capitolo IV, raggruppate sotto un titolo che è un chiaro rimando a T.S. Eliot: "The Trailing Consequence"<sup>10</sup>. Al contempo, al centro della raccolta di Villanueva vi sono due distinte visioni del film di George Stevens, separate tra di loro da poco più di un quarto di secolo. In questo senso l'uso del tempo presente può anche essere visto come una sottolineatura dell'annullamento della distanza tra le due visioni del film, così come un correlativo formale della possibilità di fermare il tempo per riappropriarsene. Se di fronte all'immobilità del dipinto l'appropriazione del poeta comporta l'introduzione di una narrazione o per lo meno di un movimento, dinnanzi alla narritività del cinema la sua agentività si esprime nella cattura degli istanti di cui la pellicola è composta, con tecniche che rimandano all'uso del fermo immagine e del pulsante di riavvolgimento, ovvero a possibilità che negli anni Cinquanta e Settanta in cui la raccolta è ambientata erano inaccessibili a uno spettatore, sia cinematografico sia televisivo.

Il narratore si trova nel suo appartamento di Boston nel 1973 e casualmente si imbatte nella scena in questione, questa volta trasmessa dallo schermo di un televisore. Questa seconda visione lo conduce a fare i conti con il rimosso del trauma provocato dalla precedente visione del film, avvenuta in un cinema del Texas nel 1956: «A scene from / the past has caught me in the act of living» (12). La poesia che apre la raccolta, un vero e proprio preludio, presenta in modo sintetico l'esperienza del 1956 – che occuperà la maggior parte della raccolta – e lo fa sottolineando sin dalle prime righe la sua dimensione ridotta nel tempo («one instant», 11) e nello spazio («a small dimension of a film», 11), che caratterizzano il momento pregnante lessinghiano, in netto contrasto con il titolo stesso del film e della raccolta<sup>11</sup>: «What I have from 1956 is one instant

<sup>10</sup> Si tratta di una citazione dal terzo dei *Four Quartets* di Eliot, "The Dry Salvages" (1941): «There is no end, but addition: the trailing Consequence of further days and hours, / While emotion takes to itself the emotionless».

<sup>11</sup> Come sottolinea Ann Marie Stock, la scelta di isolare un'unica scena della fluviale pellicola di Stevens può essere letta come una modalità mediante la quale il poeta ridimensiona l'oggetto: «By containing the giant within his own frame, the Poet diminishes its stature» (241).



at the Holiday / Theater, where a small dimension of a film, as in / A dream, became the feature of the whole [...]» (11). La prima poesia, "The 8 O' Clock Movie", riporta l'esperienza della seconda visione, quella avvenuta a Boston nel 1973 nella stanza del narratore-poeta. Questo raffronto immediato tra le due esperienze spettatoriali porta a stabilire immediatamente alcune opposizioni, giacché alla potenza del Technicolor – «deep-dyed colors of the screen» (12) – si sostituisce il più dimesso bianco e nero della televisione – «black and white with a flow of light that would not die» (15) – in un ridimensionamento che permette al poeta di sfidare più agevolmente il 'gigantesco' apparato dell'enunciazione cinematografica.

Con un uso costante e creativo del linguaggio tecnico della grammatica cinematografica ('up-close', 'stop-action', 'a right upper cut to Sarge') che sottolinea l'impadronirsi da parte del poeta della lingua di quell' 'Altro' (l'apparato del cinema) che, nel suo farsi estensione enunciativa delle tensioni razziali dominanti al suo esterno, lo aveva relegato in una posizione di marginalità («locked in a back-row seat», 12), Villanueva utilizza due strategie principali: quella, già citata, di agire sulla temporalità della pellicola (rallentarla, rovesciarla, congelarla) e quello di aggiungervi delle narrazioni assenti nel film. Questo è quanto avviene in "Text for a *Vaquero*: Flashback" dove il poeta reagisce all'assenza di voce e di agentività della coppia messicana, reinventando con toni epici il passato dell'anziano capofamiglia (significativamente apostrofato come *vaquero*, l'equivalente messicano di un *cowboy*), cui assegna anche un nome (Polo), identificandolo con un altro personaggio, il patriarca della famiglia Obregon, che nel film ha lo stesso nome e un ruolo più ampio. L'azione destrutturante sulla temporalità della pellicola è invece spesso evocata sotto forma di preghiera al proiezionista («Put the film in reverse (I think). Tear out these frames From time-motion and color; Run the words Backward in Sarge's breath and sever the Tendons of his thick arms in bold relief» 26, enfasi nell'originale) e corrisponde all'azione del poeta con la sua scrittura.

Un'altra strategia con cui il poeta si impossessa, attraverso un'ibridazione dei linguaggi artistici, dell'enunciato dell'Altro è l'attenzione all'aspetto visivo delle strofe, evidente soprattutto nelle poesie "The Existence of Sarge" (25-26) e "Fade-Out-Fade-In" (50). Nella prima le strofe si estendono fino a occupare l'intera pagina, sfocando i confini tra poesia e prosa fino ad annullarli, e costituendo un'unica unità visiva che comunica l'ingombranza tanto di Sarge quanto dello schermo cinematografico. "Fade-Out-Fade-In" è invece composta da due strofe in cui l'estensione dei versi va a formare due figure identiche, rettangolari, che rimandano ai due schermi e alle due visioni del film al centro della raccolta, se non a due diverse inquadrature accostate dal montaggio. Se la prima strofa ripropone una sintesi dell'esperienza traumatica all'Holiday Theater,

la seconda narra come la stessa esperienza sia stata in realtà non solo annichilente, ma anche fondativa per l'io del poeta: «what I took in that afternoon took root and a / quiet vehemence arose. It arose in language» (50). In un'ottica esistenzialista, l'identità non è già data, ma è il risultato di un paziente lavoro di riconquista della possibilità di rappresentare e rappresentarsi, animato da uno spirito placidamente battagliero («quiet vehemence», 50) che il poeta sottolinea attraverso un gioco di parole, dove «I am because» viene accostato al quasi omofono «iambics» (giambi, ovvero il metro battagliero per eccellenza, storicamente associato all'invettiva): «Now I am because I write: I know in my heart / and know in the sound iambics of my fists that / mark across the paper with the sun's exacting rays» (50).

In conclusione, che si tratti di conferire movimento e narratività a un'immagine astratta o di rallentare l'immagine in movimento fino a congelarla, a trionfare è la libertà dell'arte poetica di riappropriarsi dell'enunciazione, esercitando una *agency* rispetto all'immagine. In entrambi i casi la concezione dell'*ekphrasis* che Villanueva mette in campo non è solo quella di una modalità poetica che dota di una voce un oggetto muto, quanto soprattutto quella di un processo che permette di porre fine al mutismo dell'osservatore, trasformandolo da riceettore passivo in soggetto attivo, che solo operando una riscrittura dell'opera – decostruendola, riconcettualizzandola, commentandola, esplicitandone i sottintesi – può finalmente rispondere ad essa nella dinamica di un dialogo paritario. L'*ekphrasis* diventa, nelle mani di Villanueva, la strategia privilegiata per riappropriarsi del tempo, dello spazio e, non ultima, della voce.

### Bibliografia citata

- Ashbery, John. *Self-Portrait in a Convex Mirror*. Dallas: Penguin Books. 1976.
- Bruhn, Siglind. *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. Hillsdale (NY): Pendragon. 2000.
- Clüver, Claus. "Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Representations of Non-Verbal Texts". Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund and Erik Hedling (eds). *Interart Poetics: Essays on the Interrelations Between the Arts and Media*. Amsterdam; Atlanta: Rodopi. 1997: 19-33.
- Coover, Robert. *A Night at the Movies, or, You Must Remember This: Fiction*. New York: Linden Press / Simon & Schuster. 1987.
- Ejzenstejn, Sergej. "Il principio cinematografico e l'ideogramma". Id. *La forma cinematografica*. Torino: G. Einaudi. 1986: 30-48.
- Eliot, Thomas Stearns. *Four Quartets*. London: Faber and Faber. 2001.
- Graham, Jorie. *Region of Unlikeness*. Hopewell: Ecco Press. 1991.
- Hagstrum, Jean. *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: University of Chicago Press. 1958.
- Heffernan, James A.W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press. 1993.

- . *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press. 1993.
- . "Notes Toward a Theory of Cinematic Ekphrasis". Stefano Ercolino, Massimo Fusillo, Mirko Lino e Luca Zenobi (eds.) *Imaginary Films in Literature*. Leiden: Brill Rodopi. 2016: 3-17.
- . "The Verbal and the Visual". David H. Richter (ed.). *A Companion to Literary Theory*. Chichester, West Sussex, UK: John Wiley & Sons, Ltd. 2018: 165-175.
- Kennedy, X.J. (Joseph Charles). *Nude Descending a Staircase: Poems, Songs, a Ballad*. Pittsburgh: Carnegie-Mellon University Press. 1995.
- Lee, A. Robert and Vilanueva, Tino. "'The Breath Is Alive/ with the Equal Girth of Words': Tino Villanueva in Interview". *MELUS*, 35 (2010), 1: 167-183.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge. 2004.
- Mitchell, William John Thomas. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press. 1995.
- Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral. 1976.
- Pynchon, Thomas. *Gravity's Rainbow*. New York: Penguin Books. 2006.
- Stock, Ann Marie. "Talking back, Looking Ahead: The Revisionist Cine-Poetry of Tino Villanueva". *Bilingual Review/La Revista Bilingüe*, 23 (1998), 3: 237-247.
- Villanueva, Tino (ed.). *Chicanos, Antología histórica y literaria*. Città del Messico: Fondo de Cultura Económica. 1980.
- . "Convocación de palabras". Id. *Crónica de mis años peores*. La Jolla: Lalo Press. 1987: 49-51.
- . "Fields of Moving Colors Layered". *Poetry*, 207 (2016), 6: 617.
- . *Imagen y palabra: Categorías ekphrásticas de un poemario*. Milagros Ezquerro y Eduardo Ramos-Izquierdo (eds.). *Reescrituras y transgenericidades*. Città del Messico, Parigi: ADEHL. 2010: 63-74.
- . *Scene from the Movie GIANT*. Willimatic: Curbstone Press. 1993.
- . *Shaking Off the Dark*. Houston: Arte Público Press; Tempe: Bilingual Press. 1998.

### Online Source

- Phillips, Carl. "A Politics of Mere Being": <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/articles/91294/a-politics-of-mere-being> (consultato il 7 settembre 2019).