

cinema e scrittura, una cop(p)ia originale

Emanuela Mancino

Scrittura e cinema co-abitano la dimensione espressiva della visibilità, rivelandosi come differenti modalità di “esibizione del pensiero”. La possibilità di poter osservare il pensiero al lavoro appartiene infatti ad entrambi i linguaggi: sulla carta o sullo schermo è possibile che quel che atterrebbe all’invisibile o all’indicibile non solo venga esibito e mostrato, ma sia anche osservato, elaborato e contemplato. Pur dandosi come prodotti finiti di un processo di elaborazione, aprono, in una prospettiva pedagogica, innumerevoli possibilità di rievocazione e mostrano quanto sia le immagini sia le parole appartengano al regno del movimento e del cambiamento. Cinema e scrittura, nell’essere entrambe espressioni che generano illusorietà, mostrano l’intrinseca soggettualità di ogni comunicazione umana e raccontano la storia di un’intimità imprendibile a se stessa e perciò sempre pronta ad essere esplorata.

Parole chiave: scrittura, cinema, visibilità, espressione, apertura dialogica.

Writing and cinema co-inhabit the expressive dimension of vision, revealing themselves as different ways of “exhibition of thought”. The possibility to observe the thought and its processes pertains to both languages: either on paper or on screen we can see that what is related to the invisible or unspeakable can be both performed, shown and observed, drawn and contemplated. Even if they are final products of a process, in a pedagogical perspective, cinema and writing allow countless opportunities for review and show how images and words belong to movement and change. Cinema and writing, both being expressions that generate illusion, show how communication is an intrinsic subjectuality and tell the story of an elusive intimacy that is therefore always ready to be explored.

Key words: writing, cinema, visibility, expression, dialogism.

La narrazione possiede diversi spartiti linguistici per esprimersi, per divenire forma. Così lo sguardo.

La storie dell'uno e dell'altra si intrecciano in modalità suggestive e significative e connettono la propria natura e il proprio destino (ovvero la propria ontologia e le proprie traiettorie di senso) con la dimensione della visibilità.

Scrittura e cinema appaiono come “strumenti” per vedere il pensiero.

Il legame che stringe scrittura e sguardo è visibile e suggestivamente esplorabile attraverso l'intricato rapporto che lega la veste nobile della scrittura, ovvero la letteratura, con la forma immaginifica dello scrivere, ovvero il cinema.

Letteratura e cinema hanno vissuto e vivono percorsi che intrecciano con modalità controverse o parallele, convergenti o in dissidio, reciproche confluenze, scambievoli influenze; la natura del loro rapporto è senza dubbio complessa, i loro confini si mostrano oltremodo transitabili.

La natura tecnologica dei due saperi (in quanto pratiche dell'esperienza) li ha accomunati, in occasione delle specifiche nascite e affermazioni, attraverso le iniziali diffidenze e difficoltà nell'ottenere non certo immediate legittimazioni sociali. Se si ricorda, infatti, lo scetticismo socratico nei confronti della parola scritta – che avrebbe potuto portare detrimento alla facoltà della memoria –, sarà affascinante rileggere le parole platoniche alla luce delle difficoltà vissute dal cinema alla sua nascita:

Allora chi crede di tramandare un'arte con la scrittura, e chi a sua volta la riceve nella convinzione che dalla scrittura deriverà qualcosa di chiaro e di saldo, dev'essere ricolmo di molta ingenuità e ignorare realmente il vaticinio di Ammone, se pensa che i discorsi scritti siano qualcosa in più del riportare alla memoria di chi già sa ciò su cui verte lo scritto.

[...]

Poiché la scrittura, Fedro, ha questo di potente, e, per la verità, di simile alla pittura. Le creazioni della pittura ti stanno di fronte come cose vive, ma se tu rivolgi loro qualche domanda, restano in venerando silenzio. La medesima cosa vale anche per i discorsi: tu potresti anche credere che parlino come se avessero qualche pensiero loro proprio, ma se domandi loro qualcosa di ciò che dicono con l'intenzione di apprenderla, questo qualcosa suona sempre e solo identico. E, una volta che è scritto, tutto quanto il discorso rotola per ogni dove, finendo tra le mani di chi è competente così come tra quelle di chi non ha niente da spartire con esso, e non sa a chi deve parlare e a chi no¹.

¹ Platone, *Fedro*, in Id., *Opere*, vol. I, Laterza, Bari 1967, pp. 790-2.

La pratica scrittoria ha profondamente modificato l'esperienza umana, ristrutturando il pensiero fino ad inaugurare nuove forme di atteggiamento nei confronti della "verità" delle affermazioni, della loro identità, del loro rapporto con il tempo e il cambiamento. In quella che venne definita da Ong² come l'"oralità primaria", le parole, non potendo essere sott'occhio, non "stanno di fronte come cose vive" e la loro natura è evanescente, ma della loro stessa impermanenza si può chiedere chiarimenti e approfondimenti a chi, nell'oralità, pronuncia le parole.

La parola scritta fa assumere alla parola stessa la sembianza di un segno, un segno che come dice Socrate attraverso Platone è come la creazione della pittura.

Dalla situazionalità della parola orale, che aderisce alla concretezza dell'esperienza, il dominio dell'ascolto ha dovuto cedere spazio al dominio della vista, ponendo l'osservatore al di fuori del proprio stesso pensiero, permettendogli di osservarlo.

La scrittura dona visibilità al pensiero e inoltre, come osserva Merleau-Ponty, permette azioni di isolamento, di sezionamento. L'attività dello sguardo, agita sul pensiero, consente di svolgere un atteggiamento contemplativo, filosofico, interrogativo e meditativo, rispetto al proprio stesso pensare. La scrittura permette di fare teoria del pensiero; non a caso il gesto di osservare la scrittura e contemplare un'immagine trova radice comune nella parola greca *theorein*, guardare.

Ma la natura di accadimento della parola orale non si perde nella trascrizione in segni, e anzi la scrittura è in grado di dilatare il senso del verbo che accade: non solo nel suono, ma nella vista. La sostanza di evento si segna con evidenza e dischiude la propria matrice di appartenenza sensoriale. La parola ha infatti "sensi" plurimi: come *mythos* indica il racconto tramandato, come *logos*, in contrapposizione, indica la parola pensata, scelta, "raccolta", come *epos* è parola da udire, è suono, messaggio, consegna. È interessante notare che lo stesso *logos*, come parola pensata, acquista un altro significato, non solo religioso, se letto in ebraico: il verbo che era in principio era il *logos*, il pensiero, ma il verbo che viene comunicato all'uomo dal divino è *dabar*, evento. E nelle sacre scritture indica sovente non solo la parola, ma anche il suo *spazio* (uno spazio che spesso ha il carattere di deserto, ovvero di un luogo in cui la parola abita scrivendosi)³.

² W. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, il Mulino, Bologna 1986.

³ Il prologo del Vangelo di Giovanni, «In principio era il Logos», mutua le parole ebraiche *hochma*, che indica la sapienza intesa come disegno, e *dabar*, che è sapienza come

La nascita del cinema visse simili traversie concettuali e la settima arte venne salutata talvolta con favore e fiducia, altre volte con diffidenza e snobismo.

È suggestivo notare che se la scrittura dovette passare dalla voce al “silenzio” della pagina, inverso percorso toccò al cinema, che nacque muto, dialogando con lo spettatore attraverso le immagini soltanto e si dotò del supporto acustico solo in seguito, arrivando a coinvolgere altri sensi solo in rari e più recenti casi⁴.

Nato muto, il cinema trovò parola e supporto nella letteratura, che si assunse il compito di sostenere la nuova arte, nobilitandola. Ma questa non fu la sola tendenza assunta dal legame che unisce le due pratiche di scrittura: infatti non ci fu solo chi, come D’Annunzio per *Cabiria*, decise di contribuire allo sviluppo della pratica immaginifica del cinema, ma il rapporto che gli scrittori ebbero con il nuovo medium divenne, come era facile prevedere, estremamente ambivalente, mescolando avversione e repulsione, attrazione e accettazione⁵.

La verosimiglianza offerta dallo spazio cinematografico poteva invadere il territorio della finzione letteraria, oscurandolo: il gioco ambiguo della danza tra realtà e illusione veniva interpretato con differenti scenari e, soprattutto, con differenti linguaggi e tempi.

Senza voler sostare troppo a lungo negli sconfinamenti dell’una e dell’altra arte nelle regioni reciproche e senza peraltro voler tracciare linee di confronto, si ritiene interessante la dimensione scambievole e soprattutto interstiziale delle due dimensioni scrittorie e soprattutto la loro natura *visiva*.

realizzazione del disegno. La parola *dabar* non torna a Dio, in Isaia, senza aver fecondato la terra e si concretizza e personalizza nell’atto creativo; allo stesso modo il verbo diviene personificazione facendosi carne. *Dabar* dice sia il contenuto poetico che l’efficacia operativa della parola, contenendo sia il carattere informativo del parlare sia il suo carattere performativo.

⁴ Secondo la celebre definizione di Christian Metz, al cinema lo spettatore vive una condizione di *ipomotricità* e *ipersensibilità*, e i sensi che vengono chiamati al coinvolgimento sono primariamente la vista e l’uditivo, ma il cinema non ha mai cessato di cercare altre vie per coinvolgere “globalmente” il pubblico. Tale esigenza ha avuto la forma del condizionamento olfattivo, dell’interattività che ha cercato di far provare movimento ad un pubblico altrimenti immobile e seduto (magari facendo vibrare le poltrone o agitandole, nel caso di immersione in un film che rappresentasse un lancio di un missile spaziale), ma sembra che anche le ultime e più avveniristiche frontiere dell’immersività cinematografica non possano prescindere dalla sollecitazione visiva (il 3D) e acustica (il *dolby surround*).

⁵ Non sono pochi, poi, gli esempi di scambio reciproco dei contenuti delle narrazioni, con trasposizioni cinematografiche di testi letterari. La questione dei cosiddetti adattamenti costituisce, anzi, un ambito di ricerca e di studio estremamente fertile e spinoso.

Per cogliere i riflessi di tale co-appartenenza al regime dello sguardo, è cristallina la chiarezza dell'esempio e della lezione (americana) di Calvino: per l'autore, la visibilità non è solo un punto in comune tra cinema e scrittura, ma un vero e proprio "amore congiunto":

Nel cinema l'immagine che vediamo sullo schermo era passata anch'essa attraverso un testo scritto, poi era stata "vista" mentalmente dal regista, poi ricostruita nella sua fisicità sul set, per essere definitivamente fissata nei fotogrammi del film⁶.

Cinema e scrittura rappresentano componenti visive ed elaborazioni cognitivo-emozionali che si danno nello spazio del sensibile. Sono tempo che si vede e rappresentano, direbbe Heidegger, l'espressione del fenomeno della mondanità del mondo, nel suo atto di annunciarsi, di esprimersi.

L'attenzione che tali dati richiamano è di tipo educativo, presuppone l'apprendimento della dimensione nella sosta del visibile, per entrare in contatto con l'invisibile: la scrittura e il cinema, considerati come testi, invitano a "fare i conti" con la loro natura di distacco o confronto con il silenzio di cui parlava Socrate. Se la scrittura tace perché non è interrogabile chi l'ha emessa, la scrittura continua a dire proprio perché con il silenzio si confronta, rivelando che proprio la dimensione del silenzio costituisce il preludio del dire.

Allo stesso modo il cinema non può non confrontarsi, costantemente, con la propria potenzialità. Di dire, di mostrare, di esibire e scrivere.

Mentre la scrittura può insegnare al cinema la visibilità del pensiero, il cinema raccoglie la sfida di mostrare l'invisibile, quel che è dentro, al di là.

Il cinema ha sempre cercato di mostrare il pensiero, l'emozione, avvalendosi del medium che gli è proprio: l'immagine, il movimento. Nato in-fante, non ha potuto se non gesticolare, mimare i sentimenti, attraverso la loro visibilità.

Da un punto di vista pedagogico, si potrebbe affermare che sia stata una fortuna che il cinema abbia visto i propri esordi privo del sonoro; lo spazio del pre-logico ha permesso che nascesse una riflessione attenta sullo strumento e sulle sue potenzialità. La scrittura ha sempre bisogno di confrontarsi con la propria origine, con il proprio alfabeto, per potersi

⁶ I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 1993, p. 93.

rendere strumento malleabile del sé, matita in grado di attualizzare, di volta in volta, il disegno dei desideri di forma che l'io scrivente possiede.

Il cinema ha potuto meglio ascoltare il proprio monologo interiore, prima di scriverlo in immagini e movimento; è diventato consapevole delle proprie potenzialità, riflettendo (con esiti ora utili, ora dolosi) anche sul proprio potere.

Nella grafia (auto o eteroriferita), il monologo interiore si fa parola scritta, sullo schermo è un monologo silente a ricucire l'azione e il dispiegamento di ciò che si proietta sullo schermo.

Il cinema rende maggiormente evidente, inoltre, il ruolo del lettore/spettatore. L'eccedenza della parola (scritta o mostrata) fa sì che ogni parola trascenda il suo mero segno grafico.

Per meglio comprendere come il cinema aiuti a rendere visibile quel che accade nella scrittura, non va dimenticato che entrambi i media non possono prescindere dal proprio destinatario. Di un testo scritto o di un testo filmato esiste un lettore.

La scrittura è lettura. Questo dato è imprescindibile, soprattutto dopo Barthes.

La scrittura disegna i modi attraverso cui accedere ai propri contenuti. Leggere è contemporaneamente *cogliere* e *percorrere*. Accogliendo tale duplice carattere come metafora, il percorso rivela un accesso sequenziale, il gesto di cogliere e raccogliere designa, invece, un movimento selettivo. Ogni lettura partecipa delle due dimensioni: mentre si segue il flusso della lettura, è possibile ri-leggere, isolare un frammento del testo. Se si è di fronte ad un testo scritto, il frammento può essere decontestualizzato, sottolineato (imponendo, con quest'ultimo gesto il proprio segno ad un altro segno). Nel caso del film la scena può essere isolata, fermata nella memoria o, se siamo letteralmente in un regime di "riproducibilità tecnica", come direbbe Benjamin, si può riavvolgere la pellicola, fermarla, osservarla nei particolari, ri-connetterla con il testo che la ospita nel suo flusso.

Ma la possibilità di rilettura non è consentita solo dallo strumento di lettura (le pagine del libro, il nastro del film), ma dalla vocazione stessa della lettura. Ogni lettura è inevitabilmente produzione. La lettura è un atto di produzione di senso, è un gesto che investe il testo, nel suo essere polisemico e aperto⁷. In tale prospettiva lettura

⁷ la lettura si svolge su binari paralleli: i testi che vengono "agitati" sono due e la lettura, lungi dall'essere ricezione, è valutazione, interpretazione, passaggio. È gesto attivo, che Barthes definì come "trans-azione".

e scrittura sono entrambe pratiche significanti, in quanto produttrici di senso.

Cinema e scrittura, nell'essere entrambe espressioni che generano illusorietà, mostrano l'intrinseca soggettualità di ogni comunicazione umana e raccontano la storia di un'intimità imprendibile a se stessa.

Nella tensione finzionale di una scrittura di sé che, per essere autentica, direbbe Barthes, dovrebbe dirci “dove *non siamo*”, si crea un’attenzione, un *ad-tendere* che alimenta le modulazioni semantiche di un lavoro educativo e formativo che ci insegna ad affrontare la fatica di imparare a *sentire* le cose che si vedono e a *trasformarle*: la scrittura non ha lo scopo di duplicare il reale, così come non possiede tale fine il cinema, sebbene entrambe le pratiche di “traduzione delle cose in altro linguaggio” costituiscano e abbiano rappresentato l’utopia della rappresentazione fedele del reale⁸. Scrittura e cinema ri-presentano il reale, ne mettono le forme e le visioni di fronte agli occhi, assolvendo al bisogno di confrontarsi, attraverso lo sguardo, l’indagine, l’osservazione, con ciò che altrimenti è dentro, invisibile o indicibile.

A tal proposito possono essere esemplificative due citazioni: in uno dei suoi “quaderni” nel 1914, Valéry annota: «Scrivo per vedere, per fare, per precisare, per prolungare – non per duplicare quello che è stato»⁹.

Vedere, fare, precisare e prolungare sono gesti estremamente attivi e potentemente cinematografici. È nell’attenzione rivolta all’attività, al gesto, al momento poetico che la parola (la poesia) diviene, con María Zambrano, «l’intelligenza che riacquista gli occhi». La parola possiede l’inalienabile vocazione a divenire disegno, ad essere guardata.

La visibilità della parola abita quello *spiritus phantasticus* definito da Giordano Bruno come un modo ed un mondo mai saturabili di immagini: in tal senso, per Calvino la visibilità è uno dei valori da preservare per evitare di perdere il “potere di pensare per immagini”, potere espresso e reso visibile dal cinema.

Il passaggio a visibilità, tramite in-scrizione o de-scrizione di un pensiero in un’altra forma, permette a chi scriva o a chi assista alla visione di un film di confrontarsi con una storia che, nonostante possa essere

⁸ Espressione che si pone già da sé come contraddizione in termini. Sulle speranze riposte nel *medium* cinematografico che illuse di poter essere fedele specchio del reale, si vedano gli studi di Vertov ed Ejzenštejn o si veda la lettura pedagogica dell’illusione realistica del cinema in conflitto con i temi stessi della rappresentazione in E. Mancino, *Pedagogia e narrazione cinematografica. Metafore del pensiero e della formazione*, Guerini, Milano 2006.

⁹ P. Valéry, *Cahiers* (1919), Gallimard, Paris 1926, v Cahier, p. 366.

incontrovertibilmente autobiografica, appare via via come narrata da un altro. Il film rende più chiaro quanto il pensiero possa situarsi fuori dal proprio mondo. Quel che compone film e scrittura, ovvero la narrazione, è sempre più un universo che si muove a partire da un fraseggio compositivo in grado di porre *l'altro* come principio della propria costituzione.

L'enunciazione, unità di base della lingua e del linguaggio, sia sul piano orale, sia su quello scritto, sia su quello visivo, implicando l'esistenza e l'instaurarsi di un dia-logo, comporta una relazione bilaterale. In prima istanza tale processo, o, potremmo meglio dire, tale natura sociale della parola, fa sì che nella scrittura di sé, tra lo scrittore e il testo scritto, non esista mai un «rapporto di identificazione tautologica»¹⁰.

La dimensione estetica narrata o mostrata per immagini abita un territorio che costantemente deve fare i conti con uno spazio ulteriore, un mondo che si apre non appena il soggetto si concepisca attraverso le proprie parole. Nell'atto estetico il soggetto della vita e il soggetto poetico-creativo che si muove a trovare una forma non possono coincidere.

In questa separazione nasce e si sviluppa la potenzialità plastica del gesto estetico, in uno spazio dialogico che realizza, di volta in volta, sia nella scrittura di sé, sia nella produzione e nella fruizione cinematografica, sia in altre forme di accadimento estetico, il compimento della natura dell'evento artistico, ovvero il suo necessitare di due partecipanti, il suo presupporre due coscienze non coincidenti.

Perciò ogni scrittura (su foglio o di luce) è lettura e viceversa. Giacché ogni lettura è lavoro del testo.

Nel Medioevo tale impresa era espressa appunto dal termine *lectio*, ovvero commento, esperienza ripetibile di lettura, espressione della capacità di andare oltre il visibile del testo, oltre il senso letterale, cogliendo il secondo testo, un testo nascosto: lo spirito del testo, nato appunto dall'incontro, dal confronto del lettore con la pagina.

Il tradimento dell'originale è consentito. L'errore è possibile.

Prima dell'invenzione della stampa, quando i monaci attendevano alla trascrizione dei testi, i loro gesti non erano accuditi soltanto dalla cura e dalla dedizione. Esisteva, per tradizione, una presenza demonica, che – sempre per tradizione – presentava un carattere estremamente ambivalente: quindi non del tutto malefico. Si aggirava per i banchi delle aule degli scribi il Titivillus, pronto a provocare errori nelle grafie dei

¹⁰ V. Strada, *Introduzione* a M. Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Einaudi, Torino 1988, p. xi.

monaci e a collezionarne le sviste. Il monaco che ne avesse accumulato troppe non avrebbe avuto accesso al regno dei cieli. Naturalmente il rischio degli agguati del Titivillus faceva sì che il lavoro dei trascrittori divenisse ancor più vigile e paziente, ma l'identificazione della possibilità di errore con un demone tanto provocatore e molesto non può non far simpatia; soprattutto se si pensa che in base agli errori di trascrizione – come sanno bene i filologi – intere frasi di testi sacri videro modificare le direzioni dei propri sensi.

Il Titivillus è senza dubbio un demone metamorfico, che mostra con evidenza quanto la parola, pur se ossessivamente ripetuta e riscritta, non riesca ad aderire perfettamente alla cosa. Ed anche la pagina di Word, attraverso le sviste, i refusi e le correzioni automatiche, ci mostra costantemente quanto il Titivillus sia sempre in agguato.

Tale demone di metamorfosi, spinto da irrequietezza, aspira a diverse forme, semina incongruenza e genera, soprattutto attraverso l'evidenza cinematografica, l'estremo potere dialogico della scrittura. Un esempio cinematografico di riflessione sulla potenza mortifera o vivificatrice del demone del medium scritturale e filmico è rappresentato da una pellicola che normalmente viene citata a proposito degli ingranaggi hollywoodiani, in grado di annientare le persone a favore dei personaggi e della loro visibilità.

È il caso di *Sunset Boulevard*¹¹, di Billy Wilder.

Sunset Boulevard è un film che mostra come il dispositivo della scrittura cinematografica debba continuamente tradurre il suo testo attraverso espressioni diverse, passando dal muto al sonoro, dall'autoreferenzialità del divismo all'incontro comunicativo con la scrittura stessa e con il mondo reale. Non a caso la voce narrante è quella, impossibile, di uno sceneggiatore di Hollywood che appare, nella prima scena, morto e galleggiante in una piscina. Il suo è un dialogo con lo spettatore, cui egli decide di narrare, a ritroso, secondo la retorica del *flashback*, i motivi e gli intrecci che hanno fatto sì che il suo corpo si trovi in quella piscina, dove, ora, lo spettatore e la polizia accorsi sulla scena lo stanno osservando.

Norma Desmond vive in una casa che mima visivamente la sua funzione drammaturgica: la casa è eccessiva e abbandonata, evidentemente dotata di un passato fastoso e malinconica nella propria monumentalità memoriale. La casa sta a ricordare com'era in passato e racconta chi era chi la abita.

¹¹ *Viale del Tramonto*, USA, 1950.

La diva del cinema muto non lavora a Hollywood da quasi vent'anni e l'industria cinematografica nel frattempo ha prodotto nuovi miti, illusioni e meccanismi.

Il protagonista, che è appunto un giovane e squattrinato sceneggiatore, capita per caso nella casa-museo di Norma Desmond, scoprendo che la donna, meditando una *rentrée*, sta scrivendo la sceneggiatura di un film dedicato a Salomè. Sarà la scrittura a creare il primo legame tra la diva e il giovane di buone speranze: lui si occuperà della revisione del testo.

La scrittura intreccia la loro relazione e crea, visibilmente nel film, il legame che la parola scritta intrattiene con il tempo, diventando alleanza col tempo. La scrittura è il modo attraverso cui Norma tenta di dialogare nuovamente con Hollywood, è lo strumento del proprio agognato rientro sulle scene. È il legame, l'alleanza, tra Norma e Joe Gills. È il patto che permetterà a Norma di legare a sé il giovane, imprigionandolo in una relazione mortifera e morbosa. Ma la scrittura è anche ciò che unisce, facendoli «complottare ad una trama»¹² cinematografica, Joe e una giovane sceneggiatrice della Paramount. Ciò che non riesce ad unire la diva al giovane, unisce lui ad un'altra donna; una donna che appartiene al mondo delle parole.

Norma vive nel culto della sua immagine e nel timore dell'espressione sonora.

Il silenzio diventa una categoria metafisica in grado di generare un nuovo ascolto e quindi un nuovo modo di vedere; del silenzio Norma fa la sua forza, ogni suo gesto mostra quanto il suono sia un disturbo, fino ad una suggestiva invettiva contro il cinema sonoro: «è morto, finito! Un tempo con il nostro mestiere gli occhi di tutto il mondo erano stregati da noi. Ma non era sufficiente per loro, dovevano impadronirsi anche degli orecchi, allora aprirono le loro bocche bestiali e vomitarono parole, parole, parole! [...] Avete fabbricato un capestro di parole per strangolare il cinema!».

Non è un caso che la voce narrante sia quella di un morto: il film di Billy Wilder esibisce costantemente quanto il regno del silenzio per eccellenza sia abitato da scene mortifere. Il giovane (morto) vuole narrare la vicenda perché non sia una finzione a farlo. Il suo linguaggio “da morto” sembrerebbe l'unico in grado di garantire verità sulla vicenda, mostrando di fatto che il rapporto tra verità e linguaggio è eminentemente di reciproca negazione. Al suo naturale silenzio si sostituisce il cinema.

¹² E. Mancino, *Trame per una pedagogia della narrazione con gli occhi di un'altra lingua*, Mimesis, Milano 2009.

Il cinema dice quel che non si può dire, mostra quel che non si può vedere, ed è persino in grado di far divenire il silenzio un paradigma di visione. Riflettere sulla scrittura e sul cinema a partire dal loro grado zero implica una lenta, laboriosa e non ovvia contemplazione della loro vocazione e del costante rapporto che intrattengono con le loro origini.

Scrittura e cinema prendono in consegna l'inquietudine, tenendola, paradossalmente, al riparo dai facili approdi.

Il loro linguaggio si mostra come esplorazione, come veicolo e al tempo stesso itinerario di scoperta. Cinema e parola scritta accolgono, all'interno dell'ambito linguistico, la propria inalienabile declinazione di *espressione*. Il cinema è in grado di mostrare l'iniziale meccanismo di adesione e conciliazione con l'identità del momento della scrittura delle immagini: mentre esse avvengono, noi siamo lì. Ci iden-tifichiamo. L'esistenza momentanea e transitoria delle immagini mima esattamente l'esistenza momentanea e transitoria del tempo in cui noi siamo co-autori, co-significatori del film. E della scrittura.

Ma contemporaneamente il film sa anche spiegarci la nostra posizione, il nostro ruolo di osservatori.

L'inquietudine di una scrittura che impara ad abitare l'instabilità e la mutevolezza come sue cifre, l'inquietudine scritturale che rivela di non poter mai porre chi scrive al riparo dal momento, ma che, anzi, mostra come la parola possa vincere e contemporaneamente essere vinta dal tempo, ci fa tornare a quello spazio desideriale della trama, della narrazione. Il silenzio garantirebbe a Norma Desmond di continuare ad essere immutevolmente se stessa. La parola – scritta – la mette di fronte al tempo e nel tempo. Fino al momento in cui Joe le dice, infatti, in un eccesso di rabbia: «non c'è niente di male ad avere cinquant'anni!».

Il film di Billy Wilder impone allo spettatore di riflettere sul proprio modo di vedere, di guardare, assumendo la visione come strumento di attenzione, anche acustica.

Il confronto tra cinema e scrittura permette di creare un fertile scambio di saperi. In tale prospettiva si riconferma il ruolo attivo dello spettatore/lettore del proprio testo – portato alla ribalta da un approccio pedagogico al linguaggio cinematografico e alla scrittura di sé¹³ – che non si limita alla mera funzione di “destinatario terminale” e fa sì che sia possibile dialogare con le immagini, confrontandosi con i propri processi di enunciazione, divenendo consapevoli dei modi in cui scandire l'avanzata del testo, regolarne i passaggi, strutturarne le direzioni.

¹³ Mancino, *Pedagogia e narrazione cinematografica*, cit.

In tal senso il linguaggio cinematografico può entrare a pieno titolo tra le strumentazioni di pedagogia e didattica della scrittura, mostrando una scrittura di sé, dentro il testo filmico (se si considera l'approccio autobiografico della cine-formazione), o permettendo finanche l'espressione attraverso la produzione filmica. Per citare uno degli esempi di maggior portata di tale modalità pedagogica, ci si riferisce al progetto "Vedo-Zero"¹⁴, realizzato fornendo agli studenti di tre classi di diversi istituti superiori gli strumenti e un sapere critico in grado di far loro produrre filmati della loro vita quotidiana. Il percorso ha previsto itinerari didattici atti a formare negli studenti uno sguardo consapevole, capace di osservare il proprio modo di guardare. Ciò ha permesso di recuperare il senso etimologico di un'azione, il guardare, che implica anche vigilanza, aver cura, custodire, riflettere, considerare. Ne è nato un film, attualmente in distribuzione. Un film che è stato in grado non solo di restituire un ruolo di protagonismo attivo agli studenti, che hanno avuto la possibilità di scrivere, nei testi e nelle immagini (attraverso uno strumento che appartiene al loro uso quotidiano, ovvero il cellulare), il proprio modo di apprendere, recuperando con ciò anche l'importanza del silenzio, dell'assenza di immagini e di parole.

Recuperando il grado zero della parola e del cinema, persino Norma Desmond, nel celebre epilogo del film, poco prima di procedere verso la telecamera in vista di un primo piano che il cinema stesso le negherà, chiede all'immaginario regista il permesso di poter parlare, di dire «due parole», per manifestare la propria emozione. Per dire – e non più solo nei gesti – quanto sia meraviglioso potersi esprimere.

Pur se in agguato ci sono, tra cinema e scrittura, insidiosi o ironici Titivillus.

¹⁴ Cfr. www.vedozero.it