UNIVERSITA' DEGLI STUDI ROMA TRE

Scuola Dottorale "Culture e Trasformazione della città e del territorio"

XXIII ciclo

Sezione - Il Cinema nelle sue interrelazioni con il teatro e le altre arti

Triennio 2007-2010

L'ESISTENZA INCERTA DEL TESTO SCENEGGIATURA

Dottoranda

Daniela Ceselli

A.A. 2010/2011

Tutor : prof.ssa Lucilla Albano

Coordinatore : prof.ssa Veronica Pravadelli

Un ringraziamento sentito alla prof.ssa Lucilla Albano, al coordinatore della scuola dottorale prof.ssa Veronica Pravadelli ed al prof. Giorgio De Vincenti.
Ringrazio inoltre Marianna Montesano e tutto lo staff della Biblioteca di Roma Tre "Lino Micciché" per il prezioso aiuto e Debora Demontis Responsabile Ufficio Catalogo della Biblioteca "Luigi Chiarini – Centro Sperimentale di Cinematografia".
Un grazie a David e Lorenzo.

INDICE

CAPITOLO I – Indagine storiografica

1.1 Distant Voices, Still Lives (1988)

1.2 A propos de… (1930) : l'instabilità della sceneggiatura

1.3 Papillon (1973) : libertà vo cercando

1.4 L'oscuro oggetto del desiderio (1977): segni neri su pagina bianca

1.5 Stardust memories (1980) : due saggi di taglio storico-filologico sulle sceneggiature nei primi anni del cinema

1.7 Viaggio in Italia (1963) :

CAPITOLO II – Percorsi teorici

2.1 Sfida nell'alta Sierra (1961): la sceneggiatura tra cinema e narratività

2.2 Paesaggio nella nebbia (1988): immagine - idea

2.3 Il coltello nell'acqua (1962): se la parola uccida la visionarietà

2.4 Lost Highway (1997): i destini incrociati dell'intertestualità

2.5 La storia immortale (1968): appunti per un mondo fittizio

CAPITOLO III – Esempi di analisi

3.1 Pickpocket: l'intelligenza delle mani

3.2 Taxi Driver: l'occhio che uccide

3.3 Salto nel vuoto: il gesto manierato

CONCLUSIONE

BIBLIOGRAFIA

F.T. *Credo, signor Hitchcock, che il suo procedimento sia antiletterario, strettamente ed esclusivamente cinematografico e… che subisca l'attrazione del vuoto! La sala cinematografica è vuota, lei la vuole riempire, lo schermo è vuoto , lei vuole riempirlo. Non parte dal contenuto, ma dal contenitore. Per lei, un film è un recipiente che bisogna riempire di idee cinematografiche o, come lei dice spesso, "caricare di emozione"*

A.H. *E' probabile…*

(François Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*)

CAPITOLO I – Indagine storiografica

1.1 Distant Voices, Still Lives (1988)[1]

Voce 1

" Ha un'esistenza incerta come si può vedere dal suo nome. In francese, si chiama "découpage", in inglese "screen play", come dire gioco per lo schermo. C'è dunque un'idea di incompiutezza. Un poema d'amore è un poema d'amore. Un romanzo forma un tutto compiuto. Una pièce può essere interpretata domani, così come è stata stampata: si tratta solo di interpretarla. Ma una sceneggiatura cerca di fissare in anticipo quel che non può essere risolto, un universo di presentimenti, presentimenti di immagini, di movimenti,di parole, di giochi di scene, di suoni, di ritmi, di cambiamenti. O in anticipo (cerca di raccontare) coloro che non vivono se non dentro il cuore e lo spirito di un cineasta, come qualcosa di irrazionale, per la gioia, il dolore, i capricci. Ed il cineasta non può rivelarli e donare loro un corpo, se non quando saranno divenuti pellicola cinematografica. Durante mesi e settimane, egli porta in giro questa visione, alla quale si è dedicato nei sogni e nel lavoro, passando per l'ufficio e la macchina da scrivere, (lavorando) fin dentro i nervi dei suoi attori. Egli la porta avanti attraverso i tavoli del montaggio, i laboratori di sviluppo e stampa, nella sala cinematografica, la sera della prima. Precedentemente a questo momento, la sceneggiatura non è che una partizione della sua immaginazione… La sceneggiatura vuole, in modo fermo, ma discreto, essere una ricetta del gioco del cinema e del sogno per gli attori, il tecnico del suono, l'operatore, il costumista, il montatore, il musicista, un indicatore per il direttore della fotografia e per gli assistenti, un aiuto della memoria per il regista, a cui rammenta ciò che aveva intenzione di fare, quel che aveva immaginato…"[2].

Voce 2

"Questo film nacque dall'incontro fra due sogni…La sceneggiatura fu scritta in meno di una settimana secondo una semplicissima regola adottata di comune

---

[1] Tit.it. Voci lontane, sempre presenti , regia di Terence Davies soggetto e sceneggiatura di Terence Davies

[2] Max Ophuls, *Les infortunes d'un scénario*, in *Cahiers du Cinèma*, n.81, marzo 1958, pp. 21-23 (trad. mia)

accordo: non accettare alcuna idea, alcuna immagine in grado di condurre ad una spiegazione razionale, psicologica o culturale. Aprire le porte all'irrazionale: accogliere soltanto le immagini che ci colpivano, senza cercar di capire perché. Tra di noi non ci fu mai la minima contestazione. E' stata una settimana di identificazione totale. Uno diceva, per esempio, "L'uomo trascina un contrabbasso". "No" diceva l'altro. E quello che aveva proposto l'idea accettava subito il rifiuto. Lo sentiva giusto. In compenso, quando l'immagine proposta da uno veniva accettata dall'altro, ci sembrava immediatamente luminosa, indiscutibile e la scrivevamo seduta stante…"[3]

Voce 3

"L'arte cinematografica non può esistere che attraverso un tradimento ben organizzato della realtà… Se, ottantacinque anni dopo la sua invenzione, esiste ancora il cinema, è grazie alla sola cosa di cui non troverete traccia in questo magnifico libro (*The Book of the Cinema* di Mitchell Bealey, edizione francese Pierre Belfond): una buona sceneggiatura, una buona storia raccontata con precisione ed inventiva. Con *precisione*, perché, in un film, è necessario chiarire e classificare tutte le informazioni per mantenere vivo l'interesse dello spettatore; con *inventiva* , perché è importante creare fantasia per dare piacere al pubblico. Spero che l'uso della parola PIACERE non scandalizzerà il lettore. Buster Keaton, Ernst Lubitsch, Howard Hawks hanno meditato e lavorato più duramente di molti loro colleghi, sempre con l'obiettivo di dare maggiore piacere. Oggi, nelle Università, si insegna cinema come si insegna letteratura o scienze. Può essere una buona cosa, a condizione che i professori non portino i loro allievi a preferire la secchezza del documentario alla fantasia della finzione, la teoria all'istinto "[4].

Cavatina

" Io sono uno scrittore di cinema, che cerca di dire le cose e di dirle a suo modo. E' chiaro che certi concetti di natura morale, sociale non possono non essere

[3] Louis Buñuel, *Dei miei sospiri estremi,* SE, Milano, 1995, prefazione pp. 113/114

[4] François Truffaut, *Il piacere degli occhi,* Marsilio, Venezia, 1988, p. 42 : prefazione di Truffaut a *The Book of the Cinema* di Mitchell Bealey,

alla base della mia attività espressiva. Non posso accontentarmi di dare un semplice contributo tecnico. Ed anche nei film che sono lontani da me e ai quali sono chiamato a collaborare cerco di immettere quanto più possibile del mio mondo, di questa esigenza morale che ho dentro. D'altronde, io penso che non esiste il problema della sceneggiatura in sé. Si può parlare semmai di fase scritta: della fase di precisazione del proprio mondo, della esatta concezione delle cose da dire. Ma è una fase strettamente connaturata alla fase creativa."[5]

Aria di bravura

" Lo sceneggiatore può vedere la cosa nella sua interezza. La può vedere nella sua mente. E' come correre in una corsa campestre. Si può sentire la terra sotto i piedi, vedere la case ai lati, sapere se va bene, se si è nel ritmo giusto, o quando esso sfugge. In quanto regista queste cose non si sanno mai, se non a montaggio finito, quando ormai del film non se ne può più. Io amo molto il processo dello scrivere"[6].

Duetto

"In quel momento, i miei occhi avevano uno sguardo di venerazione. Avevano visto un oggetto prodigioso: uno sceneggiatore realmente capace di scrivere. Non l'avrei lasciato scappare tanto in fretta. Avevo sempre sognato questo fenomeno: uno sceneggiatore con il cuore e la mente di un romanziere, che fosse interessato al cinema, e avesse idee splendide, che io avrei trasformato in immagini ancora più splendide…"[7]

Voce 4

" … Già oggi succede che trovano un finanziamento soltanto quei film che hanno una sceneggiatura particolareggiata, e dev'essere scritta in maniera tale che possa andare bene a qualsiasi organo ufficiale. Bisogna azzeccare la classica via di mezzo, il che già di per sé rappresenta la morte della fantasia…

---

[5] Cesare Zavattini, *Alcune idee sul cinema*, pubblicata in *Rivista del cinema italiano*, n.2, dicembre 1952, in *Opere*, Bompiani, Milano, 2002, p. 732

[6] Gavin Smith, *Awakenings. Paul Schrader interviewed by Gavin* Smith, in *Film Comment,* vol.28, n.2, marzo- aprile 1976

[7] Emanuela Martini, *Michael Powell & Emeric Pressburger*, La Nuova Italia, Roma, 1989, p.4

Per i redattori della televisione, per gli organi del Ministero degli Interni e dei Länder non è più concepibile la realizzazione di qualcosa di sballato o di anarcoide. Se io riduco la mia fantasia anarchica a seguire una traccia socialdemocratica non posso più realizzare il mio film anarchico… Se ho la sensazione di aver bisogno di un sostegno per non farmi scappare di mano la storia, come in *Berlin Alexanderplatz*, sarebbe rischioso non avere una sceneggiatura precisa. E' per questo che in quel film è stata molto importante…" [8].

A solo

" (La sceneggiatura) è uno stato transitorio, una forma passeggera destinata ad andare incontro a una metamorfosi, come il bruco che si trasforma in farfalla… Oggetto effimero: non è concepito per durare, ma per eclissarsi sino a scomparire e diventare altro. Oggetto paradossale di per sé: tra tutti i testi scritti, sarà quello che avrà il minor numero di lettori (e neanche troppo attenti)… Lo sceneggiatore non cerca solamente delle parole, delle frasi, delle azioni, degli eventi, egli cerca anche – e forse prima di tutto, in ogni caso nel contempo – delle immagini, delle inquadrature, dei suoni particolari, dei rapporti diversi, dei movimenti di macchina, e un approccio il più preciso e vivo possibile, con quel fenomeno misterioso che è la recitazione degli attori"[9].

Duetto

" Quando Sam Shepard e io ci incontrammo per scrivere una sceneggiatura, nel 1982, ci raccontammo a vicenda una gran quantità di storie… Il nostro terreno comune lo trovammo in un paesaggio: l'Ovest americano o, per meglio dire, i suoi deserti, il confine con il Messico, le piccole località sperdute in quello spazio infinito, *in the middle of nowhere*…. Sam e io peraltro non scrivemmo mai una sceneggiatura completa. Scrivemmo *mezza sceneggiatura*. La nostra intenzione era quella di usarla per iniziare a girare, e quando fossimo arrivati a metà, avremmo conosciuto così bene la nostra storia che avremmo saputo

[8] Bion Steinborn e Rudiger von Naso, Intervista a Rainer Werner Fassbinder, in *Filmfaust,* n.27, 16 marzo, 1982

[9] Jean Claude Carriere, Pascale Bonitzer, *Exercise du scenario,* Femis, Parigi, p.11 (trad.mia)

meglio quale seconda parte e soprattutto quale finale sarebbe nato spontaneamente dalla realtà di personaggi… Iniziai il film con mezza sceneggiatura e il risultato fu inevitabilmente quello che doveva essere: arrivati a metà strada terminarono le scene, non riuscivamo ad andare avanti… Mi ricordavo una foto che avevo fatto nel trascurato centro della città davanti a un bar degradato – o si trattava di un peep-show?… E improvvisamente vidi la fine della nostra storia (…) Scrissi un espresso a Sam Shepard con la struttura della storia. Appena letta la lettera, mi chiamò e gli descrissi minuziosamente ogni luogo nel quale il nostro nuovo finale avrebbe preso forma come un puzzle, in un'immagine compatta(...) Il risultato furono le pagine di sceneggiatura più sorprendenti che avessi mai letto. Concludevano la nostra storia di una famiglia segnata dalle fughe…"[10]

Duetto

"Ho notato nel tempo che la nostra prima stesura è fatta di tre strati sovrapposti. Scriviamo la prima mentre stiamo arrancando nella foresta e stiamo enucleando i punti salienti. Quando ti viene un'idea per un personaggio, ce la metti dentro e poi vai avanti, e forse quel personaggio non riappare più. Meglio buttare giù sulla carta, e metterlo lì. Forse è troppo lungo, ma non mi concentro su questo. Poi c'è una seconda stesura – e con questo non intendo qualcosa di formale, tipo adesso facciamo questo, adesso facciamo quello – ma ci può essere una riscrittura man mano che si procede, tornando indietro, poi ripartendo in avanti e sviluppando cose che erano state appena introdotte nella prima stesura. Può capitare che per un personaggio ti venga da dire «Oh, forse potremmo farlo apparire prima». Insomma è una sorta di ricamo su ricamo, avanti e indietro, e quella stesura può diventare particolarmente spessa. Può arrivare fino a 160 pagine. Poi c'è una terza stesura – e siamo ancora nella prima versione – nella

[10] Wim Wenders, *In Defense of Places*, in Stefano Francia di Celle (a cura di), *Wim Wenders,* Il Castoro,Torino, 2007, pp. 44-84. Scritto in margine all'esperienza vissuta durante il film *Paris, Texas* (1984)

quale mantieni più un occhio da redattore e cominci a cucire le cose insieme perché funzionino. Ecco questa è la vera prima versione della sceneggiatura."[11]

Duetto

" 13.08.1996. All'inizio la scrittura della sceneggiatura segna uno spazio chiuso, disegna un cerchio, costruisce un'arena in cui i personaggi sono racchiusi e si fronteggiano. Questo fronteggiamento diventa fronteggiamento con il cerchio stesso, con la sceneggiatura, e il movimento del film può apparire. Abbiamo bisogno di questo primo cerchio, di questa chiusura iniziale.

26.06.1997. Scrivendo la sceneggiatura con Jean-Pierre mi rendo conto che forse troviamo qualcosa di nuovo. Non lavoriamo sui rapporti di casualità, sui concatenamenti. Mostriamo Rosetta (*protagonista del film, al quale gli autori stavano lavorando- ndr.)* così com'è qui, così com'è là, così come agisce qui, così come agisce là, e questo essere qui, questo essere là, questo agire qui, questo agire là, costruiscono un universo, uno spessore, un mondo che appare come ciò da cui lei vuole uscire, come ciò che deve sparire (altrimenti lo farà lei). Lotta fra questo mondo e il personaggio di questo stesso mondo, la cui posta in gioco ultima è la scomparsa, la morte di uno dei contendenti. Movimento di uscita contro movimento di chiusura" [12].

1.2 A propos de… (1930): l'instabilità della sceneggiatura

Riflettendo su queste voci appena citate, possiamo declinare l'oggetto sceneggiatura secondo diverse linee, tendenze e percorsi: sceneggiatura come antitesi creativa al vuoto, testo dall'esistenza incerta, universo di presentimenti, ma anche presentimento di immagini, di movimenti, di parole, di scene, di suoni.

---

[11]Floriana Campanozzi (a cura di), *Sideways ovvero come scrivere in coppia. Parlano gli sceneggiatori Alexander Payne & Jim Taylor* , Intervista a cura di F.X. Feeney, in *Script* n.37, febbraio-marzo 2005

[12] Luc Dardenne, *Dietro i nostri occhi* , Éditions du Seuil, Paris, 2008 p. 44 e p. 54

Nata dalla vaghezza del mondo onirico, dalla certezza di una tensione morale, dalla esperienza del reale.

Incontro con il visibile e sfioramento dell'invisibile. Piacere del racconto, connubio di precisione e inventività. Oggetto effimero, oggetto paradossale. Visualizzazione di immagini mentali, evocazione del film a venire. Progetto. Mezzo per ottenere un finanziamento, per ricordare a se stessi il percorso intrapreso, per proseguire il cammino.

Processo *in fieri*, che si stratifica e condensa intorno a diversi vissuti e scelte, eppure inevitabilmente sconfina, oscillando avanti e indietro sull'asse della riflessione.

Costruzione e composizione giocata sulla solidarietà interna tra le parti, suscettibili di andare incontro a trasformazioni inedite e altre opportunità.

Eccesso della scrittura, rifiuto della scrittura eccedente.

Cerchio concluso destinato a infrangersi contro gli scogli di una rielaborazione continua. Cerchio che non si conclude mai, disponibile alla dialettica,in cerca di una "quadratura" a venire: la ripresa, il montaggio, il film, lo spettatore.

Questo lavoro segue tre percorsi di ricerca, volti ad avvalorare l'instabilità costitutiva e permanente del testo sceneggiatura, un'instabilità vitale, dinamica che, a dispetto delle apparenze, ne sostanzia la natura e la pratica, e rinvia ad un'incertezza di definizione, che tuttavia ne costituisce la forza attrattiva e la potenzialità operativa.

- Il primo è di taglio storico e ripercorre, a grandi linee, la formazione, o sarebbe più opportuno dire le molte trasformazioni, della scrittura destinata al cinema, affrontando il passaggio dal muto al sonoro, con particolare attenzione al cinema delle origini, al cinema realizzato nell'ambito dello *studio system*, al cinema in Italia.
- Il secondo è di natura teorica e, a partire dalla nota definizione di Pasolini sulla sceneggiatura, come *struttura che vuole essere altra struttura*, indaga l'oggetto da diversi punti di vista, con la possibilità di ascriverlo al campo d'indagine dei

Visual Studies [13] e affrontarne la molteplicità dei livelli significanti, aprendosi alla nozione di intertestualità.

- Il terzo è un tentativo di analisi intertestuale di alcuni film che, già sulla carta, si ispirano al romanzo *Delitto e castigo* di Feodor Dostoevskij, senza tuttavia esserne un adattamento; una materia calda, attorno alla quale si intrecciano i percorsi e l'immaginazione di alcuni autori (registi e sceneggiatori) in momenti differenti, contesti dissimili e a diverse latitudini. Mi riferisco, almeno per ora, a *Pickpocke*t (1959) di Bresson e *Taxi Driver* (1976) di Scorsese, *Salto nel vuoto* (1980) di Marco Bellocchio. Ma accanto a questi titoli amerei includere, in un futuro prossimo, anche, *Bianca* (1983) di Nanni Moretti, *Bad Guy* (Nappun namja, 2001)dell'*enfant prodige* coreano Kim-Ki duk e *L'Enfant* (2002) di Jean –Pierre e Luc Dardenne.

  L'ipotesi di fondo è che la sceneggiatura sia un luogo provvisorio di intertestualità attiva, interno al sistema filmico, la cui operatività processuale, oltre ad essere incentrata sulla comunicazione e su una serie di regole che ne

[13] Scrive Isabelle Raynauld, occupatasi dell'argomento a lungo e in dettaglio, che gli studi sulla pratica della sceneggiatura sono significativamente mutati negli ultimi venti anni ed il copione di un film è ormai parte integrante dei *Film Studies*. *A state of affairs rendered evident at the International conference «Le scenario», on the screenplay, organised by the Quebec Association of Film Studies (Association quebecoise des etudes cinematographiques) held in Montreal at the Musee des Beaux Arts in 1992; more than 30 lecturers discussed the screenplay from theoretical, historical and analytical standpoints"*. Isabelle Raynauld,*Written scenarios* of *early French Cinema: Screenwriting practices in the first twenty years*, in *Film History, v*ol. 9, pp. 257-268, Bloomington, Indiana University Press, 1997, 257-268. Analogamente si sta delineando una tendenza a situare la sceneggiatura nel campo dei *Visual Studies*, un ambito composito di ricerca interdisciplinare, sviluppatosi sul solco tracciato dai *Cultural Studies*, al cui centro si situa la nozione di *Visual Culture* (termine introdotto da Svetlana Alpers nel 1972) ovvero la tendenza della cultura moderna a visualizzare l'esistenza e l'esistente. Secondo la Alpers il testo visivo va interpretato in relazione al contesto culturale di appartenenza di appartenenza e più in generale a come una cultura costruisce la rappresentazione. L'immagine diventerebbe quindi, sul piano simbolico, il luogo di interrelazione tra gli attori sociali (produttori e destinatari), di riconoscimento, di scambio e di interpretazione. Cfr. Svetlana Alpers, *The Art of Describing Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1983. Nicholas Mirzoeff ha evidenziato che il passaggio dal mondo come "testo" al mondo come "immagine" e la sfida lanciata dalla visualità al tentativo di definire la cultura solo in termini linguistici segnano il punto di non ritorno della modernità: " (Martin Heidegger) afferma che l'immagine del mondo (…) significa quindi non un araffigurazione del ondo, ma il mondo concepito come immagine (…) Non è che l'immagine del mondo da medievale divenga moderna; ma è il costituirsi del mondo a immagine ciò che didtingue il Mondo Moderno (…) In altre parole, la cultura visuale non dipende dalle immagini in sé, ma dalla tendenza moderna a raffigurare o visualizzare l'esistenza." Cfr. Nicholas Mirzoeff, *Introduzione alla cultura visuale,* Meltemi, Roma, 2002 pp. 27-70 e 32

fissano le possibilità e la tecnica, *è, e resta, libera espressione*[14], libero gioco dell'immaginazione, di uno o più individui (professionista/ì della sceneggiatura, scrittore, regista, produttore) inseriti in un discorso culturale e sociale, oltre che in un modo di produzione, protagonisti, spesso invisibili, di una viva dialettica tra ricezione del mondo e sua metabolizzazione espressiva, arginata dalla pagina scritta, sostenuti da una memoria personale e collettiva[15], consapevolmente o inconsapevolmente mossi da un pensiero cosciente e inconscio che, da questa fitta rete di interazioni, trae profili, temi, sequenze, nodi narrativi. La sceneggiatura è un tipo di testo che, nello svolgersi della sua storia, nella complicata fisiologia che gli appartiene, nel conseguimento stesso di una *tekné* e di un assestamento formale, pone molti interrogativi sulla comprensione della procedura in sé, sul tema del narrativo cinematografico e sulla capacità di immaginare.

La sceneggiatura, sebbene abbia fama di testo costruito, logico nei passaggi, concatenato negli eventi, serrato nelle traiettorie e negli obiettivi, rinvia ad un ***processo in fieri***, come più avanti cercheremo di spiegare, che trae spunto e forza vitale da emozioni e reazioni, da processi dialogici continui, da un concetto più ampio possibile di esperienza, e di esperienza cinematografica in particolare, dalla elaborazione cognitiva dell'esistente[16], ma si confronta con quegli strumenti esosomatici che solo l'uomo, unico tra tutte le specie, è riuscito a creare per intervenire sulla realtà e rielaborarla creativamente.

---

[14] Jean Claude Carriere, *Pratique du scenario,* in Jean Claude Carriere, Pascal Bonitzer, *Exercice du scénario*, FEMIS, Paris, 1990,p.11

[15] A tal proposito, in seguito, e solo dopo un ulteriore approfondimento, sarà interessante considerare dal punto di vista metodologico, il contributo del teorico e storico dell'arte Erwin Panofsky in *Tre saggi sullo stile, c*on un rinvio a quelle opzioni di metodo e agli oggetti di indagine della cerchia di Aby Warburg e del suo celebre Istituto, in particolare la *migrazione* di motivi e temi iconografici da un contesto all'altro e il ruolo della *memoria sociale* in epoche passate e nella modernità, come dimostra il progetto di "atlante iconografico" *Mnemosyne*

[16] Mi riferisco ad una Idea della scienza come *co-emergency between living and enviroment* , secondo la quale l'osservatore è un sistema vivente e qualsiasi comprensione della cognizione come fenomeno biologico deve rendere conto dell'osservatore e del suo ruolo in essa. Cfr. Maturana e Varela, *Autopoiesi e cognizione,* Marsilio, Venezia, 1985, p. 99. Secondo la teoria autopoietica, nell'osservatore convergono la visione macroscopica dell'evento, per la quale chi vede non è estraneo alla situazione che osserva, e la visione microscopica, in grado di spiegare l'operare di un sistema solo dal suo interno. Egli è dunque il punto di origine e di arrivo di un movimento circolare, che riguarda anche il fenomeno della conoscenza.

La constatazione della sua instabilità situa l'oggetto o il testo della sceneggiatura dentro un orizzonte comune a diversi campi dell'operare artistico, ma l'avvicina anche ad un'idea moderna di scienza, intrinsecamente relazionale, per cui "nessun sistema, qualunque sia la sua complessità, è strutturalmente stabile. Nessuno è al riparo dalle trasformazioni legate all'introduzione di nuovi attori, di nuove prospettive. Non c'è fine alla storia"[17]. E infatti le storie continuano ad essere raccontate e le sceneggiature ad esser scritte.

1.3 Papillon (1973)[18] : libertà vo cercando

"… il regno della libertà comincia solo dal momento in cui cessa il lavoro dettato dalla necessità e dai fini esteriori; esso, quindi, per sua natura, si colloca al di là della sfera di produzione propriamente detta" [19].

---

[17] Cfr. Ilya Prigogine, *La Nouvelle Alliance. Métamorphose de la Science*, scritto nel 1979 trad. it. *La nuova alleanza. Metamorfosi della scienza*, Torino, Einaudi, 1981. Secondo lo scienziato, l'obiettivo della fisica classica era descrivere ogni cosa in termini di leggi immutabili, egli invece considera l'universo in termini di diversificazione continua, incremento della complessità, fluttuazione, amplificazione, grazie allo studio delle *strutture dissipative*, di quei sistemi, cioè, lontani dall'equilibrio e aperti all'esterno, nei quali le fluttuazioni di energia possono produrre *ordine dal caos*. E' quindi, a suo avviso, necessario stabilire una nuova alleanza uomo-natura, che contemperi eventi casuali e leggi. L'universo non può essere ridotto ad eventi indipendenti dal tempo, c'è bisogno anche di eventi stocastici (probabili) Secondo Prigogine, in condizioni di lontananza dall'equilibrio, la materia è in grado di percepire differenze nel mondo esterno e di reagire con grandi effetti a piccole fluttuazioni. Pur senza arrivare sino in fondo, Prigogine suggerisce la possibilità di un'analogia con i sistemi sociali e con la storia. Il libro mantiene sin dal titolo un ideale legame con un testo che a sua volta aveva suscitato ampio dibattito, *Il caso e la necessità. Saggio sulla filosofia naturale della biologia contemporanea*, scritto nel 1970 da Jacques Monod, biologo molecolare francese, premio Nobel nel 1965. Secondo Monod, l'avvento della scienza moderna ha separato il regno della verità oggettiva da quello dei valori, producendo l'angoscia che caratterizza la nostra cultura. L'unica strada che ancora possiamo percorrere è quella dell'accettazione di un'austera "etica della conoscenza". Prigogine, influenzato dal libro di Monod, nella *Nuova alleanza* ammette che il biochimico francese ha tratto con rigore e coerenza le conseguenze filosofiche della scienza classica, tesa a determinare le leggi universali di una natura vista come un meccanismo semplice e reversibile (il modello meccanicistico del <mondo-orologio>), tuttavia l'odierna prospettiva scientifica ci offre un'immagine molto diversa: i processi irreversibili rimettono in gioco le nozioni di struttura, funzione, storia. In questa nuova prospettiva l'irreversibilità è fonte di ordine e creatrice d'organizzazione e ci propone *l'accettazione di un universo in non-equilibrio,* o come diceva Einstein, *in continuo divenire*.

[18] Titolo originale, 1973, di Franklin J. Schaffner, soggetto dal romanzo di Henri Charrière, sceneggiatura di Dalton Trumbo, Lorenzo Semple jr.

[19] Karl Marx, *Il Capitale*, t.II, p. 1487 citato dal filosofo Slavoj Zizek, intervistato sul suo saggio *In difesa delle cause perse*. A suo avviso, esistono solo due teorie che implicano e praticano una nozione così impegnata di libertà: il marxismo e la psicoanalisi. "Sono entrambe teorie di lotta, non solo teorie sulla lotta, ma teorie esse stesse impegnate in una lotta: le loro storie non consistono in un´accumulazione di conoscenza neutra, sono al contrario segnate da scismi, eresie, espulsioni. (...) Normalmente ci si

Esistono diversi tipi di approccio alla sceneggiatura: quello tradizionale, di taglio funzionale, che pensa alla sceneggiatura come una soglia ineludibile e necessaria per il film narrativo; quello che considera la sceneggiatura un ostacolo all'ispirazione del regista, e guarda allo sceneggiatore come ad un abile manipolatore, che organizza e intreccia azioni per attrarre il pubblico e favorirne l'immedesimazione con i personaggi; quello, infine, che giudica il cinema narrativo, del quale la sceneggiatura è sostegno, come un cinema meramente commerciale, antitetico al cinema sperimentale e d'avanguardia, o, più in generale, remoto al cinema artistico; infine, c'è una quarta via, che guarda alla sceneggiatura come genere autonomo, avente il proprio fine in se stessa, a prescindere dal film.

E' questa la posizione indicata da Béla Balázs e Pier Paolo Pasolini [20], anche se quest'ultimo pone il problema se la sceneggiatura possa essere considerata *un'opera integra e compiuta in se stessa* solo come punto di partenza per una argomentazione ben più complessa e articolata[21].

" La sceneggiatura non è un abbozzo incompleto, uno schizzo o un progetto. Non fornisce solo il materiale grezzo per la successiva creazione, ma è già in sé una creazione artistica compiuta. Essa è in grado di rappresentare con i suoi soli mezzi la realtà, di fornire un'immagine autonoma e comprensibile per se stessa, alla pari con qualsiasi altra forma d'arte letteraria…"[22]. Così scriveva il teorico ungherese, nonché sceneggiatore, Béla Balάsz, ma decidere se la

---

dimentica che i cinque resoconti clinici di Freud sono al fondo resoconti di un grande fallimento finale; nello stesso modo, i più grandi racconti storici marxisti di eventi rivoluzionari sono racconti di grandi fallimenti (della guerra dei contadini in Germania, dei giacobini nella Rivoluzione francese, della Comune di Parigi, della Rivoluzione d´ottobre, della Rivoluzione culturale cinese). Una tale analisi dei fallimenti ci mette di fronte al problema della fedeltà: come riscattare il potenziale emancipatore di questi fallimenti, evitando la doppia trappola dell´attaccamento nostalgico al passato e dell´adattamento un po´ troppo furbo alle «nuove circostanze»?" Slavoj Zizek, *Torniamo al pensiero forte*, in *Repubblica* 29 aprile 2009

[20] Come cercheremo di spiegare in seguito, la sceneggiatura, per Pasolini, è il luogo di una tecnica autonoma, nella misura in cui organizza internamente gli oggetti, i corpi, i gesti, le situazioni secondo una sua specifica modalità, che non appartiene più al racconto letterario e non appartiene ancora al cinema, ma si caratterizza proprio per la sua tendenza verso il cinema, cioè verso un'altra "langue", diversa da quella scritta-parlata. L'unità minima del linguaggio cinematografico è l'inquadratura, *monema*, nella quale si trovano contenuti tutti gli altri segni, detti *cinemi.* La sceneggiatura esula da questi codici, ma li presuppone. La lettura di una sceneggiatura è movimento, processo, tensione tra due strutture, proprio nella misura in cui verifichiamo su noi stessi, nell'atto di leggerla, l'esperienza del passaggio dalla struttura letteraria alla struttura cinematografica.

[21] Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico,* Garzanti, Milano, 2000, p. 188.

[22] Béla Balάsz, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Torino, Einaudi, 1952, p.290

sceneggiatura abbia o non abbia una sua autonomia letteraria, oggi è un problema superato e abbastanza irrilevante; ormai è opinione condivisa che la sceneggiatura sia uno dei molti *step* della realizzazione di un film di fiction, inscindibile da esso[23], e l'ostilità, che le avanguardie [24] le hanno mostrato, le dure critiche, che i "giovani turchi"[25] le hanno riservato, alla luce di una storia di

[23] " La sceneggiatura è il punto di partenza del lavoro del film, ma non è in sé un "oggetto artistico". Non avrà un'esistenza propria in quest'ultimo senso. Anche se alcune di esse vengono pubblicate, non è questa la loro vocazione primaria : la loro stesura non ha velleità letterarie. Lo script dev'essere chiaro e conciso, senza commenti superflui, deve evitare gli "effetti " stilistici, le digressioni e qualsiasi osservazione che non abbia un'attinenza diretta con ciò che si vedrà sullo schermo. … La sceneggiatura deve essere trasfigurata dalle riprese, prima di subire un altro sconvolgimento in fase di montaggio. La stesura dello script, in realtà, è la prima tappa del lungo processo di metamorfosi che è la creazione cinematografica" in Anne Huet, *La sceneggiatura*, Lindau, Torino, 2007 pp. 12 - 13

[24] Penso al rifiuto di Vertov del cinema a soggetto *e* del cinema d'arte (*1. Il cinedramma è l'oppio dei popoli 2. Abbasso gli immortali re e regine dello schermo! Evviva i comuni mortali, filmati nella vita, durante le loro abituali occupazioni 3. Abbasso la favola –sceneggiatura borghese! Evviva la vita come è 4. Il cinedramma e la religione sono armi mortali, nelle mani dei capitalisti. A dimostrazione del nostro genere di vita rivoluzionaria noi strapperemo tali armi dalle mani nemiche 5. Il dramma artistico attuale è un vestigio del vecchio mondo. E' un tentativo per inquadrare in forme borghesi la nostra realtà rivoluzionaria*); penso al rifiuto di Ejzenstejn del cinema a soggetto e del cinema non a soggetto, per un *cinema fuori soggetto* in Paolo Bertetto (a cura di), *Teoria del cinema rivoluzionario*, Feltrinelli, Milano, 1975, Introduzione; ma anche agli scritti di Marcel L'Herbier, Jean Epstein (*Sì, ci sono delle impurità: letteratura, intreccio e spirito, accessori nemici.(…) Niente pittura. Pericoli dei quadri animati nel contrasto del bianco e nero. Sagome per lanterne magiche. Cadaveri impressionisti. Niente testo. Il vero film ne fa a meno. Giglio infranto avrebbe potuto*. In Jean Epstein, *Bonjour Cinèma,* (a cura di Valentina Pasquali), Biblioteca di Bianco e Nero, Roma, 2002, p.29*)*,a Fernand Leger che affermava perentoriamente: *L'erreur du cinema, c'est le scenario;* ad Abel Gance che definiva il cinema in termini di *sinfonia della luce, musica della luce, armonia visiva* Cfr. Enrico Groppali, *Abel Gance*, Il Castoro, Milano, 1986, p. 4-5

[25] Come è noto, i critici di *Arts* e dei *Cahiers*, molti dei quali poi diventeranno i cineasti, muovono un duro attacco nei confronti della sceneggiatura, come cardine della " tradizione di qualità" del cinema francese. I loro colpi tuttavia sono vibrati contro l'adattamento letterario, o meglio contro un determinato tipo di adattamento letterario, incentrato sul *procedimento dell'equivalenza*: un modello retorico di linguaggio cinematografico ed una tradizione che, attraverso il "realismo psicologico", risaliva fino al "realismo poetico" di Prévert. *Une certaine tendance du cinéma francais*, celebre invettiva di Truffaut, uscita nel gennaio del 1954, sui *Cahiers* e l'articolo di Bazin su *Le journal d'un curè de campagne* prendono le distanze dall'adattamento, così come era praticato nel cinema francese degli anni Cinquanta, con la teatralizzazione del testo e la sistematizzazione del procedimento, e propongono un nuovo tipo di rapporto con la letteratura e la pagine scritta, che contribuisce alla nascita del cinema moderno. La lezione americana insegnava agli hitchcocko-hawksiani che il cinema non era solo sceneggiatura, ma, così come la lezione di Rossellini e Renoir suggeriva, anche, e soprattutto, *mise en scène,* avventura basata sul rischio, incontro con l'alea e la realtà bruciante della ripresa. " … la nozione di "mise en scène" era un caposaldo della "politica degli autori" e coincideva con il discorso , secondo il quale il film non è nella sceneggiatura, nel messaggio, ma nella scrittura filmica. Nel cinema è la "mise en scène" l'elemento più importante… molti cineasti francesi erano al servizio della sceneggiatura e facevano un lavoro più o meno riuscito su questa sceneggiatura. Noi eravamo contro questo cinema degli sceneggiatori… Abbiamo detto: no, il vero autore di un film è soltanto il *metteur en scéne*, il regista… Si tratta di capire fino a che punto il regista abbia una reale personalità e sia capace di realizzarsi nella scrittura". Roberto Turigliatto, *Lo spirito della nouvelle vague. Conversazione con Jean Douchet,* in Roberto Turigliatto (a cura di), *Nouvelle Vague*, Lindau, Torino, 1993, pp. 7-16. In realtà la

lunga durata, hanno perso asprezza e programmaticità. Molta acqua è passata sotto i ponti dall'articolo-manifesto di Alexandre Astruc, *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra- stylo*[26]. In quello scritto, il regista, nonché cronista letterario, teatrale e cinematografico per le principali riviste intellettuali dalla Liberazione, poneva come esigenza della "nuova avanguardia" la partecipazione del regista alla fase preparatoria della scrittura; anzi, andava ben più in là, affermando che lo sceneggiatore e l'autore dovevano coincidere, poiché il nuovo stile cinematografico doveva essere flessibile, personale, in grado di restituire il mondo mentale del regista, allo stesso modo in cui la penna era in grado di descrivere il mondo mentale dello scrittore o del poeta[27]. Astruc intendeva dimostrare che il cinema stava diventando un nuovo mezzo di espressione, al pari della pittura o del romanzo, un mezzo attraverso il quale un artista potesse esprimere il proprio pensiero o tradurre le proprie passioni o ossessioni. Offriva un insieme di spunti, che saranno ripresi su vasta scala da

---

politica degli autori era, come afferma Godard, uno strumento politico per impadronirsi del mezzo cinematografico e fare dei film, ma anche qualcosa di molto importante per capire che cos'era il cinema. Perché in realtà nessuno lo sapeva. Tuttavia, trascorso il periodo iniziale, ci si rese conto, e primo tra tutti se ne rese conto Truffaut, del pericolo insito nella sottovalutazione della sceneggiatura e della sceneggiatura nella sua forma scritta. Non a caso in un'intervista del 1962 ai *Cahiers du Cinéma* (n.138) Truffaut ha detto di sentire il bisogno di una storia "ben raccontata", ponendo l'accento sul problema della sua costruzione, e, in relazione al suo lavoro di regista, ha posto l'accento sul rapporto con il pubblico, riflettendo sui meccanismi che suscitano emozione e sulla possibilità per lo spettatore di identificarsi con uno o più personaggi". Cfr.Danielle Jaeggi, *La sceneggiatura nel cinema della nouvelle vague* in *Ivi*, pp. 37-41.

[26] *Précisons. Le cinéma est en train tout simplement de devenir un moyen d'expression, ce qu'ont été tous les autres arts avant lui, ce qu'ont été en particulier la peinture et le roman. Après avoir été successivement une attraction foraine, un divertissement analogue au théâtre de boulevard, ou un moyen de conserver les images de l'époque, il devient peu à peu un langage. Un langage, c'est-à-dire une forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle, ou traduire ses obsessions exactement comme il en est aujourd'hui de l'essai ou du roman. C'est pourquoi j'appelle ce nouvel âge du cinéma celui de la* ***Caméra stylo****. Cette image a un sens bien précis. Elle veut dire que le cinéma s'arrachera peu à peu à cette tyrannie du visuel, de l'image pour l'image, de l'anecdote immédiate, du concret, pour devenir un moyen d'écriture aussi sou ple et aussi subtil que celui du langage écrit. Cet art doué de toutes les possibilités, mais prisonnier de tous les préjugés, ne restera pas à piocher éternellement ce petit domaine du réalisme et du fantastique social qu'on lui a accordé aux confins du roman populaire, quand on ne fait pas de lui le domaine d'élection des photographes. Aucun domaine ne doit lui être interdit. La méditation la plus dépouillée, un point de vue sur la production humaine, la psychologie, la métaphy sique, les idées, les passions sont très précisément de son ressort. Mieux, nous disons que ces idées et ces visions du monde sont telles qu'aujourd'hui le cinéma seul peut en rendre compte*. Alexander Astruc, *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*, in "Ècran Francais", n. 144, 30 marzo, 1948

[27] *Ibidem*

Truffaut e dai *Cahiers*[28]. Tuttavia è interesante notare che proprio nell'ambito culturale degli anni Sessanta, emergono molti di quei quesiti, che a lungo riguarderanno e continuano a riguardare la sceneggiatura: come si svolga il lavoro di gruppo, come avvenga la collaborazione tra scrittori e regista, come si possano distinguere i singoli apporti al film, come intervenga la sceneggiatura sul mondo mentale del *metteur en scéne*, quanto sia conciliabile il lavoro a più mani con la nozione di "autore". E non è un caso, a mio avviso, che l'esigenza di riconoscere l'impronta personale del regista in un film sia emersa proprio attorno a questo tema spinoso, che tocca la creatività e la responsabilità intellettuale del progetto filmico. La *Nouvelle vague*, che queste aspirazioni ha incarnato e tradotto in pratica, tuttavia non ha affatto rinunciato alla sceneggiatura, ne ha cambiato il ruolo, i temi ed i riferimenti tradizionali; l'ha resa più elastica nella struttura, più autonoma rispetto ai meccanismi di causa ed effetto, più sensibile alla interrelazione con le altre arti, meno incline all'intreccio ben congegnato; vi ha portato dentro dei personaggi nuovi, provocatori e insolenti, senza tetto né legge, ha svolto insomma un significativo lavoro di destrutturazione della forma e dei contenuti, non scevro da effetti collaterali, ma non l'ha mai né defenestrata, né abiurata[29]. L' aspetto di libertà, creatività e personalità nella messa in scena, *leit-motiv* critico-teorico, era ereditato dai grandi maestri, ai quali la *Nouvelle vague* si riferiva: Jean Renoir e Roberto Rossellini, ma sia l'uno che l'altro della sceneggiatura non hanno mai fatto a meno, pur nell'ottica di un suo impiego diverso e inconsueto. E per quanto riguarda il Neorealismo, in generale, vale la pena spezzare una lancia a

[28] Cfr. Michel Marie, *La nouvelle vague*, Lindau, Torino, 1997, pp. 45- 52

[29] Lo stesso Godard, che, nei confronti della sceneggiatura ha sempre mostrato diffidenza, anche se talvolta ha ritenuto utile servirsene, come nel caso di *Le mépris* (Il disprezo, 1963), non se ne è affatto sbarazzato.L'ha semmai smontata dall'interno in un repertorio di materiali (note, citazioni, riflessioni filosofiche e politiche, interviste, fotografie, registrazioni video) ad uso della messa in scena. Godard è indubbiamente tra i primi a sostenere che, per fare un cinema diverso, occorreva realizzare i film in maniera diversa, modificando il processo di lavorazione e, piuttosto che *partire da*, *approdare a…* la sceneggiatura di un film, così come immaginato in *Scénario du film "Passion",* testo che raccoglie la possibilità di scrivere in relazione a quanto avviene durante le riprese di un film da fare e intorno alla vita che in esso e attorno ad esso confluisce, "una specie di sogno di un film futuro o già passato", in cui viene esibito "l'interrogativo sulla possibilità stessa del narrare in generale e sul senso di ogni possibile narrazione (…) e (sul) fatto di stabilire nessi, rispetto al tema della narratività, tra il cinema e le altre arti, in particolare le arti figurative" Cfr. Giorgio De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche Editrice, Parma, 1993, pp. 114-128

favore della sceneggiatura contro il mito dell'improvvisazione e dell'alea *tout court. Paisà*, *Roma città aperta, Ladri di Biciclette*, *Ossessione*, sono stati pensati e scritti, ancora prima di essere magnificamente diretti[30]. "E'opinione diffusa che nel neorealismo si girasse talvolta senza copione. Al contrario, quello neorealistico, è, nella storia del cinema italiano, uno dei periodi in cui la sceneggiatura ha contato maggiormente sul piano del lavoro e della procedura produttiva, così come su quello della elaborazione dei temi e delle strutture narrative (…) da un lato, la pratica dell'inchiesta e dell'indagine sociologica, nonché l'introduzione nei dialoghi del dialetto e delle espressioni gergali, tipiche, per esempio, dei copioni firmati da Sergio Amidei, dall'altro, la osservazione pertecipe e la poteica del "pedinamento" postulate da Zavattini"[31]. Dentro la "apparente" ed esibita rimozione della sceneggiatura, operata dal Neorealismo, c'è tuttavia, in un certo senso, la separazione da una scrittura funzionalista e pianificatrice, assoggettata alle necessità della messa in scena, ed il suo slancio, via via più consapevole, verso una "libera messa in forma verbale del visibile, di cui diventa plausibile proposta e possibile campo ritagliato per manovre succesive"[32].

---

[30] Il cinema neorealista non ridimensiona il ruolo dello sceneggiatore, ma propone figure nuove che - almeno in partenza – concepiscono il proprio ruolo in forma decisamente rivoluzionaria, come testimonia la teoria zavattiniana, che definisce la sceneggiatura non come un momento autonomo della progettazione di un film, ma fase scritta di un processo creativo omogeneo, *strettamente connaturale alla fase creativa e perciò difficilmente isolabile*. Cfr. Federica Villa, *Lo spazio della sceneggiatura,* in Giorgio De Vincenti (a cura di) , *Storia del cinema italiano 1960- 1964*, volume X, Bianco e Nero, Roma - Venezia, Marsilio, 2001, pp. 392-401. Per André Bazin, che ne fu estimatore e fine interprete, il Neorealismo poteva definirsi in base ad una serie di tratti specifici: riprese in esterni e in ambienti originali, ricorso ad attori non –professionisti (anche se sottolinea la maestria di attrici come Anna Magnani e Maria Michi), e non ultima la creazione di sceneggiature che realizzano " con tutta naturalezza, e con una disinvoltura che esclude ogni idea di copia cosciente e volontaria, soggetti del tutto originali", lo "stile" del romanzo americano (Steinbeck, Faulkner, Hemingway, Dos Passos), identificato da Bazin nella tecnica del racconto. (1948) . E a proposito di *Ladri di biciclette* scriverà "la sceneggiatura è di un'abilità diabolica, poiché regola, a partire dall'alibi dell'attualità sociale, più sistemi di coordinate drammatiche che la puntellano in tutti i sensi (…) Il suo messaggio sociale non viene esposto, resta immanente all'avvenimento, ma è chiaro che nessuno può ignorarlo e ancora meno ricusarlo poiché non è mai esplicito come messaggio. La tesi implicata è di una meravigliosa e atroce semplicità: nel mondo in cui vive questo operaio , i poveri, per sussistere, *devono derubarsi fra di loro.*" (1949) André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1999 pp. 280- 303 e p. 307. Si vedano le puntualizzazioni svolte a tal riguardo nel paragrafo 3.2 *Il realismo dei soggetti di film* , in J.Aumont., A. Bergala, M.Marie, M. Vernet, *Estetica del film,* Linadu, Torino, 1999*,* pp. 105 -107.

[31] G. Muscio, *Gli sceneggiatori: un'attività senza confini*, in Callisto Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano,* vol.VII, 1945-1948, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2003, p. 243

[32] F. Villa, *Lo spazio della sceneggiatura, cit.*, p.392

La sceneggiatura indirizza il modo in cui una storia sarà raccontata; delinea lo svolgimento delle tappe successive, riprese e montaggio (che restano comunque, per molti cineasti, un lavoro di ri-scrittura); indica l'ambiente del film e le necessità ad esso connesse; scandisce e sostanzia il rapporto degli attori con il regista e degli attori tra loro, attraverso i dialoghi, i movimenti ed i ruoli loro attribuiti; infine opera da strumento di valutazione concreta del costo del film, perché mostra sulla carta la lunghezza del racconto, il numero delle scene, le *locations,* gli *extras*, i *props*, gli apparati scenici, l'eventuale durata delle riprese. Come viene indicato in *Cinema come arte*[33], il compito dello sceneggiatore è preparare un testo in funzione del film, che, aggiungo io, sia ad esso prodromico[34], e mi piace usare questo aggettivo, impiegato perlopiù in medicina e nel linguaggio tecnico della giurisprudenza, proprio perché rappresenta l'indizio, o la catena di indizi, che preannuncia qualcosa a venire, così come il sintomo presagisce la malattia.

Nelle operazioni di avvicinamento alla scrittura di un film, Bordwell e Staiger, guardando, in questo caso[35] al mercato statunitense, indicano le seguenti possibilità: uno sceneggiatore spedisce copia del suo lavoro a un agente, che lo sottopone a una o più società di produzione, affinché diventi film; se possiede molta esperienza, lo sceneggiatore incontra un produttore per una "sessione al buio", ovvero una riunione, in cui abbia l'occasione di proporre idee, eventuali tematiche o spunti per possibili storie. Altre volte accade che il produttore persegua lui stesso un'idea e paghi lo sceneggiatore per elaborarla o, qualora abbia acquistato i diritti di un romanzo o di un'opera teatrale, chieda allo sceneggiatore di procedere all'adattamento. Ma, disndomi dalla logica dei modi di produzione e dalle possibilità indicate da Bordwell e Staiger, aggiungerei che,

[33] Cfr. David Bordwell, Kristin Thompson, *Cinema come arte*, Il Castoro, Milano, 2003, pp.38 - 54

[34] Prodromo. Nel vocabolario della Hoepli è il segno, l'indizio, la circostanza che preannuncia qualcosa. E' la parte antistante la cella templare in architettura, l'avancorpo. E' il precursore di una patologia, in medicina.

[35] Più specificamente Bordwell e Staiger si sono occupati della narrazione nell'opera *Narration in the Fiction Film* (1985), il cui nodo teorico è la subordinazione di tutte le tecniche filmiche del cinema classico ad un determinato procedimento narrativo, incentrato sul rapporto causa-effetto, traiettoria del personaggio verso l'obiettivo, superamento degli ostacoli presenti sul suo cammino per conseguirlo, chiarezza delle informazioni trasmesse al pubblico in merito a tale percorso. Cfr. Veronica Pravadelli, *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico hollywoodiano*, Marsilio Editore, Venezia, 1985 e Cfr. Giulia Carluccio, *Questioni di stile,* in Paolo Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Roma –Bari, 2006, p.116-139

specialmente nel cinema europeo, lo sceneggiatore si lancia nell'avventura di scrivere, da solo o in compagnia, di solito perché crede nella storia e talvolta, almeno agli inizi della carriera, lo fa senza compenso alcuno. Spesso la sceneggiatura è un lavoro di collaborazione, come ci insegna anche Hollywood, tra lo scrittore o gli scrittori e il regista stesso[36], in cui le idee, attraverso un dialogo lungo o breve, tranquillo o serrato, ma anche un fitto carteggio, qualche serata alcolica, degli incontri prefissati, delle conversazioni telefoniche etc., si risolvono in azioni ed incidenti traducibili in parola scritta e pertinenti il linguaggio cinematico. Frequentemente tra lo scrittore e il regista scatta una profonda complicità, motivata dal comune obiettivo, che è il film a venire, sul quale talvolta si realizza un rapporto personale duraturo. Non sempre però prevale l'idillio, tutt'altro. Come dichiarava Flaiano, la collaborazione è "un viaggio in comitiva", il confronto può tradursi in scontro dialettico, spesso aspro, con gli altri componenti del gruppo[37].

---

[36] Molti sono gli esempi a tal proposito, ne cito solo qualcuno, che, a mio avviso, può essere illuminante: *I don't like to say, because it sounds presumptuous, but Hawks and I kind of tuned in on the same canne with regard to the characters, and I think this is probably one reason that I worked with him so long. He was able to get out of me what he wanted because I had somewhat the same attitude towards the characters as he did… It' a collaboration. The whole thing is a team effort…"* Leigh Brackett, sceneggiatrice per Hawks, intervistata da Steve Swires in Pat McGillighan, *op. cit.*, p. 18 ; *I went to his house on Bel Air, and we sat by the pool, where he told me his ideas. He told me the picture had a beginning, but there was no middle and there certainly was no ending. At that time, the well made-play was everything. As we talk I gave him a few pointers. Before I'd even finished he was on the phone (…) insisting that I be assigned to him… The other picture was forgotte, and Lubitsch and I constructed Ninotchka… Bracket and Wilder joined us, Billy with his enourmous ability to handle detail and with his superbs gags, and Brackett, whose command of language was equaled by very few people…* Walter Reisch, sceneggiatore per Lubistch, intervistato da Joel Greenberg, *ibidem*, p.226 *; …Sì, noi facevamo coppia fissa e lavoravamo moltissimo (Fellini e Tullio Pinelli) perché eravamo molto ricercati e pensavamo di continuare così. Anche la regia di Fellini per "Lo sceicco bianco" arrivò per caso: noi eravamo stati chiamati per fare una sceneggiatura da un'idea di Antonioni che a noi non piacque. Allora ci mettemmo a scrivere noi il soggetto dello Sceicco, che non piacque ad Antonioni (…). Quando poi lui (Fellini) si comprò la macchina – cosa che sorprese tutti perché nessuno di noi allora aveva la macchina – cominciammo ad andare in giro intorno a Roma. Nelle nostre chiacchierate c'era sempre una specie di vacanza.."* in Augusto Sainati (a cura di), *Ciò che abbiamo inventato è tutto autentico*, Marsilio, Venezia, 2008, pp.12 – 14. *Romek (Roman Polanski) aveva già finito la scuola, ma di tanto intanto girava da quelle parti come un ex sovrano regnante. Mi notò , e immediatamente mi fece scrivere la sceneggiatura di "Il coltello nell'acqua" (Nòz w wodzie). Di giorno davo gli esami a scuola, di notte scrivevo con lui il testo. Bivaccavo nel suo appartamento di Plac Narutowicza. Finimmo in un baleno, quattro notti. Ricordo che faceva un caldo torrido, eravamo avvolti in lenzuoli bagnati, e scrivevamo… "* in Malgorzata Furdal, Roberto Turigliatto (a cura di), *Jerzy Skolimowsk*i, Lindau, Torino, 1996, pp. 15-16. L'elenco, in tal senso, sarebbe infinito.

[37] "Una sceneggiatura è un viaggio in comitiva che può durare tre o quattro mesi: è bene scegliere i compagni adatti. Se si scelgono i compagni adatti la sceneggiatura può diventare un felice luogo d'incontro e anche di svago. Io per esempio, evito di lavorare con registi e sceneggiatori molto puntuali

Solo a copione concluso, il lavoro viene proposto a eventuali produttori, se non ve ne sono all'inizio, ma anche a distributori, direttori della programmazione televisiva, commissioni, attori, per sondarne l'interesse, verificare se il progetto possa avere una vita, ricevere il supporto economico per proseguire il percorso iniziato[38].

Spesso il lavoro di scrittura per il cinema può affiancare un percorso soggettivo ed un'esperienza artistica maturata in altri ambiti. I nomi non mancano: Raymond Chandler, John Fitzgerald, Tom Stoppard, Harold Pinter, Truman Capote, Paul Auster, Peter Handke, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet [39]. Le interferenze e le dinamiche tra i due ambiti, quello cinematografico e quello letterario, sono oggetto di indagine approfondita in numerosi studi, tuttavia, risulta particolarmente efficace la prospettiva di Casetti sulle interrelazioni tra cinema e letteratura, intesi come luoghi di produzione e circolazione di discorsi sociali. L'uno e l'altra riconducibili ad un più ampio e complesso quadro di insieme, rappresentato dall'intero *corpus* sociale, letto come un organismo pulsante, che sente di dover esprimere determinati concetti e, per far questo, predispone una fitta rete di apparati, entro i quali i discorsi (immagini, idee, sentimenti, linguaggi, paure, desideri) circolano. Cinema e letteratura, in questo senso, non sono più visti come due mondi dialoganti, ma due nodi di una comune rete sinergica, impegnati a contrattare la propria posizione con gli altri

---

o che si alzano presto e hanno subito le idee chiare o che parlano per schemi e inventano "macchiette"; o con persone che raccontano i film che hanno visto e quelli che vorrebbero fare. Io temo moltissimo chi ha delle belle idee per film e vuole raccontarmele. Per la verità ho sempre lavorato con amici simpatici, portando le cose sino al limite dello scherzo…" In Ennio Flaiano, *Lo sceneggiatore un che ha tempo*, in *Cinema Nuovo*, n. 37, giugno 1954, p. 339

[38] Per approfondire questo aspetto Cfr. P. Bonitzer, J.C. Carrere, *Exercice du scénario*, cit., pp.17-29

[39] Per i rapporti tra cinema e letteratura e la sintetica individuazione di profili di sceneggiatori/ letterati si guardi, tra gli altri, Giacomo Manzoli, *Cinema e Letteratura*, Carocci, Roma, 2003, pp. 11- 33 e, per ciò che concerne la letteratura italiana, AA.VV., *Letterati al cinema*, in "Studi novecenteschi", Padova, 2002, in un senso più prettamente storico, si rinvia al saggio di Claude Edmond Magny, *L'età del romanzo americano*, agli studi di Eizenstein, *Lezioni di regia.* Esistono poi dei gruppi di ricerca, come il LERTEC (*Lecture et réception du texte contemporain*) di Lione, che lavorano dal 1995, sotto la direzione di André Gardles, «su elementi comuni (autori, temi, problemi contemporanei ecc.) a partire da ciascuno dei tre settori specifici: letteratura, teatro, cinema» e il CREDA (*Centre de recherches et documentation sur l'adaptation*) creato a Caen nell'autunno del 1996, sotto la direzione di René Prédal. Il centro si prefigge un ciclo di pubblicazioni annuali, la prima delle quali è dedicata all'adattamento dei «testi non letterari: il cinema ai confini della finzione».

nodi della rete e a negoziare le modalità di diffusione di tali idee con i propri fruitori[40].

Lo sceneggiatore può lavorare da solo, in coppia o in gruppo; isolarsi o condividere i materiali; sviluppare gli spunti offerti dal regista, collaborare direttamente con lui, fornirgli gradualmente scene, dialoghi, suggestioni, indirizzare spostamenti e svolte drammaturgiche[41], oppure portare a maturazione le proprie idee, organizzare indipendentemente il lavoro e consegnarlo a elaborazione ultimata, affinché venga integrato, discusso, perseguito o disatteso dal regista e/o dal produttore.

Individuale o collettiva che sia, la sceneggiatura raccoglie, a conferma della sua natura fluida e instabile, tutto ciò che si scrive prima, durante o in vista della lavorazione di un film.

La sceneggiatura è anche un testo performativo, può essere una connessione, se non addirittura una interfaccia, tra due personalità, quella del regista, che crea e sviluppa il linguaggio del film, e quella dell'attore, che scopre e inventa il suo ruolo[42].Talvolta, e si tratta di una condizione ideale, la partecipazione dello scrittore al film, incomincia dal soggetto o dalla collaborazione al soggetto, e prosegue nel corso dell'intero film, in fase di riprese[43], anche dopo il termine

---

[40] Cfr. Francesco Casetti, *Cinema, letteratura e circuito dei discorsi sociali,* in Ivelise Perniola (a cura di), *Letteratura e cineama, cit.,* pp.21-31

[41] " Io fornivo un primo abbozzo che FT (Francois Truffaut) mi rispediva con le sue osservazioni – gli rimandavo una seconda redazione da lui nuovamente rimaneggiata – e così via con lunghi intervalli: la partita a ping-pong poteva durare anni e comportare cinque o sei redazioni, talvolta di più. Non assorbiva tutto il nostro tempo e potevamo in tutta libertà dedicarci autonomamente ad altri lavori " In Jean Gruault, *Ce qui dit l'autre*, Julliard, Paris, 1992, p. 279.

[42] "La grande forza di uno scrittore, che abbia una buona comprensione della recitazione, è avere orecchio per i dialoghi, perché le parole devono essere più efficaci sulla bocca degli attori che sulla pagina scritta. Ma ben più importante è ciò che essi inventano prima di ogni dialogo, molti scrittori costruiscono nell'immaginazione il comportamento fisico dei loro personaggi. Così facendo, le azioni non-verbali (assolutamente necessarie quanto i dialoghi), una volta scritte, emergono come espressione diretta di impulsi, sentimenti e pensieri. In questo senso, la sceneggiatura diventa un punto di partenza per l'attore su cui egli possa lavorare o ritracciare le idee immaginative e gli impulsi che hanno dato originariamente vita alle scene. Scrivere, si dice, è recitare mentalmente."(trad. mia) Più avanti, nel medesimo capitolo, sottolinea che "… il regista competente segue il medesimo processo dell'attore: egli risale alle origini creative che lo scrittore gli ha fornito, collaborando con gli attori nella riscoperta dei personaggi e delle situazioni, che in origine erano solo immagini e voci nella mente dello scrittore" (trad.mia) in Alexander Mackendrick, *On Film Making*, edited by Paul Cronin, Faber and Faber, New York, 2004, pp. 73-75.

[43] A tal proposito può essere interessante una dichiarazione di Neil Simon, ma ce ne sarebbero di altrettanto significative nell'ambito del neorealismo. *Io credo che stare sul set mentre si gira, sia una cosa molto importante per uno sceneggiatore. Io sto sul set come starei in teatro durante le prove di una*

della sceneggiatura, in post-produzione, durante la sincronizzazione, il missaggio, la lavorazione della colonna sonora, portando il suo contributo di suggestioni, ripensamenti e nuove interpretazioni del senso della scena[44].

Come ha evidenziato Vanoye, la sceneggiatura può dar corpo ad un film, se non proprio autobiografico, certamente personale, soprattutto quando nasca da un processo creativo condiviso con il regista. Ovviamente molti sceneggiatori utilizzano in fase di scrittura aneddoti, esperienze vissute, situazioni osservate, memorie, modelli inscritti nella loro vita psichica, e spesso i personaggi inventati conservano tratti e profili fortemente legati all'identità dello scrittore o di individui a lui noti[45]. Tuttavia il modello dell'autobiografia letteraria, come ha spiegato Bellour[46], non funziona nel cinema: "mentre l'*io* letterario può realizzare, sulla base di un chiaro patto tra autore e lettore, l'identità tra narratore, autore e personaggio, tale identità è molto più difficile da ottenere nel cinema, quanto meno in maniera stabile (poiché sussiste uno scarto tra il personaggio visto e quello che vede, o tra quello che parla – in voce – *io*, per esempio – e quello che agisce sullo schermo); d'altra parte il cinema introduce troppe mediazioni tra l'autore e l'opera finita (sceneggiatura, produzione, regia) perché si possa credere all'autenticità di ciò che vien raccontato. In altri termini il film è gravato dal peso di una finzione irriducibile" [47], e infatti la sceneggiatura, anche la più "autobiografica", procede il più delle volte per vie indirette a molteplici

---

mia commedia… Mi accorgo se qualcosa non funziona e lo riscrivo, lo aggiusto, ne parlo col regista e con gli attori… A volte io sono soddisfatto, mentre Herb Ross mi dice: " Guarda che questo non funzionerà sullo schermo; fidati di me. Credo che dovremmo trovare qualcos'altro" e io provo a riscrivere.." in G. Muscio, *op. cit.,* p.86

[44] Spesso i registi si legano ad alcuni sceneggiatori perché si incontrano sul piano delle affinità e del sentir comune. " Reste que le sort et la carrière de ces scénaristes sont souvent liés, dans l'ombre comme dans la lumière, à ceux des cinéastes en question, et qu'il leur est plus difficile de faire la preuve de l'autonomie de leur talent et de leur professionalisme" Alan Bergala, *Profession: Scénariste. Nationalité: Francaise*, in *L'Enejeu Scénario*, "Cahiers du cinema " numero speciale 371/371, maggio 1985

[45]" I bravi scrittori cercano "personaggi", perché le idee nascono spontaneamente dai personaggi come le mele dagli alberi. Da ogni personaggio scaturiscono non una, ma molte storie nuove, originali, utilizzabili. Gli scrittori che vogliono scrivere buone storia, o drammi, devono conoscere i propri personaggi meglio di se stessi. Meglio perché il più delle volte siamo inconsapevoli degli stimoli interni che ci spingono ad agire…" Lajos Egri, *L'arte del personaggio*, Dino Audino, Roma, 2009, p. 52

[46] Raymond Bellour, *Autoportraits*, in " Communications", n.48, Paris, Seuil, 1988, pp. 327- 397. L'intero numero di "Communications" è dedicato al tema del narcisismo e dell' autismo nella video-ricerca. Ora anche in R. Bellour, "Fra le immagini. Fotografia, cinema, video", Bruno Mondadori, Milano 2002.

[47] F. Vanoye, *op. cit.*, pp. 200- 202

negoziazioni, che sconfinano in una vera e propria creazione *ex novo* dell'io narrante e/o nell'invenzione di personaggi, che assumono inquietudini e problematiche personali.

Il sistema sceneggiatura comprende diversi momenti, tutti parimenti significativi, seppur diversi nella pratica e negli intenti più immediati: sinossi, soggetto, trattamento, scaletta, a cui seguono una o più stesure complete, fino alla versione finale (*final draft*), ovviamente suscettibile di ulteriori rimaneggiamenti in fase di ripresa e di montaggio.

La *sinossi* è un breve riassunto della storia, un'esposizione succinta del soggetto, realizzata in poche righe o una pagina.

Il *soggetto*[48], inteso anche come una prima stesura della sinossi[49], solitamente è la storia, riassunta in alcune frasi o in poche pagine, in cui si evidenziano le linee di forza della trama, le intenzioni dei personaggi e lo sviluppo degli avvenimenti. Mostra l'organizzazione e l'incatenamento delle situazioni tra loro, la dinamica drammatica e fornisce alcuni principi di regia che non appariranno più se non nella sceneggiatura. Può essere un piccolo racconto, uno spunto narrativo, il breve riassunto di qualcosa che ancora non c'è. *Selon les besoins, ce vocable telescopique est réduit au plus abstrait d'un schéma, ou étiré jusqu'aux confins les plus matériels de la mise en scen*e[50]. Il termine *soggetto* comunque rappresenta nei testi teorici, come nei manuali, un problema, nel senso che presenta diverse opzioni: viene fatto coincidere con lo stato embrionale della storia o con un riassunto del plot, ma anche assimilato al senso che dovrebbe emergere dalla vicenda o identificato con il punto di vista ideologico del testo? Del regista? Del film a venire?. Questa accezione piuttosto incerta del termine "rimanda d'altronde a una divisione degli addetti ai lavori

[48] Distinguendolo dalla sinossi, Anne Huet dà un'altra definizione di soggetto: "L'autore spiega come ha avuto l'idea di quella storia, che cosa l'ha ispirato e il modo in cui intende lavorare con gli attori. Esso può basarsi su indicazioni di regia. Grazie a questo documento, l'autore fa immaginare lo spirito, il tono e lo stile del film… l'autore sviluppa le proprie intenzioni. Il testo può essere scritto con uno stile molto personale. Egli spiega in che cosa consiste il film che sogna di realizzare prima che diventi realtà" In. A. Huet, *La sceneggiatura*, cit., p. 72

[49] Con il termine sinossi, si intende una breve sintesi, che riguarda specificatamente lo svolgimento del film Può essere un primo abbozzo della sceneggiatura, ma spesso viene scritta a copione ultimato, o anche dopo la lavorazione del film, per essere distribuita agli addetti ai lavori, stampa e pubblico.

[50] "A seconda dei bisogni, questo vocabolo telescopico è ridotto al più astratto degli schemi o può essere esteso fino ai confini più materiali della messa in scena". Citazione di Michel Mourlet in Jean-Louise Leutrat , Suzanne Liendrat-Guigues, *Penser le cinéma*, Klincksieck, Parigi, 2010, p. 73 (trad. mia)

sulla sceneggiatura, che si può grosso modo formulare nel modo seguente: per gli uni, la sceneggiatura è innanzitutto una storia, un substrato finzonale da valorizzare attraverso le sue qualità intrinseche, sia attraverso la sua capacità di essere un buon supporto per un "colpo" mediatico (una cosa, naturalmente, non esclude l'altra); per gli altri, la sceneggiatura deve essere sì un soggetto, una storia, ma portata da uno sguardo, sostenuta da intenzioni che le danno peso e senso in un contesto dato"[51].

Attualmente si tende a sottolineare l'urgenza di altri due momenti precedenti il soggetto: l'*idea*, su cui torneremo, e il *concept*[52], ma mentre l'una è una *conditio sine qua non*, fondamentale e imprescindibile ai fini dell'orientamento del lavoro creativo, l'altro può essere ricostruito anche a posteriori ed ha valore ai fini della strategia di comunicazione del progetto.

Il *trattamento* è una delle fasi più importanti del lavoro preliminare di redazione della sceneggiatura, definito da Pamela Douglas, come una composizione scritta in prosa per ilfilm da fare, include le scene nell'ordine in cui accadono, ma anche il tono, lo stile e le descrizioni di personaggi e luoghi. Gli spunti narrativi del soggetto, in questa fase, vengono sviluppati e approfonditi. La presenza dei dialoghi non è d'obbligo, ma in tante occasioni, come accade nella letteratura, vengono inclusi per favorire la comprensione di una situazione o di un personaggio[53]. Tendenzialmente include le articolazioni dell'intreccio, la progressione drammatica, le linee generali dei dialoghi. Il trattamento offre reali opportunità allo scrittore di esprimersi, gli consente grande libertà ed un più ampio spazio di manovra. Un esempio, uno dei tanti in questo senso, ci viene offerto da Graham Greene. Nella prefazione al racconto *The Third Man*, dato alle stampe dopo l'uscita del film, e inizialmente non destinato alla pubblicazione, Greene descrive come abbia lavorato alla storia originale con il regista Carol Reed durante alcuni mesi di stretta e intima collaborazione. *Per me è impensabile scrivere un testo per un film senza scrivere prima un*

[51] F. Vanoye, *La sceneggiatura. Forme,dispositivi, modelli*, cit. , pp. 19-21

[52] A tal proposito per *concept,* stadio intermedio tra idea e soggetto, ma anche tra idea e progetto, si intende la combinazione sintetica e particolare di più idee, inclusa o meno quella iniziale, legate insieme da una disposizione particolarmente efficace, che mobiliti l'attenzione di chi legge o ascolta. La sua funzione è di circoscrivere un territorio drammaturgico e di denotare un potenziale drammaturgico.

[53] Cfr. Pamela Douglas, *Scrivere un film*, 2006, Dino Audino, Roma

racconto. Anche se un film dipende soprattutto dal plot, e solo in una certa misura dalla caratterizzazione, dall'umore e dalle atmosfere, questi aspetti tuttavia mi sembrano quasi impossibili da catturare per la prima volta nella stupida redazione di una sceneggiatura. Si può riprodurre un effetto colto in un altro medium, ma non si può realizzare il primo atto creativo nella forma della sceneggiatura. Si deve poter avere il senso di molto più materiale di quello che occorre per darvi corso. The Third Man quindi, sebbene non sia stato pensato per la pubblicazione, doveva cominciare come storia ben prima di quelle apparentemente interminabili trasformazioni dall'uno all'altro medium [54].

La *scaletta (step outline)* "segna la fase del passaggio dal "momento" letterario della storia a quello della costruzione del film"[55]. Si tratta di una scansione del trattamento in scene numerate, riconducibili a dei semplici titoli o delle brevi sintesi dell'azione, assolve il compito di suggerire il ritmo del film ed aiuta a comprenderne eventuali fragilità strutturali.

Infine, passaggio raro in Italia, ma frequente nel panorama statunitense, esiste un ultimo *step* procedurale, che è la sceneggiatura tecnica, *decoupage* o s*hooting script* [56], che contiene informazioni più o meno precise, dall'indicazione sommaria delle inquadrature, alla scala dei piani, fino agli obiettivi da utilizzare o agli effetti sonori, è finalizzata alle riprese ed è organizzata in ragione di un *budget* già fissato ed una serie di operazioni pianificate.

Da qualche tempo si è consolidato il termine e la pratica del *pitch*: una sintesi orale, *logline* se viene scritta, simile ad uno slogan pubblicitario, che riassuma

[54] Graham Greene, *The Third Man and the Fallen Idol,* Penguin Classic, UK, 1992, pp. 9-10

[55] Lucio Battistrada, Massimo Felisatti, *Corso di sceneggiatura*, Sansoni, Milano, 1993 p.78

[56] Il termine si riferisce alla procedura, in voga fino alla fine degli anni Cinquanta, secondo la quale la sceneggiatura definitiva viene suddivisa per singole inquadrature, in modo da poter essere utilizzata come guida precisa durante le riprese del film. Può essere interessante indicare che si tratta di un momento che appartiene più al regista che allo sceneggiatore. In *Pensare il fumetto. Manuale pratico di sceneggiatura* di Bruno Concina, Trentini, Argenta, 1999 viene così definito: "una continuità dialogata arricchita di tutte le indicazioni di ripresa e regia. Queste ultime possono andare dall'indicazione sommaria delle inquadrature fino agli obiettivi da utilizzare". Nel suo bel libro, Alexander Mackendrick, mette sull'avviso coloro che affrontano la strada del cinema (si riferisce in particolare ai suoi studenti) dall' utilizzare con troppa solerzia lo *shooting script*, perché distrae da altri urgenze pertinenti il ruolo di sceneggiatore, perché la pagina scritta non ha bisogno di dettagli tecnici, perché in fondo l'atmosfera e il tono sono competenza del regista, mentre spettano allo sceneggiatore la tensione drammatica, gli incidenti, le tensioni, le azioni e le reazioni. Cfr. A. Mackendrick, *On Film Making*, cit.

nel modo più sintetico possibile la storia del film, al fine di suscitare l'interesse di eventuali committenti.

Questi passaggi, sinteticamente, portano all'elaborazione del copione suddiviso per scene.

Come si vede la sceneggiatura non è certo una scrittura a senso unico, tutt'altro, si tratta di un *work in progress*, di un insieme di pratiche preliminari, e talvolta simultanee alla realizzazione del film, che agiscono in linea verticale e orizzontale, lavorando sul principio della stratificazione e della interazione degli elementi; un processo complesso, che include una lunga serie di operazioni, e vive di contrazioni ed espansioni, agglutinamenti e dispersioni, una stesura dietro l'altra, tra sovrapposizioni e snellimenti, fino al suo concretarsi e dissolversi in film. Il fatto stesso che spesso assuma forme miste o intermedie tra il trattamento e la continuità dialogata, tra la continuità dialogata e il découpage tecnico, esprime una relativa instabilità di forma e funzione..

Il tempo di stesura di un sceneggiatura varia a seconda dei casi: il copione di *Scarface*[57] (Lo sfregiato, 1932), diretto da Howard Hawks, è stato scritto in un solo giorno, altri copioni hanno impiegato anni per vedere la luce (sette anni, ad esempio, per *L' Histoire d'Adèle H.*[58]), molti progetti, sulla carta affascinanti, sebbene a lungo lavorati, non si sono mai risolti in film[59].

Può accadere che la sceneggiatura sia riscritta in molte parti in fase di pre-produzione, che le stesse sceneggiature, comprese quelle tecniche, siano modificate durante la realizzazione del film, per scelta del regista, diktat della produzione, difficoltà di riprese in esterni, vincoli della *location*[60], rispetto dei tempi di lavorazione, opportunità visive. Una luce, un paesaggio, un volto, ad esempio, possono indirizzare altrove il movimento e il senso di una scena. Può accadere che si intervenga sul copione per esigenza dell'attore o dell'attrice, i

---

[57] *Scarface*, soggetto di Armitage Trail, sceneggiatura di Ben Hecht, Fred Pasley

[58] Soggetto di Frances Vernor Guille (tratto da *Le journal d'Adèle Hugo*), sceneggiatura di Francois Truffaut, Jean Gruault, Suzanne Schiffman, diretto da Francois Truffaut , 1975

[59] A tal proposito rinvio alle analisi di una sceneggiatura inedita di Visconti, Antonioni, Pietrangeli, Piovene nel testo di Teresa Antolin e Alberto Barbera (a cura di), *Il processo di Maria Tarnowska***,** Museo del cinema –Fondazione Adriana Prolo, Il Castoro, Torino, 2006

[60] Illuminante, a tal proposito, l'affermazione di Ejzestejn: " Fu proprio la scalinata con il suo *movimento* a suggerire l'idea della scena di Odessa", ove per movimento si intende qui senso di vita e di morte. Cfr. Jay Leda, *Storia del cinema russo e sovietico*, Il Saggiatore, Milano, 1964

quali, spesso, adeguano a se stessi e alle proprie capacità interpretative, situazioni e battute dei dialoghi. Accade, pressoché sempre, che, in fase di post-produzione, non solo al montaggio, ma anche in occasione della lavorazione delle materie dell'espressione sonora, alcune scene del copione siano condensate, riorganizzate o tagliate.

La sceneggiatura è una forma di intervento a livello dei contenuti, dei dispositivi narrativi, delle strutture drammatiche, della dinamica e del profilo sequenziali e infine dei dialoghi, partecipa della messa in scena, ma non può mai negare o astrarsi dall'apporto decisivo, eventualmente conflittuale o contraddittorio, degli elementi relativi alle riprese e al montaggio.

Come il corpo del padre di Ferdinando, nei versi di Shakespeare, sprofonda e riaffiora tra i flutti[61], in balia di molteplici trasformazioni, così il testo di una sceneggiatura attraversa i marosi, per tradursi in qualcosa di ricco e strano, ma anche (non è escluso) di povero e convenzionale. E' il passaggio di codici, che lo impone; l'apertura alle potenzialità del mezzo e alla sua capacità di creare relazioni imprevedibili con il profilmico e il corpo degli attori, che lo determina.

La sceneggiatura è un vettore di potenzialità, un non-finito, aperto all'intervento altrui, e, in quanto tale, va incontro al cambiamento, trasformandosi in qualcosa di diverso, seppur simile a se stesso, tra vortici e gorghi, inabissamenti e risalite, tagli non indolori, ferite laceranti, spesso migliorative. Insomma la sceneggiatura non ha oggi nulla a che vedere con la presunta fissità connessa allo *studio system*, anzi presenta tratti aleatori ed una fisionomia incerta, tanto quanto il suo statuto, ed il suo stesso funzionamento risulta fluttuante, instabile, e tuttavia necessario.

In un numero speciale dei *Cahiers du Cinema* del 1985, interamente dedicato alla sceneggiatura, sulla scia del discorso di Alain Bergala, che, nell'analisi di *Viaggio in Italia*[62], aveva distinto la sceneggiatura- programma dalla

[61] ARIELE *(canta)*:A cinque tese tuo padre è sepolto; coralli gli son fatte le ossa; son perle gli occhi nel suo volto, niente in lui che perire possa, che il mar non lo vada convertendo in qualcosa di ricco e stupendo. Suonano a morte le ninfe del mare. William Shakespeare, *La Tempesta,* atto I, scena seconda,in *Tutto il teatro,* Sansoni, Firenze, 1964

[62] Cfr. Alain Bergala, *"Voyage en Italie" de Roberto Rossellini*, coll. "Long Métrage", Yellow Now, Crisnée, 1990. La sceneggiatura –programma organizza delle peripezie in una struttura pronta ad essere girata, la sceneggiatura – dispositivo è aperta all'alea della lavorazione, agli incontri, alle idee dell'autore che nascono nello *hic et nunc* delle riprese.

sceneggiatura - dispositivo, le voci di numerosi teorici e professionisti francesi (Michel Audiard, Gerard Brach, Jean Gruault, Pascale Bonitzer, Jean–Loup Dabadie, Jean Curtelin) si orientavano verso una sostanziale ostilità nei confronti di un certo tipo di sceneggiatura, perimetrata, autosufficiente, in sé conclusa, "asfaltata" (*scénario achevé*), e, di contro alla linea tradizionale, avanzavano proposte per una sua nuova estetica[63].

Alla luce di quanto abbiamo, fin qui accennato, possiamo sostenere che la sua "specificità" risieda proprio in un'incertezza costituitiva: un testo in attesa di una trasformazione audio–visiva o, come suggerisce Keir Elam, "un testo condizionato dalla sua performabilità"[64]. Jean–Paul Torok suggerisce di considerarla come un *processo di elaborazione del racconto cinematografico, che passa attraverso stadi differenti*, dall'idea di partenza allo script finale.

Una sceneggiatura, nel suo farsi, include elementi di distruzione e costruzione, vaghezza e permanenza, un po' come la rivoluzione, secondo Mao Tse Tung, non è un pranzo di gala e nemmeno una festa letteraria. Qualcuno ha addirittura usato la metafora della congiura, che deve preparare il colpo o il tiro giusto. Per questo "lavoro da sicari", Billy Wilder si è rifatto all'immagine della partita a scacchi, "ogni mossa condiziona e determina quella

[63] Olivier Assayas contrappone l'estetica del "finito" rappresentata dalla sceneggiatura programma all'estetica del non-finito, rappresentata dalla sceneggiatura aperta, intesa come pretesto. " Le film-objet est conçu suivant l'estetique du fini… C'est l'école du *scènario achevé* , du scénario qui envahit tout l'espace et qui referme le film sur lui même. L'histoire bien ficelée se clôt comme un paquet: elle ne doit idéalement receler aucun vide, ni aucun principe d'absence, tout est plein… Depuis la Nouvelle vague, le cinema francais est fondé sur le rejet du scénario. En tout cas du scénario traditionnel… le cinéma d'auteur, avec les années, a imposé sa propre esthétique du scénario. Je ne parle pas du *scénario rédigé*... Non , je reviens au *scénario ouvert*, au scénario prétexte, celui qui ne se referme pas sur lui-même mais répond aux exigences particulières d'un cineaste… il est làpour servir de tremplin au réalisateur ou à ses interprètes… Dispositif d'abord, il est l'instrument de laliberté du film.Un scénario ouvert autorise l'autonomie de chacun…" Olivier Assayas, *Du scènaro achevé au scénario ouvert*, in *L'Enejeu Scénario*, "Cahiers du cinema ", numero speciale 371/372, maggio 1985

[64] Cfr. Keir Elam, *Semiotica del teatro*, Il Mulino, Bologna 1988. Per Elam, l'elaborazione del testo drammatico non può prescindere dalla sua rappresentabilità; altrimenti si tratterebbe di un testo incompleto, la cui comunicazione non si realizza appieno se non è seguita e sostenuta da mezzi di trasmissione del messaggio di natura prettamente teatrale (i corpi e le voci degli attori, insieme agli accessori scenici). Da parte sua, il testo drammatico pone dei vincoli alla *performance* mediante la determinazione dell'azione (ciò che gli attori dicono) e attraverso l'indicazione dei movimenti, della scenografia, della musica.

successiva"[65].L'aspetto ludico e piacevole, che ne riguardano la pratica, spesso sono presenti e non contraddicono la serietà professionale di chi vi partecipa, come ci ha insegnato la grande scuola del neorealismo e della commedia italiana [66]; tuttavia non sono esclusi connotati di durezza e tensione. E' una pratica fatta di aggiustamenti, correzioni, prolungata nel tempo, talvolta priva di continuità, spesso retribuita a fatica, compromessa con le opportunità del mercato e attenta le possibilità del momento, che necessita di una pianificazione e va incontro a negoziazioni nti tra la capacità immaginativa e narrativa dello scrittore e la capacità immaginativa e interpretativa del lettore (ovvero regista, produttore, troupe, attore). Lo sceneggiatore, come suggerisce Bergala, si muove in quell' *area di incerta attitudine, le cui prerogative oscillano tra le qualità dell'artista e le competenze del tecnico specializzato*, collocandosi non lontano dalla figura dell'*artigiano*, in possesso di un "mestiere", ma anche vicino al talento di un artista, che abbia una "buona mano" [67].

Chi vi si cimenta, deve conoscere bene il linguaggio cinematografico, come sottolineava Pudovkin negli anni Venti: " Ogni arte possiede una sua particolare maniera di trattare la materia prima, e questo avviene naturalmente anche per il cinema. Lavorare a un copione senza conoscere i mezzi impiegati dai *régisseur*, i metodi di ripresa e di montaggio del film, è cosa altrettanto priva di senso quanto quella di tradurre letteralmente in francese un verso tedesco: è chiaro che, per dare l'esatta impressione del verso tedesco, si deve rielaborare quest'ultimo in base alla conoscenza delle proprietà della metrica francese. Per

---

[65] La frase di Billy Wilder è tratta da Helmuth Karosek, *Billy Wilder, Un viennese a Hollywood*, trad. it. Milano, Mondadori, 1993 in Beatrice Bartolomeo, Farah Polato (a cura di), *Scrivere per il cinema. Atti del Convegno,* Istituti Editoriali e Poligrafici, Padova, 2003-2004 p. 18

[66] A tal proposito, oltre ai preziosi lavori di Giuliana Muscio e Giampiero Brunetta, si rinvia alla lettura di un testo corale tanto divertente,quanto illuminante, Goffredo Fofi, Franca Faldini, *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti*, Feltrinelli, Milano, 1979

[67] "La maggior parte degli sceneggiatori francesi si richiamano naturalmente all'artigianato, al "mestiere" (l'artigianato implica delle regole di costruzione, un sapere tecncio, una esperienza) e all'arte del "cucire a mano" (*cousu main*) (l'artigiano è "a suo modo" un artista: ogni oggetto che esce dalle sue mani, anche se risponde ad una richiesta , porta con sé un' impronta personale, il segno del suo autore, che lo avvicina all'opera d'arte)(…) Gli sceneggiatori felici sono coloro che riescono a donare " un po' di questa aria" intorno al loro lavoro di sceneggiatori , per rendere la bella espressione di Jean Claude Carrièrre (…) Questo permette loro di trasformare "il male dello sceneggiatore", che è il cimento di una "mancanza" costituzionale interna alle opere, nel "sogno dello sceneggiatore", come lo ha definito Jean Hernan: l'"essere sempre altrove", da intendersi in tuttti i sensi" (trad. mia). A. Bergala, *Profession: scènariste. Nationalité: française,* in"Cahiers du cinema", n.371-372, maggio 1985, p. 45- 47

creare un testo adatto alla realizzazione cinematografica bisogna conoscere i metodi mediante i quali si riesce a influire dallo schermo sullo spettatore" [68].

Abbiamo detto che è una tappa provvisoria di un processo estetico, che va dall'ideazione al film compiuto, ma, forse, nell'accezione dei *Visual studies* è anche la tappa sostanziale di un processo culturale, in cui i saperi, i discorsi sociali e culturali si fanno oggetti e significati narrativi. La sceneggiatura, come il mito, è *drammaturgia della vita sociale*, cioè partecipa alla produzione ideologica e simbolica di una società. Pierre Sorlin, di contro alle tesi di Siegfried Kracauer[69], sottolinea il fatto che i film rivelino non una società, ma una *scansione del mondo*, un modello di comprensione dei rapporti sociali propri di un'epoca, di un ambiente (l'ambiente cinematografico, per esempio, o quello artistico), o anche di un autore[70]. Le finzioni filmiche mostrano, e al tempo stesso escludono, interrogano, e al tempo stesso ignorano, operando una selezione nei rapporti sociali, proponendoli e trasponendoli secondo le

---

[68] Vsevolod Pudovkin, *Il soggetto cinematografico*, in *Film e Fonofilm* , Edizioni Bianco e Nero, 1950 (traduzione di Umberto Barbaro)

[69]Lo studio della modernità di Kracauer, sulla scia di Simmel, si sviluppa a partire da una prospettiva che colloca in primo piano *l'aspetto umano della realtà sociale*, ricollegandosi a ciò che Baudelaire suggeriva di poter cogliere nella sfera de "il transitorio, il fuggevole, il contingente". Secondo Kracauer una descrizione della realtà è possibile solo partendo dalle trasformazioni fondamentali della struttura della esperienza quotidiana, quindi un genere letterario come il romanzo poliziesco, i balletti delle Tillergirls, l'esperienza moderna del viaggio e della danza, sono elementi che caratterizzano la società moderna e che ne svelano l'essenza. Egli contesta la pretesa della sociologia di una conoscenza della realtà universale, poiché la realtà delle vicende umane è il regno dei casi contingenti e non può essere trattata, seguendo modelli determinati in modo causale. Il cinema possiede la facoltà di registrare e rivelare la realtà, è l'unico mezzo, insieme alla fotografia, in grado di rivelare il mondo passeggero in cui viviamo, ma entrambi i mezzi, così come la storia, fanno parte di un'area intermedia situata fra arte e scienza. Un film non si presenta semplicemente come una registrazione del mondo della vita, è anche una creazione artistica di un regista, che nel momento in cui produce un film, è oltretutto condizionato dal modo di pensare dei fruitori della sua arte, deve cioè soddisfare le esigenze di un pubblico. Kracauer per questo considera i film anche come *prodotti culturali in grado di manifestare la mentalità collettiva di un popolo in un determinato periodo storico*. I film riflettono sempre, a prescindere dal discorso estetico, la situazione politica nazionale. E poiché la situazione politica di un paese è sempre il prodotto di varie situazioni complementari (economiche, sociali, morali), il film vale, di volte in volta, come documento della società nei suoi molteplici aspetti. L'analisi dei film, presi in considerazione, a partire da *Caligari,* diventa così un'indagine sui sogni, i desideri inconsci, le inquietudini, le diposizioni psicologiche del popolo tedesco prima dell'avvento del Nazismo. Cfr. Siegfried Kracauer, *La massa come ornamento*, Napoli, Prismi, 1982 e ID. , *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, Lindau, Torino, 2007

[70] Ad esempio nei rapporti esistenti tra nozioni e immagini, una nozione può trovare numerose rappresentazioni, ma "la disposizione e la ripartizione degli elementi iconici incentrati attorno a questa nozione sono caratteristiche di quel che costituisce il visibile di un ambiente o di un'epoca". Pierre Sorlin, *Sociologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1979, p. 69

regole di strutturazione delle sceneggiature [71]. Secondo Vanoye, quindi, "un'analisi sociostorica (*delle sceneggiature* ndr.) può cercare di mettere in evidenza: la strutturazione dei ruoli funzionali, le relazioni manifeste tra i personaggi e le loro relazioni implicite con il fuori campo diegetico, da una parte, e una serie di schemi culturali dall'altra; la presentazione selettiva di un ambiente sociale; certi modi di strutturazione del tempo; certi tipi di sfide o di lotte."[72]

La sceneggiatura appartiene alla schiera delle "cose leggere e vaganti"[73], anche se giace sui tavoli con il suo *pondus* inequivocabile e la sua evidente concretezza. Manifesta un regime di pensiero in linea con il dinamismo e la transitorietà, piuttosto che con la staticità e la permanenza. E' liminale, e ben le si adatta la metafora del "percorso di confine" [74], non nel senso che si situa a cavallo tra due spazi, ma nel senso che si lascia attraversare, pur nella specificità dell'uso del linguaggio verbale, da *media* diversi[75] (facendo opera di ri-mediazione[76], ri-collocazione, ri-lancio di temi, figure, *fabulae*)[77] e da pratiche

---

[71] Secondo Sorlin, coerentemente con la sua idea di *visibile,* un film non è uno specchio della realtà, ma *una ricostruzione che denuncia un modo di vedere sociale* e lo studioso, nell'analisi che svolge, deve tenere in considerazione che il problema con il cinema non è tanto quello di classificare i diversi segni che compongono l'immagine filmica, ma di *chiedersi perché ce ne sono e a che uso rispondono*. Allora, utilizzando il cinema per ricostruire determinati percorsi di tipo storiografico, il fatto rilevante non é tanto se un film abbia o non abbia "un senso," ma se e come il film contribuisca alla costruzione di significazioni molteplici e diversificate. Indubbiamente i film sono "delle pratiche significanti," di cui vanno studiati i meccanismi, ma non se ne deve mai dimenticare *la funzione rispetto alla configurazione ideologica o all'ambiente sociale in cui si inseriscono*. Ogni film costruisce un suo codice, ma "esistono dei codici propri di un'epoca, di un'area culturale, di un ambiente, la cui conoscenza è indispensabile a chi voglia studiare il cinema". La tesi di Sorlin, di fronte a molti film italiani degli anni Quaranta e Cinquanta (a partire da *Ossessione* di Visconti), è che gli strumenti dell'analisi semiotica siano essenziali nella lettura sociologica di un film e non solo in quella estetica o linguistica. Cfr. *Ibidem*, pp. 43- 56.

[72] F. Vanoye, *La sceneggiatura. Forme, dispositivi, modelli*, cit., p.212

[73] *Di tante parvenze che s'ammirano al mondo, io ben so a quali posso la mia bambina assomigliare. Certo alla schiuma, alla marina schiuma che sull'onde biancheggia, a quella scia ch'esce azzurra dai tetti e il vento sperde; anche alle nubi, insensibili nubi che si fanno e disfanno in chiaro cielo; e ad altre cose leggere e vaganti.* Umberto Saba, *Canzoniere*, Mursia, Milano, 1974, (1° edizione 1922)

[74] Prendo a prestito la suggestiva immagine del testo curato da Ivelise Perniola, per alludere ad un attraversamento profondo e non ad un'oscillazione di superficie o ad una relazione biunivoca: è un "percorso di confine" che invita a ripensare le altre pratiche artistiche e a lavorare sulle differenze e gli allineamenti Cfr. Ivelise Perniola (a cura di), *Cinema e letteratura. Percorso di confine*, Marsilio Editore, Venezia, 2002, introduzione

[75] Mi si potrà obiettare che è naturale prerogativa dell'audiovisivo questo comportamento trasversale e cross-mediale, ma la annotazione qui risponde all' obiettivo di ricollocare la sceneggiatura proprio nell'ambito degli studi sul visivo.

[76] Concetto desunto dagli studi di Bolter e Grusin e, prima di loro, riconducibile a Marshall McLuhan. I due studiosi descrivono la competizione tra i media in termini di continui tentativi di rimediazione

differenti, quali la scrittura letteraria, la drammaturgia teatrale, la poesia, il fumetto, la canzone, la fotografia, il giornalismo, con il quale, secondo Alexander Mackendrick, condivide il minimo delle parole per comunicare il massimo delle informazioni.

Spesso si sottolinea che la sceneggiatura non deve essere né troppo verbosa, né troppo letteraria, al "bello stile" sono da preferire le immagini compatte, forti, enigmatiche, perché l'impatto emozionale delle parole e la forza della scrittura, a differenza di quanto avviene in narrativa o in poesia, è sostanzialmente un gesto inutile e non fa altro che sopperire ad altri tipi di carenze [78], connesse ad una debolezza "visiva" o di impianto strutturale. Altre volte si identifica una caratteristica della scrittura della sceneggiatura in uno stile rapido e asciutto, aereo e conciso, raffinato nella sua semplicità, se non addirittura telegrafico[79]. Non a caso la sceneggiatura, che nel suo impianto diegetico è attraversata da diversi registri: descrittivo, narrativo, dialogico, espressivo, almeno nei primi due ambiti, non ragiona mai in termini di "parola", quanto in termini di "frase", come

---

reciproca, evidenziando che nello scenario mediatico della contemporaneità i media non possono funzionare indipendentemente l'uno dall'altro, non possono produrre senso separatamente e non sono estranei alla contaminazione reciproca. La prospettiva avanzata riguarda i rapporti tra i media non nel senso delle influenze, ma nella dimensione della costante circolazione in senso reticolare e bidirezionale. Cfr. Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation: competizione e integrazione tra i media*, Guerini, Firenze, 2003, pp.77-96

[77] E' Umberto Eco ad indicare tra i testi, intesi come artificio sintattico-semantico-pragmatico, interni al progetto generativo, le *sceneggiature intertestuali*, che utilizziamo per comprendere testi (cooperazione testuale) a partire da altri testi (competenza intertestuale).Nella gerarchia delle sceneggiature intertestuali (*frames)* egli indica: a) le *fabulae prefabbricate*, primo gradino di una gerarchia di sceneggiature, sorta di schemi standard del romanzo poliziesco di serie o gruppi di fiabe in cui ricorrono le stesse funzioni; b) *sceneggiature motivo*, schemi flessibili, del tipo "la fanciulla perseguitata", che prevedono la presenza di certi attori, certe azioni e certe cornici ambientali; c) *sceneggiature situazionali*, come ad esempio la *slapstick comedy*,che mettono condizioni allo sviluppo della storia, ma possono essere combinate in modo diverso per produrre dverse storie (ad esempio la convenzione della torta alla crema, proibite le crostate, o il duello tra lo sceriffo ed il cattivo); c) i *topoi retorici* veri e propri, come la descrizione del *locus amoenus*. Cfr. Umberto Eco, *Lector in fabula*, Bompiani,Milano, 1979, pp. 79-84

[78] " Una buona sceneggiatura deve essere non solo facile da leggere, ma anche veloce. E' vero che un copione è solo uno schema per un film completo e dovrebbe essere simile alla relazione che si stabilisce tra il progetto di un architetto per un edificio completo e la sua costruzione, eseguita da qualcun altro. Ma è pur vero che un copione, ovvero un lavoro di scrittura che veicoli emozioni, deve essere anche piacevole da leggere" (trad.mia) in A. Mackendrick, *On Film Making, cit.* , p. 73

[79] E' lo stile a cui allude Truffaut, in occasione della redazione della sceneggiatura di *Jules et Jim,* con Jean Gruault, con un esplicito riferimento al lavoro di sottrazione e incessante cancellazione dello scrittore Henri-Pierre Roché, ma anche di Sacha Guitry e Jean Cocteau Cfr. Sandro Volpe, *La forma intermedia. Truffaut legge Roché*, L'Épos società edirice, Working papers del Circolo Semiologico Siciliano, 1996

unità significante di riferimento, assolvendo, mediante essa, la funzione di mostrare le immagini, evocare le idee ed, eventualmente, suggerire elementi di messa in scena; solo negli altri due ambiti si misura con la parola e con il suono, a livello espressivo/comunicativo ed espressivo/fonetico, ed eventualmente con i segni di interpunzione. Solo nel dialogo, infatti, la sceneggiatura lavora intensamente la "parola" ancora prima della frase, la parola in se stessa con il suo tendere fuori di sé, la sua concretezza ideologico-sociale, il suo intreccio pluridiscorsivo, la sua singolare stratificazione di fenomeni eterogenei come i dialetti sociali e professionali, le concezioni del mondo ed il confronto dialogico con il contesto. Per riprendere le parole di Bachtin: "tutte le parole hanno l'aroma di una professione, di un genere, di una corrente, di un partito, di un'opera, di un uomo, di una generazione, di un'età, di un giorno e di un'ora. Ogni parola ha l'aroma del contesto e dei contesti nei quali essa ha vissuto la sua vita piena di tensione sociale; tutte le parole e tutte le forme sono abitate da intenzioni… La parola della lingua è parola semialtrui. Essa diventa "propria" quando il parlante vi installa la propria intenzione, il proprio accento e la associa alla propria aspirazione semantica e espressiva. Prima di questo momento di appropriazione la parola non è nella lingua neutra e impersonale, ma sulle labbra altrui… "[80]. Spetta allo sceneggiatore questa appropriazione, che passa attraverso un suono e incontra le labbra degli attori.

La semiotica a lungo ha indagato il linguaggio cinematografico, cercando somiglianze e differenze con i tratti che caratterizzano la lingua[81], oggi, credo,

[80] Michail M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 2002*,* p.101

[81] Ispirandosi alla tripartizione su cui si fonda la linguistica di De Saussure (il linguaggio come somma della *langue* e della *parole*) Metz nel suo articolo *Il cinema, lingua o linguaggio?*, apparso per la prima volta nella rivista "Communications" n.4, del 1964, e ripubblicato in *Semiologia del cinema*, ha posto , insieme a Roland Barthes, le basi delle ricerche semiologiche a venire. Cfr. J.Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet, *op. cit.,* pp. 131-132. Malgrado sia stata sottoposta a forti critiche e oggi sia un lavoro storicamente significativo, ma datato, vale la pena rammentare la *Grande Sintagmatica*, una sistematizzazione, attraverso la quale lo studioso ha proposto una lista di 8 grandi tipi di sequenza (segmenti autonomi), che costituiscono, a suo parere, una prima suddivisione della colonna visiva dei film narrativi. Questi segmenti autonomi non sono indipendenti l'uno dall'altro, significano l'uno in relazione all'altro e si definiscono "sintagmi". In Francis Vanoye, *Le récit écrit, le récit filmique,* Editions Nathan, Paris, 1989, pp. 37- 43. Restano tuttavia, come sottolinea Pietro Montani nella Introduzione a *Semiologia del cinema*, delle aperture ancora vitali: il problema della narratività propria del cinema, la formazione delle "competenze" dello spettatore e l'idea che il cinema sia un "linguaggio senza lingua", cioè un insieme di discorsi a forte tasso di costruttività, caratterizzati dal fatto di produrre strutturazioni, piuttosto che lasciarsi spiegare in base a strutture soggiacenti.

che nessuna analisi, orientata in tal senso, possa trascendere dal fatto che il testo-sceneggiatura lavora (fatte salve le battute dei personaggi) su una forma[82], che si plasma all'insegna dell'enunciato e di un'istanza enunciativa, anche se di natura particolare, come cercheremo di evidenziare più avanti, e un enunciato è un'unità che non appartiene al campo della lingua (anche se è fatta di segni), ma al campo del discorso[83]. D'altro canto, procedendo in senso inverso, Metz afferma che "ogni immagine, lungi dall'equivalere a un monema o anche a una parola, corrisponde piuttosto a un enunciato completo"[84]. I concetti di *enunciazione* e *narrazione*[85], fortemente radicati nei contesti teorici, sono sempre risultati problematici in ambito cinematografico; le questioni, i dibattiti e le inquietudini, che hanno sollevato, appartengono forse ad un'altra stagione della semiotica e le definizioni risultano oggi meno produttive di allora. Una delle domande più difficili da risolvere sul piano teorico è come il testo-sceneggiatura raggiunga il destinatario e una storia si appresti a divenire film attraverso la lettura. Ovviamente qui si pone il problema se il testo–sceneggiatura sia stata pensato e indirizzato dal lavoro di un regista, di un produttore o di un attore, e se esista una condivisione precedente la messa in

[82] La forma, in questo caso, non ha nulla a che vedere con i *format*, pensati e messi sul mercato per questo tipo di scrittura, anche se i *format* contribuiscono alla visualizzazione del testo. Si rinvia, per tale aspetto, ai programmi JFilm e Final Draft,.

[83] Cfr. Lorenzo Cuccu, Augusto Sainati (a cura di), *Il discorso del film. Visione, narrazione, enunciazione,* Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli/ Roma, 1987

[84] Spiega l'equivalenza attraverso cinque caratteristiche fondamentali: 1) Le immagini filmiche sono di numero infinito; 2) Sono in linea di principio, invenzioni di colui che parla; 3) Esse offrono al destinatario una quantità indefinita di informazione; 4)Sono unità attualizzate; 5) Acquistano il loro senso solo in piccola parte in opposizione paradigmatica alle altre immagini, che avrebbero potuto apparire nel medesimo punto della catena" Cfr. Christian Metz, *Note per una fenomenologia del narrativo,* in *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1989, pp. 49-50.

[85] "L'applicazione dl concetto di enunciazione al cinema presuppone una serie non trascurabile di successivi *glissements* semantici… nell'accezione benvenistiana, "l'enunciazione è questo rendere funzionante la lingua attraverso un atto individuale di utilizzazione", il termine proprio per effetto di questo *glissement* semantico – passa quindi a indicare "le tracce dell'atto (enunciativo) nel prodotto (enunciato)", infine (secondo *glissement* semantico) " invece di inglobare la totalità del percorso comunicativo, l'enunciazione è definita come il meccanismo di generazione di un testo, l'apparizione nell'enunciato del soggetto dell'enunciazione"… D'altra parte anche il concetto di narrazione non è esente da critiche. Genette (l'allusione è al *Nouveau discours du récit,* ndr) per esempio si dichiara contrario a questa estensione, distinguendo la maniera in cui una storia è raccontata da quella in cui è trasmessa per via extra-narrativa… L'interpretazione estensiva della nozione è in ogni modo largamente prevalente ed accettata, se non altro fra coloro che si occupano di *narratologia* cinematografica" In Lorenzo Cuccu, Augusto Sainati (a cura di), *Il discorso del film. Visione, narrazione, enunciazione*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1988, pp. 40-41

scena o meno. Tuttavia il testo immagina sempre il dialogo con un lettore atipico, dotato degli attributi percettivi dello spettatore, un destinatario incerto, il *foyer della percezione–ricezione del testo*, disposto alla audio-visualizzazione. Il fatto che il testo drammatico sia uno script in attesa di realizzazione scenica e quindi con una sua interna articolazione immaginario-narrativa, non può non avere degli esiti su chi lo riceve. Resta al destinatario il compito di interpretare (funzione opzionale) ciò che viene indirettamente mostrato ed evocato, e, allo stesso tempo, dedurre dall'incatenamento delle sequenze la logica di svolgimento della storia, i moti dei personaggi, gli echi di quel mondo immaginato. Suo il compito di riempire gli spazi bianchi e lasciar respirare i vuoti, articolare le parti tra il detto e il mostrato, integrare l'asse verticale (paradigmatico) e l'asse orizzontale (sintagmatico), visualizzare dalle parole scritte la storia che verrà messa in scena[86]. La sceneggiatura è un corpo risuonante dai molteplici registri, e ciascuno dei suoi elementi acquista una pluridimensionalità, che rinvia a discorsi presenti, ma anche a discorsi assenti, e lo sceneggiatore è un locutore invisibile che opera attraverso le azioni e le parole dei personaggi, intrecciando i fili, tessendo la trama, descrivendo arbitrariamente l'ignoto, e, anche quando parli perfettamente la lingua del cinema, se ne possono, in taluni casi, intravederne le tracce[87]. Nel passaggio di consegne dall'emittente al destinatario si compie anche il passaggio, l'incontro, la mediazione dello sguardo dell'uno nello sguardo dell'altro.

Si tratta di una categoria ibrida della narrazione che il romanzo tradizionale non conosce e la cui caratteristica è quella di situare un nuovo orizzonte referenziale dell'enunciato. Il narratore delle parti narrativo-descrittive è extradiegetico e finge di non sapere più di quanto sappiano i personaggi, che lui stesso mette in scena e ai quali dona la parola. I personaggi parlano tra loro, ma la storia è costruita secondo differenti punti di vista, per questo si assiste ad una focalizzazione che può essere interna, esterna o variabile[88]. Il dialogo non

[86] Cfr. Isabelle Raynauld, *Le point de vue dans le scénrio*, in "Protée" , hiver-printemps, 1988, pp. 156-160

[87] Giorgio Tinazzi, *La scenggiatura, zona di mezzo*, in Mariapia Comand, *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Lindau, Torino, 2006, pp.21-32

[88] Cfr. Gerard Gènette, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 1986 pp. 206 e 222

è che una delle risorse dell'informazione narrativa, certo meno importante delle immagini.

Di certo la sceneggiatura non è scrittura del *dopo*, evocativa del passato, ma scrittura del *durante*, scrittura al presente e nel presente, anche quando si tratta di un film in costume, lanciata nel tentativo impossibile di trattenere il tempo del vissuto, l'esistenza *in fieri*[89]*,* l'immediatezza dell'istante. La narrazione è sempre al presente, anche quando ci parla di passato o futuro, perché è una narrazione simultanea e l'istanza raccontante è contemporanea al racconto*. La narrazione simultanea rende presente la storia più del racconto, la trama più del discorso*. Raccontare suppone in effetti una distanza dal racconto e una attitudine interpretativa che la narrazione della sceneggiatura ignora.

Pur senza escludere l'impiego di altri tempi verbali, il presente fa necessariamente riferimento alla situazione dell'enunciazione, perché indica che ciò di cui si sta parlando accade in quel preciso momento, *hic et nunc*. Nell'opera *Semanalisi*, la Kristeva, così si esprime rispetto alla forma verbale del presente: " la soglia del tempo è varcata, e il presente "parla" ciò che è qui, attuale, attivo, rituale, rimesso nella posizione di essere descritto, raccontato, comunicato…. La sequenza al presente è un posto di osservazione per la scena fuori-tempo, in cui prende senso ciò che su questa scena si elabora. Impossibile senza il presente, il testo ne ha bisogno per porlo tra parentesi e costruirsi al di fuori del suo gioco. (…) Il testo *esce* dal falso-tempo sulla linea del presente, ed è grazie a tale movimento del resto che la significanza si fa ascoltare e partecipa al "detto" [90].

Proprio in virtù della collaborazione particolare, che la sceneggiatura richiede al lettore, sul piano della compiutezza "visiva", risulta efficace quanto sosteneva Pasolini ovvero che "l'impressione di rozzezza e di incompletezza è dunque apparente. Tale rozzezza e incompletezza sono elementi stilistici"[91].

---

[89] Cfr. " Vien voglia di rompere con un martello tutte le parole a metà o anche in tre quarti, dovrebbero combaciare subito con l'avvenimento in modo che non resti fuori il pizzo di un avverbio quando hai già consumato emozione e pensiero, invece i fatti si devono fermare per aspettare le parole che ansimano. Mi piacerebbe distendermi lungo gli avvenimenti con la snellezza dell'anguilla nell'acqua" cit. In Stefania Parigi, *Fisiologia dell'immagine,*Lindau,Torino, 2006, p. 56

[90] Julia Kristeva*, Semeiotiche.Ricerche per una semanalisi*, Feltrinelli, Milano, 1978, pp. 275-276 (capitolo *Poesia e negatività)*

[91] P.P. Pasolini,*Empirismo eretico,* cit., p.190

Ovviamente chiunque scriva sceneggiature, teorizzi in merito e suggerisca consigli nei manuali a tal proposito, sebbene inviti a disdegnare lo stile, a favore dell'evocazione delle immagini, sa benissimo che la scrittura non è mai neutrale; è un filtro, una mediazione, un ordine, a volte un piacere, raramente un godimento [92]; e non è un caso, che, spesso, sfidi dall'interno la sua capacità strutturante, la sua convenzionalità, il suo repertorio, per inseguire dinamismo e verosimiglianza, visionarietà e atmosfera, e lo faccia, insistendo su un periodare semplice, scandito dai predicati, dalla concretezza dei sostantivi, dall'efficacia degli aggettivi, o, all'interno dei dialoghi, da una indicazione di oralità frammentata, rotta e antiletteraria, saltando sulle virgole, come oltre la staccionata, seguendo il ritmo del respiro, come in una corsa a perdifiato. E' evidente che, nella pretesa oggettività come nella soggettività della scrittura, spesso trapeli l'impulso a fuoriuscire dalla linearizzazione e dalla chiusura, aprendosi all'idea di movimento, corporeità, gestualità, suono inarticolato, figura, chiaroscuro, all'incertezza appunto.

A proposito del linguaggio impiegato può essere illuminante quanto scrive Lotte Eisner sul lavoro di Carl Mayer, sceneggiatore per Lupu Pick e Murnau: " il linguaggio di Carl Mayer, dalle frasi corte, incompiute, spesso smozzicate, con la costruzione espressionista, con i verbi invertiti, è curiosamente scandito, articolato da improvvise cesure. Degli "e!", degli "ora!", dei "dunque!", seminati in modo apparentemente casuale fra le frasi e sempre isolati su una linea e ripetuti per accelerare l'azione o rallentarla, rivelano il senso acuto del ritmo di Mayer" [93].

---

[92] Con un linguaggio altamente metaforico, Barthes descrive magnificamente il sentimento che un testo, al di là di ogni riferimento e definizione, può provocare. "*Que jouissons-nous du texte*? Cette question, il faut la poser, ne serait-ce que pour une raison tactique: *il faut affirmer le plaisir du texte contre les indifférences de la science et le puritanisme de l'analyse idéologique*; il faut affirmer la jouissance du texte contre l'aplatissement de la littérature à son simple agrément.". Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, copertina, trad.it.(a cura di Carlo Ossola) *Il Piacere del testo* 1973, Einaudi, Torino,1999,

[93] Lotte Eisner, *Lo schermo demoniaco*, Editori riuniti, Roma, 1993, p.85 Partendo dall'eredità di Max Reinhardt, la Eisner analizza in che modo il *Kammerspielfilm* (da *Sylvester* a *Der Letze Mann*) condensi e suggelli la *Stimmung* tedesca, passando attraverso lo sguardo di due diversi autori, Lupu-Pick e Murnau, sottolineando, in due bellissimi capitoli, il significativo contributo di Mayer, sceneggiatore per entrambi, nonché del *Caligari* di Wiene, a cui si è soliti ricondurre l'Espressionismo tedesco. Dichiara Lupu-Pick nella sua prefazione allo scenario di Karl Mayer, pubblicato nel 1924 "Quando ho letto la sceneggiatura di *Sylvester*, sono rimasto colpito dal lato *eterno* dei motivi. E ho voluto trasmettere allo spettatore i

La magnifica menzogna della progressione drammaturgica e l'inesauribile artificio della parola pronunciata richiedono disciplina e applicazione, inventiva e ritmica.

"Se nelle intenzioni dello sceneggiatore una scena dovrà essere girata e montata in modo tale da avere un certo ritmo, una certa velocità, *quel* ritmo e *quella* velocità devono essere rilevabili dal periodare: condizionando la lettura del testo, imponendole una scansione mirata, si corregge l'evocazione della scena nel lettore. Viceversa, a situazioni caratterizzate dalla lentezza o dalla staticità è bene imprimere un ritmo analogo, magari prediligendo un periodare coeso piuttosto che segmentato"[94]. Lo sceneggiatore è libero di inserire nel testo tutto ciò che può essere utile e allusivo ai fini di un'ipotetica messa in scena e montaggio, ma, come sottolinea acutamente Giuliana Nuvoli, " il linguaggio della sceneggiatura appartiene comunque al mondo dei testi letterari per la sua natura fisica di segno grafico: e sottostà alle sue regole. Un esempio, fra gli innumerevoli, è quello dell'*illocuzione dell'identificazione* che, nel cinema, è immediata: io presento un personaggio o una situazione, ed essa viene immediatamente percepita dallo spettatore. La sceneggiatura deve, invece, sottostare al tempo e allo spazio necessari alla parola scritta per definire e portare all'immaginario del lettore quel personaggio e quella situazione."[95]

Testo in sé "paradossale", proprio perché scritto per essere visto e udito, utilizza la scrittura per proporre particolari stati di cose, per mostrare azioni *in fieri*, per restituire una comunicazione tra personaggi o comunque degli atti

---

sentimenti che avevo provato a quella lettura. Ma nel corso della realizzazione nuove prospettive si sono aperte, io mi rendevo conto di avere a che fare con un soggetto eterno e vasto quanto il mondo, magistralmente bloccato negli avvenimenti che si svolgevano nello spazio di un'ora…" p. 81. Nelle sue sceneggiature Mayer *lascia sentire*, oltre che *far vedere*, suscita sentimenti, oltre che immagini; suggerisce i movimenti della macchina da presa; indica i luoghi non solo come *locations*, ma come *Umwelt* (mondo che ci circonda); definisce con estrema precisione le illuminazioni che possono creare l'atmosfera; parla di *Gestalten*, cioè "forme,figure" e non solo di personaggi; inventa simboli universali (si pensi al bottone dell'uniforme o alla porta girevole di *Der Letze Mann*) estranei "alla cosiddetta profondità sotto cui i tedeschi nascondono un pomposo vuoto " p. 94

[94] Luca Aimeri, *Manuale di sceneggiatura cinematografica.Teoria e pratica*, UTET Università, Torino, 2007, p. 63.

[95] Giuliana Nuvoli, *La sceneggiatura come genere letterario,* in Beatrice Bartolomeo, Farah Polato (a cura di), *Scrivere per il cinema,* Atti del convegno di Padova, 18-19 novembre 2003 e 25-26 novembre 2004, in "Studi Novecenteschi", n.2, dic., 2004*,* p. 26. La Nuvoli guarda alla sceneggiatura dal punto di vista delle forme letterarie, analizzandone alcune specificità ed auspicando che essa venga accolta tra i generi letterari.

locutivi. La sceneggiatura entra come architettura del futuro e architettura del possibile nel testo filmico (e lo condiziona, lo ispira, lo sostiene) ancora prima dell'esistenza di quest'ultimo e della sua comunicabilità, operando, come sosteneva Lino Micciché, attraverso un *rapporto di pre-testualità*, *passando per la "porta" delle intenzioni formali*[96], con la sua implicita irriducibile differenza (scrittura *versus* immagine), che aspira a risolversi in identità[97].

E la scrittura, cruccio del grande Zavattini,nel caso della sceneggiatura, talvolta cerca di liberarsi di se stessa o di lacerare la rete di protezione della prosa letteraria, come se volesse eccedere i suoi limiti, sollecitando il ricordo, l'incanto, l'emozione della visione filmica, esprimendo il desiderio di restituire la passione del vedere[98], tentando di raggiungere la pregnanza dell'immagine, la vitalità dell'azione, lo svuotamento dell'inazione, la nudità del reale, la *suspence* e la "tragedia sospesa", quegli impulsi d'ampére e quell'amore, provvisti della

[96] A tal proposito, può essere interessante una annotazione di Lotte Eisner sulle sceneggiature di Mayer: "per Mayer l'impressione di questa *Umwelt (*mondo che ci circonda) nello spettatore deve essere accresciuta dal movimento determinato, perpetuamente contrastato e progressivo della macchina da presa, movimento con cui il regista avverte lo spettatore che quello che gli viene presentato è un mondo particolare. D'altra parte , sempre secondo Mayer, bisogna che questi movimenti vadano in profondità e in altezza durante lo svolgersi dell'azione, in modo da raffigurare visivamente la vertigine che afferra l'essere umano in seno alla natura e al mondo in cui vive" In. Lotte Eisner, *op. cit.*, p. 85

[97] " I supporti letterari più tipici del film (…) valgono "grosso modo" a proporre un "immaginario letterario" che viene a costituire il punto di partenza obbligato su cui si basa l'"Immaginario" specificamente cinematografico. Tale proposta potrà avvicinarsi più o meno, alla definizione metalinguisticamente descrittiva del film da farsi: ma anche la sceneggiatura più ferrea e più ricca di indicazioni tecniche è soltanto un pre-testo del testo filmico (…) Dove la sceneggiatura assume un ruolo primario è nella definizione degli assi sintagmatici del racconto cinematografico, in quella che potremmo definire la struttura narrativa primaria del film" Lino Micciché, *La ragione e lo sguardo. Saggi e note sul cinema*, Lerici, Cosenza, 1979, pp.173-174 e cfr. Id. (a cura di), la voce *Cinema e letteratura*, nel volume *Letteratura I*, Enciclopedia Feltrinelli-Fischer, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 68-92.

[98] A tal proposito si pensi a tante affermazioni di Zavattini, contenute in *Diario cinematografico* e ad alcuni passaggi dell'intervista rilasciata a Elio Petri nel 1950 " Io dico "basta con i soggetti"… nalla sua più massiccia attività, possiamo dire che per il 99% il cinema è sempre stato la narrazione di storie più o meno belle, più o meno utili e gioconde. E' sempre stato cioè niente altro che spettacolo: ma se non potesse essere altro che narrazione di storie inventate, il cinema potrebbe paragonarsi con la letteratura… La letteratura è tanto più avanti del cinema. E la ragione è, a mio avviso, che il cinema è veramente un rapporto dell'occhio con le cose viste. Perché l'immaginazione e l'occhio sono proprio la chiave del mezzo tecnico. La macchina quindi non fotografa, non deve fotografare ciò che abbiamo pensato, ma fotografare ciò che pensiamo nell'atto stesso in cui vediamo. E' quindi un modo di servirci di un mezzo ben differente dalla letteratura… Quando dico "basta con i soggetti" è perché con l'inventare una storia mi pare di tradire questa immediatezza e freschezza della macchina da presa alla quale si domanda così un'opera di traduzione e non di coesione: tra il momento del pensiero e il momento in cui la macchina realizza questo pensiero ci corre troppo tempo attualmente" in Cesare Zavattini, *Opere*, Bompiani, Milano, 202, pp. 688- 692

giusta quantità di ultravioletto, esistenti solo sullo schermo, così cari ad Epstein[99].

1.4 L'oscuro oggetto del desiderio (1977): segni neri su pagina bianca

Un giorno Ruth (Gordon)[100] domandò a Somerset (Maugham) " Che cosa fai, se una mattina ti siedi al tavolo e non hai nulla da scrivere?". E lui rispose: "Bene, mia cara, in quel caso, mi siedo lo stesso e scrivo , W. Somerset Maugham, W. Somerset Maugham, W. Somerset Maugham… finché non mi accade qualcosa e qualcosa accade sempre". In altre parole, stava dicendo a Ruth che il motore della scrittura è la scrittura stessa. (*Garson Kanin* intervistato da Pat McGilligan)[101].

Sebbene la sceneggiatura sia orientata al film, la sua elaborazione si avvicina ad altre forme scritturali come il romanzo o il testo teatrale[102]. In uno dei saggi, che ha più significativamente influito sugli studi inerenti l'argomento, Francis Vanoye, a partire dai grandi classici della storia del cinema, individua modelli, forme e dispositivi della sceneggiatura e ne parla come di un ***oggetto instabile***, non solo perché metodologicamente e operativamente include una serie di pratiche di scrittura preliminari, talvolta simultanee alla realizzazione di un film, ma anche perché ha da sempre conosciuto una relativa incertezza di statuto. Più facilmente e diffusamente, è stata ricondotta ad un ambito di indagine di tipo narratologico o semiologico, piuttosto che ad un'area di ricerca come quella dei *Film Studies* o, evento ancor più raro, dei *Visual Studies*.

Bisogna tuttavia riconoscere che storicamente le sono stati assegnati grandi meriti ed un ruolo di significativa importanza, almeno in alcune fasi del cinema,

---

[99] Jean Epstein, *Bonjour cinéma ,* in *L'essenza del cinema*, Marsilio, Venezia, 2002, p.28

[100] Attrice e sceneggiatrice, ha lavorato in coppia con il marito Garson Kanin, per George Cukor in molti film incentrati sulla coppia Spencer Tracy – Katharine Hepburn

[101] Pat McGilligan, *Garson Kanin: Self Expression*, in ID., *Backstory, cit*., p.104

[102] Proprio partendo da queste premesse, utilizzando i lavori di P. Pavis e di G. Genette, I. Raynaud ha impostato la sua tesi di dottorato sull'analisi della sceneggiatura come testo ed ha svolto un interessante studio sulla narrazione e la focalizzazione dentro la sceneggiatura, cercando di rispondere alle seguenti domande: come la sceneggiatura racconti una storia che vuole divetare film; come questo tipo di testo si armonizzi con le informazioni narrativo-verbali e visuali; come queste informazioni si riverberino sui protagonisti della narrazione ed a quale tipo di lettore/ spettatore futuro si rivolga questo genere di scrittura. Isabelle Raynauld, *.Le point de vue dans le scénrio*, in "Protée" , hiver-printemps, 1988, pp. 156 -160 e ID., *Le scénario de film comme texte*, in *Les Cahiers du Scénario*, n.4-5, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, hiver 1988-1989, pp. 165- 169

come la *Golden Age* [103], e che è stata oggetto di studio nel cinema narrativo classico[104] e in numerosi, recenti, studi più strettamente connessi alla tecnica della sceneggiatura, inclusi i manuali, che ad essa dedicano definizioni, analisi, consigli, mappature. Richiamandosi agli studi di Bordwell, Staiger e Thompson, Francis Vanoye ricorda che, già a partire dal 1897, la Biograph acquista idee, storie e sinossi dagli scrittori per realizzarne degli *outline scripts*, poi, quando i principi del taylorismo penetrano nell'industria cinematografica americana, al fine di realizzare una pianificazione e "budgettizzazione" del film, la sceneggiatura acquista gradualmente la sua attuale fisionomia[105]. "…Dire che lo sceneggiatore esiste, da quando esiste il cinema, non sarebbe esatto; da sempre esiste lo scrittore per il cinema. Non è una sottigliezza filologica; la figura dello sceneggiatore, in quanto professione caratterizzata da un suo statuto, è un prodotto degli anni Trenta, nata con il cinema sonoro, e quindi con la necessità di disporre di uno scrittore specializzato contemporaneamente in dialoghi e storie per lo schermo, e con la divisione del lavoro richiesta dalla

[103] Esiste un'ampia aneddotica sugli scontri tra regista e sceneggiatore nel cinema degli anni Trenta; sullo *studio system* basato su una stretta divisione del lavoro; sulla cosiddetta "sceneggiatura di ferro", attraverso cui si limitava il potere del regista e gli si impediva di lasciarsi andare a improvvisi, quanto inutili, estri creativi; sulla obbligatorietà della sceneggiatura, che doveva essere messa in scena così com'era e non aveva nessun margine di variazione etc.

[104] La nozione di cinema narrativo classico è di Bordwell, Staiger e Thompson, che le hanno assegnato un chiaro contenuto, tracciando una precisa mappa del sistema di produzione hollywoodiano e soprattutto chiarendo che lo stile del cinema classico americano non era da ricondurre alla volontà dei singoli autori, ma a un sistema e a un modo di produzione, che tracciavano modelli comuni per moltissimi film, nei quali si poteva ravvisare lo stesso marchio di fabbrica. Il modo di produzione quindi, almeno in questo caso, vorrebbe indicare anche lo stile del film . Cfr. Sandro Bernardi, *L'avventura del cinematografo*, Marsilio, Venezia, 2007, pp. 143-145. Partendo da quanto viene detto dagli autori nell'introduzione, circa il loro intento di "articolare un approccio teorico alla storia del cinema", Veronica Pravadelli sintetizza efficacemente la relazione tra i termini *mode of film practice* e *mode of film production*: " Con il primo si intende un sistema di norme che consente di stabilire una serie coerente di idee su come un film debba funzionare. Tali idee sono condivise da registi e spettatori e determinano, dunque, le scelte stilistiche dell'autore e la comprensione del film da parte dello spettatore. Le norme stilistiche sono rese possibili dal modo di produzione, una serie di procedure e norme di lavorazione all'interno di un sistema economico industriale " in Veronica Pravadelli, *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico hollywoodiano*, Marsilio, Venezia, 2007, pp.31-32

[105] Nel *Dizionario delle parole del cinema* di Jean Giraud (1958), la parola *scenario* è fatta risalire al 1907, ma, dalle sceneggiature originali del cinema muto sopravvissute, si profila un' altra realtà. Il primo scritto, definito scenario o composizione drammatica, negli Stati Uniti fu il film della American Mutoscope and Biograph, *Tom, Tom the Piper Son* del 1904, ma gli studi di Isabelle Raynauld e Edward Azlant propongono, come vedremo, prospettive diverse sull'argomento.

graduale trasformazione del cinema da una fase artigianale a quella industriale"[106].

Il breve *excursus* storico presentato in queste pagine serve a focalizzare la nascita e lo sviluppo di una pratica cinematografica, fondamentale nella storia del *medium*, con l'idea di fondo che l'alba di qualsiasi processo getti luci e ombre sullo svolgersi del processo in sé. La sceneggiatura rappresenta, più che un *corpus* storico o un *corpus* di storie, un flusso alterno, denso di esperienze e possibilità, anche quando viene messo tra parentesi o eluso, che continua ad esistere, a modularsi o fare resistenza tra le pieghe delle periodizzazioni storiche.

Dei pionieri della sceneggiatura abbiamo pochi dati certi e pochi ricordi. Sappiamo solo che non costituivano una massa omogenea[107], che non avevano un comune retaggio e che varcarono la soglia del cinema con la precisa idea di fare dell'*entertainment*.[108]

Nei primi anni del muto, in realtà, non ci sono vere e proprie sceneggiature, ma ***idee-immagini***, soggetti per l'appunto, appunti in margine alle possibilità offerte dalle *location* e dalle potenzialità del medium. Giuliana Muscio descrive così le prime sceneggiature del cinema statunitense: " … un copione è lungo da una a tre pagine dattiloscritte, se ne trovano esemplari incollati su cartoncino e piegati in tre, in modo da stare comodamente in tasca al regista. Il testo elenca il luogo della scena e, a grandi linee, il contenuto dell'azione; più che di sceneggiatura

---

[106] Giuliana Muscio *Scrivere il film,* Dino Audino editore, Roma, 2009, p. 13

[107] *" Westerns already had a foot in the door. Many early personnel, not just writers, had peculiarly western backgrounds (…) Ex vaudevillians cowboys and Indian scouts, Pinkertons, circus roustabouts, dande and pugilists, traveling salesman, ex-cons and con artists, former Legionnaires and Lafayette Escadrille Flyers, grande dame novelists and lady wits – no dubt the silent era wordsmiths were a motley crew compared to their more socialized descendants*" in Pat MaGilligan, *Backstory*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1986, p. 2

[108] Di ben altro avviso Eizenstein, che proprio nel saggio *Una lezione di sceneggiatura* del 1932, si pronuncia in tal modo: " il compito del cinema è di mettere il pubblico in condizioni di "servirsi", non di "intrattenerlo". Di afferrare, non di divertire. Di fornire al pubblico cartucce, non di dissipare le polveri che ha portato in sala. "Intrattenimento" in realtà non è un termine innocuo: nasconde un processo assolutamente concreto e attivo. Ma divertimento e intrattenimento debbono essere intesi precisamente come un semplice potenziamento quantitativo dello stesso materiale tematico interno e non assolutamente come forza qualitativa. Quando avevamo film che "facevano presa", non si parlava di intrattenimento. Non avevamo il tempo di annoiarci. Ma questa capacità di far presa a un certo punto è andata perduta. S'è perduta la capacità di creare film che facciano presa. E abbiamo incominciato a parlare di intrattenimento." In Sergej M. Eizenstein, *La forma cinematografica*, Einaudi, Torino, 2003, pp. 90-91

potremmo parlare di una storia divisa in quadri"[109]. Secondo Jost, i testi definiti *vues composées* "obbediscono esattamente a tre funzioni: in cima colui che ha l'idea, l'autore drammatico o lo sceneggiatore, nel mezzo coloro che fanno, cioè nel nostro caso, gli *interpreti*, gli attori, e coloro che fissano ciò che vedono, *che girano la manovella*, al gradino più basso della scala" [110]. Le sceneggiature erano scritte sotto forma di sinossi, raramente erano più lunghe di un paragrafo, anzi ve ne erano di più brevi e spesso consistevano in un titolo ed una riga di descrizione, incentrata sull'azione da mostrare. Queste brevi descrizioni già contenevano tuttavia gli elementi essenziali della sceneggiatura, così come noi la conosciamo: i personaggi ed una storia con un inizio, un centro ed una fine. *S*torie estremamente semplici, i cui spunti erano spesso ricavati dalla letteratura e dal teatro. Anzi, si può affermare che proprio al teatro la sceneggiatura debba, oltre che molti dei suoi contenuti, anche la forma scritta di presentazione con la suddivisione delle scene numerate. Non a caso *Le voyage dans la lune* (1902) è l'adattamento di uno spettacolo teatrale del 1901[111]. E *The Life of an*

[109] Giuliana Muscio, *La sceneggiatura*, in Giampiero Brunetta (a cura di) *Storia del cinema mondiale*, Einaudi, Torno, 2001, p. 660

[110] In Francois Jost, *La mano e l'occhio*, in *Fotogenia,* n. 2., p.4. Mi preme sottolineare l'originalità del saggio, dove l'autore svolge un discorso sull'autorialità dell'opera filmica, riprendendo le teorie di Goodman e Genette. Jost ascrive il cinema alla sfera delle arti meccaniche, piuttosto che a quella delle arti liberali, sostenendo che il primato della mano condiziona lo statuto del cinema delle origini molto più del mimetismo quasi obbligato e automatico della fotografia. La citazione di Méliès ("sono al tempo stesso un lavoratore intellettuale e manuale, il cinema è interessante perché è prima di tutto un mestiere manuale"); il riferimento all'organizzazione dell'atelier classico come modello di riferimento per la divisione del lavoro nel cinema delle origini con al centro il maestro, produttore di idee, circondato da aiutanti, spesso ridotti al ruolo subalterno di esecutori; il parallelismo con l'incisione, (comune a Panofsky) espressione dell'antica frattura tra l'autorialità di chi fornisce l'idea e mancato riconoscimento di chi è responsabile dell' impressione dell'immagine, sono tutti suggestivi elementi che contribuiscono alla sua ipotesi. Interessante anche la riflessione intorno alla sceneggiatura se sia un'opera autografica o allografica, se sia da considerarsi uno spartito ovvero un sistema di notazione o altro dalla scrittura destinata ad una esecuzione.

[111]Sottolinea Antonio Costa che *Le Voyage dans la Lune* (1902) di Georges Méliès, deriva almeno in parte da due romanzi di Jules Verne (*De la Terre à la Lune,*1865; *Autour de la Lune,* 1870) e , riprendendo vari spunti dall'operetta *Le Voyage dans la Lune* (1875) di Jacques Offenbach, messa in scena al Théâtre de la Gaîté per la regia di Adolphe d'Ennery. In effetti, il catalogo della Star Film di Georges Méliès costituisce un corpus che documenta in modo esemplare la politica produttiva, in fatto di trasposizione cinematografica di testi letterari, di una delle prime case di produzione. Da esso risulta che Méliès adattava per il cinema di tutto, dalle fiabe di Perrault ai drammi di Shakespeare, da *Robinson Crusoe* ai *Viaggi di Gulliver*, dal *Barbiere di Siviglia* al *Barone di Münchhausen,* da *Faust* di Goethe (magari attraverso le opere di Gounod e di Berlioz) a *She* di H. R.Haggard. Ma dell'opera originale, oltre al riferimento al titolo o a un personaggio (per il *Faust* era naturalmente quello di Mephisto il suo personaggio preferito, che interpretava personalmente), Méliès prendeva solo qualche spunto per l'esibizione di uno o più eventi prodigiosi realizzati attraverso il suo repertorio di trucchi cinematografici

American Fireman (1902) è ispirato ad una storia per lanterna magica *Both the Fireman* o *Life in the Red Brigade*, mentre *Histoire d'un crime* (1901), scritto e diretto da Ferdinand Zecca per la Pathé Frères risale ad un allestimento del 1880 per il Museo delle cere, il Grévin di Parigi.

I primi film potevano essere invenzione di un operatore, di un regista, ma potevano anche provenire da uno scrittore, uno sconosciuto dilettante, un *everyman* o *woman*[112] , che avessero il coraggio e l'originalità di pensare ad un'operazione di visualizzazione scritta in funzione delle immagini in movimento. Singolare, in tal senso, la vicenda di una delle più grandi sceneggiatrici del cinema americano, Anita Loos[113]. Dopo aver scritto, sin dall'adolescenza, soggetti per varie case di produzione (Biograph, Lubin, Kinmacolor e Kosmik), ottiene, nel 1912, all'età di ventiquattro anni, un contratto con la Biograph. Suo il soggetto, ispirato da Mary Pickford, intitolato *The New York Hat* (1912). Lo realizza D. W. Griffith[114], sotto la cui direzione la Loos lavora per un significativo periodo di tempo, prima di passare alla collaborazione con il marito, il regista John Emerson, e l'attore Douglas Fairbanks. Nella sua divertente autobiografia, *A Girl Like I*, in cui la scrittrice decide di consegnare ai posteri un ritratto ideale di se stessa e del mondo avventuroso che la circonda, racconta che, a seconda delle suggestioni offerte dagli esterni, redigeva all'istante lo scenario e la *continuità*. Le sue prime sceneggiature per film da due bobine erano lunghe una pagina e mezza, ma già nel 1916 i testi arrivavano a quaranta pagine. La vicenda della Loos, rivela in *nuce* come la forma della sceneggiatura si vada progressivamente articolando e strutturando, definendosi come la prima tappa della lavorazione del film[115].

---

che determinò il rapido successo e l'altrettanto rapido declino delle sue «vedute». Antonio Costa, *Letteratura e cinema: linee di una ricerca in progress*, Università IUAV di Venezia, WP, 4/08, e ID., *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*,Utet Libreria, Torino 1993.

[112] A tal proposito si pensi anche ai concorsi banditi da riviste specializzate e Case di produzione in Italia per ottenere nel modo più economico possibile una infinità di soggetti, che, con pochi interventi, venivano espropriati ed utilizzati senza compenso alcuno per l'autore

[113] Cfr. Anita Loos, *A Girl Like I,* The Viking Press, New York, 1996, pp.55- 68

[114] " … Quando Griffith si fu ripreso dalla sorpresa di scoprire che l'autrice era una ragazzina con le trecce, mi chiese di lavorare alla Biograph. La compagnia aveva comprato tante delle mie storie, che a quel punto a Griffith sembrava logico che mi fermassi con loro…"

[115] *The screenplay evolved from a few written lines describing the action and characters involved in the story and become a lenghty script of fifteen pages or more per reel of film.* Isabelle Raynauld, *Screenwriting, cit.*, in R. Abel, *Encyclopedia of Early Cinema,* Routledge, New York, 2005, pp. 576-577

Proprio intorno al 1911 si profila una divisione dei compiti tra sceneggiatore e regista, quest'ultimo esperto in direzione degli attori e della troupe, l'altro nel lavoro di ideazione e scrittura. Ma Janet Staiger evidenzia che, già negli anni immediatamente precedenti, le società cinematografiche avevano tutte degli uffici dedicati alla lettura e scrittura di storie con a capo lettori e scrittori, facenti funzione di pre-editor/proto-sceneggiatori[116]. L'affermazione trova conferma in un saggio, che analizzeremo più avanti, di Edward Azlant ed un articolo del 1909 su *Nickelodeon*, in cui Archer McMackin scrive che quasi tutte le *film companies* hanno organizzato dei dipartimenti di sceneggiatura, presiedute da un editore, che dedica tutto il suo tempo a ricevere e leggere manoscritti, sollecitando continuamente nuove idee[117].Le compagnie, di fronte alla crescente richiesta di *scripts*, si affideranno a scrittori professionisti, ma anche a non professionisti, sebbene la consuetudine di riferirsi a quest'ultimi abbia breve durata, concludendosi definitivamente, quando il lungometraggio diventerà la forma dominante. Gli scrittori, che si occupavano di sceneggiature, dovevano determinare *quali tipi di storie fossero più adatte per il tempo di scorrimento di un rullo*, ed i registi, quando avevano in mano il copione, si ritrovavano nell'urgenza di inventare i metodi migliori per narrarle, ma anche nella necessità di trovare mezzi adeguati per garantire allo spettatore una sufficiente comprensione[118].

---

[116] Cfr. Janet Staiger, *The Hollywood Mode of Production to 1930*, in *The Classical Hollywood Cinema: Film, Style and Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, New York, 1985, p. 146

[117] Archer McMackin, *How Moving Picture Plays Are Written*, in *Nickelodeon* 2, n. 6, Dicembre 1909

[118] Charlie Keil , *op. cit.* , pp. 29-44. A tal proposito occorre sottolineare che per teorici come Keil , il cinema delle origini si colloca nel segno della fotografia, dei dispositivi ottici, dell'esperimento scientifico, dell'apparato tecnologico e dell'intrattenimento, è alieno alla questione della narratività, sostanzialmente un "fenomeno visuale" (rappresentato da "vedute" e attualità ovvero registrazioni di brani di vaudeville o altri eventi), dominato da figure come Edison e i Lumière, che non mostrano alcune interesse per il potenziale narrativo del cinema; diversamente, per teorici come Andrè Gaudreault, la narratività è insita nel cinema sin dalle origini, da qui la sua intima vocazione a narrare storie, pur con la necessaria distinzione tra due livelli di narratività differenti: l'uno caratteristico della singola inquadratura (in virtù della analogia iconica), l'altro correlato al processo del montaggio. Cfr. A. Gaudreault, *Film, Narrative, Narration: The Cinema of Lumiere Brothers*, in *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, British Film Institute, London, 1990. Diversamente Kristine Thompson insiste sullo scarto esistente tra cinema primitivo e narrazione classica, ma nel senso che raramente il primo rassicura lo spettatore nel processo di comprensione. "*Primitive narration on the whole lacks the redudancy and the break- down of the action into a linear chain of causes and effect that make the classical narrative so easy to follow… These principles of redundacy and clarity guided the formulation of a classical approach to narration*" . K. Thompson, *Narration in Three Early Teens Vitagraph Films* , in *Film History 9,* n.4, 1997, pp. 410- 434. Noël Burch ha distinto il Modo di Rappresentazione Primitivo (MRP) dal Modo di

Tuttavia solo l'apertura, negli *studios*, di veri e propri dipartimenti di sceneggiatura, come vedremo in seguito, permetterà agli scrittori per il cinema di consolidare il loro ruolo e di essere finalmente assunti e retribuiti[119].

Agli albori della sceneggiatura sono soprattutto le donne a spiccare per quantità e qualità del lavoro[120]. Tra queste: Frances Marion, 136 film all'attivo, tra i quali

---

Rappresentazione Istituzionale (MRI). Mentre il primo riguarda la fase in cui il cinematografo era una delle tante attrazioni offerte nei luoghi di spettacolo, il secondo coincide con la progressiva conquista da parte del cinema della capacità di raccontare e rappresentare vicende anche complesse e, quindi, di rivaleggiare con il teatro e la letteratura. Il MRP è caratterizzato dalla frontalità del quadro, la messa in scena, la fissità della cinepresa; dalla mancanza di articolazioni spazio-temporali e, quindi, narrative; dall'importanza del profilmico (l'azione si svolgeva tutta in un unico spazio omogeneo) e dall'«autarchia» figurativa dell'inquadratura, cui corrispondeva una «esteriorizzazione» della funzione narrativa e commentativa, affidata alla voce di uno speaker/ imbonitore e all'accompagnamento musicale. All'opposto, il MRI è caratterizzato dalla "grande forma narrativa" basata sulla discontinuità delle immagini (alternanza e scalarità dei piani) e sulla "linearizzazione" dei vari elementi significanti. Solo dopo il passaggio dall'uno all'altro modo di rappresentazione, il cinema acquista la capacità di articolare compiutamente una sua tecnica narrativa, pur con caratteristiche differenti da quella letteraria. Cfr. Noël Burch, *Il lucernario dell'infinito,* Il Castoro, Milano, 2001. Hanno costituito, a tal proposito, una preziosa fonte di interesse i capitoli dedicati alla progressiva linearizzazione del racconto, ove Burch mostra come il cinema "primitivo" , giunto alla costruzione di un proprio equilibrio, entri in crisi con l'affermarsi di alcune procedure (linearità e centramento del racconto), che si affermano attraverso la pratica del montaggio. Tom Gunning preciserà questa diversità tra primitivo e classico, distinguendo un cinema delle attrazioni, a regime esibizionista, incentrato sulla stimolazione sensoriale (shock), da un cinema della narrazione, incentrato sulla scopofilia. Cfr. Tom Gunning, *The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde*, in Robert Stam & Toby Miller*, Film and Theory: An Anthology*. Eds. Blackwell, 2000. 229-235. In un altro saggio Gunning scrive: [*E]ven with the introduction of editing and more complex narratives, the aesthetic of attractions can still be sensed in periodic doses of non-narrative spectacle given to audiences (musicals and slapstick comedy provide clear examples). The cinema of attractions persists in later cinema, even if it rarely dominates the form of a feature film as a whole. It provides an underground current flowing beneath narrative logic and diegetic realism….* sottolineando che, anche quando il cinema diventa narrativo, tuttavia l'attrazione non scompare, anzi resiste e traluce all'interno della narrazione, soprattutto in alcuni generi cinematografici T. Gunning, *An Aesthetic of Astonishment, Early Film and the (In)Credulous Spectator*, in *Art & Text*, no. 34, Spring 1989. E' evidente, in tal senso, che la sceneggiatura come luogo di rimediazione dei diversi regimi e delle diverse serie culturali, abbia contribuito a questa pratica di *convergenza*.

[119] Il problema dei fondamenti, delle informazioni pratiche e delle limitazioni della sceneggiatura viene sollevato sulla pagine dei giornali dedicati al cinema, accanto all'altro problema della retribuzione degli sceneggiatori. Uno dei primi ad introdurre il discorso sulla paternità del copione, fin dall'articolo *The Tecnique of the Picture Play*, in *Moving Picture World 8,* n.3, del 21 gennaio 1911, è George Rockhill Craw, per il quale uno sceneggiatore ha il diritto di essere valutato al pari di un drammaturgo. Lo scatto in avanti sulla questione si realizza quando si incomincia a prendere in considerazione se sia la storia o il suo modo di essere raccontata (*story* e *storytelling*) a determinare l'efficacia del film. Personalità del calibro di Epes Winthrop Sargent e Craw orienteranno profondamente la discussione sull'argomento, sostenendo l'importanza strategica del copione, ma soprattutto sottolineando quei principi estetici che, a loro avviso, debbono caratterizzerare i lungometraggi a venire: verosimiglianza, organicismo tra le parti, unità dell'azione, credibilità, idea di una storia che sembra farsi da sé *The very adherence to strctural rules hides the evidence of the author's craftsmanship, and the illusioni is perfected in accordance with the proper use of them*, in G. Rockhill Craw, *Moving Picture World 8*, n.4, 28 gennaio, 1911.

le migliori interpretazioni di Mary Pickford e Marie Dressler, alcuni importanti film per Lillian Gish e le sorelle Talmadge, senza contare gli Oscar; June Mathis, ingiustamente ricordata per il ri-montaggio di *Greed*, per la quale Sam Goldwyn aveva acceso un'assicurazione di un milione di dollari, 136 film scritti , il progetto di *Ben Hur* , il lancio di Rodolfo Valentino e del regista Rex Ingram; Jeannie MacPherson, sceneggiatrice della quasi totalità dei film di Cecil B. De Mille, compresi quelli sonori; e ancora: Olga Printzlau e Clara Beranger, che scrivevano entrambe per William De Mille, Lois Weber, una delle registe pioniere del muto, Jane Murfin, Lenore Coffee, Josephine Lovett, Sonya Levien, Eve Unsell, Edith Kennedy, Bess Meredith, Ouida Bergere, Beulah Marie Dix, Marion Fairfax, Margaret Turnball, Agnes Christine Johnston. Le mansioni non erano divise rigidamente: la scenarista stendeva la sequenza delle scene, raccontando gli eventi in termini visivi, poi, sulla base dello scenario, il *continuity writer* organizzava la continuità delle scene, ovvero quel testo che, nel procedimento, ricorda l'attuale copione. *Scenario e continuità erano pratiche diverse, ma strettamente unite. "*Il termine *continuity writer* e le biografie degli

[120] "… Gli sceneggiatori principali nell'industria erano, in larga maggioranza, donne. "C'è forse una buona spiegazione sociologica per questo: forse perché le donne erano più in sintonia degli uomini nella produzione di un melodramma kitsch e di quelle storie sentimentali che dominavano la produzione media hollywoodiana del periodo. Qualunque fosse la ragione questo fenomeno rimase costante fino alla metà degli anni '20. Era il trionfo della ragazza-scrittrice, con i pazzi nomi che evocano l'immagine incongruente di un cappellino piumato chino su un'arcaica macchina da scrivere… " questa la spiegazione secondo Gary Carey in Richard Corliss, *The Hollywood Screenwriters*, New York, 1970 cit. in G. Muscio, *Scrivere il film*, cit*.,* pp. 22-23. Dalla fine del secolo alla metà degli anni Venti, nella sceneggiatura, le donne stanno agli uomini dieci a uno. Queste donne giocano un ruolo chiave in un cinema finora identificato con figure "maschili" di registi e produttori. Probabilmente riescono ad entrare nel cinema, perché é considerato una "pratica bassa", e viene lasciato loro tanto spazio (e tanto potere), per latitanza della "cultura alta", ma la Muscio suggerisce che si tratta di donne "organiche" a un sistema che si sta modernizzando, che non propongono messaggi ideologicamente univoci,in quanto *permettono ai residui vittoriani di adeguarsi senza forzature al nuovo ideale di vita borghese e lasciano alle turbolente classi subalterne di identificarsi con ideali di promozione sociale (e di consumo).* "Le sceneggiatrici vengono dalla classe media, a volte hanno studiato al college; nel cinema hanno carriere prolifiche e gratificanti, guadagnano un sacco di soldi, sono spesso il braccio destro di registi e produttori, sul set hanno fatto tutti i mestieri, e non è raro che curino la produzione e la regia di alcuni loro film. vanno assolutamente identificate con il melò-kitsch di cui parla Carey. La loro opera di Modernizzazione è evidente soprattutto nel modo in cui rappresentano il rapporto tra i sessi, da un lato dando forza all'idea dell'amore romantico, dall'altrotrattando a volte di tematiche come l'incesto, lo stupro, le relazioni sadomasochiste, o dando spazio a un umorismo dissacrante (…) La loro abilità nel creare comunque, all'interno della cultura popolare,l'immagine del rapporto di coppia come realizzazione massima dell'affettività (identità) individuale, soprattutto femminile, ovvero la creazione di un immaginario collettivo che trasforma il matrimonio daistituzione patriarcale in crisi a coronamento di un'esaltante esperienza emotiva, è impresa culturale di proporzioni grandiose". G. Muscio, *Silenziose voci. Le sceneggiatrici del muto americano*, in "Contemporanea", n.3, 2006, pp. 449-476

scrittori per lo schermo di allora indicano che questi personaggi seguivano da vicino la produzione del film, restando impegnati anche durante le riprese. Fino agli anni Venti la scenarista lavorava in certi casi, anche al montaggio del film, soprattutto per preparare le didascalie esplicative, o faceva la comparsa o la trovarobe. Il lavoro dello scrittore era ancora avventuroso o artigianale, se pure in una linea di crescente specializzazione"[121]. Intorno al 1914 il *continuity script* diventa pratica comune del cinema americano, " è una sceneggiatura articolata e numerata in funzione dell'organizzazione delle riprese e permette la previsione dei costi, la ripartizione dei compiti e il controllo delle singole fasi della produzione"[122].Questo tipo di testo si consolida all'interno dell'organizzazione degli *studios* (ove era comunque il produttore ad assumere su di sé l'intera responsabilità del prodotto, scegliendo sceneggiatore, regista, troupe e attori), ma si impone anche in Europa, seppur con esiti differenti rispetto ad Hollywood. Le sceneggiature non sono ancora voluminose, anzi piuttosto sottili, ma tutta l'azione viene descritta in dettaglio e il significato del dialogo viene abbozzato nelle didascalie provvisorie.

E' importante sottolineare che, nel periodo che va dal 1914 almeno fino alla fine degli anni Venti, anche se gli *script* diventano sempre più precisi, elaborati scena per scena, estremamente indicativi, tuttavia è il regista, se ha carattere forte e spiccata personalità[123], a decidere il *découpage* tecnico e partecipare creativamente alla riscrittura del film in sede di montaggio. Come sottolinea la Albano "i grandi registi hanno lavorato sostanzialmente e dappertutto in modo simile: *en artiste*, liberamente, padroni della propria opera concepita, anche nell'efficiente e commerciale cinematografia americana, come "opera d'arte" e secondo l'idea "un uomo , un film" [124].

Interessante, a tal proposito, anche la tesi di Leonardo Gandini, il quale, alla luce della biografia scritta da Tom Gunning su David Wark Griffith[125], delinea un

---

[121] *Ibidem*, p. 18

[122] Lucilla Albano, *Il secolo della regia*, Marsilio, Venezia, 2004, p. 150, nota n. 35

[123] Griffith e Chaplin, ad esempio, utilizzavano spesso un *general outline script*, lavorando successivamente il film in fase di montaggio.

[124] L. Albano,*Il secolo della regia,* cit.*,* pp.154 - 155

[125] In estrema sintesi, Thompson e Gunning hanno messo in evidenza quali sono le trasformazioni narrative, identificando entrambi nell'avvento dello *storytelling* un cambiamento sostanziale e una trasformazione integrale del dispositivo narrativo. Questa attenzione sempre più forte e concentrata

parallelismo tra l'affermazione del ruolo del regista e lo sviluppo della dimensione narrativa nel mondo del cinema. La posizione dominante del regista non sarebbe solo una semplice conseguenza della sua forte personalità, ma il risultato di una riconfigurazione su scala industriale del prodotto commerciale cinematografico, basata sulla promozione del film come mezzo di finzione drammatica. "E' attraverso la narrazione che il regista si ritaglia, all'interno della produzione di un film, un ruolo particolare e di rilievo. A permetterlo è la natura stessa del racconto, che in qualche modo implica un atto preliminare di manipolazione del materiale narrativo, tale da dotarlo di una leggibilità e di un senso"[126]. Griffith è il primo uomo di cinema a legittimare il suo mestiere e a far ciò, mediante la capacità di narrare[127]. Gunning, nel suo libro sulle strategie narrative dei primi film Biograph griffithiani, inscrive il discorso sul linguaggio cinematografico del grande regista nel più ampio orizzonte della cultura popolare, proponendo un suggestivo nesso tra i mezzi impiegati, come il montaggio parallelo e la ritmica del tempo lavorativo, ritmica che si riverbera anche sul tempo libero, esperito in modo completamente nuovo dalla *working class* nella metropoli industriale[128]. Si può pensare che questo originale tipo di

---

sull'aspetto narrativo, per Gunning coincide con il modo in cui il regista maneggia specifici elementi come il montaggio incrociato, (in riferimento a Griffith), mentre per la Thompson la prospettiva è meno localizzata e insiste sull'attività narrativa come mezzo per ottenere una maggiore chiarezza grazie alla crescente ridondanza e allo sviluppo di una serie di metodi per fornire informazioni allo spettatore. Partendo da questo punto, con minore attenzione agli elementi che caratterizzano il cinema primitivo e quello classico, Keil si interessa al processo di transizione, non come graduale dissolvenza del cinema cosiddetto primitivo nel paradigma classico, ma come momento di profonda ambivalenza e contestazione tra permanenti regimi differenti. *As Gunning himself has noted, " the transitional period appears to be less a gradual fade into the classical paradigm than a period of ambivalence and contestation*, in Charlie Keil, *Early American Cinema in Transition*, The University of Wisconsin Press, p.10

[126] Leonardo Gandini, *Cinema e regia,* Carocci, Roma, 2006, pp. 17-18

[127] Nel 1913 D. W. Griffith lascia la Biograph per sentirsi completamente libero di esprimere la sua arte senza nessun vincolo produttivo. E' il *New York Dramatic Mirror* , nel dicembre del 1913, ad annunciare che è rimasto senza lavoro:"*D.W. Griffith, realizzatore di tutti i grandi successi della Biograph, che hanno rivoluzionato il* ***dramma cinematografico*** *e posto le fondamenta delle moderne tecniche di quest'arte. Fra le innovazioni da lui introdotte e ora generalmente seguite dai produttori più avanzati sono: l'uso di grandi primi piani e di riprese panoramiche da lontano, lo «switchback» o inserzione nella narrazione di avvenimenti precedenti, la suspense mantenuta a lungo, la dissolvenza in chiusura e il contenimento della recitazione, tutti progressi che hanno dato al cinema piena dignità d'arte*". All'epoca aveva trentotto anni e aveva diretto non meno di quattrocento lavori, senza che il suo nome apparisse sullo schermo. Sull'importanza della figura di Griffith in merito alla gestione della narrazione e del montaggio si veda anche Gavin Millar, Karel Reisz, *The Tecnique of Film Editing*, Focal Press, 1953

[128] *An urban and industrial working-class audience might find this race against the clock and rythmic division of time strangely familiar…The syncopated rhythms of ragtime and the mechanically produced*

approccio possa avere un'interessante ricaduta anche sulle storie e le strutture narrative sviluppate dalla sceneggiatura, analogamente a quanto già avveniva in ambito letterario, se non altro è difficile immaginare che i primi copioni destinati al cinema fossero completamente alieni dal tentativo di condensare e rappresentare esperienze percettive vicine alla ritmica palpitante della grande città ed al vissuto che caratterizza l'epoca della seconda rivoluzione industriale, ma è solo un'ipotesi, non suffragata da una adeguata documentazione.

Il problema della narrazione costituisce un ambito di estrema complessità. Come raccontare una storia? Quale storia raccontare? In che modo la storia incontra il pubblico? Sono domande che il mondo del cinema ha incominciato a porsi allora e che continua a porsi anche oggi[129].

Nei primi anni del cinema è l'estrema brevità dei film, determinata da costrizioni di natura tecnologica, ad imporre necessarie limitazioni, non consentendo ai *filmakers* di impegnarsi nel tentare la strada di una rappresentazione narrativa. Solitamente spettava agli esercenti di sala sopperire a questa necessità, organizzando dei "palinsesti" per l'intrattenimento serale, che includessero, oltre alle vedute di una sola inquadratura, brani musicali, conferenze, numeri acrobatici o illusionistici, immagini stereoscopiche[130]."Con l'avvento del film a

---

sensations of speed and force in amusement park rides reproduced the new and often repressive experiences urban workers encountered and trasformed them – temporarily – through play… Likewise , Griffith's parallel editing invokes the split-second timing of industrial production and workers' enslavement (asservimento) to an oppressive temporality, in T. Gunning, *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, University of Illinois Press, 1991, p. 105 Idea peraltro estesa da Gunning a tutte le forme di divertimento popolare, come risposta alla ridefinizione del tempo, determinate dal lavoro industrializzato.

[129] Il concetto di *storytelling,* traducibile in italiano come arte del raccontare, è stato recentemente affrontato da Christian Salmon, scrittore e membro del *Centre des Recherches sur les arts et le language* (CNRS). Lo *storytelling,* a lungo considerato come una forma di comunicazione riservata ai bambini, analizzata solo da studi letterari, sta conoscendo negli Stati Uniti, dalla metà degli anni Novanta, un vero e proprio *revival*, al punto che si è coniato per questi tempi il termine di "epoca narrativa". Lo storytelling si è imposto in tutti i settori della società e trascendendo i confini politici, culturali o professionali, realizzando quello che i sociologi hanno chiamato il *narrative turn*, '"epoca narrativa"… Un fenomeno che trascende le frontiere disciplinari e i diversi campi d'applicazione. Cfr. Christian Salmon, *Storytelling*, Fazi editore, 2008, pp. 3 - 9

[130] A tal proposito Miriam Hansen evidenzia come il cinema delle origini fosse caratterizzato da eccesso di stimoli e da una specifica sovradeterminazione di modelli di comportamento ricettivi. Il cinema infatti, dopo essersi appropriato di invenzioni di altri ambiti tecnologici (come la bicicletta e la macchina da cucire) e di un vasto repertorio di intrattenimenti commerciali, sorti alla fine dell'Ottocento, offriva un tipo di film in sé eterogeneo per motivi e convenzioni performative, una sorta di "bricolage", partecipava a programmazioni eterogenee, il *variety format*, dentro contesti eterogenei (*dime museum*, *penny arcade*, spettacoli di vaudeville e varietà, parchi estivi e fiere), sottoponendo l'attenzione dello

più inquadrature, la responsabilità di investire il cinema di una dimensione narrativa torna al produttore, e, presto, il successo dei film "incentrati su una storia" dimostra le potenzialità commerciali dell'elemento narrativo" [131]. I primi film si misurano con uno standard di circa 1,000 piedi di lunghezza, ma anche con l'esigenza dei produttori di costruire storie, che il pubblico potesse comprendere senza bisogno di supporti extra testuali o di soluzioni alternative fornite dagli esercenti, quali la figura dell'*imbonitore*[132].

La possibilità di raccordare scene non contigue sul piano spazio-temporale si salda con l'instaurarsi di regole che assicurino leggibilità, comprensione, continuità logica (tramite il gioco delle entrate e delle uscite dei personaggi o gli intertitoli). Era, ad esempio, consuetudine per alcuni registi rimettere mano al film, scrivendo o riscrivendo proprio gli *intertitoli*[133]. E vale la pena soffermarsi

---

spettatore ad una serie discontinua di attrazioni, shock e sorprese. "A prescindere dal numero e dal tipo di film di un dato programma – inizialmente forse fino a otto brevi film per una durata complessiva di venti minuti-, la loro sequenza era il più casuale possibile , emulando la struttura globale del programma con il suo accento sulla diversità, i suoi mutevoli umori e stili di rappresentazione (…) il (*variety format*) continuò ancora negli anni Dieci, quando l'introduzione del lungometraggio rafforzò un fondamentale cambiamento nelle pratiche dell'esercizio e nel comportamento del pubblico" Miriam Hansen, *Babele e Babilonia. Il cinema muto americano e il suo spettatore,*Kaplan,Torino,2006, pp. 37-38

[131] C. Keil, *Early American Cinema.., cit.* , (trad.mia) p.46

[132] Figura impiegata per spiegare la storia e fornire informazioni, via via superata dalla standardizzazione industriale, che cercava soluzioni interne al testo filmico, per essere sostituita dalle didascalie, a partire all'incirca dal 1903. Secondo Gaudreault, questa figura confluisce nel profilo del *meganarratore filmico*. " Vi fu infatti un periodo, all'inizio del secolo, in cui lo spettacolo cinematografico dava luogo a due prestazioni narrative concorrenti e simultanee, relativamente autonome l'una rispetto all'altra. Due prestazioni narrative che non utilizzavano lo stesso veicolo semiotico, né le stesse materie dell'espressione. Da una parte le immagini di un racconto visivo, percepito all'epoca come particolarmente lacunoso, a tal punto che lo si faceva accompagnare, dall'altra parte, dalla prestazione di un imbonitore, vero e proprio cantastorie che, a titolo di adiuvante narrativo, sosteneva la mostrazione visiva con la propria narrazione verbale, consentendo al cinema di compiere "prodezze" narrative che avrebbe fatto filmicamente, o, meglio, filmograficamente sue, solo diversi anni più tardi, con l'avvento del sonoro. Questa combinazione alquanto originale di un megamostratore ionico e di un narratore verbale (talvolta in concorrenza con un narratore filmografico "balbuziente") era un 'eredità della lanterna magica, e creava un complesso narrazionale assi interessante per chi voglia comprendere il posto che in seguito sarebbe venuta ad occupare la "voce "narrativa del narratore in "voce" off, cui avrebbe dato il via il cinema sonoro" A. Gaudreault, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto,* Lindau, Torino, 2006, pp. 166 – 167.

[133] Per ottenere una forma di continuità tra le inquadrature e consentire allo spettatore di coglierne il senso , si prospettano due soluzioni possibili: affidare alla voce narrativa dell'imbonitore la direzione del racconto o fare ricorso agli intertitoli. La letterarietà degli intertitoli si manifesta in modo diverso e si concentra in particolare nel *tempo* dei verbi e nel loro *modo*, ad esempio gli intertitoli riescono a dare un valore iterativo all'inclinazione delle immagini verso il singolativo. Cfr. Francesco Pitassio, Leonardo Quaresima (a cura di), *Scrittura e immagine. La didascalia nel cinema muto*, Università degli studi di Udine, Udine, 1998

su quell'iscrizione letteraria che sono le didascalie[134] all'interno del film muto, non solo perché, per molti, spesso costituivano un vero e proprio apprendistato per cominciare a scrivere per e con il cinema[135], ma anche perché rappresentavano un importante mezzo per introdurre le situazioni, riassumere il dialogo, mandare avanti la storia, piegare e drammatizzare la scena, correggerne il senso o anche solo realizzare un intervento espressivo[136]. Le didascalie possono configurarsi come un'apertura extradiegetica, sotto forma di commento ironico, come un tentativo di creare una comunicazione integrata al testo, con tanto di cornicetta, motivi decorativi, caratteri in linea con lo stile del film, ma anche come desiderio di realizzare sullo schermo un esperimento grafico di forte impatto visivo[137]. Titoli (espositivi o in forma di dialogo), intertitoli e inserti (primi piani di fotografie o porzioni di testi, come lettere, giornali, comunicati etc.) provvedevano in modo facile e diretto a chiarire la storia, ne

[134] " La didascalia ha rubato al teatro le ultime cose che ancora tratteneva. Noi crediamo che il riconoscimento della grande importanza e del valore delle didascalie abbia fornito un fondo inesauribile di materiali allo scrittore per il cinema; ha reso possibile agli autori che si vantano delle loro piacevolezze letterarie trovare un mezzo espressivo adeguato anche nel cinema" . A. Loos, *A Girl like I, cit.,* p.98 A tal proposito si guardi anche il passaggio in cui D.W. Griffith la chiama a lavorare sulle didascalie della versione finale di *Intolerance* (1915) e le propone di lavorare per la campagna pubblicitaria a favore del film *Ibidem,* p.130

[135] *Writing subtitles was as good a way for a new writer to begin as any. It took you right into the editorial rooms – handling the film yourself; spotting the places for the titles taht carried the thread of the story and dialogue, the sense of scenes, and what the people were presumably saying on the screen. In those days, unlike today, they believed that a writer, as well as anybody else, could serve an apprenticenship…..*. Casey Robinson, Interviewed by Joel Greenberg, *Focus on Film,* n.32, 1972; "Quando *Intolerance* fu finito, e D. W. Griffith lo stava montando, un giorno mi mandò a chiamare e mi disse che le *didascalie* le lasciava scrivere a me. Così mi sedetti con Griffith in sala di proiezione e credo di essere stata la prima a vedere il film, perché Griffith lavorava con la massima segretezza e nessuno di coloro che avevano recitato *Intolerance* sapeva di che cosa si trattasse. Avevano idee del tutto confuse su ciò che D. W. Griffith stava preparando. Quando mi invitò a vedere il film, lo guardai con un sacro terrore a causa del mistero che fino a quel momento lo aveva circondato. Mi sembrò terribile. Non riuscivo a vedere. Non ero abbastanza intelligente per percepire l'ampia visione di quell'uomo. Il modo in cui mescolava gli elementi temporali, che non era mai stato visto prima, lasciava completamente smarriti gli spettatori. E anche me. Ma mi feci coraggio e scrissi le didascalie. Come tante cose terribilmente importanti della vita, quando succedono non ce ne accorgiamo, così non mi resi conto del momento storico che stavo vivendo, mentre vedevo quel film" in A. Loos, *A Girl like I, cit.*p.57

[136] " Il cinema muto sviluppò uno stile definito, adeguato alle specifiche condizioni del mezzo espressivo. Un linguaggio fino ad allora sconosciuto venne imposto a un pubblico non ancora capace di leggerlo, e più il pubblico progredì, più il linguaggio ebbe la possibilità di raffinarsi. .. Per il pubblico del 1910 circa era difficile capire il senso di un'azione muta in un film, e per aiutare gli spettatori i cineasti si servivano quindi di sistemi simili a quelli che troviamo nell'arte medievale. Uno di questi fu l'adozione di diciture e didascalie stampate, veri e propri equivalenti dei *tituli* e delle pergamene medievali (prima ancora c'erano i commentatori che spiegavano dal vivo…)" Erwin Panofsky, *Tre Saggi sullo stile,* Electa, pp.104-108

[137] Si pensi agli esperimenti effettuati in tal senso dall'avanguardia sovietica

spiegavano i punti più oscuri, ne agevolavano la comprensione, e tuttavia interrompevano il flusso delle immagini, con la differenza sostanziale che gli *inserti* partecipavano del mondo diegetico, presentando un testo sotto forma di immagine, le *didascalie,* diversamente, gli erano estranee. Come sottolinea, Franco La Polla, le didascalie, con la loro forza retorica, tendenzialmente assente dal sonoro, interrompevano il ritmo narrativo in modo netto, comportavano una diversa fruizione delle immagini e suggerivano una diversa valutazione estetica delle stesse. Ideate prima o dopo le riprese, non ha alcuna importanza, rappresentavano sempre qualcosa di "altro" rispetto alla fluidità ed è naturale pensare che, di fronte a questa "frammentazione", lo spettatore osservasse le immagini con minore adesione di verosimiglianza che nel sonoro[138].

Abbiamo detto che l'Europa segue, pur con le dovute differenze e specificità, le sorti della produzione cinematografica americana che, a sua volta, contrae un significativo debito con la tradizione europea attraverso la figura di George Méliès. Isabelle Raynauld[139], come del resto Jean Paul Torok[140] e Richard Abel[141], identificano in lui il creatore della sceneggiatura, o almeno di quel certo tipo di testo, che, in origine, ne costituisce la forma embrionale. La studiosa gli attribuisce il suggestivo ruolo di iniziatore e inventore, evidenziandone la consapevolezza e la volontà progettuale. Méliès preparava a lungo e nei

---

[138]Cfr. Franco La Polla, *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood,* Il Castoro, Milano, 2004, pp. 15-17

[139]Isabelle Raynauld, *Scénarios et films de Georges Méliès : approches narratives,* in *Georges Méliès et le deuxième siècle du cinéma*, Cerisy, Presses de la Sorbonne Nouvelle en collaboration avec Cerisy-La-Salle, 1997, pp. 201- 217

[140] Secondo lo studioso le sceneggiature di Méliès sono una forma letteraria, costituiscono uno sviluppo assai dettagliato del soggetto. Rappresentano "premier traitement" che include una descrizione succinta dell'azione ed una sorta di découpage delle scene, realizzato in virtù dei cambiamenti della scenografia e delle ellissi temporali. "Il est le premier à avoir mis l'accent sur l'importance du scénario (…) sur la nécessitè et l'importance du scénario, et le premier également à employer ce terme dans le sens de récit destiné à etre filmé…" in Jean-Paul Torok, *Le scénario.Histoire,théorie,pratique*. Veyrier, Paris, 1986, p.19

[141] Il critico dimostra il debito profondo contratto dal cinema americano con le "storie" di Georges Méliès, e, più in generale, con i film della Pathé Freres, approdati sul mercato americano, pur sottolineando che gli "scenari" realizzati da Méliès erano funzionali (quasi un mero pretesto) alle impresionanti scenografie, ai tricks ed i costumi per gli attori, precedentemente elaborati dal grande mago francese:*…Méliès saw himself (..) not as a storyteller, but rather, and especially in the féeries, an innovative composer of cinematic revues.*Cfr. Richard Abel, *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896–1914,* University of California Press, Berkeley, 1994, pp. 61-65

dettagli la realizzazione dei suoi film, disegnando gli schizzi dei costumi e i modelli per la scenografia, regolando e cronometrando la messa in scena. Le sceneggiature, a lui riconducibili, sono di diversi tipi: a) brevi testi che contengono la descrizione dell'azione, corredati da indicazioni di scenografia, sviluppo dell'azione, ellissi ed eventuali commenti pubblicitari; b) divisione della trama in quadri numerati, corrispondenti alle scene da fare. Sono i *sujets composés*, le cosiddette " scene artificialmente composte", da lui pensate ed elaborate, che, secondo Lewis Jacobs istituiscono il principio stesso della sceneggiatura[142]. Méliès è il primo ad usare il termine *scénario cinematographique* come sottotitolo per il suo *Le voyage dans la lune* (Viaggio nella luna, 1902)[143]. Si tratta di un testo di tre pagine, sopravvissuto alle ingiurie del tempo, suddiviso in 30 *tableaux*, concepiti per 17 set differenti, contenente dettagli precisi sull'azione da girare ed i personaggi impegnati nell'azione, per la durata complessiva di 14 minuti circa[144].

Secondo la Raynauld, queste brevi descrizioni non possono ancora essere propriamente definite sceneggiature, sebbene per i titoli evocativi che contengono, i chiari riferimenti alla storia ed ai personaggi, sono senza dubbio i primi testi scritti in relazione all' immagine in movimento e contengono *in nuce* tutti gli elementi che caratterizzeranno questo tipo di scrittura. Tra il 1896 ed il 1907, gli *scenarios* si presentavano, come abbiamo già detto, sotto forma di sinopsi. Uno dei più famosi esempi, in tal senso, è *L'arroseur arrosé* (

---

[142] Lewis Jacobs, *The Rise of the American Film. A Critical History,* Harcourt Barce, New York, 1939 trad. it. *L'avventurosa storia del cinema americano,* Einaudi, Torino, 1961, p. 43

[143] R.F. Cousins, *Le Voyage dans la Lune*., International Dictionary of Films and Filmmakers. 2001. *Encyclopedia.com.* <http://www.encyclopedia.com>. Assieme a *Viaggio attraverso l'impossibile*, è uno dei film più famosi di Méliès. Liberamente tratto dal romanzo di Jules Verne *Dalla Terra alla Luna* e da quello di H. G. Wells *I primi uomini sulla Luna*. Il film venne girato nel 1902 negli studi della Star Film di Méliès presso Montreuil, vicino Parigi. Costò la considerevole cifra di 10.000 franchi, spesi soprattutto per i costumi dei Seleniti e per le ricche scenografie dipinte. La scenografia fu dipinta a mano con oggetti realizzati a trompe-l'œil. I seleniti furono interpretati da alcuni giocolieri delle Folies-Bergère mentre le ragazze erano delle danzatrici dello Châtelet. Fu la prima opera di finzione cinematografica a conoscere un successo mondiale. Il rovescio della medaglia fu anche la massiccia opera di pirataggio, operata innanzitutto da Thomas Edison, che lo distribuì personalmente in America, controtipando illegalmente una copia. Il filmato, girato a 16 fotogrammi al secondo, è muto, in bianco e nero, forse ma ne esistono sicuramente versioni colorate a mano. Cfr. A. Costa, *Méliès, Georges*, in G. P. Brunetta (a cura di), *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, Einaudi, Torino 2005, vol II, pp. 552-555.

[144] Cfr. Isabelle Raynauld, *Prèsence, fonction et représentation du son dans le scenario et le films de George Méliès (1896-1912). Mise en scene du son*, in Jacques Malthête, Michel Marie (a cura di), *George Méliès, l'illusioniste fin de siècle,* Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1997

L'innaffiatore innaffiato, 1895) ed è probabile che i brevi titoli descrittivi rispecchino la lunghezza effettiva del film.

Dopo il 1907 gli script diventano più elaborati e dettagliati, gli sceneggiatori spesso hanno alle loro spalle un *background* letterario, anche se molti di loro lavoravano con uno pseudonimo. Gli sceneggiatori, come abbiamo già osservato, danno anche precise istruzioni sugli intertitoli, offrono, a chi deve interpretare i personaggi, delle "linee di dialogo", utilizzano riferimenti al suono come elemento drammatico, ancor prima dell'avvento del sonoro. La Raynauld fa l'esempio di tre sceneggiature: *Appointment by Telephone* (1902), *Deux voleurs qui n'ont pas de chance* (1907) e *Rigadin, garcon de banque* (1912), che raccontano di personaggi che ascoltano le conversazioni dietro le porte chiuse, di situazioni in cui i protagonisti parlano al telefono e di ladri che vengono sorpresi per aver fatto troppo rumore. Con il passaggio al film a più rulli e al lungometraggio, le sceneggiature arrivano a circa 15 pagine per rullo e affrontano la possibilità di esplorare i soggetti in profondità, creare coerenti universi funzionali e sviluppare le psicologie dei personaggi.

Charles Musser attribuisce il crescente interesse per i film narrativi ad una nuova fase di rapida espansione dell'industria filmica americana, iniziata nel 1903, Richard Abel al profondo impatto commerciale dei film narrativi sul mercato americano. Secondo Bordwell, è proprio l'estensione del film a più bobine a rendere più complessi gli scenari, ora contenenti localizzazione delle scene, lista dei ruoli, pagina di sinossi, piani numerati con la descrizione delle azioni e le istruzioni tecniche, e a determinare, d'altro canto, un'elaborazione di testi, in cui sia rispettata la *continuity* logico-temporale, necessaria per poter raccordare scene non contigue sul piano spazio-temporale. Il passaggio, a cui contribuisce la sceneggiatura, da un modo di rappresentazione ad un altro è meno indolore di quel che sembri. Secondo Charlie Keil, che si è occupato del cinema americano di transizione dal 1907 al 1913, i film di questo periodo, che incominciarono a raccontare storie definite da coordinate temporali e spaziali, da relazioni di causa-effetto incentrate sull'azione e la psicologia dei personaggi, e nondimeno la domanda del mercato nei riguardi di film di aumentata lunghezza e complessità, crearono ai registi non pochi problemi

connessi alla difficoltà di orientarsi tra innovazione e sperimentazione, ricerca di nuove soluzioni narrative e formali e rischio di standardizzazione (la singola inquadratura diventa sempre più subordinata al flusso dell'azione narrativa, con elementi di montaggio in continuità quali il raccordo sullo sguardo o sul movimento, lo spettatore è incoraggiato al coinvolgimento emotivo e all'identificazione grazie anche all'uso di piani più ravvicinati,composizione centrata e luce direzionale), e, a questo basculamento, sottolinea lo storico, parteciperanno in modo significativo anche giornalisti e scrittori[145], il mondo della pubblicistica in generale, orientando gradualmente le scelte verso la soluzione narrativa, la chiarezza e la comprensibilità[146].

Uno dei modi per risolvere il problema della narrazione, almeno a partire dal 1904, è lo schema dell'inseguimento, quel *chase* film[147], di cui *The Great Train Robbery* (Assalto al treno, 1903) di E. Porter costituisce un prezioso esempio. Lo schema dell'inseguimento mostra in tutta evidenza come tale scelta sia aderente alle capacità formali del *medium* e lavori in senso narrativo, riproponendo un modello di todoroviana memoria[148]. Se i *chase* film, in voga

---

[145] Cfr. Charlie Keil, *Early American Cinema in Transition:Story, Style and Filmmaking, 1907-1913*, Paperbacks, University of Wisconsin, 2001, pp.42-45

[146] Nel cinema delle origini " i film tendevano a essere non lineari in due opposte direzioni: O il racconto era troppo ellittico (…) o poteva dimostrare contiguità spaziale tra inquadrature al costo di sovrapposizioni temporali, ripetendo la stessa azione da due punti di vista diversi (solitamente dall'interno e dall'esterno). In entrambi, la chiarezza narrativa non era un problema, se i film erano presentati da un esercente o da un imbonitore…" M. Hansen ,*Babele e Babilonia,* cit., p. 51

[147] I primi film a più inquadrature correvano il rischio di generare confusione nello spettatore, per via delle nuove relazioni spazio- temporali che istituivano, in tal senso un'unità del punto di vista rendeva più logica e fruibile la relazione tra inquadrature e consentiva di superarne il disagio. L'avvento del *chase* film si delinea come modalità che aiuta a negoziare le interruzioni connesse alla frammentazione spaziale e, al tempo stesso, come un espediente che favorisce nel pubblico un più fluido senso delle relazioni spaziali. Tom Gunning correla esplicitamente la scelta del *chase* al problema della narratività. Il fascino del *chase* film giace, a suo avviso, proprio nella continuità spaziale che propugnava ovvero nella possibilità di tenere insieme la complessità spazio-temporale attraverso differenti inquadrature, dipendenti da un unica struttura narrativa. *No longer simply observing the action or directly addressed by an attraction, the spectator now knitted together the space and time of the film following the logic of the narrative.* Tom Gunning, *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, University of Illinois Press, Urbana, 1991, p. 67.

[148] A tal proposito Edward Branigan costruisce una sorta di schema strutturato sul modello di Todorov , che mostra come il narrativo sia, nella sua forma più semplice, la trasformazione causale di una situazione attraverso cinque stadi: 1. uno stato di equilibrio all'inizio; 2. una rottura dell'equilibrio in virtù di un evento /azione; 3. Il riconoscimento di ciò che è intervenuto per infrangere l'equilibrio di partenza; 4. un tentativo di riparare questa rottura/ accidente; 5. un ristabilirsi dell'equilibrio originario. Tra questi elementi non c'è una relazione arbitraria, ma un rapporto di causa ed effetto (in virtù di principi che descrivono, possibilità, probabilità, impossibilità e necessità tra le azioni). Questo significa

almeno fino all'anno 1908, sopperiscono all' esigenza di racconto con immediatezza di risultato, quando si tratta di costruire personaggi, stabilirne obiettivi e relazioni, complicare le strutture narrative, distribuire adeguatamente le informazioni, ovvero quando si tratta di gestire più profondamente una efficace progressione narrativa, allora le cose si fanno più difficili e il ricorso agli sceneggiatori assolutamente indispensabile.

Lo scenario, solo dopo un lungo ***periodo di co-esistenza***, talvolta non pacifica, tra scritture altamente specializzate (si pensi anche al ruolo dell'inquadratore e del dialoghista nel cinema italiano), che permangono e ne costituiscono in filigrana la *texture*, diventa l'irrinunciabile fondamento del racconto per immagini e la sua memoria in sede di riprese e montaggio. L'individuazione di una narrazione coerente e "leggibile", pretesa dai produttori, auspicata dalla carta stampata e, probabilmente, desiderata dal pubblico, o da un certo tipo di pubblico, si lega a problemi di caratterizzazione dei personaggi, di ricerca di motivazioni e logica interna, di nessi di causalità, che supportino le azioni, elementi questi che non avevano sfiorato i registi dei primi anni del cinema

Fino al 1919-1920 nei *credits* non compaiono il nome dello scenarista, del *continuity writer* o di colui che scriveva le didascalie, ma a partire dal 1919, il nome di quest'ultimo acquista visibilità e prestigio, anzi è spesso pagato meglio dello scenarista.

D'altro canto lo scenarista dovrà attendere proprio il declino dello scrittore specializzato in didascalie, per conquistarsi un ruolo di primo piano. Secondo quanto narra nell'introduzione a *Backstory*, Pat McGilligan, prima del 1926, a

---

che ci sono due tipi fondamentali di affermazioni del narrativo:le *cose esistenti* ed i *processi.* Sono esistenti le persone ed i luoghi, sono processi le azioni delle persone e le forze della natura. Ma c'è di più: i cambiamenti di stato creano un sovramodello o "trasformazione". Si tratta *di un modello su vasta scala, fatto di ripetizione, antitesi, simmetria, gradualità tra le relazioni causali, esso stesso temporale in un modo nuovo.* Questa forma emergente, o trasformazione, è l'aspetto necessario del narrativo, perché, come osserva Metz, "narrativo non è una sequenza di eventi chiusi, ma una sequenza chiusa di eventi". Cfr. Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, Routledge, London, 1992 p. 4-6. Secondo Keil, il *chase* film fornì ai registi del periodo di transizione un'opportunità per sviluppare la capacità di raccontare e lo schema di Todorov costituì il punto di riferimento essenziale, se non addirittura la norma, per la costruzione narrativa dei primi film della storia del cinema, come di molti altri film a venire. Si considerino, a tal proposito, le analisi che egli fa di *The Trainer's Daughter (o A Race for Love*), film del 1909, in relazione allo schema di Todorov, e di *A tale of the Sea,* film del 1910, che riprende il modello, complicandosi sul piano della temporalità e della costruzione dei personaggi. Cfr. C. Keil, *Early American Cinema…, cit.* , pp. 47 - 60

giudicare dai *credits*, "gli sceneggiatori non esistevano". Il termine stesso non era molto utilizzato, e la professione, frammentata in una serie di specialità, mal retribuita, abbastanza anonima, era praticata da personaggi provenienti per lo più dal West. Tuttavia la pratica della sceneggiatura e la standardizzazione delle regole che ad essa presiedono rapidamente si sviluppano e altrettanto rapidamente si stabilizzano. Il più grande cambiamento è dato dal passaggio del film a più rulli (2 o 3 rulli) ed al lungometraggio (4 o più rulli)[149], ma dal 1896 al 1914 , in meno di venti anni, le sceneggiature per lungometraggio acquisteranno un loro preciso *format*, tant'è che "nel 1925 le sceneggiature che Hollywood utilizzava erano prodotto dell'attività di personale qualificato, assunto dall'industria a questo scopo"[150].

C'è una storia interna alla pratica, una storia propria della tecnica, una storia evenemenziale della scrittura per il cinema, che soggiace e si riverbera sulla "lunga durata" della storia del *medium*. Ad esempio, possiamo indicare il 1911 come un anno di svolta per la sceneggiatura. Due eventi contribuiscono alla focalizzazione del ruolo dello sceneggiatore: l'avvento del lungometraggio e le decisioni della U.S. Supreme Court Ruling sul *copyright*, che fissava delle regole sull'appropriazione del repertorio teatrale e letterario, restringendo consistentemente il serbatoio a cui attingere idee e obbligando chi scriveva all'inventiva. Non è un caso che sia proprio l'anno in cui Edison concede i *credits* agli sceneggiatori.

Abbiamo già visto che alla definizione di copione, così come lo conosciamo noi, si arriva sul finire degli anni Venti, gli stessi anni in cui le case di produzione contengono dei dipartimenti di lettura per la ricerca di soggetti tra opere drammatiche, romanzi e racconti. Quando le storie, per i film a più rulli, cominciano ad allungarsi, gli *scenario departments* , in nome dell'efficienza e dei criteri economici ispirati al taylorismo, impongono al processo di scrittura una serie di passaggi obbligati, imponendo alla scrittura, come del resto avveniva a tutto il ciclo produttivo, la divisione del lavoro. Proprio in quegli anni,

---

[149] E gli Europei (Italiani, Francesi, Danesi) vanno incontro alla scelta del lungometraggio molto più rapidamente di quanto non avvenga negli Stati Uniti, dove l'avvento del film a più rulli si compie tra il 1911 e il 1912, ma il lungometraggio arriva più tardi. Cfr. I.Raynauld, *Screenwriting practices,* cit.,p.578

[150] G. Muscio , *Scrivere il film,* cit., p. 19

si delinea la pratica di quello che, ancora oggi, si definisce *adattamento*[151]. In tal modo, Hollywood mette a punto uno strumento di strutturazione narrativa e di controllo filmico assai efficace, fondato sulla divisione dei compiti. Questa forma forte condensa gli effetti "perversi" del sistema hollywoodiano, la sua ossessione per la redditività, la sicurezza finanziaria, una certa idea di perfezione[152] e, tuttavia, conosce fluttuazioni, trasgressioni, alternative provocate, come abbiamo visto, da determinate personalità (ivi compresi produttori e attori). Gli *scenario departments* replicano al loro interno il modo di produzione dell'industria cinematografica, suddividendo il processo di lavoro della sceneggiatura in diversi segmenti operativi. La linea del procedimento prevedeva: dei lettori pagati per individuare le potenziali idee; degli scrittori che le avrebbero adattate; degli scrittori (non necessariamente gli stessi) che avrebbero fornito consigli e suggerimenti in forma di sinopsi; degli scrittori che scrivevano le sceneggiature scena per scena, espanse e manipolate da altri scrittori, corredate da dialoghi, spesso appannaggio di un'altra figura come il dialoghista. Solo a questo punto c'era tutto il materiale per realizzare lo *shooting script* ed entrare in fase di ripresa. Le sceneggiature, nel sistema americano, erano usate dai produttori per valutare i rischi finanziari ed i costi di produzione. "In un sistema, ben sviluppato da Thomas Ince, efficienza e costi superavano di gran lunga la ricerca creativa. E' in questo snodo che la

[151] Sulla nozione di adattamento può essere utile il rinvio agli Atti del Convegno di Roma Tre "Cinema e letteratura" Cfr. I. Perniola, *Cinema e Letteratura, Percorsi di confine,* Marsilio, Venezia, 2002 e cfr. Giorgio Tinazzi, *Adattamento,* Giacomo Manzoli, *Adattamento*, in Giulia Carluccio, Federica Villa, *L'intertestualità. Lezioni, lemmi, frammenti di analisi,* Kaplan, Torino, 2006, pp.15-131 e pp. 131-146

[152] Lo *studio system* nasce negli anni Dieci, prende la sua forma caratteristica negli anni Venti, raggiunge la maturità negli anni Trenta e il pieno delle sue forze durante la guerra, per poi avviarsi al declino per varie ragioni sul finire degli anni cinquanta: antitrust e leggi federali sulle forme di intrattenimento, cambiamenti di massa negli stili di vita, passaggio del pubblico dal cinema alla televisione. La nuova Hollywood rinascerà sulle ceneri della vecchia, seguendo la linea autoriale, in antagonismo con lo *studio system*. Cfr. Thomas Schatz, *The Genius of the System*, Henry Holt and Company, New York, 1988. L'efficace analisi condotta da Thomas Schatz tocca il cuore della Hollywood della *Golden Age*, indagandone la struttura, come sia sorta, perché si sia formata e consolidata, il "delicato equilibrio" e la "meravigliosa simmetria", che la caratterizzano, gli elementi che la sostengono: talento, tecnologia e denaro, partecipi di quell'efficienza di sistema, che Bazin aveva efficacemente sintetizzato, nel 1957, nella definizione *genius of system*. La tesi di fondo dello studioso è che la qualità e l'artisticità dei film realizzati dagli anni Dieci agli anni Quaranta siano il prodotto non solo di un'espressione individuale, ma di una *melding* di forze istituzionali ed una specificità di stile connaturata allo *studio* stesso. Lo stile di uno scrittore, di un regista, di una star, ma anche di un operatore, di uno scenografo o di un costumista non vi si sottraggono, ma interagiscono con la struttura manageriale dello studio, le sue risorse, la sua tradizione narrativa, la sua strategia di mercato.

sceneggiatura diventa una "tecnica" e una rinuncia, forse, a delle diverse prospettive. (Quando), a partire dal 1914, si impone in Europa, come negli Stati Uniti, una forma standard per la sceneggiatura, gli scrittori non usano più pseudonimi, ma, anzi, desiderano veder apparire il loro nome sullo schermo nei *credits*. Il lavoro di sceneggiatura incomincia ad essere ben retribuito, anzi la retribuzione diventa allettante, 20$ a copione, e le linee principali della sua tecnica (formato e costrizioni) perdurano ancora oggi. Il mito della sceneggiatura compiuta e intoccabile – come la praticava, a quanto si dice, Hitchcock – corrisponde certo ad una realtà dominante, ma è ben lontano dall'essere l'unica realtà esistente"[153].

Il 1927 segna la morte del cinema muto. " La nascita del cinema sonoro non fu un semplice evento tecnologico, né un' occasione di maggior richiamo per un pubblico assetato di curiosità, né una ragione di particolare soddisfazione per chi vedeva nel cinema il terreno di una sempre maggiore aderenza alla realtà. Esso comportò una svolta radicale nell'intero sistema identificabile in quel vasto campo che designiamo col nome di cinema; esso ne variò in certa misura la natura, il modo di organizzarsi e di proporsi, la concezione e l'esecuzione dei generi stessi (fiorenti già nel muto), i dettagli recitativi sia mimici che, ovviamente, vocali, la nozione di divismo che già nei precedenti decenni si era sviluppata non solo in America ma anche in Europa, e naturalmente il rapporto tra opera e spettatore" [154].

Con l'avvento del sonoro si assiste ad un mutamento nella concezione di molte componenti del cinema e ad una vera e propria trasformazione del fenomeno cinematografico. "Il sonoro aprì quindi la porta non solo al suono, ai rumori , alla voce, ma a un'enorme serie di conseguenze inevitabili sul piano della tecnica che portarono ad una visione potenziata sia strutturalmente che mimicamente. Da un lato la continuità, l'integrità della storia, dall'altro l'impressione di realtà"[155]. Lo *script*: ora deve prevedere le tre materie del sonoro

[153] Francis Vanoye, *La sceneggiatura. Forme, dispositivi, modelli* , Lindau, Torino, 1998 pp. 12 – 13

[154] Franco La Polla. *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*.Il Castoro, Milano, pag. 15

[155] *Ibidem*, p. 31 . Tali considerazioni contrastano con quanto sostiene Sklar, secondo il quale, il passaggio dal muto al sonoro ben poco influisce sull'estetica visiva dei film di Hollywood Cfr. Robert Sklar, *Cineamerica*, Feltrinelli, Milano, 1982.

dell'espressione cinematografica: parola[156], suono, musica e non è più elaborato piano per piano, ma scena per scena: un copione sempre più dettagliato nei dialoghi e nelle indicazioni di ripresa e montaggio. Tale procedimento diventa la regola. L'avvento del sonoro conferma la separazione di funzioni tra regista e sceneggiatore, delineatasi nel muto, tant'è vero che, ove possibile, d'ora in avanti, il regista cercherà la collaborazione di sceneggiatori di sua fiducia, con cui condividere idee e obiettivi.

Con la necessità di disporre di uno scrittore specializzato contemporaneamente in dialoghi e storie per lo schermo, e con la divisione del lavoro, richiesta dalla graduale trasformazione del cinema da una fase artigianale a una fase industriale, si accampa la ormai nota figura professionale dello sceneggiatore, favorito dal cinema sonoro, dotato di un proprio statuto, interno alla logica di produzione degli anni Trenta. E' colui che prepara il testo scritto, destinato a trasformarsi in film. Altro dal pioniere che si avvicina al dispositivo. Altro dallo scrittore che, a un certo punto della sua vita, per varie ragioni, si dedica al cinema.Del resto, alla base dell'interesse che il cinema dimostra per gli scrittori professionisti, non ci sono esclusivamente ragioni di carattere tecnico o economico: un film che possa annoverare nei titoli di coda scrittori di fama, già noti al grande pubblico, è un prodotto che .si vende meglio, dal momento che

[156] In un intervento sulle dinamiche tra copione e recitazione, ha osservato Giuliana Muscio, che, nelle sceneggiature del cinema muto statunitense, ad esempio negli *script* di C. Gardner Sullivan o di Frances Marion, sono spesso incluse delle annotazioni pertinenti la recitazione o la condizione emotiva dei personaggi, anzi " le sceneggiature del periodo muto articolano con maggior dettaglio visivo gesti e azioni,e spesso contengono persino osservazioni sullo stato d'animo del personaggio", non dissimili da vere e proprie " note di regia", evidenziando così una diversità delle sceneggiature del muto rispetto alle strategie di scrittura per il cinema sonoro. In G. Muscio, *Scrivere l'attore*, in Laura Vichi (a cura di), *L'uomo visibile*, Forum, Udine, 2002, pp.135-139. Tale particolarità, rilevata anche da Isabelle Raynauld a proposito degli primi scenari francesi, è stata ulteriormente approfondita da Silvio Alovisio, che ha indicato proprio nell'uso del dialogo, per certi versi sconcertante in un film muto, uno dei tratti caratteristici della differenza tra sceneggiature del primo cinema italiano e gli *shooting script* statunitensi, nonché un segnale evidente della difficoltà dello scrittore per il cinema, non ancora perfettamente consapevole dei propri mezzi, ad adeguarsi alle esigenze del racconto visivo." In molte delle sceneggiature analizzate la descrizione delle singole scene prevede anche l'inserimento di numerose battute di dialogo (…) un aspetto poco noto delle sceneggiature italiane del muto (…). La frequenza delle parti dialogate ha una sua diacronia: (…) alta nei primi tentativi di sceneggiatura compiuti da Frusta, risalenti al 1908-09, si mantiene significativa nei primi anni '10, in coincidenza con l'affermazione del lungometraggio e diminuisce indicativamente nel 1915, quando i codici di scrittura si stabilizzano…" Silvio Alovisio, *La sceneggiatura nel cinema muto*, in M. Comand (a cura di), *Sulla carta*, Lindau, Torino, 2006, pp. 64-65

soddisfa le aspettative della platea più esigente e meglio si inquadra nel meccanismo dello *star system* creato da Hollywood.

Gli scrittori dell'East arrivano a Hollywood dopo il 1927. Si tratta di giornalisti, poeti, compositori di canzoni, persone provenienti dal mondo della pubblicità o della radio. Molti provengono da Broadway. Molti sono romanzieri. L'*easterness* non solo sta a sottolineare una condizione di alterità geografica, dal momento che risiede a New York il centro della loro attività, tra editori, curatori e agenti, ma anche un modo di essere dei *professional writers in the sense that they all earned, or aspired to earn, their living through writing*"[157]. Tra di loro, ci sono William Faulkner, John Dos Passos, Dorothy Parker, Francis Scott Fitzgerald, Aldous Huxley, Nathanael West, Thornton Wilder e altri ancora.

Con l'avvento del suono si profilano nuove regole e nuovi modi di gestione della scrittura, non a caso molti "vecchi", addetti al lavoro ai tempi del muto, non sopravvivono alla transizione. L'influenza dei giovani scrittori della *East Coast* contribuisce a far sì che i film diventino d'attualità, violenti, espliciti, vivaci e si inaugurino generi come la *screwball comedy* ed il *musical*.

Lo *shooting script* a partire dal 1930 acquista una funzione dominante rispetto alla storia originale, aprendo una forbice tra l'ispirazione iniziale e il prodotto finale. Diventa il momento centrale della realizzazione del film, non solo perché può intervenire sulla *story*, ma anche perché detta "come" e "cosa" debba essere girato. Secondo McGilligan, è nella fase in cui si cerca un bilanciamento *tra prerogative visuali e istanze dialogiche*, che gli sceneggiatori acquistano il loro vero ruolo di *screen writers*. In particolare, sottolinea lo studioso americano, è la formazione, connessa al mondo del giornalismo, incentrata sulle cinque w (who, what, why, where, when), a far scuola dentro le maglie dello *storytelling,* come dimostrano sceneggiatori del calibro di F. Nugent, Dudley Nichols, Ben Hecht, J, Mankiewicz. A parte un piccolo numero di nomi conosciuti, tuttavia il ruolo degli sceneggiatori continua ad essere in odor di precarietà, [158]a differenza di quanto accada al regista, il cui culto è in ascesa, e, ovviamente,a

[157] Richard Fine, *West of Eden. Writers in Hollywood, 1928-1940.* Washington and London, Smithsonian Institution Press, 1993, p. 13.

[158] Gli sceneggiatori chiedono piuttosto tardi che le "opere rappresentate cinematograficamente non fossero più pagate dagli editori forfettariamente, *al metro di positivo*, bensì dagli esercenti per ogni passaggio dei film sullo schermo" in *Ciné-Journal* 6 gennaio 1912.

differenza di quanto accade agli attori, le stelle del firmamento di Hollywood. La leggenda stessa della avidità degli sceneggiatori, per McGilligan è un mito da sfatare, perché in realtà spesso vivevano in condizioni di indigenza, di prostrazione, di non consapevolezza del lavoro svolto, ignari del prodotto ultimo. I *credits* erano frequentemente loro rifiutati per motivi di gelosia o di casualità oppure erano assegnati a parenti, amanti, scrittori dell'ultimo minuto, a ragione degli interventi e dei rimaneggiamenti successivi effettuati.

In generale vigeva la regola che gli scrittori fossero sistematicamente esclusi dall'adattare i loro lavori e gli sceneggiatori banditi dai *set* dei film che avevano scritto. Entrambi, a loro insaputa, vedevano riscritti, deformati o amputati i copioni. I professionisti lavoravano su versioni multiple o alternative del medesimo script, in attesa di una risposta definitiva sulla via da prendere. E solo quando lo *Screen Writers Guild* prende in mano la situazione nei primi anni Trenta, adoperandosi per migliorare le condizioni di lavoro e stabilire una linea condivisa sui compensi, gli orari e i diritti, allora la situazione lentamente cambia. A tal proposito McGilligan fa notare che, fino al 1951, il proprietario dei diritti di un copione è solo ed esclusivamente il produttore, nessuna *royalty* è garantita allo scrittore.

Ma, a questo punto, si aprono altre prospettive di natura sociale, culturale e di funzionamento del mercato, soprattutto si delineano nuovi temi, primo tra tutti il grande tema della *forma narrativa*[159]. Il sistema della sceneggiatura, che si impone, è quello legato al cosiddetto film classico, identificato come tale, in virtù di una coerenza tra tutti gli elementi del film, che producono un'idea di compattezza narrativa. Tale sistema di relazioni è stato individuato da David Bordwell e Kristin Thompson[160], come un sistema in cui ogni elemento ha una sua funzione e istituisce una *serie di analogie e differenze, di ripetizioni e variazioni*, la cui analisi permette di verificarne il funzionamento all'interno di un

[159] Vedremo in seguito che l'originalità dell'approccio di Gaudreault consiste nell'evidenziare che *en dépit de son homologie avec le récit scénique, le récit filmique est rejeté du côté scriptural*. In realtà, diversamente da quanto afferma Genette, egli mostrerà che il racconto filmico rientra nel campo della complessità, una complessità scaturita dalla *coexistence au sein du même médium de ces deux modes de communication narrative que sont la narration et la monstration* A. Gaudreault, *Narration et monstration au cinéma*, in *Hors Cadre*, vol. 2, "Cinénarrable", avril 1984, pp. 29 -36

[160] David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Art: an Introduction,* University of Wisconsin, 2001, pp. 86 e ss.

racconto. Secondo gli studiosi, l'analisi del racconto e delle relazioni fra le parti, che lo compongono, porta in superficie la presenza di una serie di leggi e di regole organizzative, ovvero l'esistenza di un'architettura narrativa, in cui ogni elemento trova un proprio ruolo specifico. Sul piano dell'organizzazione di insieme, i manuali hanno eretto questo dispositivo drammaturgico a paradigma, assegnandogli una precisa fisionomia[161], che ha la sua prima evidenza in sede di scrittura filmica, sebbene, naturalmente, non sia l'unico modello disponibile e ne potrebbero emergere di nuovi, soprattutto in relazione ai media digitali .

Ci interessa sottolineare che la storia degli inizi della sceneggiatura, rappresenta un crocevia di forti tensioni centripete e centrifughe, in cui si moltiplicano gli attraversamenti di campo, gli scambi interdisciplinari e le relazioni tra codici diversi. In questo contesto, nient'affatto pacificato o trasparente, si possono leggere: il confronto con la tradizione letteraria e con le altre arti; il rapporto con il pubblico, che si andava formando nei primi anni del cinema e allestiva il suo set di processi di comprensione; l'integrazione nei modi di produzione, che si delineavano nella nascente industria cinematografica; il processo di formalizzazione del testo scritto, affinché fosse convenzionalmente accettato e potesse intervenire sulla forma filmica; il palesarsi di un dispositivo della sceneggiatura[162], che si farà sempre più potente nel cinema americano; la complessa relazione tra formalizzazione della sceneggiatura e altrettanto diversità degli stili cinematografici; il vincolo, presente fin dalle origini, tra i modi di rappresentazione, presenti nei copioni, e la società che li recepiva ed in essi era inscritta; il graduale proiettarsi di questa scrittura specializzata verso un più ampio orizzonte, per il quale è lecito adoperare il termine di *oltre letterario*[163],

---

[161] "Struttura temporale lineare. Narrazione "oggettiva", o assenza di narratore esplicito, o enunciazione "neutra". Esistenza di uno o due personaggi centrali e di un intreccio principale, spesso unito a un altro intreccio che riguarda il medesimo personaggio (*double plot*) e a intrecci secondari (*subplot*), che riflettono o valorizzano l'intreccio principale" In. F. Vanoye, *op. cit*., p.81. Un modello, rispetto al quale, Vanoye scrive" E' sorprendente constatare che numerosi film (vi) si conformano, negli Stati Uniti e altrove, comprese opere di fattura moderna, il che tenderebbe a mostrare che il paradigma è relativamente indipendente dai criteri di classicismo e modernità" *Ibidem,* p. 93

[162] Mi riferisco anche alla distinzione di Alain Bergala sceneggiatura – programma, sceneggiatura – dispositivo.

[163] Mutuo il termine ed il concetto dall'importante saggio di Montani: "… un'immaginazione narrativa distinta da una logica del racconto (…) una dimensione fabulatoria più originaria e indeterminata ma provvista di un territorio e di figure caratterizzanti…" Pietro Montani, *L'immaginazione narrativa*, Guerini Studio, Milano, 1999, p.12

ma anche una serie di fenomeni *a latere*, che gettano luce sulla complessità del tema: il fiorire di una certa pubblicistica e manualistica sull'argomento; il *modus operandi* con cui gli scrittori cimentano versatilità, immaginazione e capacità di adeguamento alle situazioni del mercato; i percorsi, non sempre evidenti, attraverso i quali la scrittura cinematografica produce senso ed evoca emozioni, mobilitando gli affetti, l'intelligenza e il pensiero visuale del destinatario.

1.5 Stardust memories (1980)[164]*: due saggi di taglio storico-filologico sulle sceneggiature nei primi anni del cinema*

" I pionieri del "linguaggio cinematografico" – un Méliès, un Porter, un Griffith – non badavamo a ricerche formali portate avanti di per se stesse; cosa ancora più importante, essi si preoccupavano ben poco (se non dietro impulsi ingenui e confusi) del "messaggio" simbolico, filosofico o umano dei loro film. Uomini della denotazione, più che della connotazione, volevano innanzi tutto raccontare una storia; non si diedero pace fino a quando non ebbero piegato alle *articolazioni* – anche rudimentali- di un *discorso* narrativo il materiale analogico e continuo della duplicazione fotografica" [165].

Abbiamo detto che dei pionieri della sceneggiatura ci restano pochi racconti e pochi ricordi. Per molto tempo, almeno fino alla fine degli anni trenta, è sopravvissuta l'idea che nel cinema delle origini prevalesse l'improvvisazione[166]; che fosse appannaggio esclusivo degli operatori la ripresa e, di conseguenza, il film; che sostanzialmente non esistessero né sceneggiature, né proto-sceneggiature. Tuttavia Isabelle Raynauld, sulla scia degli studi condotti da Jacobs, Abel, Gunning e Gaudreault, ed altri studiosi, insieme a lei, hanno aperto all'interesse della comunità scientifica un nuovo orizzonte di ricerca, inaugurando una diversa prospettiva. L'indagine storiografica degli ultimi vent'anni ha smentito la credenza che la sceneggiatura fosse un'intenzionalità ed una tecnica puramente marginale all'alba del cinema.

---

[164] (Trad. italiana id.) regia di Woody Allen, soggetto e sceneggiatura di Woody Allen

[165] Christian Metz, *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1989, p.136.

[166] *When the cinema began, no such danger existed – because no scenarios existed. Those primitive one and two-reelers were shot in a couple of days by directors who had a rough idea of the story and who improvised as they went along* in Kevin Brownlow, *The Parade's Gone By,* New York, Knopf, 1968, p.308

La Raynauld, lavorando a lungo e approfonditamente sui materiali di archivio, ha scoperto dai cataloghi delle compagnie Lumière (1901) e Lubin (1903), che i testi, a lungo considerati come dei semplici sommari, sono in realtà delle proto-sceneggiature, fatte stampare per intero dalle compagnie, usate a scopo pubblicitario o al fine di consentire agli esercenti di spiegare la storia al pubblico. Come abbiamo già osservato, gli esercenti, almeno nei primi dieci anni del cinema, impiegavano un imbonitore/ lettore, che proprio sulla base di questi testi, aiutava il pubblico a comprendere ciò che stava vedendo e, indirettamente, gli consentiva di assimilare il nuovo modo di rappresentazione. Praticamente una ulteriore conferma che il cinema non è mai stato muto, come del resto già sosteneva Ejsenstejn. Méliès biasima se stesso per aver presentato storie fin troppo elaborate, in un momento storico in cui non si era ancora compiuta la graduale educazione del pubblico neofita, eppure il suo stile nell'arte del racconto fu talmente popolare, da influenzare profondamente il mercato americano e specificamente Edwin Porter, che ne dà prova in film narrativi come *Jack and the Beanstalk* (1902)[167]. Divergendo dall'idea predominante di una naturale filiazione delle tecniche di scrittura dalla pratica del montaggio, che, divenendo più complesso, interviene sulla narrazione, rendendola via via più articolata, si può ipotizzare, utilizzando i risultati dello studioso, uno svolgersi parallelo, su molteplici piani di complessità e di approfondimento, dell'una e dell'altra tecnica, entrambe volte a conquistare "chiarezza narrativa e fluidità cinematografica nel modo di raccontare una storia"[168]. Abbiamo già accennato all'ipotesi di co- esistenza di diverse spinte

[167] *Jack e il fagiolo magico*, regia di Edwin Porter. Come ha dimostrato Charles Musser nella sua minuziosa analisi, si tratta di uno dei film più complessi mai realizzati da una casa di produzione americana. Utilizza, con piena e lucida consapevolezza, gli aspetti teatrali della tradizione della pantomima. L'inquadratura riproduce l'arco di un proscenio e gli attori, quando sono in piedi, occupano meno della metà dell'altezza del fotogramma; le scene sono riprese frontalmente, e la cinepresa è piazzata direttamente di fronte al set, ad angolo retto; le zone fuori campo svolgono raramente una funzione importante, se non per l'entrata e l'uscita dei personaggi. I set utilizzano il sistema di quinte dipinte poste a distanze differenti, che il teatro ottocentesco aveva ideato per creare il senso della profondità e della distanza, grazie a semplici elementi bidimensionali facili da spostare. Charles Musser, *The emergence of cinema: the American screen to 1907*, Los Angeles, 1990, p.325

[168]Cfr. Isabelle Raynauld, *History of Screenwriting Practices* , in Richard Abel (a cura di), *Encyclopedia of Early Cinema*, Routledge, Londra/New York, 2005, pp.576-579 e ID., W*ritten Scenarios of Early Cinema*: *Screenwriting Practices in the First Twenty Years*, in *Film History*, vol.9, Indiana University Press 1997, 257–268

simultanee, si tratta ora di focalizzarle dentro un'idea di cinema, che non è ascrivibile ad una linea di evoluzione, ma ad un orizzonte di complessità. Gli storici, oggi, sono d'accordo nel ritenere che la nascita ed il perfezionamento delle tecniche di scrittura siano contemporanee all'affermarsi del cinema e al suo progressivo orientamento verso una struttura pluripuntuale, a prevalente vocazione narrativa, in tal senso è più che plausibile immaginare che i progressi nel montaggio abbiano donato maggiore libertà nello scrivere storie, consentendo di introdurre nella scrittura simultaneità di azioni, parallelismi, ellissi, flashbacks, come nel caso di *Pauvres Gosses* (Poor Children, 1906) o *La Policière* (La Police, 1907). Da parte degli sceneggiatori, secondo la Raynauld, c'è "la consapevolezza che gli spettatori partecipano alla costruzione della storia", e da questa consapevolezza, deriva la necessità di mostrare gli eventi in modo drammatico, piuttosto che consequenziale[169]. La Raynauld, dopo dieci anni di studio negli archivi della Biblioteca Nazionale di Parigi ed un instancabile lavoro di recupero di ben 10.000 sceneggiature, registrate come tali tra il 1907 e il 1923, oggi trasferite alla Biblioteca dell'Arsenal, ha stabilito lo *status* reale di questi testi, da sempre considerati semplice materiale pubblicitario (*advertisements*), svolgendo su di essi un'ampia ricognizione storica e narratologica[170]. L'analisi, offre una nutrita teoria dei tipi di sceneggiatura che abbondavano nei primi anni del cinema. Alcuni sono dei sommari scritti *post operam*, ma molti sono, senza alcun dubbio, dei veri e propri testi progettuali *ante operam*, a testimonianza del fatto che, ieri come oggi, si scrivevano molte più sceneggiature di quanti film si facessero. Attraverso il numero di registrazione del *copyright*, assegnato a ciascun titolo, la studiosa ha potuto individuare diverse versioni della sceneggiatura, dalla prima all'ultima stesura e quindi rilevare le differenze più significative tra i testi prima e dopo la realizzazione del film. E' la diversità tra i testi, suddivisi in varie categorie e analizzati a diversi gradi di stesura del copione, a darci non solo la

[169] Ad esempio Porter si dedica a strutture narrative più complesse, quando acquista maggiore consapevolezza e capacità di controllo sul montaggio come nel caso di *The Life of an American Fireman* (1902-1903) e *The Great Train Robbery* (1903) *Ibidem,* p. 577

[170] I. Raynauld, *Les scénarios des débuts du cinéma en France : statut des scénarios conservés à la Bibliothèque Nationale (1907-1923)* , in Jean A. Gili, Michèle Lagny, Michel Marie, Vincent Pinel, *Les vingt premières années du cinéma français*, Presses de la Sorbonne Nouvelle/AFRHC, Paris, 1995, pp. 437- 457

misura di come questa forma di scrittura sia stata inizialmente concepita, si sia trasformata, abbia operato sulla forma film e si sia rapidamente stabilizzata, ma, dall'indagine emerge anche come i testi propongano, in fase di scrittura, la tecnica del montaggio, la continuità del racconto e l'invenzione narrativa. La Raynauld li suddivide per diverse categorie.

Prima categoria - versioni A: si tratta di testi presentati in versione unica, privi di filmina, che accompagni il manoscritto [171]. Datati per la maggior parte intorno al 1907. Esempio *Le bonhomme Noël*, Gaumont, 1907, 4 pagine di lunghezza, presentato come *scenario de scene cinematographique*. Si tratta di uno script composto di scene per film. E' una delle prime registrazioni della Gaumont, sebbene non presenti alcun numero di *copyright*. Ogni sceneggiatura di questo tipo consta di 1 o 4 pagine, è divisa in *tableaux* o scene. Ogni scena è numerata e presenta indicazioni sull'ambiente, in cui l'azione si svolge, seguita da una descrizione dell'azione, scritta al tempo presente. Le storie presentano usualmente un inizio, un centro ed una fine. Le date di registrazione non corrispondono al momento in cui i testi venivano scritti, perché di solito i testi erano registrati in blocco.

Seconda categoria – versioni B: si tratta di testi senza filmina e presentati in differenti versioni. La categoria include una versione A, con una data di deposito più antica, e una versione B, con l'indicazione "deposito conforme al film". Esempio: *Le Nöel du misereux,* Pathé, 1907, 1 pagina, al numero #3767, con la registrazione del *copyright* ed una versione B, Pathè, 1908, al numero #4208, registrazione del *copyright*, che porta l'indicazione *deposito conforme al film*. Questa nota, propria della versione B, sta ad indicare la presenza di alcuni elementi, così come appariranno nel film compiuto, ad esempio gli intertitoli, le indicazioni inerenti la messa in scena e il decor. La versione A rappresenta approssimativamente il soggetto, la versione B, più precisa e dettagliata, rappresenta lo *shooting script*. Nel caso del testo in esame, la Raynauld raffronta la prima scena della versione A con la versione B. A) " In una soffitta, tre bambini siedono su un giaciglio" . B) "In una soffitta, tre bambini siedono

[171] *Filmstrip* viene tradotto filmina o pellicola diascopica, si tratta di uno spezzone di pellicola cinematografica, i cui singoli fotogrammi vengono proiettati come diapositive.

attorno a un tavolo, che con un letto e due sedie rappresenta il semplice mobilio di questa povera gente"

Terza categoria – versioni C : si tratta di testi accompagnati da filmina. In questo caso le sceneggiature sono accompagnate da fotogrammi del film allegati, segno inequivocabile che il film è stato realizzato. Questa categoria di testi, in realtà, è ascrivibile a dei sommari, delle specie di riassunti, scritti in prosa a film compiuto, in modo da poter essere stampati nei cataloghi delle case di produzione come la Pathè. Sono etichettati con la nota *per il copista*, che sta ad indicare lo scopo dei testi ovvero il fatto di essere destinati alla pubblicazione. Si tratta, senza alcun dubbio, di testi scritti dopo il completamento dei film, in un certo senso rappresentano gli incunaboli delle odierne sceneggiature desunte, anche se la loro funzione allora era leggermente diversa. Esempio: *La photographie accusatrice* , 1912, consta di 1 pagina, con copyright registrato al numero # 2841, porta l'etichetta " *per il copista*"; la versione B con lo stesso titolo, 1912, consta di 3 pagine, con *copyright* registrato al numero #4221 e l'etichetta "*deposito conforme al film*". Il testo si presenta dettagliato, diviso in quadri e contiene tutti gli elementi più importanti per la direzione del film e gli intertitoli. Infine versione C, 3 paragrafi di sommario, accompagnati dalla filmina ovvero una striscia di fotogrammi, destinati al catalogo.

Quarta categoria – la catena completa**:** si tratta di testi che completano il quadro delle differenti versioni fin qui esposte e rappresentano l'ultimo anello dell'indagine. " Una versione A, depositata prima della versione B; una versione B, che porta l'indicazione *deposito conforme al film*; e infine una versione C, che è il riassunto del film e appare nei cataloghi delle compagnie, accompagnata da uno spezzone di pellicola"[172]. Esempio: una sceneggiatura scritta da Mr Camille de Morlhon, dal titolo *La broyeuse de coeurs*, 1912, Pathé. La versione A, è una prima versione, un manoscritto composto di due parti, una di 14, l'altra di 15 pagine, suddivisa in scene, contenente intertitoli e indicazioni di messa in scena. La versione B, presa alla Biblioteca de l'Arsenal, è una

[172] I. Raynauld, W*ritten Scenarios of Early Cinema*: *Screenwriting Practices in the First Twenty Years*, cit., p. 263

sceneggiatura, senza filmina, che porta l'indicazione *conforme al film*, consta di 7 pagine, è divisa in 52 scene con gli intertitoli; infine c'è il sommario ovvero la versione C, corrispondente ad una pagina di catalogo, con il numero di registrazione e l'etichetta *per il copista*. E' ovvio che i testi, scritti in prosa, in forma di riassunto e registrati con degli spezzoni di pellicola allegati, sono stati consegnati dopo il film. Tuttavia, tra questi, ve ne sono alcuni registrati, ma privi degli spezzoni allegati e della dicitura *depôt conforme a la vue*, simili alle versioni A, molto dettagliati e particolarmente familiari. Secondo la Raynauld questi testi sono sceneggiature, o meglio, tutto lascia pensare che non siano riassunti scritti a film ultimato, ma testi scritti in funzione del film da realizzare. Le prime sceneggiature sono quindi testi, riconducibili alla categoria A, divisi per scene (quadri o inquadrature), contenenti la descrizione dell'azione e scritti prima di iniziare le riprese; mostrano una precisa sensibilità e conoscenza " del potenziale del linguaggio filmico e dei suoi sviluppi" [173], cioè una specifica capacità di visualizzare le immagini e suggerire una linea estetica (stile). Le versioni B, con la dicitura *deposito conforme al film* sono invece degli shooting script ovvero la versione della sceneggiatura pronta per essere girata. Ciò che preme alla studiosa è sottolineare in che modo "la sceneggiatura influenzi e determini la strategia del montaggio, come strutturi lo spazio e il tempo (in caso di linearità o non linearità), come costruisca un punto di vista narrativo; come influenzi il modo di raccontare, lo stile della narrazione. Invero , un buon numero di pratiche cinematiche basiche, che noi ora indichiamo come linguaggio filmico, è già presente in questi primi testi del cinema"[174]. Interessante osservare che questi testi non raccontano mai la storia o i pensieri del personaggio, così come avviene in un romanzo o un racconto, ma descrivono sempre gesti, azioni, movimenti, tesi ad esprimere ciò che deve essere visto, sentito e provato dallo spettatore. Esempio: *Le perroquet de Mme Ducordon* , Pathè, 1907. " E all'improvviso portò la mano sulla fronte: ebbe un'idea". Ipotizzano la messa in scena di una fonte sonora: " Un cane entra, abbaia a più non posso, l'uomo lo afferra, apre la finestra e lo getta fuori" in *Le*

[173] *Ibidem,* p.264
[174] *Ibidem,* p.265

petit bequillard. Le storie sono spiegate per accumulazione di azioni e situazioni, mostrano ciò che deve essere visto, inseriscono dei flashbacks (come avviene, ad esempio, in *Partie de cartes interrompue*, Pathè, 1907), descrivono sulla carta momenti simultanei, attraverso l'alternanza di scene, propongono strutture narrative circolari, prediligono la continuità, impostano una sorta di *decoupage*. E la Raynauld, si domanda se, proprio a partire da questo dato, non possa essere messa in discussione l'assolutezza di quel carattere di non-continuità del cinema precedente il 1914, brillantemente teorizzato da Gunning[175] e Gaudreault ovvero se non possa entrare in crisi il sistema della mostrazione, alla luce dell'analisi di questi copioni. E' probabile che nei primi anni del cinema si configuri un doppio binario tra continuità del contenuto e non-continuità del discorso filmico, è altrettanto probabile che le sceneggiature partecipino, proponendo *decoupàge* e tagli di montaggio, a far sì che i film arrivino alla continuità narrativa. Personalmente non credo che la sceneggiatura costringa la "libertà mostrativa" dei film dei primi anni, sono piuttosto tentata di intravedere la coesistenza di differenti elementi e altrettanto differenti dinamiche espressive entro un unicum *monstrum multimediale*[176], a cui partecipano diversi regimi e molteplici materie dell'espressione. Sicuramente affascina e conquista la varietà del materiale individuato dalla Raynauld, indicativo, oltre che di una sicura metodologia di studio, anche di come si intenda ricollocare la sceneggiatura e le sue modalità di intervento sul discorso filmico in un ambito più articolato e meno restrittivo di quello che vede il cinema, piegato dalla narratività e dal testo scritto al *modo di rappresentazione istituzionale*[177]*.*

---

[175] Tom Gunning, e con lui altri studiosi, tra cui André Gaudreault, di cui la Raynauld è stata allieva, riconduce la pratica di scrittura del cinema alla dicotomia *narrazione* e *attrazione*, che indicano due forme diverse di cinema, quello volgarmente detto "primitivo" e quello comunemente chiamato "narrativo". Sfatata l'erronea convinzione di un cinema imperfetto alle origini, che vada gradualmente evolvendosi, il cinema primitivo non è una forma imperfetta, ma una forma altra, diversa, con un impulso esibitorio ed un desiderio intrinseco nella sua natura riproduttiva di colpire, scioccare, sorprendere ovvero produrre un'esperienza percettivo-sensoriale forte sullo spettatore.

[176] E' Genette che, ne l'*Ouvre d'art,* ascrive il cinema alla categoria delle "mostruosità multimediali", poiché lavora sul doppio registro di meraviglioso e terrifico.

[177] Chiarisce in modo efficace Giulia Carluccio: "Burch combatte una nozione evolutiva del progressivo formarsi di un linguaggio istituzionale, così come non concepisce il modo di rappresentazione istituzionale come un "cattivo oggetto", cui contrapporre il paradiso perduto del modo di rappresentazione primitivo, sconfitto dalla narratività di cui Porter e Griffith sarebbero stati portatori…l'analisi di Burch può essere parallela e complementare a quella di Bordwell, Staiger e

Il secondo saggio è di Edward Azlant[178], membro della *Writers Guild of America*, il quale parte dalle affermazioni di Kevin Brownlow, che attribuisce il farsi del cinema solo ed esclusivamente all'invenzione del regista, e da quelle altrettanto ferme di David Robinson, che riconduce la pratica della sceneggiatura a non prima del 1910, sotto la supervisione di Thomas Ince, smussandone la perentorietà. Lo studioso, anche avvalendosi della pubblicistica del tempo, analizza i primi esempi di scrittura per il cinema ed il ruolo dei pionieri di questa tecnica, alla quale consegna il termine non privo di *appeal* di *narrative design*. Secondo Azlant, la pratica di scrivere per il cinema è molto antica, proprio perché esprime una istanza di *design*, corrispondente ad una fase concettuale e progettuale, in cui vengono scelti i materiali narrativo-drammaturgici, viene tracciato un profilo (*outline*) degli elementi più significativi da comporre e vine organizzato uno schema, che informi lo sviluppo del film[179]. All'origine, come abbiamo già evidenziato, deve molto al teatro, la parola *scenario* viene infatti dall'ambito teatrale e probabilmente si riferisce al canovaccio della commedia dell'arte, ma è in debito anche con la letteratura, le arti grafiche, il vaudeville e il giornalismo. Charles Musser, in un suo testo sulle pratiche cinematografiche, ne fa risalire l'origine a forme diverse di rappresentazione: dalla lanterna magica, alle strisce comiche, ai cartelli elettorali, alle favole, alle riviste illustrate, alle canzoni popolari, e, solo all'ultimo, al teatro[180]. L'*excursus* storico di Azlant insiste sul nesso tra pre-production design e pratica di scrittura nei primi film della storia del cinema e in qualche modo rinvia al grande tema delle *idee* destinate al cinema. Cita un

---

Thompson (…) Il passaggio da un modello all'altro avviene intorno alla stessa cesura cronologica , e concordando in fondo su alcune concause, come per esempio l'incidenza di determinate influenze culturali (che per Burch si identificano con l'aspirazione della cultura borghese al rilievo e all'illusione di realtà, e per il gruppo dello stile classico con l'eredità delle narrative tardo –ottocentesche, assunta dal cinema in una sintesi nuova e specifica) . Questo assunto definisce anche le ricerche dei due studiosi che più hanno approfondito, con analisi sistematiche, il problema, cioè Gunning e Gaudreault". Giulia Carluccio ,*Questioni di stile*, in P. Bertetto (a cura di),*Metodologie di analisi del film, cit,* pp. 129-130

[178] Edward Azlant, *Screenwriting for the early silent film: forgotten pioneers, 1897-1911,* in *Film History*, Vol. 9, John Libbey & Company, Australia, 1997, pp.228 – 256.

[179] *The scenario is a term probably derived from the name of the skeletal plot outline used in the commedia dell'arte. The first scenarios were probably not actula screen plays but rather skeletal outlines used in pre-production design. Ibidem*, p. 229

[180] Charles Musser, *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907*, Scribner's Macmillan, New York, 1990, pp. 16-17. Più specificamente è stato qui considerato il primo capitolo, che si occupa del pre-cinema, partendo da Kircher e Robertson.

ricordo di Louis Lumière a proposito de *L'arroseur arrosé* (1895) : " Penso di poter dire che l'idea della sceneggiatura mi fu suggerita da una farsa di mio fratello Edouard"[181]. Riferisce la notizia di cronaca, a cui si è ispirato Sigmund Lubin, nel 1897, ingaggiando due pugili per interpretare l'incontro di boxe tra i pesi massimi Corbett-Fitzsimmons[182], disputatosi a Philadelphia l'anno prima. Il regista istruì i due combattenti round dopo round, utilizzando un articolo di giornale. L'articolo venne quindi utilizzato da Lubin *come proto-scenario intenzionale*. Nel 1897, W.B. Hurd decide di acquistare i diritti di una rappresentazione popolare, una *Passione di Oberammergau*, che poi sarà il primo vero soggetto scritto per il cinema. Sia il caso del combattimento tra pugili, che la Passione esprimono, secondo Azlant, l'urgenza di filmare degli eventi drammatici sulla base di un *design preproduttivo,* che corrisponde ad una sorta di scalettone ma anche, a mio avviso, molto coincide con un concetto sorgivo di immagine – idea per la scrittura filmica. Quando la crescente complessità di materiali, personaggi e set, la crescente lunghezza del film, e quindi della durata dello spettacolo, richiesero una maggiore attenzione a questo lavoro preliminare di pre-produzione[183], quei contenuti, desunti da racconti, incidenti stravaganti e bizzarri, inseguimenti, rappresentazioni magiche o misteriose, spettacoli teatrali andarono incontro ad una composizione più articolata. Azlant lascia che emergano dalle pagine del cinema muto alcune figure interessanti, forse perché poco note, tra le quali Roy L. McCardell il primo *story editor* della Biograph, assunto perché scrivesse soggetti da trasformare in film, nel 1908. Lunga carriera in qualità di giornalista, McCardell si occupa della rivista *Puck*, equivalente americano di una rivista umoristica tedesca, supervisiona i fumetti di Frederick Burr Opper e M.M. Howarth, lavora a New York per *World*, il giornale fondato da John Pulitzer e qui appronta una serie di

---

[181] Edward Azlant, *Screenwriting for the Early Silent Film: Forgotten Pioneers, 1897 – 1911*, in *Film History*, IX, n.3, 1997, p.229

[182] *The Corbett-Fitzsimmons Fight* (diretto da Enoch J. Rector, 1897). Il film sull'incontro per il titolo dei pesi massimi fu presentato alla New York's Academy of Musica nel maggio –giugno 1897 e in seguito fu programmato nelle principali città americane per molte settimane. Lungo approssimativemnete cento mins., di solito accompagnato dal commento di un esperto e occasionalmente interrotto da numeri di vaudeville. Cfr. C. Musser, *The Emergence of Cinema, cit.,* cap. 7

[183] La lunghezza del film aumenta da uno standard di 50 piedi a 250 / 400 nel 1900 . Poi da 300 a 600 nel 1903.

innovazioni interessanti, quali i titoli a caratteri cubitali, l'introduzione di storie sensazionali, una rubrica fissa di sport con l'inserimento di illustrazioni, inoltre condivide la creazione di un supplemento comico a colori, precursore del celebre *Yellow Kid*. Mentre lavora al *World*, McCardell scrive, sotto pseudonimo, una storia a puntate, incentrata sugli orrori della vita in fabbrica a New York, che incrementa vertiginosamente le copie vendute, raggiungendo un record di 7000 lettere ricevute ed ottenendo la pubblicazione del seriale su altri quotidiani (a Boston, Pittsburh, Cleveland). Storie poi raccolte in un romanzo dal titolo *The Wage Slaves of New York* del 1899. McCardell collabora anche con lo *Standard*[184], per il quale realizza delle immagini titolate, molto simili a dei fotoromanzi, sebbene diversamente impostate nel procedimento di realizzazione: prima vi venivano scritti i titoli, poi venivano ingaggiati dei modelli, soprattutto delle modelle, per illustrarli. I temi di questi foto-racconti erano incontri tra giovani donne, descritte nell'atto di cambiare abiti, fumare sigarette, andare in bicicletta, nuotare o divertirsi in compagnia. McCardell viene chiamato dal *general manager* della Biograph, Henry Marvin, e ingaggiato per produrre idee. E' il primo uomo, secondo Sargent, pagato per non avere altro scopo nella sua vita che scrivere film. E, anche quando lascerà la Biograph, continuerà a scrivere sceneggiature e a vendere, come *freelance*, materiale di sua invenzione alle *majors*. Nel 1915 ha già scritto mille films, in molti tuttavia non è accreditato. Sua la sceneggiatura di *The Escape*, diretto nel 1914 da Griffith, sua la sceneggiatura di *A Fool There Was* (Il vampiro , Frank Powell1915) che lanciò la carriera di Theda Bara. Secondo Azlant "portò al film la concreta esperienza della creazione dei racconti umoristici a fumetti, dei musical e delle commedie di Broadway, delle vignette, dei racconti a puntate per i giornali, della poesia, dalla fotografia narrativizzata, senza menzionare la consapevolezza dello scrivere dentro un contesto istituzionale come un giornale a tiratura quotidiana. In tutto questo egli non fu solo il primo, ma anche un pioniere della sceneggiatura per varietà di competenze e ricchezza di interessi, connessi alla cultura popolare"[185]. L'altra figura, su cui viene posto l'accento, è Epes Winthrop

[184] Che, dopo cinque cambiamenti di titolo, diventerà la celebre rivista *glamourous Vanity Fair* (1913-1936)

[185] Trad. mia, E. Azlant, *Screenwriting for the Early Silent Film,* cit., p.234

Sargent. Il teatro fu la sua passione giovanile, in particolare il *vaudeville*, a cui si dedicò come critico e come drammaturgo. Uomo, amato da molti e da altrettanti detestato, impulsivo e volubile, facile alla lite, divenne una figura importante di Broadway. I caustici articoli, da lui scritti, gli procurarono violenti contrasti con manager e attori, cirnza questa abbastanza inusuale, dal momento che i critici erano tenuti in basso conto dagli artisti. Ma con Sargent questo tipo di professione incomincia ad acquistare ben altro peso, anche perché convintamente i suoi obiettivi erano i profittatori e gli spettacoli sciatti. Versatile e produttivo, Sargent lavorò per la rivista *Metropolitan*, scrivendo storie, per il *Morning Telegraph*, per l' *Evening World* e fondò, in qualità di editore associato, con Sime Silverman la rivista *Variety*, ancora oggi voce autorevole sul cinema internazionale. Come sceneggiatore incominciò a vendere storie alla Vitagraph, a partire dal 1898. Fu press-agent, *editor* presso la Lubin, collaborò come critico per *Photoplay* e *Moving Picture World.* E' come critico che incomincia ad analizzare i film e a scrivere sulla sceneggiatura, dalle pagine della sua rubrica *Technique of Photoplay* del 1911, poi diventata *The Scenario Writer* e infine *The Photoplaywright* dal 1912 al 1919[186]. Nei suoi articoli, insiste costantemente sul rapporto con la cultura popolare, come momento specifico della costruzione di un copione.

I due saggi sono, a mio avviso, interessanti, non solo perché arricchiscono lo stato delle conoscenze sull'argomento, ma suffragano, con validi supporti documentali, le nuove convinzioni che si profilano sul ruolo della sceneggiatura nella storia del cinema, esprimendo un orientamento degli studi, perseguito anche in Italia, che ascriva il tema della sceneggiatura al campo dei *Film Studies* e ai *Cultural Studies.*

[186] Le prime regole in materia di sceneggiatura provengono proprio dai suoi articoli, pubblicati da *Moving Picture World*. In Francia simili regole appaiono sul *Ciné – Journal* (1909) e la *Cinéma Revue* (1912), scritte da Edmond Claris e Eugene Kress. Per quanto riguarda i manuali, in inglese, il primo è quello di Sargent *The Tecnique of the Photoplay* (1911), che disserta su cosa si debba e non si debba fare nello scrivere una sceneggiatura, ma soprattutto istituisce la sceneggiatura come pratica di scrittura specializzata, incentrata sui seguenti concetti cardine: controllare il linguaggio cinematografico, evitare la ridondanza, non strafare con i costi, impiegare il *medium* nelle sue potenzialità drammatiche. Cfr. Epes Winthrop Sargent, *The Tecnique of the Photoplay,* 2nd edition, The Moving Picture World, New York, 1913

Se il saggio della Raynauld si sofferma sui testi e non racconta le persone che li producono, il saggio di Azlant ci offre uno sguardo attento e partecipe al mondo della sceneggiatura e ad alcuni personaggi ad essa connessi. La prima lavora sui testi, dimostrando, con fine dedizione da archivista, l'esistenza di sceneggiature sin dagli albori del cinema e indicandone le modalità formali.
Il secondo traccia un quadro storico, proponendo il ruolo della sceneggiatura come schema di riferimento, *visual design*, preludio a quella *continuity*, poi consolidatasi come pratica dello *studio system,* e stabilisce un rapporto ineludibile tra lo scrittore di cinema e la cultura popolare. Lo studioso è perfettamente consapevole delle regole di mercato e dei modi di produzione che mobilitano le forze in campo, ma mette in luce la spinta che viene dal basso. Del resto i nickelodeons si erano moltiplicati rapidamente, nel 1910 ce ne erano circa 10.000 nel paese. Questa crescita fenomenale produsse, tra il 1905 e il 1910, una massiccia domanda di film, che, a loro volta, necessitava di una produzione su larga scala. Il risultato fu l'evoluzione di un nuovo livello di organizzazione produttiva. Studios ampi, ben equipaggiati, dotati di attrezzature per girare in interni. Questo tipo di produzione richiedeva non solo personale per le riprese, ma anche una certa efficienza nella divisione del lavoro. In una forma d'arte piuttosto complessa, eppure collaborativa, abilità individuali come dirigere, recitare, riprendere, sviluppare in laboratorio divennero realtà distinte. Come abbiamo già osservato, lo *studio system* determinò la divisione del lavoro e la natura specialistica della sceneggiatura, ma al procedimento contribuirono anche la censura preliminare sulle storie, le necessità dello *star system*, l'applicazione del *copyright* sui materiali utilizzati, e, non ultimo, il configurarsi del ruolo dello sceneggiatore, con il suo background di cultura popolare, creatività e sensibilità critica verso il mondo.

1.6 Viaggio in Italia (1953)

… C'erano Amidei e Zavattini. Poi naturalmente la cosa naufragò e Amidei uscì fuori, ma quello che mi impressionò molto, nella ventina di minuti in cui mi trattenni con loro, fu Zavattini, che diceva con il suo accento nordico: " Secondo me, il protagonista deve uscire con uno sfilatino imbottito di mortadella incartato

in un giornale su cui si legga in evidenza la parola "Unità". Nella stanza regnava un silenzio assoluto. De Sica dava le spalle a tutti e teneva lo sguardo concentrato nello spazio di cielo inquadrato dalla finestra…. Io (Sergio Leone) me ne stavo in un angolino, pronto a portare le sigarette al primo che me le chiedeva. Amidei esplose in un : "Porc…, ma che cazzo c'entra l'Unità? Caso mai "tà" solamente!" Seguì una lunga pausa di mutismo generale e poi si udì la voce di De Sica che diceva: " Miei buoni, secondo me ci vorrebbe una mela, una mela rossa di quelle variopinte metà rosse e metà sfumate, e lui esce di casa addentando questa mela!". Bé, questa cosa mi sconvolse, perché cominciai a dirmi: caspita che problemi, quando per sceneggiare si sviscerano questi dettagli, ma allora deve essere una faccenda pazzesca" : da un racconto di Sergio Leone su un riunione di sceneggiatura per *Ladri di biciclette*[187].

Nel breve *excursus*, cha andremo a tracciare, è necessario sottolineare che la situazione della sceneggiatura nel cinema muto italiano, su cui si è concentrata la preziosa ricerca di Silvio Alovisio[188], presenta, pur tra affinità e similitudini, delle significative differenze con lo *studio system*. In Italia, infatti, il peso preponderante del canone estetico-letterario, egualmente consistente in Francia e meno vincolante in ambito anglo-americano, si fa sentire con forza sulla nascente industria cinematografica, che concentra la sua attenzione, sin dalle origini, sulla figura del letterato o del drammaturgo. A tal proposito, scrive Brunetta, che in vari paesi d'Europa, Francia, Germania, Inghilterra, "il cinema ha agito egualmente come un magnete, ha esercitato su scrittori e intellettuali "un'attrazione fatale" che li ha costretti a mutare natura, statuti professionali, coscienza del Sé"[189] . Nel 1908 nasce in Francia la *Société Cinématographique des auteurs et Gens des Lettres*, che costituirà un modello per gli altri paesi di reclutamento di scrittori, drammaturghi e intellettuali nel cinema. Così, in Germania, lo scrittore Heinrich Bolten Baechers fonda con altri 120 scrittori un'associazione analoga a quella francese, a cui seguirà, quattro anni dopo, la

[187] G. Fofi, F. Faldini, *L'avventurosa storia del cinema italiano*, cit., pp. 134-135

[188] Silvio Alovisio, *Voci del silenzio. La sceneggiatura* nel *cinema muto italiano*, Il Castoro, Torino, 2005. Uno studio attento e finemente documentato sulla sceneggiatura nel cinema muto italiano, realizzato anche grazie al lavoro di riordino e inventario dei fondi archivistici del Museo Nazionale del Cinema di Torino.

[189] Gian Piero Brunetta, *Identità e radici culturali*, in *Storia del cinema mondiale*, vol I,Einaudi, Torino, 1999

nascita della PAGU (Projection AG = Union) , fondata a Berlino da produttori tedeschi (che promettevano una banconota da mille marchi per ogni idea originale), destinata ad avere l'adesione di Arthur Schnitzler, Gerhart Hauptmann, Oskar Blumenthal. Anche in Italia è al letterato e/o al drammaturgo, che si rivolge l'interesse della critica e dell'industria cinematografica Il cinema ne reclama la presenza sia come soggettista e /o scenarista, che come redattore di didascalie, per legittimare esteticamente il *medium*, per socializzarne il consumo, per avere la possibilità di attingere ad un repertorio capace di fornire intrecci e soddisfare le esigenze del pubblico, per promuovere, infine, in modo più efficace i prodotti sul piano pedagogico e commerciale[190]. *Cabiria* (1914)[191], ad esempio, di Giovanni Pastrone, caso emblematico della produzione italiana, che non mancò di esercitare una certa influenza anche sul cinema americano, dipende ampiamente da modelli letterari, tanto nella straripante presenza della parola letteraria all'interno delle didascalie (composte da D'Annunzio), quanto nell'uso coreografico dei movimenti di macchina, utilizzati in modo tale da dar vita a una composizione ispirata alla prosodia e alla metrica[192].

Fin dal 1909, in Italia, si riscontra un movimento di scrittori, di diversa estrazione sociale, diverso livello culturale e diversificate competenze, giustamente definiti *poligrafi del cinema*, che al cinema si avvicinano, tra ritrosie, contraddizioni e oscillazioni comportamentali, e, fino ai primi anni Venti (un arco cronologico che comprende la nascita e lo sviluppo delle strutture produttive, l'affermazione internazionale del film italiano e la crisi del primo dopoguerra), "si assiste ad una progressiva valorizzazione della professione del

[190] A tal proposito, Alovisio distingue, richiamandosi agli studi di Abruzzese e Pisanti, tra un primo periodo, fino al 1912, di sfruttamento selvaggio dei repertori letterari ed un secondo periodo, in cui il cinema chiede qualcosa di più complesso alla letteratura ovvero la sua legittimazione come modello culturale.

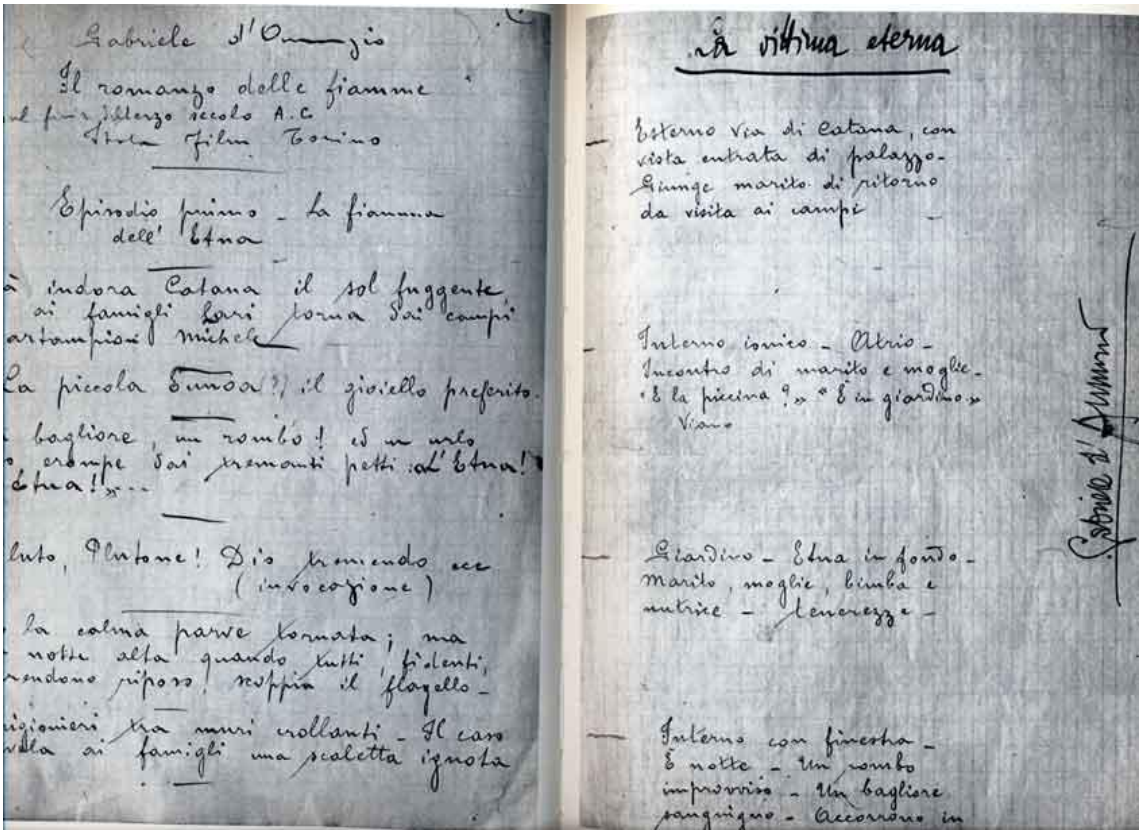
[191] Fu probabilmente D'Annunzio a ideare il nome "Cabiria", "nata dal fuoco", e a volerlo come titolo della pellicola. Sebbene l'intera sceneggiatura gli sia stata attribuita, in realtà il poeta si limitò ad inventare i nomi dei personaggi ed a comporre le didascalie. Probabilmente invece i soggetti utilizzati per la scrittura del film furono i testi *Cartagine in fiamme* di Emilio Salgari e *Salammbô* di Gustave Flaubert.

[192] Già i critici coevi, tuttavia, segnalavano la dismisura tra impianto scenico-spettacolare e fragilità della narrazione e dei personaggi Cfr. W.Morgan Hammon, *The Photodrama. Its place Among the Fine Arts*, New Orleans, 1915 p. 38 cit. in G. Carluccio, *Scritture della visione. Percorsi nel cinema muto,* Kaplan, Torino, 2005, p.37

"soggettista" e del ruolo progettuale della sceneggiatura, anche in conseguenza, dopo il 1912, della definitiva affermazione del lungometraggio, e del coinvolgimento – particolarmente intenso dopo il 1915 - di numerosi scrittori più o meno noti in veste di soggettisti o sceneggiatori "[193], "ma il produttore aristocratico italiano non si accontentava di questo; voleva appropriarsi della cultura decadente che questi scrittori producevano e del tocco di classe che li accompagnava"[194] ed in questa sua pretesa ambiziosa era coadiuvato dalla stampa.

La scrittura con la sua presunta "sacralità" e il suo rimando alla cultura "alta", incontra facilmente e facilmente coinvolge la pratica della sceneggiatura. "Se la scrittura si percepisce come una tecnica, la pratica diffusa nell'industria del divertimento può allora diventare un "mestiere": il letterato ha la possibilità di ridefinire il suo ruolo (già in crisi nella cultura di massa), trasformandosi in un professionista della scrittura per il cinema"[195]. Lo scrittore professionista considera quasi sempre il cinema alla stregua di un divertimento di massa e guarda ad esso con sufficienza o ritrosia. Ambiguità e riluttanze, sospetti e

[193] Silvio Alovisio, *Scenari. La sceneggiatura nel cinema muto*, In M. Comand (a cura di), *Sulla carta,* cit., p. 33
[194] G. Muscio, *op. cit.*, p.19
[195] S. Alovisio, *Voci del silenzio,* cit*.,* p. 31


Gabriele d'Annunzio
Il romanzo delle fiamme
Italia Film Torino
Episodio primo – La fiamma dell'Etna
indora Catana il sol fuggente
ai famigli lari torna dai campi
artampion Michele
La piccola Tunoa (?) il gioiello preferito.
bagliore, un rombo! ed un urlo
erompe dai tremanti petti: «L'Etna!
Etna!»...
luto, Plutone! Dio tremendo ecc
(invocazione)
la calma parve tornata; ma
notte alta quando tutti, fidenti,
rendono riposo, scoppia il flagello –
igionieri tra muri crollanti – Il caso
vella ai famigli una scaletta ignota

La vittima eterna
Esterno via di Catana, con vista entrata di palazzo – Giunge marito di ritorno da visita ai campi
Interno ionico – Atrio – Incontro di marito e moglie – «E la piccina?» «È in giardino» Viano
Giardino – Etna in fondo – Marito, moglie, bimba e nutrice – tenerezze –
Interno con finestra – È notte – Un rombo improvviso – Un bagliore sanguigno – Accorrono in

Brani della sceneggiatura di Cabiria

diffidenze ne caratterizzano l'atteggiamento. Emblematiche, in tal senso, le figure di D'Annunzio[196], Verga[197], ma anche di Pirandello, Di Giacomo, Serao, Oxilia etc**.** Alcuni letterati temono che la loro partecipazione al cinema li sminuisca e se ne vergognano; altri si avvicinano al cinema per curiosità o bisogno, ma senza entusiasmo; altri ancora sospendono il giudizio, in attesa che il cinema diventi arte; altri ancora arrivano a prendervi parte attiva, solo

[196] Il poeta consegna le sei sceneggiature tratte dalle sue opere con tanto di firma autografa, crocette e puntini, all'industria culturale; vende i diritti di sfruttamento dei suoi lavori; simula una paternità intellettuale su opere come *Cabiria* (di cui scriverà solo le didascalie), ma resta sostanzialmente estraneo al cinema. Sebbene apponga la sua firma sui copioni, disattende ogni norma contrattuale, lasciando che siano altri a portare a compimento il lavoro, in questo caso Arrigo Frusta per la casa torinese Ambrosio. Nel giro di pochi anni il poeta-vate passerà da un giudizio di " profondo disgusto della stupidità e del carattere grossolano degli spettacoli… (per cui *ndr*.) il cinematografo, così gradito al pubblico, è all'anima popolare un'infezione di grossolanità, di bruttezza" rilasciato al *Corriere della Sera*, il 29 maggio, 1908, a una adesione incondizionata, che attribuisce al cnema un ruolo palingenetico delle arti.

[197] Lo scrittore partecipa operativamente alla stesura delle sceneggiature tratte dalle sue opere, ma chiede di non comparire, per non ledere la sua immagine legata alla "cultura alta", nel suo caso Aloviso parla di "partecipazione rimossa"

dopo un percorso di graduale comprensione del *medium*[198]. Mancano, in generale, le adesioni sentite, fatta eccezione per il poeta Guido Gozzano, che, come evidenziato da Brunetta, ne è immediatamente entusiasta, riconoscendo al cinema la capacità di svecchiare le forme poetiche e letterarie, dare corpo alle fantasie e restituire gli aspetti prosastici della realtà[199].

Tuttavia l'impegno di alcuni studiosi italiani, in anni recenti, si è rivolto, differentemente da quanto era accaduto in passato, a studiare e contestualizzare più la nascita dello sceneggiatore professionista, che non i contributi dei singoli scrittori. Sono così venuti alla luce i nomi di ignoti artigiani del racconto e di professionisti del settore, il cui contributo è stato fondamentale e determinante per il costituirsi e configurarsi del linguaggio cinematografico italiano, per il consolidarsi della pratica di sceneggiatura all'interno delle diverse case di produzione e per la capacità di controllo esercitata dalla sceneggiatura stessa sulla forma filmica. Attraverso ricerche d'archivio, analisi che intrecciano dati di produzione e contesti storici, indagini accurate sui testi filmici ed extrafilmici, ma anche su riviste d'epoca e pratiche diffuse come i concorsi letterari, è emerso che la sceneggiatura ha caratteristiche fondative sul cinema italiano degli anni dieci, intervenendo da un lato sulla complessità dei processi di produzione, intellettuali e materiali, e approfondendo dall'altro la riflessione teorica sulla fase di progettazione e costruzione del film muto, mediando esigenze letterarie e visive, all'incrocio tra differenti modalità di rappresentazione[200]. Il muto italiano non si limita alle didascalie di D'Annunzio o alle sceneggiature "nascoste" di Verga e non è semplicemente letteratura

---

[198] Alovisio utilizza, per il cinema di questi anni, la distinzione di Furio Colombo sulla "internità" e la "esternità" degli intellettuali nell'industria culturale italiana.

[199] " Sono occupatissimo in cinematografia. E' uno strano mestiere che comincia ad appassionarmi e mi costringe ad esplicare in un'industria lucrosa ed attivissima le poche attività del mio spirito insanabilmente puerile ogni pellicola col suo quadro favoloso e il suo commento in versi mi è cara come il mio lavoro letterario e non esiterò a firmarla e tutelarla come i miei volumi di prosa e poesia" in Carlo Casella, *Poesia e cinematografo. Conversando col poeta Guido Gozzano*, in " La vita cinematografica" n.2, 20 dicembre 1910.

[200] " La sceneggiatura era investita di grandi responsabilità e chiedeva di essere redatta con precisione tecnica e professionalità. Il regolamento dl Regio Decreto n.531 del 22 aprile 1920 precisava infatti che nella sceneggiatura doveva essere presente" la particolareggiata descrizione del soggetto, distinta in quadri, coi titoli, sottotitoli e le scritture comprese nella pellicola, nello stesso ordine con cui si susseguono in questa, in guisa che tutto corrisponda esattamente alla produzione cinematografica"… Evidentemente non era più considerata un "canovaccio" scheletrico, ma un documento dettagliato del lavoro di progettazione di un film" Silvio Aloviso, *Scenari*, In M. Comand (a cura di), *Sulla carta,* cit., p. 35

illustrata, ma vede, sin dagli albori, già operativi, una serie di soggettisti, riduttori, adattatori con il compito di scrivere, pensando per immagini.

Lucio D'Ambra[201], Arrigo Frusta[202], Renzo Chiosso[203] e altri sono figure professionali particolarmente complesse e, oltre lo stereotipo dei pionieri un po' improvvisati, mostrano di avere a disposizione delle strategie operative, che toccano questioni ancora oggi molto dibattute: dalla creazione di un lessico specializzato all'invenzioni delle immagini in fase di scrittura, dal delinearsi dei primi *storyboards* alla codificazione di strutture narrative, che poi saranno specifiche e persistenti nella tradizione italiana; dalla dialettica tra effetto letterario e specifici codici di regia, quali la profondità di campo e l'illuminazione, dalle indicazioni di recitazione attoriale al *feed back*, presente nei loro lavori, proveniente da alcuni modelli letterari o culturali, migrati dai film all'immaginario collettivo.

Analogamente a quanto accade negli Stati Uniti, anche in Italia, negli anni Dieci, nascono degli Uffici Soggetti, non molti in verità, simili tuttavia per funzioni agli *Scenario Departments*[204]. I soggetti inviati possono essere opera di dilettanti o persone qualsiasi e, una volta approvati dalla Casa di produzione, vengono elaborati in sceneggiature. Il soggettista rappresenta il creativo e l'erudito nel sistema produttivo: la raccolta dei dati, che egli fornisce, è utile per la costruzione dell'intreccio, degli ambienti, dei personaggi. "La redazione del soggetto, la fase decisiva dell'inquadratura e l'approvazione definitiva

[201] Lucio D'Ambra fu sceneggiatore, regista e produttore ed esprime, secondo Alovisio, un modello di "internità direttiva": "i miei film devono assolutamente essere sotto il mio controllo perché non sempre un direttore artistico può vedere scene e situazioni come io le ho viste per la realtà dello schermo" *Ibidem*, p.41 e, in anticipo su Astruc, scrive in un articolo dal titolo *Come metto in scena i miei films* "la stessa fusione necessaria nel melodramma tra musicista e poeta sembra ancor più necessaria nell'arte cinematografica tra l'autore e il direttore, tra l'idea e il fatto, tra lo scopo e il mezzo, tra l'occhio che vede e la mano che deve far vedere, tra cinquanta foglietti manoscritti e milleottocento metri di pellicola che devono risultare" Lucio D'Ambra, *Come metto in scena i miei films*, citato in S. Alovisio, *Voci del silenzio*, cit., p.72

[202] Arrigo Frusta incarna l'esempio di una personalità problematica, divisa tra nostalgia della tradizione e adesione alle innovazioni della nascente industria culturale *Ibidem*, p.81

[203] Renzo Chiosso incarna il profilo dell'intellettuale salariato al servizio del cinema, rappresentando con la sua esperienza tanti poligrafi interni all'istituzione cinematografica *Ibidem,* pp. 60-70

[204] Il modello delle nuove produzioni, analogamente a quanto indicato da Schatz per lo *studio system*, ma in forma più ridotta per volume d'affari, costi di produzione e impatto sul mercato, prevede: il produttore, con funzioni di tipo direttivo-gestionale (approvazione delle sceneggiature, pianificazione dei costi, supervisione set e post-produzione) ed una struttura centralizzata, composta da: Ufficio Soggetti, parco attori, direttori di scena, vari professionisti con competenze specifiche.

costituiscono le fasi ulteriori della realizzazione. A questo punto la sceneggiatura è pronta per essere utilizzata per quella che è la sua principale ragione di esistenza: il momento delle riprese"[205], non solo come progetto narrativo, ma anche, e soprattutto, come piano di lavorazione. Infatti le sceneggiature presentano forti affinità con i *continuity script* statunitensi, sebbene le indicazioni di natura tecnica siano più rarefatte. In linea con le ricerche condotte in Francia dalla Raynauld, emerge che la struttura prevalente delle sceneggiature del cinema muto italiano è lo *shooting script*, cioè la sceneggiatura suddivisa in quadri (motivo per cui, non a caso, il soggettista era spesso anche *inquadratore*). Si tratta, quindi, di un testo ben organizzato prima delle riprese e in funzione di esse, " sintesi drammatico-narrativa, con una sintassi denotativa, scandita da un *découpage* che seziona l'intreccio per nuclei chiusi di racconto, i cui confini coincidono con i cambi scena"[206]. Dopo il 1910 le sceneggiature si mostreranno sempre più ricche di notazioni sugli aspetti visivi e le diverse operazioni di messa in scena. Gli sceneggiatori del cinema muto, primo tra tutti Arrigo Frusta, si impegneranno a definire un codice unitario e collettivo, che assicuri una progressiva formalizzazione del prodotto medio. Secondo Alovisio, " la scrittura per il cinema di quegli anni documenta concretamente la nascita di una unità dello stile cinematografico che aspira a diventare norma consapevole e che, una volta raggiunta la condizione di stabilità ed equilibrio, si dispone alle variazioni e alle innovazioni." Tuttavia, come sottolinea Giuliana Muscio, nel cinema italiano, passato al lungometraggio molto presto, lo sceneggiatore, proprio perché si identificava con il letterato, sviluppa piuttosto tardi una professionalità autonoma e, malgrado vi sia una certa consapevolezza sulla sua importanza, resta ai margini della filiera cinematografica e, in generale, risulta mal pagato, come lamentano anche le riviste dell'epoca. Questa figura, dai contorni incerti rispetto all'immagine pubblica, assiste ad un moltiplicarsi delle specializzazioni, come quella del *dialoghista,* quasi sempre appannaggio di autori provenienti dal teatro e risentirà profondamente, della contrazione e della caduta di livello del settore

[205] S. Alovisio, *La sceneggiatura nel cinema muto,* cit. pp. 48-49
[206] ID., *Voci de silenzio*, cit.,p.155

tra gli anni Venti e Trenta. Solo l'avvento del sonoro e l'orientamento dell'industria, negli anni Trenta, verso un prodotto di consumo indirizzato alla piccola e media borghesia[207], costringerà a riunire in un'unica funzione i diversi momenti dello scrivere per il cinema. Senza escludere alcune specializzazioni, che continueranno a permanere, si determinerà una riorganizzazione dei codici di scrittura ed un loro cristallizzarsi per il cinema a venire, ma anche l'inevitabile perdita di alcuni aspetti propri del cinema muto.

"Alla fine degli anni Trenta il cinema italiano si presenta come un momento abbastanza imprevedibile della cultura fascista; si nota la presenza di gruppi che si aggregano intorno ad alcuni film, alcuni progetti, o alcune situazioni, dove si sviluppa una fronda e un dibattito ideologico-estetico, i cui risultati si sarebbero visti solo nel dopoguerra. Il centro Sperimentale di Chiarini e Barbaro, le riviste umoristiche come il "Marc'Aurelio" e il "Bertoldo", alcuni Guf, le riviste di cinema (tra le quali "Cinema" fondata nel 1936), il gruppo milanese di Lattuada, Monicelli, Freda ecc. costituiscono ambienti, in cui il cinema matura nuove esperienze e crea quadri professionali che costituiscono il filo che unisce e percorre la produzione cinematografica nazionale dal fascismo al neorealismo"[208]. Luca Mazzei colloca in questi anni uno degli snodi

[207] Tale orientamento è stimolato dall'urgenza di incontrare un pubblico, che amava il cinema americano, non meno amato dagli intellettuali e dall'urgenza di trovare e raccontare storie proprio per chi del cinema americano sarà privato durante il fascismo, a causa della politica autarchica e il blocco delle importazioni. Nel 1938 la legge Alfieri e la legge sul monopolio chiudono le porte ai film stranieri. Nel 1939 la produzione di film italiani raddoppia, mentre i film statunitensi si riducono di quasi due terzi. I film hollywoodiani continueranno a restare in circolazione fino al 1941, perché acquistati dai distributori italiani in precedenza, ma nel 1942-43 spariscono. La produzione italiana cercherà di sopperire alla scomparsa delle commedie hollywoodiane con film esemplati su quest'ultime. Il ricorso al modello americano, in molti casi, si combina all'influenza dei film francesi (Genina , Camerini) e dei film tedeschi. Cfr. Vito Zagarrio, *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari,* Marsilio, Venezia, 2004, p. 33

[208] G. Muscio, *Da Pudovkin al Neorealismo : la riflessione teorica sulla sceneggiatura e il contributo di Umberto Barbaro*, in B. Bartolomeo, F. Polato (a cura di), *Scrivere*..., Atti del convegno di Padova, cit. pp.39-40. Si tratta di un'epoca, il cui versante cinematografico e, più in generale, mediatico, ha dato vita a forti discussioni, profondi ripensamenti e diverse prospettive. A tal proposito Vito Zagarrio ha ricostruito, con ricchezza di riferimenti bibliografici, il dibattito sul cinema fascista dagli anni Settanta al Duemila, indicandone i principali spunti di riflessione: dalla riscoperta del fascismo, come "regime reazionario di massa", nell'accezione di Togliatti, o "totalitarismo imperfetto", nell'accezione di Asor Rosa, alle conseguenti analisi sulla politica culturale, i contenuti e gli strumenti impiegati per fabbricare il consenso e veicolare la propaganda. Dal Convegno, svoltosi durante il Festival di Pesaro del 1975, dove tra addetti ai lavori e non addetti ai lavori, si configura, per opera di Lino Micciché, una linea di continuità tra il neorealismo, inteso come momento fondante della nostra cinematografia, ed i suoi antecedenti prebellici al contributo di ricerca e continuo aggiornamento di Gian Piero Brunetta, grazie al quale si allarga il campo interpretativo e la riflessione punta a cogliere nessi, vincoli ed echi con

fondamentali dell'evoluzione della sceneggiatura, precisamente nel **1932**. A tal proposito, lo studioso cita tre avvenimenti importanti che toccano la pratica e la teoria della sceneggiatura: il decollo ufficiale della produzione italiana, che passa dall'uscita in sala di 18 film sonori, prodotti dalla Cines, all'uscita di 20 film sonori, prodotti da 9 differenti case di produzione; l'iniziativa editoriale di Blasetti, una pubblicazione a dispense, nata in seno alla "Piccola biblioteca Italiana del Cinematografo", intitolata *Come nasce un film*, dedicata alla produzione e distribuzione dell'opera cinematografica, dal soggetto alla distribuzione[209], e infine, certamente l'evento di maggiore impatto, l'uscita del libro di Vsevolod Pudovkin, *Il soggetto cinematografico*, tradotto da Umberto Barbaro[210], che ne scriverà anche l'introduzione e le note[211]. Il lavoro di

---

l'esperienza precedente, piuttosto che sottolineare le difformità rispetto al passato. Ma anche gli studi volti ad approfondire tematiche come le strutture di controllo i modi di produzione, i fermenti intellettuali, più o meno autentici, le riviste del tempo, l'influenza del fascismo sui comportamenti collettivi, i modelli sottesi dall'immaginario fascista; più recentemente la lettura della "cultura popolare" fascista e dei grandi miti di allora, effettuata da James Hay (Grand Hotel, grandi magazzini, città e campagna); il modello produttivo e ideologico che informa l'immaginario, analizzato da Jean Gili; i testi della Dogliani sull'organizzazione della cultura e del tempo libero e l'irregimentazione degli intellettuali in epoca fascista; gli studi della Messina, che ha svolto la sua ricerca su alcune immagini e stereotipie femminili del ventennio; lo studio della Ben–Ghiat sulla presenza di comportamenti e valori emancipati nei film del fascismo (con particolare riguardo ai film di Blasetti, Camerini, Matarazzo, espressione di differenti visioni della modernità), emersi di contro a un regime che si sforzava di contenere e correggere tali comportamenti; Cfr. Vito Zagarrio, *Cinema e fascismo,* cit., pp. 13-39 Del resto già nel primissimo dopoguerra uno dei maggiori interpreti del neorealismo, André Bazin, aveva indicato con estrema chiarezza, seppur con altri accenti, la continuità fra il cinema fascista e la nuova tendenza del realismo, pur rimarcandone l'innegabile innovativa originalità, definita come una vera e propria rinascita per il cinema italiano. «Davanti all'originalità della produzione italiana e nell'entusiasmo della sorpresa, si è forse trascurato di approfondire le cause di questa rinascita, preferendo vedere in essa una qualche generazione spontanea, uscita, come uno sciame di api, dai cadaveri imputriditi del fascismo e della guerra […] Diversi elementi della giovane scuola italiana preesistevano dunque al momento della Liberazione: uomini, tecnici e tendenze estetiche. Ma la congiuntura storica, sociale ed economica ha fatto bruscamente precipitare una sintesi in cui peraltro s'introducono degli elementi originali" in André Bazin, *Un'estetica della realtà: il neorealismo*, in *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1973, pp. 275-276 e p. 278.

[209] " La sezione dedicata alle sceneggiature era assai ricca e vi si spiegava per filo e per segno il valore e la funzione di ben ventuno termini tecnici, dalle articolazioni dei piani, ai movimenti di macchina, alle procedure di montaggio, riproponendo e ampliando il lessico parzialmente proposto, tre anni prima, sulle pagine di "Cinematografo". Assai ampio, però, era anche lo spazio dedicato alla scrittura dei soggetti. Esso conteneva anche una lunga importante dissertazione preliminare…" In Luca Mazzei, *Percorsi fra testo letterario e film nel cinema degli anni '30*, in M. Comand (a cura di), *Sulla carta,*cit.,p. 89

[210]Brani dei saggi di Pudovkin erano apparsi in precedenza in alcune pubblicazioni periodiche come *L'Italia Letteraraia, Scenario* ecc.. Come scrive Gian Piero Brunetta in *Umberto Barbaro e l'idea di neorealismo* Il lavoro di Barbaro e le sue traduzioni dal russo giocano un ruolo essenziale in questa fase. Il rilievo del magistero di Barbaro sullo sviluppo del cinema a venire non è dunque ipotesi nuova, ma non è così scontato che si concentri l'attenzione sul ruolo della sceneggiatura spesso negata e cancellata

Pudovkin era uscito in Unione Sovietica nel 1926, lo stesso anno di *Bronenosec Potëmkin* (t.i. *La corazzata Potemkin*) di Sergej Ejzenštejn, e, fino ad allora, la pubblicistica internazionale sulla sceneggiatura si era limitata alla manualistica e ai libretti più o meno tecnici, che insegnavano come scrivere un film (si pensi, negli stessi anni, alle riflessioni di Sebastiano Arturo Luciani ne *Il poema visivo come genere letterario* pubblicato su *Fortunio*). Il testo di Pudovkin, come sottolineato in più interventi da Giuliana Muscio, affonda le sue radici nella cinematografia sovietica, ma penetra nel cuore del cinema italiano e in esso si addentra, attraverso il gruppo di "Cinema" e gli ex allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia, costituendo un importante contributo teorico alla scrittura dei film, soprattutto di quelli a venire, e rivelando l'importanza del ruolo che teoria e pratica della sceneggiatura hanno giocato nel neorealismo[212]. Il saggio di Pudovkin non si arresterà ai confini dell'Italia, ma conserverà la sua onda di lunga durata anche in America, attraverso la traduzione inglese di Ivor Montagu (Londra, 1929). Varcherà le soglie di Hollywood, grazie alla (se pur breve) presenza di Ejzenštejn alla Paramount Pictures, impegnato nel progetto

---

dalla storiografi a e dalla critica in materia, a favore della regia. "Il personaggio Barbaro è probabilmente, un caso a sé: non c'è dubbio, infatti, che il suo "mito" del cinema russo è anche l'indice di una vicinanza teorica e politica con il modello di società che lo esprime, e la lettura dei "maestri" della settima arte sovietica è anche una lettura critica, di segno già marxista, della società italiana… dall'esigenza di analisi, con gli strumenti dell'ideologia, della società oltre che del suo immaginario, viene la lettura dei testi di Lenin, accanto a quelli di Pudovkin, l'entusiasmo per i "tempi nuovi" nati dallo spartiacque rivoluzionario e per il modello di organizzazione della cultura e dello Stato proveniente dalla Russia sovietica (…) Ma i dieci giorni che hanno sconvolto il mondo rappresentano un elemento di grande fascino pure per altri gruppi di intellettuali e di tecnici che si muovono (anche in maniera ortodossa) nell'ambito e nell'interno del regime fascista". Vito Zagarrio, *Cinema e fascismo,* cit., pp. 60-61 e Cfr., Gian Piero Brunetta, *Umberto Barbaro e l'idea di neorealismo*, Liviana, Padova, 1969

[211] Il testo sarà in parte ripreso nel 1939 da Luigi Chiarini, teorico di film, allievo di Giovanni Gentile, fondatore della rivista cinematografica *Bianco e Nero* (1937), fondatore e direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma (1935) nel periodo fascista. "In Italia, al tempo di Chiarini (1935) il cinema era ancora neonato e gli studi teorici di Vsevolod Pudovkin, tradotti da Umberto Barbaro, esercitarono un'influenza significativa e contribuirono notevolmente a creare nel nostro paese una nuova coscienza critica, ad aprire sbocchi nuovi, a demolire pregiudizi, a formare una cultura propriamente cinematografica. Le teorie di Pudovkin *(Film e fonofilm)* e poi quelle di Béla Balàzs *(L'uomo visibile),* il lavoro autonomo di Umberto Barbaro *(Film, soggetto e sceneggiatura),* l'opera volgarizzatrice di Ettore Maria Margadonna e l'attività teorica di Luigi Chiarini forniranno a coloro che in quegli stessi anni erano intenti al lavoro pratico, gli strumenti teorici necessari per un approfondimento delle stesse ricerche tecniche, e costituiranno la base della preparazione culturale di molti giovani!". Mauda Bregoli Russo, *La Locandiera di Goldoni al cinema,* University of Illinois, Chicago, in *"*Rivista di studi italiani", Anno XIII , n° 1, Giugno 1995, pp. 151-157

[212] G. Muscio, *Da Pudovkin al neorealismo: la riflessione teorica sulla sceneggiatura e il contributo di Umberto Barbaro*, in Beatrice Bartolomeo e Farah Polato (a cura di), *Scrivere*, Atti dei Convegni, cit. pp. 42-45

di *An American Tragedy*, riaffiorando, infine, nel lavoro teorico di John Howard Lawson *Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting* (New York, 1936). Pudovkin imposta la sua riflessione teorico - estetica, corredandola di significativi esempi desunti dai film dell'epoca, sul concetto di ***tema***, parola – chiave che rappresenta un vero e proprio esordio del processo creativo e il cardine della costruzione di una sceneggiatura e dell'intero film. Il tema, attraverso la discussione tra i collaboratori, diventa racconto, ovvero soggetto, per poi trasformarsi in sceneggiatura tecnica, con la specificazione delle inquadrature e delle posizioni della macchina da presa, dando vita ad una "sceneggiatura di ferro", che , in questo caso, non obbedisce alle regole dello *studio system*, ma a un desiderio di controllo estetico sull'elaborazione del film [213]. La trattazione, a metà tra teoria e suggestioni pratiche, si svolge, seguendo quelli che, secondo il regista, sono i punti fondamentali della costruzione di una sceneggiatura: a) tema; b) soggetto (azione); c) elaborazione cinematografica del soggetto.

Il tema è un concetto che va oltre l'espressione artistica, dal momento che ogni pensiero umano può essere assunto come tale, e il film, analogamente ad ogni altro linguaggio artistico, non può porre dei limiti a questo tipo di scelta. Il tema va infatti considerato in relazione alla sua efficacia e rispondenza allo scopo perseguito e,fuori da criteri di ordine morale, in rapporto a ciò che può essere utile o non utile per lo spettatore: un'indicazione, questa, che non appartiene alla sfera artistica, quanto a quella della comunicazione e del dominio sociale. Su tale punto, Mariapia Command, facendo esplicito riferimento all'area dei *Visual Studies* e a certi approdi della post-semiotica, ha lanciato un'interessante prospettiva, ascrivendo la sceneggiatura come luogo che, almeno in prima battuta, ritaglia dalle possibilità del mondo le possibilità del cinema, "un *imbuto*

[213] " Allo scopo di salvare l'unità è stato necessario elaborare un metodo che, nonostante l'atomismo delle singole scene salvasse l'unitaria forma dl tutto. In tal senso è anzitutto importante elaborare in precedenza il soggetto in ogni suo particolare, poiché il regista consegue buoni risultati solo se ha sempre dinnanzi agli occhi il definitivo risultato visivo e cinematografico in ogni particolare… la sceneggiatura non è che la definitiva precisazione di ogni particolare, con la descrizione di tutti i mezzi necessari alla ripresa… il lavoro dei soggettisti in questo senso è necessario, perché, se essi non daranno al regista una sceneggiatura di ferro, già pronta per la ripresa, gli offriranno comunque un materiale che si avvicinerà alla forma ideale, gli daranno una serie di spunti, che potranno essere utilizzati…". Vsevolod Illarionovič Pudovkin, *La settima arte*, Editori Riuniti, Roma, 1998, p.60 (prefazione di Ansano Giannarelli)

del senso, un'organizzazione dello scibile nella forma del visibile, secondo processi di codificazione e di simbolizzazione condivisi che permettono l'intelligibilità della catena profonda dei significati" e indica nel "tema" un nodo strategico, che rimanda al mondo sociale, ne fa una specia di selezione, convogliando su di sé la rappresentazione e la sintesi delle interrelazioni, che ogni testo intrattiene con il proprio fruitore. La scelta del tema, si configura quindi per la studiosa, come la conseguenza, il riflesso, l'introiezione del clima sociale, culturale e ideologico[214] dell'epoca.

Secondo Pudovkin, sulla scia di Balazs, è auspicabile scegliere un tema semplice, piuttosto che un tema complesso. In tale direzione vanno le critiche ad *Intollerance*, opera di cui riconosce l'importanza, ma anche l'eccesso nell'accumulazione di materiale, motivo per cui, a suo avviso, si registra una certa superficialità nella realizzazione. Uno degli attributi fondamentali del tema, secondo Pudovkin, è la chiarezza: " se il problema centrale che deve servire da spina dorsale è incerto e confuso, il soggetto è senz'altro condannato all'insuccesso; supposta anche la più attenta e accurata elaborazione, è molto facile che il soggetto sbocchi nell'oscurità e si areni"[215]. Tema e soggetto viaggiano insieme. La scelta del tema si lega all'elaborazione del soggetto, poiché il processo creativo non avviene mai in un ordine schematico, ma si articola, organizzandosi intorno ad un nucleo narrativo, che va dall'idea di partenza al racconto per immagini. Il soggetto prende forma, basandosi su dati esperienziali, spirito di osservazione, fantasia. " Quando il tema, cioè l'idea fondamentale, che condiziona la scelta stessa del materiale, è ben solido, il soggettista può senz'altro procedere al suo riordinamento. Anzitutto vanno pensati i personaggi; poi stabilite le loro reciproche relazioni e la loro importanza nello sviluppo dell'azione; infine vanno indicate le proporzioni in cui

[214] A tal proposito, la studiosa riporta, come esempio, il *tema della ricostruzione morale e materiale, dell'identità individuale e collettiva nel neorealismo*: *topos* frequentato dagli scrittori per il cinema, a prescindere da qualsiasi consapevolezza etica ed estetica. "Ebbene la sceneggiatura trasforma quella "realtà plurale" in "materia visiva" e dunque in "memoria collettiva" e ciò a prescindere dal valore estetico dei testi o dal loro spessore realistico: e lo fa, consapevolmente o meno, fissandosi in alcune immagini eloquenti, capaci di contenere al loro interno una spessa catena di significati … Il tema è dunque un crocevia di senso culturale e ideologico…" In Mariapia Comand, *La sceneggiatura nel tempo della cultura visuale*, in Guido Bonsaver, Martin McLaughlin, Franca Pellegrini, *Sinergie narrative: Cinema e letteratura nell'Italia contemporanea*, Franco Cesati editore, Firenze, 2008, pp. 88- 89

[215] V. Pudovkin, *La settima arte*, cit., p. 63

è suddiviso l'intero materiale"[216]. Questo tipo di processo coincide con la messa in forma del materiale originario. Sottolinea Pudovkin che " nel momento in cui elabora la sceneggiatura, l'autore viene per la prima volta a contatto con le leggi della creazione artistica. Se il puro contenuto, la trama, può essere considerato come prodotto da un momento di attività non ancora artistica, *l'elaborazione del soggetto è invece sottoposta ad una serie di esigenze, che sono proprie soltanto dell'arte*"[217]. Dare forma alla materia, significa stabilire una serie di punti fissi, attraverso i quali viene rivelato il tema, delineare i singoli personaggi, il carattere degli avvenimenti che su di essi influiscono, stabilire l'intensità del movimento crescente o decrescente dell'azione. Lungi dall'astrazione, in questo tipo di *mise en forme* "non si deve sentire soltanto *quello* che succede, ma anche il *modo come succede*. Nell'elaborazione del soggetto deve essere implicito ***l'invenimento della forma***"[218]. E tale invenimento si compie attraverso la *concretezza del materiale plastico*, che realizza tale condizione. "Il romanziere può sottolineare i punti fondamentali della sua opera con descrizioni particolareggiate, il drammaturgo con i dialoghi, ma lo sceneggiatore deve pensare mediante immagini plastiche (estremamente espressive)"[219]. E' importante che tutto ciò che non è filmabile e visivo decada sin dall'elaborazione preliminare del soggetto e venga incluso solo ciò che ha valore espressivo e plastico agli effetti della realizzazione. Spetta all'autore dosare la concentrazione della materia ovvero la capacità di modulare il fattore intensità e l'elaborazione del soggetto, per cui Il testo sarà diviso in parti, le parti in episodi, gli episodi in scene, le scene in inquadrature. A tal proposito suggerisce, con un colpo d'ala, che spazza via ogni astrazione o sintesi manifesta, un approccio alla sceneggiatura fondato sul ***sentire***, mettendo in campo quel *quid* di sensibilità soggettiva che fa il rapporto con la misura interna, la ritmica e la visività del testo-sceneggiatura: un aspetto, questo, ineludibile (e tuttavia difficilmente grammaticalizzabile) della scrittura per il cinema. "Gli atti non debbono superare una certa lunghezza, e il soggettista

[216] *Ibidem*, p.64
[217] *Ibidem*, p.65
[218] *Ibidem*
[219] *Ibidem*, p.66

deve imparare a *sentirla*[220](…). Lo sceneggiatore deve aver sempre presente il fatto che ogni frase che egli scrive deve essere tradotta sullo schermo plasticamente in una forma visiva. Quindi non sono importanti le parole che egli scrive, ma il contenuto di queste parole, *quel tanto che queste parole contengono di traducibile plasticamente*. In verità non è troppo facile trovare queste immagini plastiche. Esse devono essere anzitutto chiare ed espressive"[221]. Come emerge da quanto detto, Pudovkin non argomenta né l'intreccio, né la struttura drammaturgica della sceneggiatura, non perché non siano importanti ai fini del processo, ma perché li considera secondari, o comunque successivi, all'importanza dell'idea di partenza, da cui deriva il racconto per immagini. Per il regista sovietico il lavoro di sceneggiatura non si esaurisce nell'intreccio e nella sua visualizzazione, ma implica la ricerca di volti e gesti, oggetti e spazi, capaci di raccontare al meglio, con forza simbolica di rappresentazione, la storia. Nei suoi studi, la Muscio, riprendendo le parole del regista, mette in evidenza il valore simbolico che hanno gli oggetti nei film da lui realizzati: ad esempio il pentolino con le patate in *Konec Sankt-Peterburga* (*La fine di San Pietroburgo*, Pudovkin, 1927), prima è un bene difeso con egoismo, poi asseconda la trasformazione del personaggio, diventando pasto da condividere in una nuova solidarietà. Un oggetto può assumere valore metaforico in un film, solo se il suo percorso iconografico si configura attraverso la sceneggiatura, ovvero se è previsto fin dall'inizio e articolato nella sua funzione. Questo tipo di intenzionalità e di consapevolezza del processo di sceneggiatura si profila anche negli scritti di Ejzentejn, più o meno degli stessi anni, ma è interessante notare come, in quest'ultimo, il tema viri

[220] A tal proposito si veda l'analogia con le parole di Eizenstein sull'adattamento letterario : "Alcuni ritengono che scrivere una sceneggiatura per il cinema consista nel dividere il soggetto letterario (*literaturnaja scenarija)* in tante linee distinte. Da una parte si mettono i numeri delle inquadrature, dall'altra le cifre, spesso fantasiose, del metraggio della pellicola. Da tutto questo non segue che al problema del metraggio ci si possa accostare in modo irresponsabile e poco serio. Al contrario in ogni caso si deve formare in noi un sentimento generalizzato rigoroso della durata e delle successioni temporali, in modo da trovarsi nella condizione di rappresentare con precisione il futuro film nelle sue divisioni spazio temporali. Il compito fondamentale e importante della sceneggiatura cinematografica consiste nella costruzione di quella ossatura compositiva, a partire dalla quale si deve sviluppare l'azione, l'unità degli episodi e la proporzione (*sorazmescenie)* dei loro elementi". S. M. Eizenstein, *Narrazione e messa in scena: Leskov, Dumas, Zola, Dostoevskij,* in *Stili di regia,* Marsilio, Venezia, 2003, pp. 200-201

[221] V. Pudovkin, *La settima arte,* p. 70 e 74

immediatamente in direzione della messa in scena[222]. In *Stili di regia*, infatti, il regista ci dà una formidabile lezione sul passaggio dal testo (trattasi di segmenti di opere di grandi romanzieri[223]), alla messa in scena, scandendo e rivelando puntualmente il processo attraverso il quale la parola scritta, e in particolare un certo tipo di parola scritta, si trasformi in *mise en jeu* e *mise en geste*, ma ci offre anche un personale punto di vista sulla "sapienza cinematografica" *ante litteram* di certi scrittori (da Leonardo da Vinci a Zola, da Dickens a Babel, da Gogol e Dostoevskij), artefici, in altro luogo, altro tempo e con materiali espressivi diversi, di una personale e sapiente costruzione di montaggio. Nel saggio *Una lezione di sceneggiatura*, pubblicato su *Proletarskoe Kino* nel 1932, anche Ejzenstejn parte dalla stessa premessa ideologica pudovkiana, ovvero dalla costruzione del tema, spesso indicato con il termine *slogan*, intendendo con questo termine il motore "capace di fecondare anche il più eccitante elemento dell'opera creativa della regia: la sceneggiatura (*trattamento* in lingua originale) del regista… Costruire il cinema partendo dall'"idea del cinema" o da principi astratti è cosa barbara e assurda. Soltanto da un confronto critico con le prime forme più fondamentali di spettacolo è possibile imparare criticamente la specifica metodologia cinematografica "[224]. Ci spiega, infatti, attraverso arditi riferimenti, che vanno dall'opera di Dumas padre *Il Conte di Montecristo,* a *I Bassifondi* di Gor'kij ai dialoghi di Babel', come la *sceneggiatura sia parte organica di un tutto organico*, *non realizzazione schematica, ma organismo vivo di produzione*, e sottolinea che, mentre dal

[222] Secondo Ansano Giannarelli, nella prefazione a *La settima arte*, l'antagonismo tra Eizenstejn e Pudovkin è stato un argomento favorito dalla pubblicistica cinematografica, "soprattutto di quella perennemente alla ricerca di argomenti appetitosi sotto il profilo giornalistico". Che esista una distanza tra i due è evidente negli scritti teorici, ma "queste diversità furono poi in molte occasioni riprese, ampliate, ingigantite, estese al piano personale da critici, biografi e giornalisti: i quali naturalmente non avevano alcun interesse a ricordarsi, per esempio, l'accordo che i due "rivali" avevano trovato di fronte all'avvento del sonoro… forse si scambiò per convinzione e adesione radicata il tributo che anch'egli (come del resto Eizenstein e tanti altri, a molti dei quali purtroppo ciò non risparmiò conseguenza drammatiche) fu costretto a rendere al dominio della ždanovismo e all'aberrante imposizione delle cosiddette "autocritiche" pubbliche… c'è da aggiungere che Pudovkin poteva apparire più "ortodosso" proprio anche come teorico, se confrontato con personalità come Eizenstein e Dziga Vertov… In questo quadro, si costituì probabilmente un'immagine – anche stavolta più ipotizzata che documentata – di un Pudovkin identificato con il realismo socialista…" V. Pudovkin, *La settima arte*, cit., prefazione di A. Giannarelli, pp. XII - XIII

[223] Dumas, Dostoievskij, Gogol, Zola, Babel etc.

[224] S. M. Ejzenstejn, *La forma cinematografica*, Einaudi, Torino, 1988, pp.91 - 93

sublime al ridicolo non c'è che un passo, "da una premessa ideale sublime, formulata in uno slogan, a un'opera d'arte viva ci sono diverse centinaia di passi…(per cui *ndr.*) dobbiamo imparare a far opere complete in tre dimensioni, uscendo dai piatti modelli bidimensionali, attraversati da un "filo diretto" che va dallo slogan al soggetto senza transizione"[225].Negli appunti, scritti per accompagnare gli schizzi e le foto di scena fatti durante la preparazione e le riprese di *Ivan il Terribile* e pubblicati nel 1945, Eizenstein ribadirà che nella scrittura preliminare al film "la cosa più importante è avere l'*idea*. Poi afferrarla e conservarla: si stia scrivendo una sceneggiatura, o si studi il piano di produzione nel suo complesso o si cerchi una soluzione d'un problema particolare. ***Bisogna vedere e sentire quello a cui si pensa. Bisogna vederlo e afferrarlo***. ***Bisogna conservarlo e fissarlo nella memoria e nei sensi. E bisogna farlo subito*** "[226].

Il pensiero e la ricerca teorica di questi due grandi della cinematografia sovietica trapela e lavora dentro la cinematografia italiana.

Il termine sceneggiatura, in Italia, è già parola condivisa e in uso tra il 1932 ed il 1933, sebbene non sia ancora presente nei dizionari. Secondo Mazzei, lo sviluppo di questa pratica si svolge parallelamente a tale condivisione, almeno fino allo strappo della fine degli anni Quaranta e al crollo della Cines[227] , che si basava, per quanto riguarda i soggetti cinematografici, "su acquisti mirati (ovvero non eccedenti la capacità di produzione immediata) di soggetti letterari preesistenti e sulla stipula, con le stesse modalità, di contratti per l'acquisto di singoli soggetti originali. La lavorazione della sceneggiatura poi, era spesso portata avanti in collaborazione da vari scrittori, ma mai con quel grado di parcellizzazione della scrittura in uso in altre cinematografie. Il tutto era, inoltre, realizzato grazie a contratti singoli e occasionali "[228]. A partire dalla fine degli anni Trenta, sarà la rivista "Bianco e Nero", organo ufficiale del Centro Sperimentale, ad occuparsi dell'arte dello sceneggiare e del narrare per immagini, pubblicando, nel 1938, il saggio, *Per una grammatica del*

[225] S.M. Ejszenstejn, *Una lezione di sceneggiatura*, in *Stili, cit,*, p.102
[226] S.M. Ejzenstejn, *Appunti di un regista*, in *Stili*, *cit.*, p. 276
[227] Ridottasi, dopo il 1933, ad una società di noleggio di studi cinematografici.
[228] L. Mazzei, *Percorsi fra testo letterario e film nel cinema degli anni '30*, in M. Comand, *Sulla carta*, cit*.,* p. 92.

cinematografo, di Renato May, un'opera divulgativa, che riprendeva i concetti di Raymond Spottiswoode[229], e, a seguire, due importanti monografie. La prima è un lavoro di Umberto Barbaro, dal titolo *Soggetto e sceneggiatura*, la seconda, è una traduzione, realizzata da Paola Ojetti, del testo *Come si scrive un film* di Seton Margrave. Si tratta di testi didattici e normativi, con brani di sceneggiatura a fianco e, almeno nel caso di Barbaro, corredati da fotogrammi di film, a cui seguìrà, sul tramonto del decennio, nel 1939, la prima "storia della sceneggiatura" per opera di May.

Nella tradizione della sceneggiatura in Italia resteranno valide certe caratteristiche, già presenti in passato: scrittura meno tecnica rispetto ad altri paesi, situazione lavorativa meno regolamentata, tendenza alla creazione di un prodotto culturalmente qualificato, presenza di un dialogo nte da parte degli sceneggiatori, con la letteratura ed il suo mondo (da leggere come sorta di sopravvivenza dell'originario atteggiamento reverenziale nei confronti dell'ufficialità del mondo letterario, già evidenziato nel cinema delle origini). Uno dei fenomeni più particolari del nostro cinema, nell'ambito della sceneggiatura, sarà il configurarsi di "gruppi di lavoro" più o meno aperti e flessibili, le cosiddette "ammucchiate", nell'accezione di Zavattini, "equivoche, complesse, contraddittorie, confusionarie, dirottatrici, dovute probabilmente ad una scarsa coscienza professionale", formatesi durante gli ultimi anni del fascismo ed evidenti in quei lunghi elenchi, che appaiono sui titoli di testa di molti film anni Trenta e Quaranta, alla voce "sceneggiatura". Giuliana Muscio, che ne ha sottolineato l'importanza, la vitalità, l'energia, ma anche la contraddittorietà, riconduce da una parte i "gruppi di lavoro" all'antifascismo solidale dell'immediato dopoguerra, dall'altra al fermento intellettuale di quegli anni, che non riusciva a trovare sbocchi all'interno di un'industria cinematografica, impossibilitata a operare a causa dei danni subiti e delle requisizioni provocate dalla guerra. "Le sceneggiature neorealiste sono il prodotto di un lavoro di gruppo, all'interno del quale parecchie persone portano un contributo. La sceneggiatura veniva prima discussa, possibilmente a partire da una ricerca

[229] Nel lavoro *A Grammar of the Film*, poi tradotto integralmente sempre su "Bianco e Nero" Cfr. Raymond Spottiswoode, *A Grammar of the Film*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1950, pubblicato originariamente Faber and Faber, England, 1935

preliminare, attraverso interviste, esplorazioni sul posto, reportage fotografici etc., e indi divisa in "blocchi", sui quali ognuno lavora con competenze specifiche (dialoghi, intreccio, parti) o all'interno di una continua verifica collettiva. Questo lavoro di gruppo caratterizza non solo la produzione neorealista, ma anche quella del cinema comico…"[230]. Tale pratica lavorativa è stata sottolineata anche da Pierre Sorlin, che ha rilevato la posizione ambivalente dello sceneggiatore del cinema neorealista, sostanzialmente *instabile*, come il processo a cui partecipava, espressione di un "ambiente di cinema", che comprendeva, come già accennato, persone che lavoravano nei giornali umoristici, nel teatro di varietà, alla radio, scrittori, giornalisti, critici cinematografici, uomini di sinistra, coinvolti nella vita politica[231], fluttuanti tra cinema alto e cinema basso, cinema politicamente impegnato e cinema di più largo consumo, popolare. Ovviamente, dentro ai gruppi, non tutti lavoravano allo stesso modo e non tutti operavano nel ruolo di sceneggiatori, spesso infatti si trattava di precisi dosaggi politici o di scelte del produttore, fatte per "amicizia" o per agevolare la vita del film presso le banche o la censura.

Diversi studi hanno contribuito a fare chiarezza sulla realtà di lavoro e operosità creativa delle botteghe di scrittura, sui profili professionali e culturali, gli stili e le complesse combinazioni del registro espressivo maturati in questo ambito, sulle frequentazioni di cultura alta e cultura popolare, condivise dagli sceneggiatori, e la loro trasversalità tra generi e voci diverse. Un serbatoio di tensioni e creatività, da cui ha preso forza e spunto il cinema italiano degli anni cinquanta e sessanta[232], e la commedia in particolare, con i *topoi* e le figure, mutuati dal romanzo borghese di fine Ottocento in generale e dal romanzo "picaresco" in particolare[233]; il debito nei confronti della grande letteratura

---

[230] G. Muscio, *Da Pudovkin al neorealismo: la riflessione teorica sulla sceneggiatura e il contributo di Umberto Barbaro, cit.*, p. 47

[231] Cfr. Pierre Sorlin, *Sociologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1979, p. 103

[232] Cfr. M. Command, *La sceneggiatura nel tempo della cultura visuale,* cit. p. 84; Federica Villa, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano. Intorno a* Il bandito *di Alberto Lattuada*, Bianco e Nero-Marsilio, Roma-Venezia, 2002; Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano*, Vol. III, *Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, Roma, Editori Riuniti, 1993

[233] Risulta molto interessante l'evidenziazione di una permanenza strategica del modello picaresco nella commedia all'italiana (*La grande guerra (1959), Tutti a casa (1960) , Il Federale (1961), Il sorpasso (1962), L'armata Brancaleone (1966) etc)*, motivo per cui Monicelli ha più volte rivendicato al cinema italiano la paternità del film *on the road* e del racconto orizzontale, che tanto influenzerà gli Americani.

americana e della commedia dell'arte; la specificità del contesto nazionale e la migrazione dei discorsi sociali e degli stili di vita, allora delineatisi, nel tessuto narrativo; o scollamento tra il soggetto, le sue aspettative e i risultati effettivi, originato da un *eccesso di consonanza* fra l'individuo e i valori del gruppo o da un *difetto isterico di dissonanza* fra soggetto e società, ribaltato in vanteria millantatrice. Proprio indagando il passaggio dalla rimozione alla necessità della sceneggiatura, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, nel più ampio contesto dell'eredità del Neorealismo, Federica Villa[234] ha evidenziato come il ruolo degli sceneggiatori in Italia, acquisti, in questo snodo fondamentale, una sua precisa definizione[235]. Le risposte all'inchiesta sulla sceneggiatura promossa da "Cinema Nuovo" nel 1954[236] inaugurano "quel percorso di affrancamento della sceneggiatura dalla pratica registica in senso stretto che giungerà a piena maturazione dieci anni più tardi"[237]. La sceneggiatura, nell'ambito di sodalizi ricorrenti e coppie affiatate (Sonego, Age e Scarpelli, Scola, Maccari ecc.), si lega al nome di attori di forte richiamo e a standard produttivi ben precisi, come dimostra la consuetudine del film a episodi, emblematica della "massimizzazione della forza di questo connubio". In questo periodo tre sono i profili di scrittura tracciati dalla studiosa: "l'aggregazione del frammento", in riferimento al film a episodi, a cui abbiamo fatto cenno, ma anche alla frammentarietà autoconclusa dei microeventi e all'andamento paratattico di alcuni film: uno su tutti *Il sorpasso* (di Dino Risi, 1962); "l'intenzionalità costruttiva", in riferimento alla capacità connettiva e strutturante della narrazione, che organizza sapientemente (Flaiano, Pinelli, Guerra, Rondi) fenomeni di autoriflessività e di metadiscorsività del linguaggio: uno su tutti *8½* (di Federico Fellini, 1963); "il raddoppiamento speculare della costruzione in abisso", in riferimento ad un soggettivismo espanso che permea i film e trova

---

[234] F. Villa, *Lo spazio della sceneggiatura,* in G. De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano*,cit., p. 392

[235] *"Soprattutto nell'ambito del "film medio" – più che mai della "commedia all'italiana", che ne è il nucleo centrale lungo tutti gli anni '60 – il ruolo degli sceneggiatri appare diparticolare rilievo e, assieme a quello dell'attore protagonista (o degli attori), ha funzioni merceologiche innanzitutto e ideologiche poi, non minori (e talora, perfino maggiori) di quelle del regista*". Lino Micciché*, Il cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Marsilio, Venezia, 1995, p.86

[236] Cfr. Questionario in "Cinema Nuovo", n.33, 15 aprile 1954, p.203

[237] F. Villa, *Lo spazio della sceneggiatura,* in G. De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano,*p.394

nella sconnessione dell'io la propria cifra stilistica: da *Una vita difficile* (di Dino Risi, 1961) a *Io la conoscevo bene* (di Antonio Pietrangeli, 1965) . Oggi è orientamento condiviso vedere proprio nel Neorealismo la matrice della commedia all'italiana, identificata, a sua volta, più con un cinema di sceneggiatori e di attori (mattatori), che non di registi. Anzi, secondo Rodolfo Sonego e Mario Monicelli, sono paradossalmente film come *Roma città aperta* e *Paisà* a costituirne gli incunaboli, nella misura in cui aprono la porta al dialetto, portano in scena la lingua viva, di contro a quella letteraria, lavorano sul personaggio e mostrano eventi drammatici, contrappuntati da situazioni comiche o umoristiche, non del tutto nuove nella storia del teatro, del cinema e del romanzo, ma che rappresentano delle vere e proprie aperture, necessarie a metabolizzare la tragedia e la disperazione proveniente dal mondo cirnte, ridotto in macerie dal conflitto mondiale[238], prima che si accampino sullo schermo le maschere mostruose, le caricature grottesche, gli antieroi sordidi e cinici della "commedia all'italiana", con la loro costituitiva inadattabilità ai compiti sociali e la loro falsa coscienza, sfoggiata sotto la pressione del boom[239].

[238] In relazione alle testimonianze offerte dai più importanti protagonisti del genere, si possono sottolineare le seguenti specificità della commedia all'italiana: estrazione abbastanza omogenea degli sceneggiatori, provenienti da giornali satirico-umoristici, avanspettacolo e rivista; commistione di tragico e comico (*castigat ridendo mores*); verità degli ambienti, dei personaggi e dei costumi; strutture di impianto non meccanico; persenza di personaggi vividi, socialmente riconoscibili e terribilmente umani, che subiscono la fatalità tragica della storia o sperimentano la loro inadeguatezza rispetto al contesto (*epos della castrazione*); distruzione sistematica del formalismo e del dannunzianesimo, che non hanno mai permesso la nascita di una narrativa robusta come quella americana o inglese; tensione costante all'irriverenza, alla demitizzazione dei luoghi comuni e all'aggressività; abbinamento dell' istanza commerciale a quella sociale, che finirà, nel corso degli anni Sessanta, per polverizzarsi a favore della prima. Cfr. Pietro Pintus, *Commedia all'italiana. Parlano i protagonisti,* Gangemi, Roma 1985; Maurizio Grande, *La commedia all'italiana*, Bulzoni, Roma 2002; Enrico Giacovelli, *La commedia all'italiana*, Gremese, Roma, 1995. Questo tipo di cinema, fortemente rivalutato dalla critica francese, non è tuttavia alieno da interessanti, nonché aspre critiche, su cui vale la pena riflettere, come quella di Calvino: "… nella parte dei casi detestabile perché quanto più la caricatura dei nostri comportamenti sociali vuole essere spietata, tanto più si rivela compiaciuta e indulgente. La vitalità italiana è giusto che incanti gli stranieri, ma lasci freddo me" in Emiliano Morreale, *L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Donzelli, Roma, 2009 p. 93

[239] Maurizio Grande, *Abiti nuziali e biglietti di banca*, Bulzoni, Roma, 1986.

CAPITOLO II – Percorsi teorici

2.1 Sfida nell'alta Sierra (1961)[240]*:la sceneggiatura tra cinema e narratività*

"Un errore fondamentale dei filosofi, secondo Bergson, è considerare la percezione come "una operazione disinteressata dello spirito, una semplice contemplazione". Al contrario, la nostra percezione della materia è la misura della nostra azione possibile sui corpi: "la nostra rappresentazione delle cose nasce dal fatto che esse vengono a riflettersi contro la nostra libertà" . Ma l'espressione più alta di questo atteggiamento pratico verso la realtà, è rappresentato dall'intelligenza. L'intelligenza è "il modo umano di pensare". Essa rappresenta la condizione consapevole e riflessa della nostra *azione* sul mondo. A questo fine scompone il flusso della durata esattamente come nel meccanismo cinematografico: il movimento viene scomposto in una molteplicità di fotogrammi, e poi ricomposto meccanicamente: " percezione, intellezione, linguaggio, procedono generalmente in questo modo. Che si tratti di pensare il divenire, o di esprimerlo, o anche di percepirlo, noi non facciamo altro che far

[240] Tit. originale *Ride the High Country*,regia di Sam Peckinpah, soggetto e sceneggiatura di N.B. Stone jr.

funzionare una specie di cinematografo interno (…) *il meccanismo della nostra conoscenza usuale è di natura cinematografica*[241]*.*Con questa annotazione di Bergson tentiamo di definire uno dei tratti più marcati della sceneggiatura e del cinema: il suo incontro con la narratività.

La sceneggiatura per il cinema di finzione non può prescindere dalla complessità che ne caratterizza la vicenda storica e dal vincolo che la lega alla narrazione.

Nei suoi studi sul sistema filmico, Andrè Gaudreault, si interroga su quale sia il momento dell'incontro tra cinema e narratività, quale identità reale abbia il narratore filmico[242] e quali siano i punti di contatto tra racconto scritturale, scenico, filmico, in relazione alla concretezza dei veicoli semiotici, che sostengono ciascuna di queste espressioni, determinandone la differenza in termini di comunicazione narrativa. Si pone queste domande, sia partendo dalle riflessioni del suo maestro Albert Laffay, padre della narratologia filmica, che, già nel 1947, parlava di *punto di vista e narrazione*, sia rielaborando le suggestioni derivanti dal pensiero di Christian Metz[243], il primo ad utilizzare il termine *narratività* per il cinema nel 1964[244], il primo a sostenere che " il cinema ha la narratività strettamente avvinta al corpo"[245] e che l'enunciato

---

[241] Henry Bergson, , *Il cervello e il pensiero*, trad. it. a cura di M. Acerra, Editori Riuniti, Roma, 1990, pp. XVI- XVII

[242] Da lui definito *meganarratore filmico*, in quanto sintesi e accordo di due istanze, quella che presiede alla mostrazione scenica (riprese) e quella che presiede alla narrazione filmica (montaggio). Espressione e prodotto dei due strati distinti di narratività, dovuti rispettivamente alla articolazioni della doppia mobilità del cinema. Cfr. André Gaudreault, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Lindau, Torino, 2006, pp. 115 -126.

[243] " … Verremo a confronto con la famosa questione dell'incontro tra cinema e narratività. Questione alquanto enigmatica, come lasciano supporre queste affermazioni di Metz, risalenti già a diversi anni fa: - E' stato spesso osservato (…) che se il cinema si è immesso sulla via narrativa (…), ciò è stato il risultato di un'evoluzione positiva attestata della storia del cinema (…). Nulla di inevitabile in tutto ciò, nulla di specificatamente "naturale". Ma gli stessi che sottolineano la storicità della cosa non hanno mai concluso da ciò la sua insignificanza né il ruolo del caso. E' stato necessario che la natura stessa del cinema rendesse una tale evoluzione se non fatale, quantomeno possibile, forse probabile - Le ipotesi che si sviluppano da tali affermazioni non hanno, ancora oggi, perso il loro carattere enigmatico: non vi sarebbe nulla di *naturale* nel fatto che il cinema si sia immesso sulla via narrativa, ma la *natura* del cinema avrebbe in ciò qualche ruolo…" A. Gaudreault, *Dal letterario al filmico*, cit., pp.47 - 48

[244] Prima di Greimas che lo adopera nel 1969

[245] Del resto tornerà più volte a parlare di narratività del cinema (nella sottosezione di *Semiologia del cinema*), con un preciso riferimento alla narratività intrinseca e, solo nel 1966, in *Note per una fenomenologia del narrativo*, affronterà la narratività estrinseca.

cinematografico, a meno di negarsi, possa sottrarsi solo difficilmente, e in via del tutto eccezionale, all'ordine del narrativo[246].

Gaudreault svolge un lavoro approfondito a partire dal piano della *narratività intrinseca*[247] del cinema. L'ipotesi, da cui trae spunto, è la seguente: esistono due livelli di racconto nel cinema "Il primo corrisponde al microracconto, che ogni inquadratura, in quanto "enunciato fotogrammatico", comunica, e che costituisce la base sulla quale si genera un secondo livello narrativo, superiore, che nasce dalla giustapposizione dei microracconti comunicati da ciascuna inquadratura"[248]. I due livelli, intesi come strati sovrapposti di narratività, corrisponderebbero *a ciascuna delle due articolazioni della duplice mobilità del cinema*: la mobilità dei soggetti rappresentati, resa possibile dalla successione dei fotogrammi, e la mobilità dei segmenti spazio-temporali, resa possibile dalla successione delle inquadrature. Il primo strato di narratività, costitutivo del procedimento alla base stessa del cinematografo, produce enunciati narrativi di primo livello e risulta dall'articolazione tra fotogramma e fotogramma. Il secondo produce enunciati narrativi di secondo livello, è fondato sull'articolazione tra inquadratura e inquadratura e inerisce la procedura del montaggio. Quando si dice che il cinema ha imboccato la via narrativa, non si parla della narratività nativa, che comunque c'è, ma di quella di secondo livello, intesa come una costruzione codificata, che orrisponde, secondo Lotman, *all'unione di una microcatena narrativa di differenti inquadrature in una sequenza che formi senso e costituisca il racconto*[249]. Il carattere essenzialmente mobile dell'immagine condiziona la narratività primaria, ma è l'unione delle differenti inquadrature, così come è realizzata al montaggio, a generare quella che, secondo Lotman, assurge a *metanarratività*. La narrratività "nativa" e

[246] " Christian Metz ha cercato di dimostrare che i vari tentativi del cinema "moderno" di sottrarsi alla narratività non ne hanno scalzato l'esistenza, ma in fondo l'hanno indirettamente confermata e resa più multiforme: " il nuovo cinema, lungi dall'aver abbandonato il racconto, ci ha dato racconti più differenziati, più ramificati, più complessi". Ci sarebbe quindi una determinazione che potremmo dire originaria a porsi sulla via dello sviluppo; e secondo molti teorici è proprio assecondando questa propensione che il cinema ha superato lo stadio di semplice apparecchio produttivo." In Giorgio Tinazzi, *La scrittura e lo sguardo*, Marsilio, Venezia, 2007, p. 25

[247] Inserire una nota differenza Metz/ Barthes/ Greimas/ Bremond tra narratività estrinseca e narratività intrinseca

[248] A. Gaudreault, *Dal letterario al filmico,* cit., p. 58 e ss.

[249] Cfr. Jurij Lotman, *Introduzione alla Semiotica del cinema*, Officina, Roma, 1979

"spontanea" di ciascuna delle inquadrature alimenta la metanarratività, consentendone il funzionamento, almeno in certe estetiche[250]. La metanarratività cancella gli enunciati narrativi di primo livello, ne cancella letteralmente l'individualità, non li addiziona, ma li trasforma e questo è il motivo per cui lo spettatore non prova la sensazione di trovarsi di fronte ad una moltitudine di enunciati narrativi, ma al racconto filmico d'insieme.

Secondo Gaudreault, la produzione di questi due livelli di narratività non si avvale dello stesso tipo di operazioni semionarrative e non dipende dalla medesima istanza narrante. Esistono, a suo avviso, due regimi diversi di comunicazione narrativa: la ***mostrazione*** e la ***narrazione***, la prima realizzata dai personaggi in atto (siano essi al teatro o al cinema), la seconda, connessa ad un più alto livello di astrazione, che oltrepasserebbe la necessaria concrezione inerente ogni rappresentazione[251]. Questi due modelli trovano le loro radici nell'antica Grecia, in particolare rinviano alla riflessione di Platone e Aristotele. Concetti quali *mimesis* e *diegesis*, ma anche *showing* e *telling* di Lubbock e James, vengono così riassorbiti da Gaudreault in un diagramma non oppositivo, ma di reciproca integrazione, nel quale una istanza prima, il *narratore fondamentale* o *meganarratore*, per molti versi simile all'autore implicito di cui parla Booth, organizza a monte il meccanismo diegetico e, in qualità di *narrator ab alto*, mette in scena dei narratori delegati. Secondo Gaudreault la *mostrazione* aggira la natura singolativa delle immagini (come suggerito anche da Genette in *Figures III*) e permette loro di decollare dall'attaccamento al suolo fenomenologico-singolativo, a cui l'iconicità costitutiva le votava; mentre al *montaggio* andrà riconosciuta la capacità fondamentale, " a seconda della coniugazione del contenuto delle immagini con

[250] Ovviamente Lotman prende in considerazione anche l'altro tipo di racconto consistente nella trasformazione di uno stesso piano.

[251] Il tema delle interferenze tra il mostrare propriamente teatrale e quello cinematografico puro costituisce oggi l'oggetto delle ricerche del GRITEC (*Groupe des recherces sur les interférences du theatre et du cinéma*) di Lione, che ha presentato nel 1994 una pubblicazione sui rapporti tra «cinema e teatralità». Che cosa «fa teatro al cinema»? Come e perché? Elementi di risposta sono racchiusi nella sceneggiatura, nel dialogo e nelle tecniche cinematografiche: si tratta di ventuno studi stimolanti che vanno da *La Duchesse de Langeais* a *Moderato Cantabile* e riguardano anche la specificità cinematografica. In Jeanne-Marie Clerc, *Stato della ricerca sulle relazioni tra letteratura e cinema*, "Bollettino '900", Dicembre 2001, n.2

il modo di incidenza e di ricorrenza degli stacchi, di produrre enunciati di valore differente"[252].

Da qui l'ipotesi, che ha suscitato interesse e critiche, per cui Gaudreault sostiene che la narrazione filmica cominci effettivamente con il montaggio o, più specificatamente, con la transizione dalle riprese al montaggio, cioè nello spostamento da un regime di comunicazione narrativa all'altro, da un "complicarsi" progressivo delle operazioni discorsive, così come si palesano nel "pesante" sistema filmico. Questa, a suo avviso, la migliore soluzione teorica ai problemi narratologici. Il montaggio è temporalità, un parametro essenziale della narratività, un oltre rispetto al discorso della mostrazione, un'altra istanza rispetto alle riprese, sul piano filogenetico, sul piano del linguaggio e sul piano della produzione cinematografica[253]. Gaudreault, delineando il complesso sistema del film e affrontando il problema della narratività, non parla mai, per scelta, della sceneggiatura [254], *ancella* della narratologia, e tuttavia, per il nostro discorso, fa un'apertura importante e di grande suggestione, quando affronta quel *reticolo intermediale*[255] che è il cinema delle origini. A suo avviso, la

[252] A. Gaudreault, *Dal letterario al filmico,* cit. , p. 190

[253] A corredo di quanto esposto, si rinvia alla sistematica, complessa, di difficile sintesi, riflessione sul montaggio, elaborata nel 1937 da Ejzenstejn, per cui il montaggio cinematografico non è una combinatoria sequenziale di elementi visivi, soluzione che il regista rimproverava a Kulesov, Pudovkin e Vertov, ma, più radicalmente e più profondamente, rappresenta un *grande lavoro di scomposizione e ricomposizione di molti piani espressivi*. Il cinema, a differenza delle altre arti, può coinvolgere, nell'insieme delle operazioni che convertono il dato rappresentativo in immagine significante, *la più grande eterogeneità di elementi percettivi.* In altre parole il montaggio cinematografico porta al pieno e profondo dispiegamento un principio che nelle altre forme artistiche può valersi solo di risorse limitate. Nessun'altra forma artistica può convertire in immagine un quoziente così alto di dati su registri altrettanto molteplici. Lungi dal limitarsi al registro visivo, il cinema è innanzitutto, e fin dall'inizio, una grande orchestra di stimoli, una *drammaturgia della forma*, ed ogni elemento di questa orchestra, dallo spazio alla luce, dal movimento al gesto, dall'espressione fisiognomica alla parola, dal suono al colore ecc., può caricarsi direttamente di compiti narrativi, facendosi così veicolo di significati e di emozioni, che articolano la composizione del racconto. Eizenstejn mostra con innumerevoli esempi che il *principio* del montaggio è all'opera non solo in letteratura, in musica e in teatro, ma anche in pittura, cioè in una forma espressiva che una vecchia tradizione vorrebbe spaziale e non temporale. Cfr. Sergej Michail Ejzenstein, *Teoria generale del montaggio,* Marsilio, Venezia, 2004 (edizione curata da Pietro Montani)

[254] Nella nota 253 del suo saggio afferma di trascurare volontariamente ogni processo di scrittura in senso letterale presupposto dal film: sceneggiatura, scaletta, trattamento, ecc., indicando che sarebbe tuttavia un'ottima cosa procedere a un "trattamento" narratologico della sceneggiatura filmica

[255] L'intermedialità, qui va intesa in una accezione minimalista come concetto che permette di designare il processo di trasferimento e di migrazione, tra i media, di forme e contenuti, in un processo che è all'opera in modo surrettizio già da qualche tempo, ma che, in seguito alla proliferazione relativamente recente dei media, è oggi divenuto una regola, alla quale ogni proposizione mediatizzata è suscettibile di dovere una parte della propria configurazione. Il cinema delle origini è talmente intermediale da non

relazione privilegiata che il cinema ha con la narratività, e, di conseguenza, la preoccupazione della teoria del cinema per la narratologia, derivano dall'allineamento più o meno cosciente, operato dalla pratica cinematografica nel corso degli anni Dieci, su una serie, nello specifico la serie letteraria, a scapito di altre serie culturali, sulle quali, negli anni precedenti, il cinema delle origini aveva tentato di modellarsi. Per altre serie culturali si intendono museo delle cere, circo, *feérie*, *piéce* teatrale, ma anche il Wild West Show, il *minstrel show*, gli spettacoli di illusionismo, il burlesque, la comedia leggera, numeri di danza, esibizioni pornografiche, spettacoli acrobatici[256]. Tale allineamento sul modello letterario ha presieduto a quello che viene comunemente detto processo di istituzionalizzazione del cinema. Gaudreault, pur partendo da premesse differenti, giunge a conclusioni simili a quelle indicate dal sociologo della letteratura, Denis Saint-Jacques, il quale, in una comunicazione per un convegno tenutosi a Limoges nel 1998, intitolato *Littératures populaires: mutations générique, mutations médiatiques*, ipotizzava che tale allineamento fosse dovuto a quella rivoluzione delle strutture collettive dell'immaginario, anteriore all'avvento del cinema e decisiva per tutta la storia della modernità mediatica, che è il romanzo popolare[257]. "Questa mutazione segna l'entrata delle classi popolari in una cultura che tende a diventare comune per l'insieme della società, e (…) questa convergenza si stabilisce sulla base del ricorso ad un modello cognitivo su cui si fonda un'apprensione condivisa tanto dell'immaginario che della realtà. Questo modello è il romanzo. (…) Così, quando il cinema americano scivola verso il racconto di finzione, è facile

---

essere neppure cinema e da non essere ancora cinema Cfr. A.Gaudreault, *Dal letterario al filmico,* cit., p. 208

[256] Cfr. C. Musser, *Toward a History of Screen Practice*, cit. in M. Hansen, *Babele e Babilonia*, .cit., p.38

[257] Di diversa opinione David Bordwell, il quale mette in evidenza che, a Hollywood, il modello drammatico tratto dalle concezioni aristoteliche subisce un'evoluzione, passando da una subordinazione alquanto rigida allo schema piramidale del teatro (crescendo dell'azione, climax, caduta dell'azione, risoluzione) a riferimenti tratti, a suo avviso, dalle *short stories* anglosassoni, le quali seguono soltanto alcune delle indicazioni di Aristotele e ne modificano la struttura : composizione d'insieme subordinata ad un effetto principale, concentrazione delle azioni, eliminazione degli episodi digressivi, struttura che colloca il climax subito prima della risoluzione (e non al centro del racconto, secondo una costruzione speculare). Cfr. David Bordwell et al., *The Classical Hollywood Cinema*, Routledge, London cit. in F. Vanoye, *La Sceneggiatura. Forme, dispositivi, modelli*, cit., p. 26

comprendere in quale direzione esso sia sospinto, verso quel modello cognitivo romanzesco se non verso il genere letterario" [258].

Il modello letterario è una delle vie che si sono offerte al cinema, ma non è l'unica, e la sceneggiatura, nella fase in cui il cinema si istituzionalizza, ovvero diventa, come tutte le istituzioni, una realtà con proprie regole, delimitazioni, esclusioni e procedure, proprio in quel momento storico, trae linfa dalla serie culturale letteraria, rafforzando la scelta di un cinema narrativo, *autostrutturandosi per poter strutturare*, orientandosi per poter orientare l'eccentricità delle attrazioni originarie[259] verso l'orizzonte del racconto. Addirittura si può immaginare che la sceneggiatura acquisti una sua identità specifica, *non riuscendo a…* o *evitando di…* assimilare altre serie culturali, come invece riesce a fare nel caso della *piéce* scenica, del melodramma, della *féerie*, pregiudicando l'esistenza e l'alterità, di altri repertori, meno inclini al narrativo o utilizzandoli solo ed esclusivamente come momenti di *attrazione eccentrica* nel tessuto della narrazione. Penso alla danza, alla pittura, alla scultura. Ma è poi completamente vero?

Certamente il debito del testo sceneggiatura nei confronti della narrazione e dei testi narrativi tradizionali è forte e resta difficile rispondere negativamente alla domanda se nel cinema il racconto sia un asse necessario. Come già accennato, c'è chi sostiene che il cinema sia diventato una fucina di storie da raccontare, perché una sua tendenza si è rafforzata fino a diventare esclusiva, perché andava incontro alle esigenze[260], contingenti e remote, del pubblico e

---

[258] In Andrè Gaudreault, *Dal letterario al filmico, cit.*, p.207

[259] "… Il centenario del cinema ha prodotto una proliferazione di testi che hanno per oggetto quel periodo più o meno lungo di storia della tecnica, dello spettacolo, della visione che va sotto il nome (improprio) di pre-cinema… Spesso questi testi ripropongono una prospettiva di tipo finalistico, un'idea evoluzionistica che francamente sembrava messa definitivamente fuori gioco da una serie di contributi teorici e storiografici che avevano impostato il problema "delle origini del cinema " e del "cinema delle origini" in termini alquanto diversi dall'ingenuo evoluzionismo dei padri fondatori. (...) La ripresa di interessi "archeologici" non è stata accompagnata da un parallelo approfondimento delle questioni poste sul tappeto dallo sviluppo degli studi e della riflessione teorica sul cinema delle origini (grosso modo a partire dal convegno di Brighton del 1978). E' stato più o meno da lì che è partito l'impulso a individuare e isolare i tratti specifici del cinema delle origini, definito poi di volta in volta dai vari autori" In Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive,* Einaudi, Torino, 2002, pp. 131 - 132

[260] " Innumerevoli sono i racconti del mondo (…). Sotto queste forme quasi infinite il racconto è presente in tutti i tempi, in tutti i luoghi, in tutte le società; il racconto comincia con la storia stessa dell'umanità; non esiste, non è mai esistito in alcun luogo un popolo senza racconti; tutte le classi, tutti i gruppi umani hanno i loro racconti e spesso questi racconti sono fruiti in comune da uomini di culture diverse, talora

agli interessi di una nascente industria, perché raccoglieva profitto da uno spazio garantito, collaudato da altre forme espressive, ma autonomo (*nickelodeon*) e c'è chi sostiene che l'incontro tra cinema e narrazione sia insito nella natura del mezzo e viva nella temporalità consequenziale delle immagini in movimento come consequenzialità. [261]

Quindi, riassumendo, i motivi di questo passaggio alla narrazione possono essere di carattere culturale, ovvero l'aspirazione del cinema a consolidare il suo statuto nella nascente industria; di carattere sociale, ovvero la necessità di dare ordine e senso alle immagini sullo schermo, quando ormai lo smarrimento di fronte al primo treno e lo stupore per le vedute animate non era più sufficiente per il pubblico; infine di natura linguistica, come abbiamo precedentemente osservato, connesso ad una implicita narratività del *medium*. Le motivazioni, come si vede, non sono incompatibili tra loro, anzi lavorano nello stesso senso, pur partendo da prospettive e ambiti di ricerca differenti.

A tal proposito, può essere utile menzionare due saggi, a mio avviso tanto interessanti per le ipotesi avanzate, quanto suggestivi per lo stile, con cui conducono la trattazione. Il primo, di Alberto Abruzzese,[262] è inserito nel lavoro collettivo curato da Franco Moretti *Il romanzo*, vera e propria opera-mondo, per adottare una nozione cara all'autore, che raccoglie e contempera prospettive

---

opposte". Secondo Roland Barthes la narrazione è presente nel mito, la leggenda, la fiaba, il racconto, la novella, l'epica, la storia la tragedia, il dramma, la commedia, il mimo, la pittura (ad esempio Sant'Orsola di Carpaccio), nei mosaici, nel cinema, nelle vetrate dipinte, nei fumetti, nelle notizie, nella conversazione, in una infinita varietà di forme, appunto in tutti i luoghi e in tutte le società. Indipendentemente dalla buona e dalla cattiva letteratura, la narrazione è internazionale, transtorica, transculturale: essa è semplicemente lì, come la vita. Attraverso la narrazione si cerca di dare un'interpretazione ai fatti umani creando una storia basata sull'intenzionalità degli attori e sulla sensibilità al contesto. Il contesto è costituito dalla situazione relazionale nella quale nascono o alla quale devono essere adattate le storie per essere rese credibili. Roland Barthes, *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti,* in AA.VV., *L'analisi del racconto, Bompiani*, Milano, 2002, pp. 7-46 (già in *Communications,* 8, Editions du Seuil, 1966)

[261] Nel volume *Estetica del film*, gli autori evidenziano che, sebbene il rapporto tra cinema e narrazione non fosse evidente, dal momento che il cinema si sarebbe potuto limitare ad essere uno strumento di indagine scientifica, un mezzo d'informazione o di documentazione, un prolungamento della pittura o un divertimento fieristico, tre sono le ipotesi lungo le quali si matura l'incontro: a) l'immagine figurativa in movimento, per cui ogni figurazione richiama la narrazione attraverso un atto di ostensione; b) l'immagine in movimento, per cui ogni oggetto, paesaggio, etc. per quanto statico, per il solo fatto di essere filmato, si trova inscritto nella durata e offerto alla trasformazione; c) il cinema sviluppa la sua capacità di narrazione per essere riconosciuto come arte in J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet, *Estetica del film*, .cit., pp. 65-67

[262] Cfr. Alberto Abruzzese, *La cultura del romanzo: dal visibile al sensibile,* in Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo,* Einaudi, Torino, 2001

diverse su questo tema, e, più in generale, sull'idea stessa di letteratura, intesa come denominatore comune dell'esperienza umana, nonché strumento, attraverso il quale gli esseri viventi dialogano, si confrontano e si riconoscono[263]. Abruzzese, con il suo piglio consueto, ci invita a pensare la relazione tra cinema e romanzo, come rapporto interno allo "scarto immaginifico tra il vedere e lo stravedere"[264], partendo dal presupposto che il cinema è visione eccessiva e deviante che guarda non il mondo quale appare, ma, piuttosto, come imprevista e innaturale duplicazione. Nel solco, tracciato da Burch e alcuni studiosi americani, e delle teorie cinematografiche americane tra il 1919 e il 1929, il cinema viene letto dallo studioso come spettacolo immaginifico, fantasmagoria alla Robida, esaltazione estrema del visibile, ma anche emergenza della visionarietà, schierato dalla parte di artisti come Thomas de Quincey, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, John Martin, autori di immagini fantastiche, devianti rispetto al tempo della modernizzazione[265]. Il cinema nascerebbe in relazione alla volontà di rottura dei confini spazio-temporali dell'abitare e, come ha suggestivamente evidenziato Wolfgang Schivelbusch[266], al punto di congiunzione tra la natura "panoramatica" dello

[263] Queste, in estrema sintesi, le principali linee forza dell'opera: l'idea che il romanzo sia un fatto culturale, che ha ridefinito il senso della realtà, il fluire del tempo e dell'esistenza individuale, il linguaggio, le emozioni ed i comportamenti; l'idea che il romanzo sia un fenomeno culturale, che sostanzia la cultura di sé ed è, al tempo stesso, una forma, che incontra altre forme e se ne arricchisce e contamina, come un novello Anteo; l'idea che il romanzo sia un orizzonte di conquista, piuttosto che un approdo sicuro, e comunque mai ben accetto e condiviso, dal momento che si scontra, nel suo farsi, con le istituzioni, agisce e opera tra bruschi scarti, "cerca di inventare i compromessi più strani. Impara a parlare ai borghesi di città come alle loro mogli (e figlie!), diffonde il suo scetticismo nei confronti del soprannaturale, e il gusto di un linguaggio quotidiano e medio (che sarà quello degli stati-nazione), "fa appassionare i lettori allo spazio invisibile dell'interiorità come a quello visibilissimo della grande città", districandosi tra le maglie censorie, imposte dalle istituzioni religiose, culturali, politiche, economiche. Cfr. Franco Moretti, *Il romanzo*, Einaudi, Torino, 2001, pp. XV- XVIII. Ma non valgono forse anche per il cinema simili proposizioni?

[264] A. Abruzzese, *La cultura del romanzo,* cit.,p. 775

[265] Sta insieme alle dinamiche organizzative e ostentative della metropoli, le teorie dei fluidi di Franz Arnold Mesmer e il potere dell'immaginazione, il *Panopticon* di Bentham, pensato per la reclusione penitenziaria, ma forte delle strategie della trasparenza sociale adottate nell'industria dello spettacolo.

[266] Secondo Schivelbusch, storico della cultura (*Storia dei viaggi in ferrovia*), il cinema si sviluppa a partire da quella che egli ha definito la "visione panoramica", e, soprattutto, dalle configurazioni architettoniche della vita moderna e dalla loro circolazione. " Alla vigilia dell'invenzione del cinema, una rete di forme architettoniche ha prodotto una nuova spazio-visualità. Luoghi come le gallerie, le stazioni ferroviarie, i grandi magazzini, i padiglioni espositivi, le serre e i giardini d'inverno incarnavano la nuova geografia della modernità. Erano tutti luoghi di transito. L'essenza di queste architetture era la mobilità – una forma di cinema. Modificando il rapporto tra percezione spaziale e movimento corporeo, le nuove architetture del transito e la cultura del viaggio preparavano il terreno per l'invenzione dl cinema, vera

sviluppo industriale ottocentesco (velocizzazione e smaterializzazione del mondo) e le strategie messe in opera dall'introduzione dei generi voluttuari su vasta scala come il caffè, l'acquavite, il tabacco, l'oppio, connessi a "modi di essere alterati(…); atti psicosomatici, grazie ai quali il soggetto eccede la normalità"[267], la manipola artificialmente, la travalica sino a costruire dimensioni sensoriali profondamente trasgressive rispetto alla rappresentazione sociale della realtà. Il cinema, "eccitante e sedativo" per le masse, può essere incluso in questo ordine di beni voluttuari, apprezzato dalle classi popolari, che ad esso si rivolgono, per contrastare e superare la durezza del mondo del lavoro, ma anche elaborare la nostalgia verso forme di vita prearcaiche e religiose, assecondando il bisogno di evasioni sensoriali e l'incremento dell'offerta di tempo libero, "concentrato eppure sapientemente aperto a derive trasgressive". Il cinema porta avanti i meccanismi di consumo legati alla rappresentazione teatrale, ma viene commercializzato su larga scala e, rispetto alla rappresentazione scenica, svolge un'operazione di smaterializzazione della fisicità dei luoghi e dei suoi attanti. Con il cinema "il *flâneur* si sottrae ai flussi metropolitani e si ferma con stupore di fronte alla luce degli schermi"[268]. All'orizzonte di questo scenario[269], il primo punto di contatto tra cinema e letteratura si stabilisce in relazione allo *status ondivago* dello spettatore che, straniato dalla concretezza del rapporto reale con le cose, e messo di fronte alla stranezza delle immagini filmiche, sente il bisogno di figure intermedie, di schemi interpretativi, di piattaforme culturali, attraverso le quali dare un senso

---

epitome di modernità. Il cinema aveva molto in comune con questa geografia della cultura del viaggio, in particolare riguardo alla sua costante re-invenzione dello spazio." Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni,* Mondadori, Milano, 2006, p. 17

[267] A. Abruzzese, *La cultura del romanzo,* cit., p. 776

[268] *Ibidem*

[269] In cui sembrano tralucere certe stupefazioni anni Settanta, ma anche, e soprattutto, suggestioni derivanti dalla penna di Simmel, Benjamin, Kracauer il, nello straordinario saggio sui Palace di Berlino, denuncia la voglia di ricondurre i film al decoro delle opere tradizionali, piuttosto che permettere loro di esprimere superficialità, disgregazione, frammentazione, del tutto consone alla società di massa. In Siegfried Kracauer, *Il culto del divertimento*, in *La massa come ornamento,* presentazione di Remo Bodei, Prismi, Napoli, 1982, p. 159 L'interesse di Kracauer per lo spazio del cinema mette in luce il nesso tra l'architettura delle sale cinematografiche e la fruizione delle immagini in movimento, mostrando che "la vita della strada" si trasforma "in un'inestricabile strada della vita", dando origine ad un pubblico cinematografico cosmopolita. La sala cinematografica ospita la città, che è essa stessa una sala cinematografica, il teatro dei viaggi della modernità, dimostrando che occuparsi dell'architettura del cinema è un modo cruciale per studiare il fenomeno della fruizione cinematografica. Cfr. G. Bruno, *Atlante delle emozioni*, cit., p.40-42

alla seduzione diretta dello schermo. E' per contrastare questo "vuoto", o meglio questa incertezza avvertita nel profondo che, secondo Abruzzese, si sente la necessità di rifarsi alla tradizione e alla meccanica del racconto attraverso la forma testo della sceneggiatura. L'altro punto di contatto tra cinema e letteratura si compie nel rapporto tra lo scrittore e il lettore del romanzo ottocentesco rispetto all'esperienza dello spazio della metropoli, da cui è derivata la forma colta *dell'architettura dell'immaginario*. Il cinema, eccesso / devianza / visionarietà, rientra anch'esso in questo tipo di esperienza, focalizzata da Benjamin, come *percezione distratta* (e quindi *deviata*), non tanto e non solo perché l'attenzione del *flâneur* non si sofferma su un punto, quanto perché, nel suo atteggiamento ondivago, si lascia attraversare dall'eterogeneità degli stimoli. Benjamin elegantemente racconta che questa *fluttuazione percettivo-sensoriale* é una spaziatura *incerta* del tempo soggettivo diversa da quella *marcata* del tempo sociale[270]. L'idea di una spazialità, di una corporalità e di una temporalità, intesi come possibile fuga dalle costrizioni materiali, evasione dai limiti della vita quotidiana, deragliamento della percezione, è assai

[270] Cfr. Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica,* Einaudi, Torino, 2000, pp. 36-43. Nell'opera di Benjamin le conseguenze della riproducibilità tecnica non sono tanto le modificazioni dell'oggetto, quanto quelle del soggetto e dei suoi modi di percezione. Dice Benjamin: "nel giro di lunghi periodi storici, insieme coi modi complessivi di esistenza delle collettività umane, si modificano anche i modi e i generi della loro percezione sensoriale, il modo secondo cui si organizza la percezione sensoriale umana – il *medium* in cui essa ha luogo – non è condizionato soltanto in senso naturale, ma anche storico" *Ibidem,* p. 24 Nell'era della tecnica l'uomo di massa non corrisponde più al soggetto moderno e alal sua percezione delle cose. L'uomo di massa ricrea nella fruizione l'opera che ha perso ogni cogenza di auralità intoccabile. Secondo Benjamin " la massa è una matrice dalla quale attualmente esce rinato ogni comportamento abituale nei confronti delle opere d'arte. La quantità si è ribaltata in qualità: le masse sempre più vaste dei partecipanti hanno determinato un modo diverso di partecipazione" *Ibidem*, p. 44. Una partecipazione distratta, ove l'aggettivo non sta a significare qualcosa di negativo, quanto qualcosa di diverso da un atteggiamento attentamente contemplativo. "Mentre in questo colui che si raccoglie davanti all'opera d'arte vi si sprofonda, penetrando nell'opera, in quello la massa distratta fa sprofondare nel proprio grembo l'opera d'arte, dato che da sempre avviene per l'opera d'arte di cui si fruisce non tanto attraverso la percezione, quanto attraverso l'uso. Ma oggi questo atteggiamento diventa dominante, e sintomo di profonde modificazioni nella percezione. Tale tipo di di fruizione non avviene tanto sul piano dell'attenzione o della coscienza, ma sul piano dell'uso abituale o dell'incoscienza… E questo è particolarmente evidente nel cinema , poiché lo scorrere della pellicola impedisce l'esercizio dell'attenzione su qualcosa di fisso. Ciò non significa che il pubblico fruitore perda ogni atteggiamento valutativo, ma che lo eserciti diversamente.. Questo, se da un lato porta a considerare sempre più dissolto nell'uomo di massa il soggetto moderno, dall'altro indica conseguenze molto più importanti, e cioè che l'uomo di massa si costituisce come cassa di risonanza di un processo storico che alberga in lui e lo attraversa" Cfr. Giovanni Giorgio, *Il pensiero di Gianni Vattimo. L'emancipazione dalla metafisica tra dialettica ed ermeneutica*, Franco Angeli, Milano, 2006, pp. 161-163

frequente nell'Ottocento. "Ma proprio la valorizzazione che ne fecero alcuni artisti romantici contribuì per inverso alla maturazione, quantomeno precisazione o rafforzamento di una strategia borghese antivisionaria. Secondo lo studioso, il cinema, alle origini, nel suo impatto con la grande cultura borghese, esplicita tutta la dimensione liberatoria del suo linguaggio, piuttosto che affidarsi a vecchie estetiche (romanzo, teatro) muove verso l'orizzonte del divertimento, del piacere psicofisico, dell'evasione *tout court*, della devianza per l'appunto, offrendo uno scarto, una divergenza da un piano all'altro della rappresentazione del mondo". Abruzzese sostiene che esista una sostanziale estraneità del cinema alla scrittura, e il debito posticcio, che il cinema contrae con essa, si compie proprio attraverso il dispositivo sceneggiatura: un vincolo tenace, duro a morire, che rappresenta, a suo avviso, la gabbia attraverso la quale gli apparati cinematografici si strutturano e le relazioni tra codici del romanzo e codici dell'industria culturale si cristallizzano.

Secondo Abruzzese, il cinema ha invece, sin dall'inizio, la vocazione alla narrazione del soggetto collettivo, propria della dimensione della oralità, ma si tratta di una dimensione che non ha nulla a che fare con gli eroi dell'individualismo borghese. Anzi, il cinema si colloca e si collocherà sempre in una situazione di conflitto testuale tra le due soggettività, il borghese e la massa, che, di volta in volta, decidono da che parte muovere l'ago della bilancia. Abruzzese fissa i punti cruciali della dialettica cinema – scrittura, alias sceneggiatura, privilegiando una sequenza tanto suggestiva, quanto discutibile: la messa in opera dei dispositivi della sceneggiatura prima della loro stessa applicazione al cinema (Polti nel 1895)[271]; l'incantamento del cinema ed il suo

[271] Nel 1895 il francese Georges Polti, drammaturgo e teorico del teatro, pubblica *Les Trente-six Situations dramatiques* , ispirate al drammaturgo del Settecento Carlo Gozzi. Il volume si apre con una citazione da Goethe: "Gozzi sosteneva che non si possono avere che 36 situazioni tragiche. Schiller si è dato molto da fare per trovarne delle altre; ma non è riuscito a trovarne nemmeno quante sono quelle di Gozzi". Polti accetta tranquillamente il fatto che alcune decisioni classificatorie differenti dalle sue (come quelle di Schiller, o, qualche anno dopo, di Nerval) potrebbero ridurre questo numero a un numero di situazioni più basso. Quello che importa è che la quantità delle situazioni drammatiche che è possibile individuare nella produzione teatrale è finita, e 36 rappresenta il numero più comodo per esprimerla. L' indice analitico (quasi metà del volume), aiuta il lettore a dare un posto nella classificazione di Polti a gran parte dei prodotti della drammaturgia occidentale, da Eschilo al nostro secolo. Il volume di Polti, di cui fa menzione anche Francis Vanoye, avrà, almeno al suo tempo, fortuna, e sarà riedito due volte, nel 1912 e nel 1924, per poi scivolare nel dimenticatoio. Georges Polti, L*es Trente-six Situations dramatiques*, Mercure de France, Paris, 1924 (ristampa). Nel 1919, a Los Angeles,

disincanto narrativo (dai fratelli Lumiere al cinema anni Trenta); il tramonto del potere della sceneggiatura dal film classico degli anni Quaranta al cinema totale degli effetti speciali post-moderno.

Con l'opera *Trente-six situations dramatiques*, Polti elabora il modello della proto-sceneggiatura, in debito con il razionalismo classicista settecentesco (Gozzi, Schiller, Goethe). Si tratta infatti di una sorta di catalogo strutturante per le opere a venire, il cui perno è *l'arte della combinazione*, anzi attribuisce il dispositivo dell'invenzione alla qualità del lavoro combinatorio. "Il trattato di Polti fissava i repertori della Storia, storia di eventi e comportamenti così come storia di testi, in una mappatura chiusa, grazie alla quale la quantità delle situazioni ricavabili può essere apparentemente infinita eppure sempre riconoscibile, sempre riconducibile ad una matrice precostituita" [272].

L'impegno di Polti mostra come la narrazione, in forme apparentemente nuove, ma in realtà sempre prevedibili, agisca da deterrente all'eccedenza dei mutamenti socioantropologici, determinati dalla dimensione moderna e metropolitana. Il programmato controllo drammaturgico di ogni situazione di conflitto protegge e ripara da tutto ciò che le immagini in movimento possono produrre: disordine, conflitti, stati d'animo sconosciuti. Una dimensione normativa e difensiva presente anche nella pubblicistica americana degli anni Dieci (di cui anche Keil sottolinea l'aspetto strategico)[273]. La sceneggiatura raccoglie e convoglia le competenze professionali, le risorse economiche, le forze creative coinvolte nel film e attribuisce loro un campo d'azione, qui " la scrittura non è l'essenza letteraria del romanzo, ma per così dire la sua essenza

---

Frederick Palmer pubblica un manuale di sceneggiatura cinematografica, il *Palmer Plan Handbook*, a cui fanno seguito i due volumi della *Photoplay Plot Encyclopedia*, intimamente collegati e legati allo stesso manuale. La *Plot Encyclopedia* è basata così pedissequamente sulle 36 Situazioni di Polti, infatti Palmer dichiara apertamente il suo debito, affermando testualmente nella prefazione:*Questo volume non vuole aggiungere nulla ai dati riscoperti e formulati da Polti, ma piuttosto trasportare quel materiale di conoscenza in un nuovo campo - quello del cinematografo – e fornire allo sceneggiatore una conoscenza vasta ed accurata della natura di ogni situazione che è stata usata nel cinema…* In Abruzzese Alberto (a cura di) , *Introduzione allo studio delle teorie cinematografiche americane* (1910-1929), La Biennale di Venezia, Venezia, 1975, p. 206

[272] A. Abruzzese, *La cultura del romanzo,* cit.,p.782

[273] Presente in quei critici del cinema, come Louis Reeves Harrison e W. Stephen Bush, che scrivevano su riviste di settore, tipo *Moving Picture World*. La tecnica della sceneggiatura si configura come un dispositivo di controllo per organizzare e programmare il materiale ed evitare perdite economiche.

politica: è la forma del comando, marca i tempi e gli spazi della produzione" [274]. Abruzzese ipotizza che la sceneggiatura non nasca dal cinema in sé, ma dalla relazione territoriale tra soggetto moderno e forme di vita della metropoli, all'incontro – scontro tra devianza e controllo. Reduce dalla lunga tradizione del romanzo ottocentesco, la sceneggiatura muove verso un pubblico di massa da poco alfabetizzato, scarsamente consapevole del veicolo della scrittura-lettura, culturalmente disomogeneo, ma in ascesa, partecipe della complessità metropolitana, della quale possiede un vissuto immediato e diretto. Attraverso la sceneggiatura, il cinema travasa, promulga e diffonde i contenuti dei precedenti regimi espressivi dentro il pubblico di massa, così, nato come duplicazione e pura visibilità del mondo fisico, si inserisce nel mondo preesistente, lo accoglie, lo assimila, lo rilancia, negoziando tra *una visibilità mediata dalla tradizione*, fatta di saperi della scrittura, modelli narrativi, riferimenti culturali, ed *una visibilità mediata dalla emotività istintiva del consumatore*, propria di una soggettività che precede la scrittura e non partecipa interamente alle sorti del suo soggetto storico. Sospeso tra due regimi della percezione, quello del *prevedere* le immagini e quello del *sentire* le cose di per sé, il cinema, nei primi dieci anni della sua vita, è legato ad un consumo all'insegna della magia, della meraviglia, del re-incantamento, del disincanto moderno, solo successivamente "venuta meno la vendibilità di un puro e semplice effetto speciale e dunque entrato in crisi il cinema degli operatori e dei registi"[275], la scrittura narrativa prende il sopravvento sulle forme del cinema legate al comico, al circo, alla musica, alle arti figurative, care alle avanguardie storiche. Tuttavia, secondo Abruzzese, anche a vittoria raggiunta, questo dominio della sceneggiatura, antagonista tout-court del visivo, per poter essere efficace non potrà mai fare a meno della materia analfabetica e psicofisica che le si oppone e le resiste, con una differenza che pervade la pratica della scrittura visiva dalla scrittura lineare: lo scrittore traduce in parola l'imprevisto mondo degli eventi per dare senso alla pagina, il cineasta lo deve prendere di peso e farsene carico.

[274] A. Abruzzese, *La cultura del romanzo,* cit., p. 786
[275] *Ibidem,* p. 789

E' evidente che Abruzzese parta da una personale quanto suggestiva idea di cinema, come dispositivo eminentemente ottico, costruito intorno alla devianza, lo "*stravedere*", l'alterità assoluta, e a questo modello ideale, non scevro da suggestioni di inizio secolo[276], si leghi la sua analisi. Come sostiene Casetti, il cinema ha riconquistato e rilanciato il senso della vista, non solo perché ha messo al centro del suo operare l'occhio e le immagini, ma perché ha incarnato lo sguardo del Novecento[277]. Tuttavia bisogna riconoscere che se il cinema narrativo si è affermato e consolidato, non è certo solo per tarpargli le ali, per il perpetuarsi di schemi ottocenteschi e per il recupero di valori borghesi (o meglio di una normatività borghese), per la volontà di legittimazione culturale del mezzo e per offrire al pubblico prodotti calibrati e a misura di *budget*. Seppur la sceneggiatura sia storicamente ascrivibile entro un quadro di rapporti di forze, è riduttivo, a mio avviso, leggerla come un dispositivo di controllo, anche se, nella dinamica economica dello *studio system,* potrebbe essere considerata tale. L'idea di una alienazione del cinema da se stesso a favore di modelli letterari tradizionali si basa sul presupposto di una natura specifica del cinema, che non dovrebbe essere invischiata con linguaggi estranei, ,"specificità" questa tanto difficile da reperire, quanto lontana dall'essere dimostrata, che ignora la realtà storica, secondo la quale il cinema ha forgiato i suoi strumenti, le sue figure particolari, i suoi personaggi, le sue invenzioni, ovvero ha sperimentato le sue forme, provando a raccontare storie e a renderle percettibili allo spettatore. Il cinema è una realtà complessa, contraddittoria, densa nei suoi componenti e nelle sue articolazioni.Ogni incontro incide sui convenuti, come sostiene, tra gli altri, Casetti, fa emergere certi aspetti e non altri, apre alcune possibilità e impone vincoli, porta le realtà che vi partecipano a

[276] Si pensi a certe affermazioni di Epstein, Delluc, Gance, e, in ambito teorico, a Kracauer e Benjamin. Per quanto riguarda Benjamin, mi preme sottolineare, consapevole dell'eccesso di sintesi, l'idea (a mio avviso utile per il discorso sulla sceneggiatura) per cui ogni fase della storia dell'uomo ha una sua particolare maniera di cogliere il reale e che la fase storica, in cui Benjamin si trova a vivere, era dominata da due tendenze, entrambe connesse all'importanza del ruolo della massa ed ai principi da cui essa nasce, e cioè l'accorciamento delle distanze tra gli individui e la loro confluenza in una entità complessiva, quel senso di prossimità e di uguaglianza, che finiscono con il legittimare una apprensione della realtà più immediata e più ampia e di cui il cinema incarna una funzione esemplare. Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca…,* cit*.,* pp. 24-25

[277] Cfr. F. Casetti, *L'occhio del Novecento.Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano, 2005, pp.21-47

definirsi o a eclissarsi, magari lasciando che restino silenti a lungo, per poi riemergere. La sceneggiatura, in questa schiera di convenuti, è qualcosa d'altro dalle prescrizioni normative, emanate da una realtà che si istituzionalizza e sclerotizza ed è qualcosa di diverso da un passaggio imposto dalle regole di produzione o "da un tributo alla scrittura cui sono costretti uomini che vorrebbero avere a che fare soltanto con l'audiovisivo"[278]. La sceneggiatura è un modello, una figurazione ed un riferimento del film, partecipa della sua visività, non la nega, anche se opera con la scrittura, e " con un'inversione dialettica propria di tutte le relazioni tra modello e oggetto, allo stesso modo in cui l'oggetto costruito può servire come base per la costruzione di nuovi bozzetti e la realtà modella un'opera che si costituisce a modello per altre opere o per la realtà stessa, così il film diventa modello di altre sceneggiature"[279]. La sceneggiatura attiva un dialogo con il contesto, il fuori–testo, i pre-testi, e apre un processo totale e totalizzante, chiamato film, contribuendovi fino in fondo, anche a prezzo di una sua esclusione, quasi verrebbe da dire di una sua "assenza" o di una sua posizione residuale a livello di "traccia". Se usciamo dalla logica dualistica e ragioniamo in termini di intertestualità, possiamo ipotizzare che la sceneggiatura, sin dalle sue origini, non viva solo di vampirizzazioni e obbedienza alla sovrastruttura, ma operi in termini di convergenza e circolazione di temi, personaggi, idee, strategie narrative, che, nel corso delle irrinunciabili trasmigrazioni da un testo all'altro, si integrano, trasformano, fissano, reinventano. Dentro questa circolazione si inseriscono matrici narrative, a cui lo sceneggiatore, come il romanziere, fa più o meno consciamente appello: giochi, miti, generi, archetipi intertestuali[280], ed emergenze di vera creatività.

Anche rispetto alla composizione del pubblico, forse bisogna uscire dalla dicotomia borghesia / classe operaia, come indica Miriam Hansen. La sceneggiatura non è accondiscendenza al gusto borghese o intervento

[278] F. Vanoye, *La sceneggiatura,* cit., p. 16

[279] *Ibidem,* p.17

[280] Con il termine si intende quanto evidenziato da Eco a proposito di *Casablanca* (di Michael Curtiz, 1942) ovvero situazioni narrative che riconosciamo immediatamente, con una forte emozione, perché già viste in innumerevoli altri testi familiari, eppure capaci di esercitare una seduzione profonda.Cfr. U. Eco, *Casablanca, o la rinascita degli Dei*, in Id, *Dalla periferia dell'impero*, Bompiani, Milano 1977, pp. 138- 140

propedeutico sui gusti della classe operaia. O non è solo questo. Opera da crogiolo dei modi, degli stili di vita e dell'immaginario del pubblico. E' ormai indubbio che i film delle origini si basassero su "bricolage" di forme di intrattenimento e dei media più diffusi, piuttosto che su una "cultura" borghese omogenea, ma il pubblico popolare era composito (operai non specializzati dell'industria, lavoratori autonomi specializzati,colletti bianchi), profondamente diversificato; perciò, quando si parla della sceneggiatura come negoziazione tra *visibilità mediata dalla tradizione e visibilità mediata dalla emotività istintiva*, in riferimento al consumo di massa, non si può prescindere dalla complessa formazione di questo pubblico, dalla sua cultura cinematografica (maturata nei *nickelodeon*), dalle sue competenze narrative, dai suoi specifici tratti culturali, etnici, religiosi, economici e dai suoi processi psichici[281]. La sceneggiatura, quindi, raccoglie tante eredità, è un luogo di stratificazioni testuali e pratiche differenti, che si attiva in relazione all'istituzionalizzazione del cinema, ma del pre-cinema ha maturato l'esperienza.

L'altro saggio, su cui poniamo l'attenzione, è di Erwin Panofsky, scritto nel 1934. Lo studioso ebreo, dopo aver perso la cattedra all'Università di Amburgo, si trasferisce negli Stati Uniti e partecipa ad alcune conferenze pubbliche, destinate ad un pubblico di non specialisti, dove presenta alcuni studi, scritti in inglese, incentrati sullo stile, più specificamente sulla "visibilità" delle arti visive, confluiti in *Tre saggi sullo stile*[282]. Allontanandosi, ma non di molto, dalla consueta formula metodologica comunemente riconducibile alla nozione di iconologia, rivolge la sua attenzione alla natura dello stile, a quali siano i tratti visivi comuni, presenti nelle opere di un determinato periodo, eseguite con una determinata tecnica, in una determinata nazione. Lo ***stile*** è il problema centrale della storia dell'arte[283], già a partire dalla sua prima pubblicazione, *Il problema dello stile nelle arti figurative*. Nella raccolta Panofsky non lavora su categorie di pensiero autonome o su strutture mentali metastoriche e innate, ma sullo stato

[281] M. Hansen, *Babele e Babilonia,* cit., pp. 78-88

[282] Erwin Panofsky, *Tre saggi sullo stile*, Electa, Milano, 1996

[283] Anche nel saggio sul Barocco, termine a lungo usato in modo dispregiativo, l'operazione che svolge, consiste nel fugare l'idea che si tratti di un'epoca di declino, che prosegue il dualismo, implicito nel Rinascimento, tra umanesimo pagano e spiritualismo cristiano, quanto semmai di un'epoca di conflittualità e sensibilità intensamente soggettive, ravvisabili nel gioco di luci e ombre e nella spazialità coinvolgente e irrazionale delle opere prodotte

psicologico e la natura di questo stato, inteso come coscienza emozionale di sé, sullo *Zeitgeist*, sui valori culturali ed i comportamenti sociali tra loro concomitanti in una determinata epoca. Questo tipo di impostazione teorico-metodologica emerge anche nel contributo sul cinema, *Style and medium in the Motion Pictures* [284], meno intellettualistico e meno complicato di altri saggi[285], incentrato sulla interrelazione tra stile e tecnica. Panofsky, sull'onda della propria sensibilità e delle esperienze vissute, commenta da attento osservatore, quasi da testimone oculare, la trasformazione del cinema a cui ha assistito, ascrivendolo ad una forma di arte colta, paragonabile, per portata ed effetti, solo all'invenzione della stampa[286]. Pensiero che molto lo avvicina a quanto sostenuto, seppur con altri toni, da Béla Balάsz, per il quale il cinema ripristina la visibilità dell'uomo e restituisce realtà allo sguardo: "A partire dall'invenzione della stampa, la parola è diventata il principale canale di comunicazione tra uomo e uomo (…) Nella cultura delle parole però l'anima, dopo essere diventata così ben udibile, si è fatta quasi invisibile (…) Ora il cinema sta imprimendo alla cultura una svolta altrettanto radicale che l'invenzione della stampa. Milioni di uomini conoscono ogni sera attraverso i loro occhi, sedendo davanti allo schermo, destini umani, caratteri, sentimenti e stati d'animo d'ogni sorta, senza aver bisogno delle parole (…) *L'uomo tornerà ad essere*

[284] Il saggio vede la luce nel '36 con il titolo *On Movies*, ampliato l'anno successivo con il nuovo titolo *Style and Medium in the Moving Pictures*. Nella versione definitiva, dieci anni dopo, ampiamente riveduta e accresciuta , il termine *Motion*, di tono più colloquiale, sostituisce il verbo *Moving* e sintetizza la specificità del cinema nel senso del movimento. *Moving picture* (quadro in movimento) o anche solo *picture* (quadro), invece di *screen play* (rappresentazione per il cinema). Ristampato 22 volte, è una delle opere più popolari di Panofsky, tra le pagine più importanti sull'arte moderna, unico suo contributo in tal senso, in contrasto con la formazione classica e gli studi dell'autore .

[285] Scelta probabilmente connessa al fatto che non si tratta di uno scritto per il mondo accademico, destinato ad un pubblico di studiosi, ma di un discorso improvvisato, tenuto nel 1934 ad un gruppo di appassionati di cinema di Princeton, decisi a creare un archivio cinematografico presso il *Museum of Modern Art* di New York, complice l'impatto di Panofsky con la cultura americana, forte del suo pragmatismo, della sua vivacità di interessi e della sua disponibilità al nuovo. Erwin Panofsky, *Style and medium in the motion picture*, in *Bulletin of the Department of Art and Archaelogy*, Princeton University, 1934, poi in *Critique*, 3, 1947, infine in D. Talbot, *Film: an Anthology*, University of California Press, 1966; tr. it. *Stile e mezzo nel cinema*, in *Cinema e Film*, 5-6, 1968

[286] Il cinema è l'unica arte che abbia potuto essere seguita fin dai primordi da testimoni tuttora viventi; e il suo percorso è di particolare interesse giacché prese avvio da una circostanza che non ha precedenti. Non fu un'urgenza artistica a portare alla scoperta e al progressivo perfezionamento di una nuova tecnica ma, viceversa, fu ***un'invenzione tecnologica*** a promuovere la scoperta e la crescita della nuova arte"Erwin Panofsky*, Stile e tecnica nel cinema*, in *Tre saggi sullo stile*, cit., p.91

visibile"[287]. Entrambi, e non sono affatto voci isolate, evidenziano la portata rivoluzionaria dell'invenzione tecnica.

Osserviamo quali sono per Panofsky gli aspetti essenziali del cinema:

1) Il cinema è prima di tutto una forma di intrattenimento popolare, *arte popolare autentica, insieme all'architettura, ai cartoons e al commercial design, l'unica arte visiva ad avere un reale rapporto con il pubblico,* nel senso di un "contatto dinamico tra la produzione dell'arte e il suo consumo", attenuatosi in altri campi dell'agire artistico. Ha la caratteristica di non derivare dalla cosiddetta "arte colta" e, anche quando si situa nell'ambito dell'arte colta, lo fa quasi sempre senza perdere i contatti con la sua dimensione originaria di intrattenimento popolare. Popolarità e immediatezza di contatto, sono le sue intrinseche caratteristiche, a prescindere dalle pretese estetiche.

2) Il cinema è movimento. "Mera registrazione del movimento: cavalli al galoppo, treni in corsa, autopompe, avvenimenti sportivi, scene di strada", concetto tanto evidente, quanto sentito per Panofsky, che cambia il titolo del suo primo intervento a Princeton da *moving pictures* a *motion picture*. In origine il piacere del cinema non ha un fine specifico, né un interesse estetico, ma è "semplice gusto di vedere le immagini muoversi". L'essenza del mezzo consiste nel dare movimento ad una registrazione della realtà, "movimento per il movimento", che Panofsky sintetizza in una brillante formula : "dinamizzazione dello spazio" e " spazializzazione del tempo", fissando quell'interdipendenza inconfutabile tra spazio e tempo cinematografici. Tant'è, precisa, che, anche quando il cinema diventa sonoro, nel 1928, non si modifica il fatto che sia un "quadro in movimento" e non si trasforma nella messa in scena di un testo scritto, anzi il movimento viene integrato dal dialogo.

3) Il cinema forma le opinioni, il gusto, il linguaggio, le abitudini, il comportamento e perfino l'aspetto fisico di un pubblico[288]. E' in stretta relazione

---

[287] Cit. ripresa da Alberto Barbera, Roberto Turigliatto, *Leggere il cinema*, Mondadori, Milano, 1978, pp. 109- 110.

[288] Panofsky mette in evidenza una situazione storicamente consolidata: la sua sensibilità consiste non tanto nel riconoscere l'incidenza del cinema sui pubblici di tutto il mondo, ma piuttosto, nel rendersi conto di come questa realtà sia un fatto di cultura, alla stregua dei problemi storico-artistici ai quali egli si era fino ad allora dedicato. Negli anni Quaranta infatti, sottolinea Roberto Campari, che, nel cinema hollywoodiano, erano quasi trent'anni che si verificavano gli effetti ricordati da Panofsky: dalla fine degli anni Dieci, circa, il cinema era entrato potentemente nella vita della gente, diventando non solo uno

con la società per la sua natura commerciale ed è in rapporto con la realtà per la sua natura tecnica. L'esigenza di comunicabilità del primo rapporto interviene sul secondo, che, a sua volta, ridefinisce il primo, creando quella piattaforma di base dello stile proprio di questo mezzo espressivo tipico dell'epoca moderna. Per Panofsky è chiaro, già nel '36, che la vera importanza del cinema riguarda la formazione delle opinioni, del gusto, del linguaggio, dei costumi e del comportamento del pubblico, proponendo quello che sarà un tema, se non addirittura il "tema" ampiamente dibattuto dei "mass-media" nella società industriale.

4) Il cinema è diverso dai procedimenti di tutte le precedenti arti figurative, poiché quest'ultime si conformano, in grado più o meno elevato, ad una concezione idealistica del mondo, proiettando un'idea sulla materia informe, lavorando la materia inerte, mentre il cinema lavora sugli oggetti ed i corpi, che costituiscono il mondo fisico, li manipola, li organizza, li muove e trasfigura, pone in essere la dimensione fisica, perché è Il cinema, e soltanto il cinema, *a*

---

spettacolo, non solo un fatto artistico, ma un vero e proprio fenomeno di costume. La causa è da rintracciarsi in gran parte nello *star system* , cioè nel potenziarsi del fenomeno del divismo. Il successo del cinema e in particolare l'estendersi del divismo cinematografico ne determinano, almeno per un certo periodo, l'egemonia su altri media; anzi fanno sì che il film non sia soltanto un'opera audiovisiva, ma qualcosa di più complesso e indefinito, grazie a una serie di aspetti massmediologici collaterali. Ad esempio, nell'immaginario collettivo, un film, l'idea di un film, era anche determinata dalla rilettura e dalla rappresentazione di chi ne aveva disegnato i manifesti pubblicitari (ad esempio quelli di Ballester). Le immagini del film sulle strade contribuivano ad orientarne la lettura. Ma c'erano anche i fotoromanzi, con inquadrature tratte dal film, vera e propria rilettura del film compiuta in base ai canoni della narrazione del fotoromanzo. Senza dimenticare i rotocalchi e le vicende private degli attori, fenomeno ancora attuale, che si lega alla caratteristica propria del divismo cinematografico. Ed ecco allora che, su schemi riconducibili a quelli della fiaba, i principi e le principesse del mondo del cinema diventano protagonisti, nei rotocalchi. di storie, che in parte nascono da quelle parallele vissute nella finzione dello spettacolo, e in parte tendono ad orientarle, o meglio orientano la lettura del pubblico. Il caso più ovvio, e più scopertamente pubblicitario, è quello, ripetuto centinaia di volte, che suggerisce un rapporto amoroso tra i partner di un film: la confusione tra realtà e finzione viene assunta in questo caso come motivo di richiamo, come elemento valido a garantire la vendita del prodotto. Ma, anche quando non si ricorra a questa soluzione, la personalità divistica riproposta dal rotocalco avrà sempre una relazione molto stretta con quella dei personaggi interpretati dall'attore più che con l'attore stesso. Panofsky spiega il fenomeno divismo, in cui iconografia e iconologia si intrecciano, come consustanzialità tra l'attore e il suo ruolo. "Iconografia perché, al di là delle tipologie di partenza (Vamp, Ingenua etc.), quando un attore o un'attrice sono famosi vengono automaticamente "riconosciuti" dal pubblico; iconologia perché questo fatto porterà lo spettatore ad attribuire sempre, automaticamente e spesso inconsciamente, certe caratteristiche al personaggio che si trova di fronte". Cfr. Roberto Campari, *Il discorso amoroso*, Bulzoni, Roma, 2010 e Id, *L'analisi iconologica del film*, in P. Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film, cit.,* p. 150- 154

rendere giustizia a quell'interpretazione materialistica dell'universo che pervade la civiltà contemporanea.

Secondo lo studioso, *quando i film diventano narrativi*, *il cinema entra nella sfera dell'arte colta*, sebbene continui a suscitare reticenze e pudori, ovviamente falsi. Panofsky ricorda, non senza una certa dose di umorismo, il fascino inconsueto del Kino buio e malfamato della sua Berlino del 1905, dove si recavano soprattutto le classi meno abbienti, qualche ragazzotto in cerca di avventure, ed evidentemente anche lui. "Nessuna meraviglia quindi che le classi "alte", quando con cautela cominciarono ad avventurarsi in questi primi cinematografi, lo facessero non in vista di un normale e serio divertimento, ma con l'atteggiamento fra imbarazzato e condiscendente con cui ci si può immergere, in allegra compagnia, nella pittoresca confusione di Coney Island o di una fiera di paese"[289]. Imbarazzati e condiscendenti, tuttavia leggiamo che vi entravano e se ne lasciavano sedurre. La generica, quanto evidente aspirazione del cinema ad un tessuto narrativo, non è spiegata dallo studioso, non viene fatta alcuna ipotesi in merito, ma è sottolineata la distanza che separa la narrazione cinematografica dal teatro, solo in apparenza *genus proximum* di un film a soggetto, in realtà nulla di più distante dalla sua essenza: "l'imitazione dello spettacolo teatrale, con scena fissa, entrate e uscite prestabilite e ambizioni di tipo letterario, era proprio ciò che il cinema doveva evitare… (e quando ciò avvenne) ebbe uno sviluppo abbastanza tardo e piuttosto deludente"[290]. Invece di imitare gli spettacoli teatrali, i primi film animarono le opere d'arte statiche, tentativo, interpretato da Panofsky, come il trionfo della tecnica di per sé, al di fuori della sfera della cultura elevata. A Panofsky, qui in veste di testimone oculare e "auricolare", preme sottolineare la persistenza (ma potremmo anche dire, con una piccola, quanto lecita forzatura, la *sopravvivenza*) del carattere popolare del cinema, implicito nel suo esordio, l'elemento di continuità, l'impronta di tutto un mondo e un modo di approcciarsi al film. Panofsky indica dei tratti che veicolano, dentro i confini delle possibilità espressive del mezzo, una partecipazione affettivo – emozionale del pubblico,

[289] E.Panofsky, *Stile e tecnica nel cinema*, cit. ,p. 91
[290] E.Panofsky, *Stile e tecnica nel cinema*, cit. ,pp. 92 - 93

risalenti alle origini della sceneggiatura [291]. “Gli elementi archetipici di quei film per gente comune (successo o ricompensa, sentimento, sensazione, pornografia e grossolano umorismo) seppero dar luogo a storie genuine, tragedie e romanzi, crimini, avventure e commedie, non appena ci si rese conto che potevano essere trasfigurati, non con un’iniezione artificiale di valori letterari, ma sfruttando le possibilità uniche e specifiche del nuovo mezzo. E’ significativo il fatto che questo percorso abbia preceduto i tentativi di conferire al cinema valori elevati estrapolati altrove (nel periodo cruciale che va dal 1902 al 1905 circa) e che i passi decisivi nel processo evolutivo siano stati fatti da profani o da uomini estranei all’ambiente del teatro colto ” [292]. Panofsky ci parla di storie genuine e allude chiaramente alle prime sceneggiature[293]. Tutto è fuso in quel che vediamo, anche la storia, come parte del tutto. Lo spettatore è immobile fisicamente, ma la sua esperienza estetica è mobilissima, vivace, intensa. Il suo sguardo e, aggiungerei io, l’interezza della sua persona, la pienezza dell’emotività, sono coinvolte dai corpi in movimento, dallo spazio in movimento, dall’infuriare dei fenomeni naturali, dalle forme di vita microscopiche, dalle scene di battaglie, dalle costruzioni, dalle distruzioni, dagli esperimenti scientifici e gli arditi percorsi mentali, rappresentati da fantasticherie, allucinazioni, sogni, visibili sullo schermo. Il copione di un film soggiace a quello che Panofsky definisce ***principio di coespressibilità*** ovvero

[291] Mi sembra che, proprio nell’ottica delle sopravvivenze e delle persistenze di caratteri e forme nello stile di un’epoca, si delinei il nesso tra Panofsky e la formidabile ricerca di Aby Warburg, nei confronti del quale egli è debitore. Anche se, come ci indica Didi Huberman, la *Pathosformeln* è stata ridotta da Panofsky al semplice statuto di “soggetto primario”, di un’immagine in direzione di una “serenità classica” winckelmaniana, e da Gombrich al messaggio iconografico e all’illusione della vita, quindi privata del suo valore d’uso. “L’immagine fu pensata da Warburg, secondo un doppio regime, anzi, secondo l’energia dialettica di un cumulo di cose che il pensiero generalmente trova contraddittorie: il *pathos* e la formula, la potenza e il grafico, insomma la forza e la forma, la temporalità di un soggetto e la spazialità di un oggetto. L’estetica warburghiana del *dinamogramma* ha quindi trovato nel gesto patetico, “all’antica”, un luogo per eccellenza, un *topos* formale, ma anche un vettore fenomenologico d’intensità per quell’energia di confronto che faceva di tutta la storia dell’arte, agli occhi di Warburg, una vera e propria psicomachia, una sintomatologia culturale…“ In Didi Huberman, *L’immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell’arte,* Bollati Boringhieri, Torino, 2006, p.185

[292] E.Panofsky, *Stile e tecnica nel cinema*, cit. ,p.94

[293]Nell’ambito della sceneggiatura Panofsky pone l’attenzione soprattutto sulle situazioni di messa in scena e sui dialoghi. In particolare su quest’ultimi, partendo dal presupposto che anche il film senza sonoro non è mai del tutto muto, vista l’esistenza dell’accompagnamento al pianoforte (che lo rende vicino al balletto) o quanto meno del fruscio ossessivo del proiettore, anzi interpreta l’avvento del parlato come trasformazione della musica in linguaggio. *Ibidem,* p.97

l'impossibilità di una rigorosa disgiunzione tra testo scritto e testo filmico. A tal proposito lo studioso illustra come il monologo o un certo tipo di dialogo stiano insieme con il primo piano di chi parla o di chi ascolta, poiché è la macchina da presa a trasformare la fisionomia umana in un enorme campo d'azione, dove ogni minimo micromovimento fisiognomico diventa "avvenimento espressivo in uno spazio visibile e perciò si integra col contenuto della parola detta" [294]. L'integrazione tra parola e movimento sta ad indicare che lo scopo artistico del copione è *qualitativamente diverso da quello di un lavoro teatrale, e ancor più di un romanzo o di un'opera poetica*, nel senso che il film non è un dramma filmato, ma sottostà a condizioni psicologiche sue proprie[295]. "Come uno stipite gotico è valido non solo come opera scultorea, ma anche, e soprattutto, nella misura in cui si integra nell'architettura del portale, così la riuscita di una sceneggiatura (non diversamente da un libretto d'opera) non dipende soltanto dal suo valore come opera letteraria, ma anche, e soprattutto, dalla sua capacità di integrarsi con ciò che avviene sullo schermo"[296]. Mi sembra interessante che Panofsky evidenzi una dimensione altra del cinema rispetto a quella artistica, sia pur congiunta ad essa, la dimensione del cinema come *medium*[297] e alluda, ben oltre la realtà iconico-fenomenologica e la direzionalità comunicativa, al *piacere insidioso* che esso procura allo spettatore con le sue storie, un piacere a cui contribuisce l'eterogeneità dei materiali utilizzati, anche in sede di scrittura, meravigliosi e scadenti, vecchi e nuovi, necessari e

---

[294] *Ibidem*

[295] Analogamente, negli anni Dieci: "Lo sceneggiatore non deve solo avere talento nell'invenzione drammatica e nella sua costruzione, deve anche essere conscio del suo compito specifico, cioè deve sentire in ogni momento di lavorare per lo schermo non per il teatro né per la letteratura" H. Münsterberg, *Film. Il cinema muto nel 1916,*cit., p.106

[296] E.Panofsky, *Stile e tecnica nel cinema*, cit. , p. 98

[297] Per spiegare la rilevanza del cinema nel Novecento rispetto ai processi cultural coevi, Casetti indaga tre aspetti. Il primo: il cinema è un *medium.* Un *medium* è un *mezzo di trasmissione* di sensazioni, pensieri, parole, suoni, figure e un *mezzo di comunicazione*. Il suo obiettivo principale è quello di far sì che l'informazione venga diffusa, e nel caso dei mass media, venga diffusa il più largamente possibile *(le cinéma va partout*). Il secondo: i *riti* ed i *miti* che il cinema ha costruito sullo schermo e nella sala, in un'epoca che aveva bisogno di nuove immagini e nuovi comportamenti. Il terzo: la *negoziazione*, che il cinema ha operato tra diverse istanze della modernità. In base a questi tre fattori il cinema ha elaborato uno sguardo all'insegna dell'*ossimoro*, operando su fronti opposti e riuscendo a compenetrarli tra loro: strumento di raffigurazione, strumento di contatto e strumento in vista di una circolazione di contenuti e figure. Cfr. Francesco Casetti, *L'occhio del Novecento,* cit., 2005, pp.9-19

superflui,e tutte le variazioni di registro che il soggettista stiva dentro di sé, organizza e rielabora sulla pagina scritta, nella doppia veste di moderno rigattiere e abile ricettatore. Se il principio di coespressibilità, suggerito da Panofsky, riguarda la capacità della scrittura di modularsi con le immagini in movimento, non è detto che debba essere una bella scrittura, raffinata, elegante, poetica, l'importante è che sia *efficace al processo di visualizzazione e sia in contatto con il movimento visibile sullo schermo* e, secondo Panofsky, la dimostrazione di tale principio è il fatto che le buone sceneggiature non si prestano alla lettura ed i buoni testi teatrali devono essere modificati a fondo, tagliati, integrati, per diventare buone sceneggiature. Non solo Panofsky mette a nudo la prima pelle del cinema, ovvero l'intrattenimento, ed il suo legame con certi caratteri dell'immagine filmica, quali sentimentalismo, sadismo, sensazionalismo, erotismo, comicità, riscattati dal loro destino negletto grazie all'arte moderna, ma mostra come il cinema non perda mai il suo rapporto con l'origine, anche nello sviluppo delle più complesse trame a venire: " i film prodotti fra il 1900 e il 1910 mostrano *in nuce* i generi e i metodi del cinema che oggi ci sono familiari. E' in questi dieci anni che appaiono gli incunaboli dei generi *western* e *gangster,* da cui sono derivati i polizieschi, compreso l'*hard boiled*, ma anche i film d'avventura, i film fantastici e d'immaginazione, da cui sono derivati i film surrealisti ed espressionisti, la commedia, i film di analisi psicologica e di critica sociale di Griffith [298]. Il ricorso a certi atteggiamenti e attributi fissi, come ad un certo simbolismo primitivo, viene meno, quando il pubblico si è ormai abituato a comprendere l'azione autonomamente, e tuttavia, come già sottolineato, questi elementi permangono, sopravvivono, segretamente affiorano tra le maglie di storie più complesse dei primi

[298] Accanto all'adozione di diciture e didascalie stampate, paragonate da Panofsky ai *tituli* e alle pergamene medievali, un metodo più discreto per consentire al pubblico una adeguata comprensione del nuovo linguaggio è l'introduzione di un'iconografia fissa che segnala allo spettatore il comportamento e il carattere dei personaggi. "Nacquero, identificabili dall'apparenza, dal comportamento e dagli altri attributi standardizzati, i famosi tipi della Vamp e della Ragazza perbene (forse i più convincenti equivalenti moderni delle personificazioni medievali dei vizi e delle virtù), il Padre di famiglia e il Cattivo, quest'ultimo contraddistinto da un paio di baffi e un bastone da passeggio. Le scene notturne venivano stampate su pellicola blu o verde. Una tovaglia a quadri significava sempre un ambiente " povero ma onesto"; un matrimonio felice (presto minacciato dalle ombre del passato) era simboleggiato dalla giovane moglie che versava il caffè della colazione al marito; il primo bacio era infallibilmente preannunziato dai giochetti della donna con la cravatta del compagno…" E. Panofsky, *Stile e tecnica nel cinema,*cit, p.108

melodrammi a forte valenza compensatoria, solitamente prive della complicazione della psicologia individuale. Resiste, secondo Panofsky, la preferenza per il lieto fine, più consolatorio del finale aperto, così come resiste una nozione di storia, remota alla vita reale, ma basata su un inizio, uno svolgimento ed una fine, secondo la logica aristotelica.

Il saggio, ricco di suggestive intuizioni e forte dell'entusiasmo di chi sta assistendo alle trasformazioni del *medium*, mi sembra suggerisca che il destino della sceneggiatura si giochi nella prima stagione del cinema. Panofsky ama stabilire legami tra le singole opere d'arte e gli sviluppi stilistici in altri campi, convinto che esista una rete di rapporti tra periodi diversi della storia culturale. In questo caso egli delinea un'unità di fondo tra la sceneggiatura, come testo interno al sistema filmico, e il film stesso, una analogia intrinseca tra le storie scritte per lo schermo e le possibilità uniche e specifiche del nuovo mezzo, a cui contribuiscono le aperture sul carattere popolare del cinema connesso a quello commerciale; sugli stereotipi iconografici del cinema; sul rapporto organico tra la recitazione e i procedimenti tecnici della macchina da presa. Panofsky sintetizza il rapporto parola e immagine nel principio di coespressibilità, ma soprattutto chiarisce che la sceneggiatura è una pratica ben lontana dalla drammaturgia teatrale, che mutua atteggiamenti e attributi presenti nell'immaginario collettivo, contribuisce a produrre significati e valori simbolici, diventando essa stessa luogo di memoria, memoria delle forme, forma di "meticciato" tra differenti livelli culturali.

2.2 Paesaggio nella nebbia[299] *(1988): immagine - idea*

Secondo il grande psicologo, Lev Vygotskij, "in ogni idea si trova, in forma rimaneggiata, la relazione affettiva dell'uomo con la realtà rappresentata in questa idea. Essa permette di scoprire il movimento diretto dai bisogni e dagli impulsi dell'uomo ad una certa direzione del suo pensiero e il movimento inverso dalla dinamica del pensiero alla dinamica del comportamento e

[299] Regia di Theo Anghelopoulos, soggetto di Thanassis Valtinos, Theo Anghelopoulos, Tonino Guerra, sceneggiatura di Thanassis Valtinos, Theo Anghelopoulos, Tonino Guerra,

all'attività concreta della persona"[300]. Abbiamo parlato nel primo capitolo dell'importanza dell'idea e degli sconfinamenti, che questo termine propone, evidenti nella difficoltà di definire con esattezza la pratica del soggetto, uno dei momenti iniziali del processo di elaborazione della sceneggiatura e del film.

Anche se i debiti con il narrativo sono palesi e la sua universalità indiscutibile, sono tentata di pensare che coloro che scrivono per il cinema, nel giro di pochi anni dalla nascita del *medium*, qualunque sia la loro provenienza e formazione (giornalismo, teatro, fumetto, romanzo rosa, romanzo), profani o meno della scrittura, lavorino, seguendo un ordito di pensiero, una condizione mentale, una organizzazione procedurale,che ha assimilato, consciamente o inconsciamente, il cinema come dispositivo[301], interiorizzandolo all'istante, ed abbiano afferrato istintivamente ed emotivamente, ancor prima che intellettualmente[302], il senso del procedimento, metabolizzandone il linguaggio all'unisono con il suo farsi tale, e a questo vincolo debbano molto più di quanto non debbano a tutte le altre arti[303].

Scrive Keith Cohen, nella nota introduttiva al suo lavoro sulle dinamiche di scambio tra cinema e letteratura, " nel cinema, più che in ogni arte precedente, l'invenzione è interamente dipendente dagli strumenti della moderna tecnologia. Si può asserire senza esagerare che l'esperienza cinematica è impossibile

---

[300] Lev Semenovic Vygotskji, *Pensiero e linguaggio. Ricerche psicologiche*, (introduzione, traduzione e commento di Luciano Mecacci), Roma-Bari, Laterza, 1990, p.20

[301] Nell'ultimo discorso in pubblico di Deleuze, prima che l'avanzare della malattia gli rendesse impossibile la parola, il dispositivo perde i caratteri di struttura, di apparato, per assumere caratteri di mobilità, disequilibrio costante, apertura continua a linee di fuga, tensioni di forze, in cui appare dissolversi ogni granitica consistenza dell'istituzione. " (Un dispositivo) è innanzitutto una matassa, un insieme multilineare composto di linee di natura diversa. Queste linee nel dispositivo non delimitano né circoscrivono sistemi di per sé omogenei – oggetto, soggetto, linguaggio ecc.- ma seguono direzioni, tracciano processi in perenne disequilibrio; talvolta si avvicinano, talvolta si allontanano le une dalle altre… Sciogliere la matassa delle linee di un dispositivo significa ogni volta tracciare una carta, cartografare, misurare terre sconosciute (…) Bisogna disporsi su quelle linee che non soltanto formano un dispositivo, ma l'attraversano e lo spostano… Gilles Deleuze, *Qu'est-ce qu'un dispositif,* Éditions du Seuil, Parigi, 1989; tr.it. di A. Moscati, Cronopio, Napoli, 2007, p.11

[302] Mi affido, in questo caso, ad una citazione di Bergson " L'intuizione, al contrario dell'analisi, è un atto semplice… Ci immette nella cosa come essa è, attraverso un *atto* di esperienza; privi di qualsiasi teoria il punto di vista in base al quale cercare l'oggetto, e privi di simboli in cui tradurlo" in Henry Bergson, *Materia e Memoria,* Laterza, Bari, 2009*,* p. 286

[303] " Nel giro di lunghi periodi storici, insieme coi modi complessivi di esistenza delle collettività umane, si modificano anche i modi e i generi della loro percezione" . Secondo Benjamin, lo sguardo del Novecento è connesso " con la crescente importanza delle masse e la crescente intensità dei loro : sguardo capace di farci entrare nel tessuto delle cose, sorprendere e scioccare, stabilire una vera eguaglianza, spezzare il vincolo dell'unicità. W. Benjamin, *L'opera d'arte,* cit., p. 276-277

senza una simultanea esperienza del suo apparato – almeno del proiettore. (…) Due i livelli di autocoscienza nella produzione cinematografica fecondi nello sviluppo di una estetica del modernismo: la intrinseca dipendenza del cinema da registrazione, montaggio e macchinario di proiezione per raggiungere il suo effetto, ed il più specifico primo piano dell'apparato cinematico nella tradizione del montaggio del cinema"[304].

E' un'ipotesi, ma perché non pensare che la scrittura per il cinema nasca da "presumibili" spettatori, prima ancora che da "presunti" creatori? Da coloro che hanno compreso sulla propria pelle, per il fatto che si stava compiendo di fronte ai loro occhi, la complessità e l'enormità della fluttuazione di stimoli, percezioni sensoriali, sollecitazioni intellettuali, che il dispositivo metteva in atto e le straordinarie possibilità, che esso dispiegava nel concentrare materiali come spazio, luce, movimento, gesti, espressioni fisiognomiche, volti, parole, anche quando era muto.

"Le nostre bettole e le vie delle nostre metropoli, i nostri uffici e le nostre camere ammobiliate, le nostre stazioni e le nostre fabbriche sembravano chiuderci irrimediabilmente. Poi è venuto il cinema e con la dinamite dei decimi di secondo ha fatto saltare questo mondo simile a un carcere; così noi siamo ormai in grado di intraprendere tranquillamente avventurosi viaggi in mezzo alle sue sparse rovine"[305], scrive Benjamin, portando alla luce, con fulminea precisione, tutta la forza di un nuovo sentire.

Chi sedeva in sala, viveva con il film, dentro di esso, immerso nel suo spazio diegetico. Perché dunque non fornire alle immagini in movimento temi, personaggi, conflitti, storie, in cui riflettersi e per cui emozionarsi?

Di fronte alla forza d'impatto della esperienza visiva, così rapidamente diffusa e disponibile a tutti, tra un reale che non racconta mai storie e l'opportunità di inventarne di nuove, gli scrittori per il cinema potrebbero aver scelto la strada dell'immaginazione, plasmandola sulla novità del *medium*, consapevoli di avere a che fare con qualcosa di ben diverso da ogni racconto precedentemente dato, anche solo per il fatto che ora poteva esser visto, anziché letto o ascoltato.

---

[304] Keith Cohen, *Cinema e narrativa.Le dinamiche di scambio,* Nuova Eri, Torino, p.22

[305] W. Benjamin, *L'opera d'arte*, cit., p. 41

Non è escluso, considerato l'entusiasmo della Loos, che gli sceneggiatori si siano mossi in direzione del cinema con la sensazione di intraprendere una nuova strada, consapevoli di affrontare un percorso del tutto originale, si chiamasse esso composizione, *skeletal outline*, prefigurazione o *continuity script,* contribuendo così a mobilitare significati ed emozioni, a riproporre miti e riti, a riaggiornare conflitti e comportamenti esemplari, raccogliendo le indicazioni e le trasgressioni di un'epoca. Amori, odi, paure, vendette, tradimenti, temi tanto universali, da essere degni di attenzione sin dai tempi della tragedia classica, entrano negli intrecci, e preparano il terreno a forme, modelli, profili, dispositivi drammaturgici e sequenziali, che affiancheranno l'azione del *medium* nella sua opera di *messa in forma*.

Quel *medium*, che con la sua *impressione di narratività*, voleva parlare a molti, se non a tutti, capace di attrarre il visibile e l'invisibile, non è difficile immaginare che, al di là dell'aneddotica, abbia prodotto vertigini, ebbrezze e incondizionate adesioni innanzitutto in coloro che gli si avvicinavano e desideravano cimentarvisi, alimentando una spinta interna al *pensiero visuale*, probabilmente lontana dalla intellettualità e dall'ambizione artistica, ma istintivamente vicina a quell'idea metziana per cui "il *narrativo* ha questo in comune con le categorie estetico – affettive: rappresenta una delle grandi forme antropologiche della *percezione* (nel caso dei "consumatori" di racconti), nonché dell'*operazione* (nel caso degli inventori di racconti), (*poiché*) si tratta di una *grande forma dell'immaginario dell'uomo*"[306]. Questa grande forma dell'immaginario umano, vivificata dal confronto con le materie dell'espressione cinematografica, viene prima delle esigenze aristoteliche della mimesi applicate al racconto, della "logica" della narrazione, dello sviluppo istituzionale del cinema, della pratica

[306] C. Metz, *Note per una fenomenologia del narrativo*, in *Semiologia del cinema*, cit., p. 52 Il testo, scritto nel 1966, si incentra sull'analisi del racconto e ne precisa alcuni aspetti, ancora oggi, di indiscutibile valore: a) il racconto ha un inizio ed una fine (anche quando si tratti di una fine sospesa), aspetto questo che lo delimita dal resto del mondo e che, nello stesso tempo, lo oppone al mondo reale; b) il racconto è una sequenza temporale, in cui bisogna distinguere il tempo della cosa-raccontata dal tempo del racconto, diverso perciò dalla *descrizione* (che fonde uno spazio in un tempo) e dall'*immagine* (che fonde uno spazio in un altro spazio); c) il racconto si svolge attraverso un *discorso*, che presuppone un *soggetto dell'enunciazione* (istanza narrante); d) il racconto *irrealizza la cosa narrata* (la realtà presuppone una presenza , fondata sull'*hic et nunc*, il racconto provoca la defezione del *nunc* o quella dell'*hic* o di entrambi; e) il racconto non è una sequenza di avvenimenti chiusi, ma una sequenza chiusa di avvenimenti.

industriale e dei criteri di fattibilità di un progetto. Solo in seguito, quando il *medium* sarà forte delle sue articolazioni, arrriveranno il confronto con le strutture narrative, ereditate dalla tradizione letteraria, votate all'efficacia di far presa sul pubblico, solo in seguito si prenderanno in esame le diverse configurazioni discorsive e drammatiche, derivanti da migrazioni translinguistiche, sottomesse al filtraggio relativizzante delle diverse aree e comunità socio-culturali[307].

Forse è questa l'attitudine dei proto-sceneggiatori, nani sulle spalle di giganti come Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire, amanti del *feuilleton*, dei rotocalchi, del melodramma, figli della città che sale e provoca *shock* nel viandante "distratto", orfani non contriti di un'arte senza più "aura", che deliberatamente insegue la simultaneità e inaugura una durata estranea al tempo cronologico, soggiogati dal nuovo *medium*, che piace al popolino e fa arrossire la borghesia, sedotti dall'artificio del cinematografo e dalla sua vibrante giovinezza, complici e vittime della sua potenza fantasmatica, che moltiplica i desideri e costruisce mondi a misura del desiderio, e perciò infiniti.

Le immagini ci sono, ci sono sempre state, sostenute o combattute, ammirate o disprezzate, falsificate o restituite alla loro presunta datità; accompagnano l'uomo, ben prima dell'avvento della scrittura, dalle caverne di Lascaux e Altamira. Consolano, rasserenano, turbano i sonni, spaventano, soggiogano e sono esse stesse forma del pensiero. Al tramonto del XIX secolo, non sono certo nuove le immagini riprodotte, ma le immagini in movimento, quelle sì[308].

---

[307] Negli scritti tra il 1933- 1934, sosteneva Eizenstein:" Se noi ora siamo al culmine della rinascita di un tipo di intreccio "intensificato" e di nuovo chiaro, quella consanguineità di cinema e letteratura era iniziata allora per *costituire* un linguaggio cinematografico " a immagine e somiglianza" del linguaggio letterario (e non per trasferire il secondo nel primo!). Più esattamente come il discorso è un elemento indispensabile al pensiero e inseparabile dalla sua concretizzazione, così questo fenomeno può essere legato a un altro materiale : agli elementi della costruzione cinematografica… Proclamammo allora una concezione e una struttura di linguaggio cinematografico. Introducemmo, alla pari con l'immagine – apparenza dell'interprete, l'immagine cinematografica (*kinoobraz*). Con l'ordine strutturale dell'intreccio stabilimmo la novella. Indicammo la strada per una "schematizzazione" (*ekranizacija*) dei concetti " S.M. Ejzenstejn, *Cinema e Letterarietà*, in *Stili di regia*, cit., p. 365

[308]"… Molti spettatori del cinema delle origini riconobbero nella prima proiezione dei films il coronamento degli sviluppi estremamente sofisticati del teatro magico, praticato da George Méliès al Tetaro Robert Houdin e dal suo mentore inglese Maskleyne nel londinese Egyptian Hall. Al volgere del secolo , questa tradizione usava la più recente tecnologia (come la luce elettrica, complicati dispositivi e macchinari) per produrre apparenti miracoli (…) rendere visibile qualcosa che non poteva esistere, gestire le apparenze in modo da confondere le aspettative della logica e dell'esperienza (…) Mentre una

Movimento, concatenamento, relazione, trasformazione delle immagini, al di là dell'inverosimiglianza dell'intreccio e dell'azione. Nuovo è il cinematografo e le immagini cinematografiche, che, lungi dall'essere segno referenziale degli oggetti del mondo, mimesi del reale, riproduzione naturalistica, attivano un modo specifico del sensibile, lasciano intravedere l'abolizione dell'opposizione tra mondo dell'inconscio e mondo dei corpi, movimento / forma della materia e movimento / forma del pensiero[309]. Ovviamente non tutte le immagini sono uguali.

Per il testo-sceneggiatura è possibile pensare che in principio fu l'immagine cinematografica ed il dispositivo cinematografico, calate dentro il mondo della vita (*Lebenswelt*) e la dimensione del vissuto, poi la narrazione, concepita come attitudine naturale del genere umano, e, infine, la tradizione letteraria.

Mi voglio soffermare brevemente sul termine immagine-idea[310], impiegato nel titolo del paragrafo.

A proposito delle immagini proposte dalla scrittura zavattiniana, Stefania Parigi sottolinea che il pensiero è dovunque e non si lascia confinare in speciali contenitori: "l'immagine può avere la stessa natura concettuale di un'idea, senza staccarsi dalla rete fisica e psichica originaria, nella quale rimane, anzi impigliata"[311].

E' interessante notare che la parola **êidos** (*figura*, *forma*, *aspetto*, *schema*) proviene, come la parola idéa, dalla radice **id** del ***verbo idêin*** (*vedere*), che, nel contesto filosofico, assume il senso di una "visione intellettuale", una visione

---

tale rappresentazione (si riferisce all'esperienza narrata da Gorky in merito a *L' Arrivo di un treno* nel 1896 *ndr.*) sembrava vietare ogni lettura di questa immagine come realtà – un vero treno fisicamente dato –accresceva con forza il momento del movimento. Piuttosto che scambiare l'immagine per realtà, lo spettatore era sconvolto dalla sua trasformazione attraverso la nuova illusione del movimento della proiezione. Distante dalla credulità, è l'incredibile natura dll'illusione in sé a lasciare lo spettatore senza parole. Quel che si dispiegava di fronte agli occhi del pubblico non era tanto la velocità del treno, quanto la forza dell'apparato cinematico. O, per dirla meglio, l'uno dimostrava l'altro. Lo stupore deriva dalla magica metamorfosi pituttosto che da una riproduzione senza soluzione di continuità con la realtà" (trad. mia) Tom Gunning, *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator*, in *Art and Text,* 34, Spring 1989, pp. 116-118.

[309] Cfr. Jacques Rancière, *Il destino delle immagini*, Luigi Pellegrini editore, Cosenza, 2007

[310] Scrive Bertetto: "Il pensiero e l'inconscio, i concetti e i fantasmi possono trovare nella complessità del testo filmico un orizzonte nuovo e significativo di oggettivazione. Le immagini filmiche che realizzano una proiezione schermica delle idee e dell'inconscio sono le immagini eidetiche e le immagini figurali" Paolo Bertetto, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola,* Milano, Bompiani, 2007, p.156

[311] S. Parigi, *Fisiologia dell'immagine*, cit.*,* p.9

data non dall'occhio fisico, bensì dall'"occhio della mente"[312]. Inteso in questo modo, il termine si ricollega all'essenza strutturale, al concetto o alla definizione di una data realtà, indicando quell'insieme di proprietà che caratterizzano la natura di un essere, ovvero il suo *tò tí ēn êinai*. Il senso filosofico del termine non rimanda dunque all'aspetto esterno (fisico, morfologico, appariscente) di un certo essere, per quanto le caratteristiche proprie della natura di questo essere possano implicare una certa conformazione fisica (*morphē*). Invece la parola immagine viene da **imago**, che presenta la stessa radice del greco *mimos* e rinvia al significato di imitazione, e, sebbene la sua etimologia sia incerta, ci parla comunque della forma esteriore di un corpo percepita coi sensi, specie con la vista, "in un sistema ottico, (è) figura che si ottiene dall'incontro dei raggi che, partendo dall'oggetto reale, sono stati modificati dal sistema" (Diz. enc**.**). L'abbinamento tra i due termini, come suggerisce Paolo Bertetto, indica una fusione di configurazione visiva e di idea, di visione e di concetto, per cui l'idea non è inserita nel visivo come qualcosa di aggiunto, ma è tutt'uno con esso *consustanziale al visivo.* In questo caso, cerca di esprimere un tipo di operatività, che, a mio avviso, potrebbe essere all'origine del processo della sceneggiatura, un processo che non rinvia alla linearità della scrittura a stampa, quanto semmai all'immediatezza plastica dell'immagine visiva e alle sue possibili configurazioni, affine alla struttura sinaptica del cervello o, in epoca a noi più vicina, alla struttura reticolare dei media digitali. Questa ipotesi porterebbe il testo-sceneggiatura fuori dalle secche della narratologia e della necessaria, seppur costrittiva, problematica della linearizzazione della scrittura, e forse aprirebbe soluzioni alternative alla sua comprensione.

[312] La connessione tra **l'idea** e **la visione** è confermata dalla radice indoeuropea *id-,* presente nel termine *idea* come in *eidos* – che è il termine che Aristotele usa per forma, più di *morphé* –, e ancora nell'aoristo di *orao* che è *eidon*. La connessione semantica si ravvisa nel lemma greco *idéa,* la cui ampiezza concettuale non è sfuggita ad Ejzenstejn,impegnato nell'elaborazione della nozione e della poetica del cinema intellettuale. Scrive Ejzenstejn: "Idea (ion.): 1) aspetto, apparenza; 2) forma, genere, modo, proprietà, qualità, in particolare: modo di esposizione, forma e genere di discorso; 3) idea, prototipo, ideale. Ricordiamo ancora una volta l'indissociabilità di idea (n. 3), modo di esposizione (n. 2) e apparenza, aspetto (n. 1)" S.M. Ejzenstejn, *Nell'interesse della* forma, pubblicato in *Kino*, novembre 1932, trad.it. Pietro Montani, *I formalisti russi,* in "Bianco e Nero", 7/8, Roma, 1971, p.53 e Paolo Bertetto, *Lo specchio e il simulacro*, Bompiani, Milano, 2007, pp.157-160

A tal proposito, può essere interessante sottolineare che alcuni studiosi, come Costa[313] o Leutrat e Liandrat-Guigues[314], hanno recentemente esplorato il nesso che unisce il cinema alla scrittura nella sua originaria forma iconica, riproponendo le suggestive intuizioni di Vachel Lindsay sui geroglifici[315] e di Sergej M. Ejzenstejn sugli ideogrammi [316]. La scrittura, infatti, alla luce degli studi più avanzati sull'origine e l'evoluzione della specie umana, è ipotizzabile che nasca come immagine e a lungo resista come tale prima di diventare segno, si pensi alle tante pittografie dell' antichità (come quella precolombiana) o ai geroglifici egizi o agli ideogrammi cinesi, e, sebbene sia difficile immaginare che questo tipo di scrittura possa essere perfettamente "translitterata" nel nostro consueto sistema alfabetico, tuttavia molti studi, tra cui quelli di A. Kallir[317], sostengono che anche il nostro stesso alfabeto sia in origine una pittografia, le cui lettere corrisponderebbero a precisi significati derivati dalle originarie immagini che ne sono alla base[318]. E' evidente che, in questa ottica,

---

[313] Antonio Costa, *Per una ripresa del pensiero critico*, in "Duellanti", n.48, gennaio 2009, pp. 79-80

[314] J. L.Leutrat, S. Liandrat-Guigues, *Penser le cinéma*, cit., p.64-67

[315] Nel capitolo XIII de *L'arte del film*, Lindsay, partendo da una nota a piè di pagina di un libro sull'Egitto di Rawlinson, ove vengono elencati vari metodi complessi per realizzare sceneggiature visive, si lancia in una suggestiva argomentazione sui segni, appartenenti alla civiltà egizia, a conferma del suo approccio plastico-visivo al cinema, inteso come *Writing-picture,* scrittura iconica: " In quest'opera vengono elencati vari metodi complessi per realizzare sceneggiature visive… E' bene che chi sta cercando combinazioni di quadri, anche se è un tipo pratico e mosso da spirito commerciale, si doti degli ottocento segni egizi. Può costruire gli abbozzi delle sue sceneggiature mettendo in fila queste piccole immagini… Da un giusto equilibrio tra significati primari e secondari scaturiranno film dotati di un'anima. Non che sia necessario essere esperti di egittologia. Tuttavia a tutti gli uomini del cinema gioverebbe imparare a pensare come gli egizi, il grande popolo dells crittura iconica ." Vachel Lindsay (a cura di Antonio Costa), *L'arte del film*, Marsilio, Venezia, 2008, pp. 150 – 161. Sottolinea Costa, nell'introduzione al testo, che le idee di Lindsay possono essere accomunate alla teoria francese della *cinégraphie* (concetto che insieme alla *photogénie* costituisce una sorta di binomio della prima avanguardia) e, a tal proposito, per ampliare l'ipotesi, cita Richard Abel, il quale, facendo riferimento a Emile Vuillermoz, parla del cinema come di *a form of ideographic writing,* e Jean Epstein, che del cinema parla esplicitamente come *hyeroglyphic language*.

[316] Sergej M. Ejzenstejn, *Il principio cinematografico e l'ideogramma*, in *La forma cinematografica*, Einaudi, Torino, 1986, pp. 30- 48. Nel saggio, Ejzenstejn parte dalla scrittura giapponese, che è in primo luogo figuratività, per focalizzare il principio generale del conflitto, come principio del contrappunto del cinema.

[317] Alfred Kallir*, Segno e disegno - Psicogenesi dell'alfabeto*, Edizioni Spirali/Vel, Milano, 1994

[318] La comparsa della scrittura oggi non appare più un evento concentrato nello spazio e nel tempo, con l'invenzione della scrittura cuneiforme in Mesopotamia attorno al 3200 a.C., bensì un processo più dilatato ed espanso, che ha alcune delle sue radici significative in tempi antecedenti e in spazi più o meno vicini. Già nel Paleolitico e nel Neolitico riguarda sistemi per trattare e fissare informazioni, talvolta dotati di aspetti astratti e simbolici, sviluppati in particolare da molte civiltà successive del Nuovo mondo, le quali ci appaiono non tanto come civiltà senza scrittura, quanto piuttosto come civiltà dotate di una scrittura per immagini, senza parole. Accanto alla teoria di una scrittura riconducibile alle

la concettualizzazione stessa della scrittura investa una sfera pittorica, scenografica, plastica e che le immagini possono essere la traccia *per* e *della* scrittura, come suggerisce Derrida.[319]

L'ipotesi di una o più immagini-idea, o di relazioni di immagini-idee/ immagini mentali, all'origine del testo-sceneggiatura, non riguarda solo il momento generativo, ma lo svolgimento stesso dell'intero processo di scrittura per il cinema, al di là o al di qua di ogni schema presunto o paradigma noto. Declinate ora come immagini descrittive, ora come immagini azione, ora come immagini visione o immagini dialogiche, rappresentano l'ordito del racconto cinematografico, il suo *textus*[320], nel significato originario di tessuto, per cui il testo si fa, si lavora attraverso un intreccio perpetuo, in cui il soggetto si disfa, in nome della lingua che parla cinema; un flusso che si alimenta di memorie, associazioni, frammenti, scarti, vuoti, recuperi improvvisi, che convoglia in sé la

---

pratiche di conto e registrazione imposte dall'agricoltura e dall'allevamento, è emerso un altro indirizzo, per intuizione di Marija Gimbutas, che ci conduce all'Europa antica dei Balcani, in cui potrebbe essere esistita una scrittura con finalità religiose e rituali connesse al culto della Grande Dea. Tutti i sistemi logografici antichi e moderni conoscono anche possibilità alfabetiche, così come le forme logografiche (i numeri) sono importanti nella civiltà moderna e contemporanea e forse la loro imporanza è sul punto di aumentare. Tuttavia, come controesempio significativo all'idea di progressioni evolutive semplicistiche, è evidente la storia e il presente delle civiltà cinese e giapponese. Nella resistenza ad adottare soluzioni di tipo alfabetico, non è ravvisabile solo la scelta di evitare cambiamenti rispetto alla tradizione millenaria, ma anche la forte interdipendenza fra scrittura, immaginario e forme della vita materiale. Cfr. AA.VV. (a cura di Gianluca Bocchi, Marco Ceruti), *Origini della scrittura. Genealogie di un'invenzione*, Bruno Mondadori, Milano, 2002. E' interessante osservare che in questo ampio studio non solo si parla di una originaria iconicità della scrittura, ma anche di una scrittura non necessariamente connessa a funzioni pratiche o economiche, ma avente funzioni rituali, magiche, simbolico-rappresentative, a tal proposito si consideri lo studio di Harald Haarmann, *Ivi*, pp. 28- 55

[319] "…Ho cercato di rendere conto di una funzione di spazializzazione della scrittura. Potevo far ciò solo considerando la scrittura come un qualcosa che non si riducesse alla traduzione d' una parola, e come qualcosa che avesse un campo, uno spazio suoi propri e una visibilità specifica: cioè una concettualizzazione della scrittura che faccia appello a una problematica pittorica o scenografica o plastica" Paolo Fossati, *Intervista con Derrida*, in NAC, I, 1970, pp. 9- 10. Il filosofo, in questo caso, esprime l'esigenza di una trasformazione della scrittura, disattesa dalla critica d'arte e più in generale dal discorso attorno alle arti visuali. Nel constatare l'irriducibilità dell'occhio alla pagina, dello sguardo alla lettera, della materialità della percezione visiva al progetto logocentrico, egli ipotizza un *salto tra due scritture eterogenee*, che può dar luogo ad un tipo di lavoro inedito. Proprio la incomponibilità del fatto plastico nella dimensione logico-discorsiva può offrire l'occasione di "inventare" un nuovo tipo di linguaggio, un nuovo tipo di scrittura.

[320] L'etimologia della parola rinvia all'idea di tessitura: intreccio di formule, di frammenti testuali, di codici. Cfr. Giovanni Guagnelini, Valentina Re, *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema,* Archetipolibri, Bologna, 2007, pp. 3-7; " *Testo* vuol dire *Tessuto*; ma laddove fin qui si è sempre preso questo tessuto per un prodotto, un velo già fatto dietro al quale, più o meno nascosto, sta il senso (la verità), adesso accentuiamo, nel tessuto, l'idea generativa per cui il testo si fa, si lavora attraverso un intreccio perpetuo; sperduto in questo tessuto (…) il soggeto vi si disfa simile a un ragno…" R. Barthes, *Il piacere del testo*, cit., p.124

forza fulminante di un insieme sempre sfuggente. Le operazioni sono sintetiche, simultanee, rapide, ma, volendo schematizzare in modo un po' grossolano, potremmo configurare un ipotetico piano di lavoro, in cui all'apprensione emotiva e alla velocità postfuturista di tale apprensione (citata da Brunetta a proposito di Zavattini), al proprio esserci nel mondo in relazione con gli altri e con i discorsi culturali, si associno la geometrizzazione dello schema narrativo e la linearizzazione della scrittura, tanto più efficace quanto più forte è la sua potenza evocativa e la sua chiarezza comunicativa.L'appercezione immediata del mondo esterno e interno, è sussunta dalla scrittura senza soluzione di continuità[321], in funzione di una immaginaria messa in azione e messa in forma del film a venire, in un duplice sforzo di schematizzazione e invenzione, di reperimento e combinazione, chiusura del cerchio e sua incessante riapertura, come suggeriscono i fratelli Dardenne, o, nei termini cari a Ricoeur, di prefigurazione e configurazione del tempo.

Si tratta di un tipo di dinamica vicina al circuito mentale o all'inanellarsi di circuiti mentali. Per supportare tale impostazione può essere interessante riferire tre nozioni di natura biologica. La prima riguarda il fatto che l'occhio è l'unica parte del cervello direttamente esposta all'esterno, attraverso la retina, tramite il nervo ottico[322]. La seconda che il reticolo continuo del cervello presenta

[321] Nel capitolo 13 de *Il pensiero visivo*, R. Arnheim smonta pezzo per pezzo la necessità delle parole rispetto al pensiero intellettuale (*pensiero per immagini* nella sua teoria), mettendo, come dice il titolo dell'ultimo paragrafo, *le parole al loro posto*."Il linguaggio verbale è una serie monodimensionale di parole perché viene impiegato dal pensiero intellettivo per etichettare sequenze di concetti. Il "medium" verbale in quanto tale non è necessariamente lineare. Sul piano artistico, diverse serie di parole possono usarsi nel medesimo tempo (opera lirica)… le sequenze verbali possono rendersi totalmente non lineari (…) Le parole possono pure distribuirsi liberamente sull'area di un quadro o sulla pagina di un libro, come nella "poesia visiva". Il linguaggio viene impiegato linearmente, perché ogni parola o gruppo di parole rappresenta un concetto intellettivo e tali concetti possono combinarsi soltanto in successione (…) Il linguaggio serve da ponte tra immagine ed immagine. Tuttavia, la natura lineare del "medium" di connessione non è priva di effetto sulle immagini che suggerisce". E' il caso della sceneggiatura: "Gli scrittori tendono a descrivere ciò che è mediante ciò che accade. Presentando l'inventario statico di una scena sulle ali dell'azione. Tale espediente adempie al compito di descrivere una situazione con mezzi congeniali al linguaggio. Traccia connessioni lineari attraverso la situazione e presenta ciascuna di tali relazioni parziali come sequenza monodimensionale di eventi (…) Lo scrittore impiega le idiosincrasie del suo medium per guidare il lettore attraverso una scena, esattamente come un film può far muovere lo spettatore di dettaglio in dettaglio e con ciò rivelare una situazione mediante una sequenza controllata" R. Arnheim, *Il pensiero visivo,* Einaudi, Torino, 1974, pp. 290-291 e p.293

[322] La retina è un sottile foglietto spesso circa 0,4 millimetri, circa metà dello spessore di una carta di credito. Essa riveste la porzione interna della parte posteriore dell'occhio e si estende in avanti fino alla porzione ottica dell'occhio cioè cornea, iride e cristallino. La retina è composta da 5 tipi diversi di

ovunque delle micro fessure, che non sono solo vuoti da superare, ma meccanismi aleatori, che si introducono in ogni momento tra l'emissione e la ricezione di un messaggio associativo, che ci rinviano ad un'idea di spazio cerebrale probabilitario, semifortuito e acentrato[323]. La terza, infine, che il cervello è fatto della stessa sostanza del foglietto embrionale (endoderma) che costituisce la cute. Il sistema nervoso reagisce quindi in modo simile alla pelle, per sensibilità immediata[324]. Ho utilizzato questi riferimenti di natura scientifica per allontanare ogni possibile deriva spiritualistica o romantica sul concetto di immagine-idea, che è da attribuire solo ed esclusivamente alla realtà biologica e all'energia affettiva: un " atto di immagine per analogia con l'atto di parola, ma

---

neuroni. I fotorecettori, stimolati dalla luce. La via più semplice e comune che porta le informazioni dall'occhio al cervello passa attraverso i fotorecettori, le cellule bipolari e le cellule ganglionari. Ogni cellula ganglionare ha un lungo prolungamento chiamato assone che attraversa la superficie della retina, arriva al disco ottico per entrare dentro al nervo ottico. Il contatto diretto del cervello con l'esterno attraverso l'occhio e gli esperimenti sulla velocità con cui i fotoni colpiscono la retina, anche a palpebra abbassata, sono oggi una delle prove più significative della teoria della nascita elaborata da Massimo Fagioli. Secondo lo studioso è il passaggio della luce (fotoni), che, alla nascita, attiva il pensiero umano e dà inizio alla vita psichica dell'individuo, piuttosto che il contatto con l'aria e la successiva respirazione. Nell'impatto con la luce, l'intento di tornare al prima della situazione intrauterina, si accompagna alla cancellazione del presente ostile. La nascita della psiche avviene quindi nel punto d'intersezione tra l'annullamento del presente, per difendersi dagli insulti della realtà esterna (istinto di morte) e movimento verso il passato, verso il calore del liquido amniotico (carica sessuale originaria). Questo amalgama ha come esito una fantasia–ricordo che è la prima immagine interna dell'individuo venuto al mondo. Cfr. Massimo Fagioli, *Istinto di morte e conoscenza*, L'Asino d'oro, Roma, 2010, pp.116-142.

[323] Sulla struttura topologica del cervello non rappresentabile in maniera euclidea si sofferma Deleuze a proposito della fragilità del processo di associazione che, sostanzia l'immagine–movimento, ma non può esaurire l'immagine- tempo e il cinema della contemporaneità. Di fronte alla compresenza di un dentro sempre più profondo di ogni ambiente interno e di un fuori più lontano di ogni ambiente esterno, scricchiola il modello cerebrale classico legato alla metafora e alla metonimia (similitudine e contiguità), al sintagma e al paradigma (integrazione e differenziazione), si avverte il bisogno di nuovi orientamenti, nella fattispecie il problema delle sinapsi e della trasmissione elettrica, o chimica, da un neurone all'altro, già elude l'idea di un reticolo cerebrale continuo, perché impone punti o interruzioni irriducibili. "Ma nel caso di sinapsi a trasmissione elettrica, ci sembra che l'interruzione o il punto possano essere dette "razionali", secondo un'analogia matematica. Al contrario, nel caso di sinapsi chimiche, il punto è "irrazionale", l'interruzione per se stessa e non appartiene più a nessuno dei due insiemi che separa. Di qui l'importanza di un fattore aleatorio, o meglio semialeatorio, nella trasmissione del neurone. Cfr. Gilles Deleuze, *Immagine –tempo*, Ubulibri, Milano, 1989, pp.233- 234 e nota 32

[324] Nel periodo embrionale, ciascuno dei foglietti germinativi che costituiscono l'embrione, dà origine a tessuti di organi specifici. La cute è un peculiare esempio di organo costituito da due tessuti di diversa derivazione embrionale, ma giustapposti ed in stretto rapporto funzionale tra loro. Tre sono i foglietti da cui si sviluppano le diverse parti del corpo umano. Più precisamente dall'ectoderma si formano tutte quelle strutture che mantengono i contatti con il mondo esterno: il Sistema Nervoso Centrale e Periferico; gli epiteli sensoriali dell'orecchio, dell'occhio, del naso; l'epidermide ed i suoi annessi (capelli ed unghie); la ghiandola mammaria; l'ipofisi e le ghiandole sottocutanee; lo smalto dei denti. Dal mesoderma, invece, derivano: il derma con il tessuto connettivo; la cartilagine e l'osso; il sangue; il cuore; la milza etc. Dal foglietto più profondo, l'endoderma, traggono origine molti epiteli di rivestimento di organi interni, oltre alla tiroide e alla paratiroide .

precedente la verbalità, il discorso logico"[325]. Ovviamente nella pratica della sceneggiatura resta importante la tecnica e la sapienza costruttiva.

In merito al binomio percezione-pensiero, mi sembra spetti ad Arnheim una posizione esemplare nella trattazione dell'argomento[326]. Nella sua opera *Il pensiero visivo,* pur limitandosi all'organo della vista, lo studioso istituisce un legame preciso tra percezione visiva, conoscenza e pensiero, lasciando al lettore la possibilità di indagare le potenzialità e le debolezze specifiche delle altre modalità sensoriali e la cooperazione intima che si istituisce tra tutti gli organi di senso. La ricerca parte dalla cesura istituita in filosofia tra percepire e pensare. Percepire (che vuol dire catturare) e pensare, secondo Arnheim, sono realtà profondamente interconnesse e si trasformano, qualora ce ne sia l'urgenza e la possibilità, in agire artistico. E' vero che per i sensisti è nell'intelletto solo ciò che è percepito, ma la percezione resta sempre ad un livello inferiore rispetto alla creazione di concetti e all'accumulo di conoscenza, che riguardano le funzioni "superiori" della mente. Il riflesso di una tale scala di valori emerge già nell'età antica con l'esclusione delle arti figurative dalle arti liberali, le sole degne di essere praticate da uomini liberi. Pittura e scultura appartengono invece alle arti meccaniche, perché esigono lavoro e capacità artigianale. Platone ne *La Repubblica*, come è noto, condanna perentoriamente le immagini, come del resto tutta l'arte, perché sono imitazione dell'imitazione della sola realtà vera, che risiede nel mondo delle idee, e suscitano passioni, che non vanno alimentate, ma disciplinate[327]. Nel sistema platonico, la

---

[325] Stefania Parigi , *Fisiologia dell'immagine*. *Il pensiero di Cesare Zavattini*, Lindau, Torino, 2006, p.21

[326] In questa direzione Giulia Carluccio ha sottolineato la centralità della figura di Hugo Münsterberg per la prospettiva teorica da lui avanzata negli anni Dieci e per il fatto di aver orientato la riflessione di numerosi studiosi, tra i quali, in particolare, Rudolph Arnheim, nella definizione in termini estetici della specificità del linguaggio filmico e nella psicologia della percezione dello spettatore Due i percorsi seguiti dalla studiosa nell'analisi del lavoro *The Photoplay: A Psycological Study* (1916): lo sviluppo del cinema come arte autonoma, la cui natura è, e resta, intellettuale e immaginaria, e la percezione del film come atto mentale: "Münsterberg si riferisce a ciò che la moderna psicologia della percezione ha definito come *effetto phi*, vale a dire una specifica proprietà del cervello di "creare" il movimento apparente, non limitandosi alla registrazione "passiva" delle sue differenti fasi." Giulia Carluccio, *Il cinema e la mente, Hugo Münsterberg. Note per una lettura*, in *Scritture della visione. Percorsi del cinema muto*, Kaplan, Torino, 2006, pp. 112-131

[327] " L'arte per Platone è *mimesis* che nell'imitare inganna: l'artista finge di conoscere, ma si limita a riprodurre oggetti e situazioni… l'acredine di Platone (è indirizzata ndr.) verso tutti coloro che possiedono delle *technai* e di queste non solo vivono, ma si accontentano. Se i peggiori sono gli imitatori dei filosofi, dotati solo della tecnica della parola, come si dovranno intendere gli altri "fabbricanti di

condanna delle immagini, ad esempio di Omero, cui vengono attribuiti gli aggettivi di sacro, meraviglioso, incantevole, non è legata all'ignoranza delle immagini stesse, ma alla *consapevolezza della loro potenza perturbante*. Questo accanimento contro le immagini contrasta tuttavia con l'uso intenso che il filosofo ne fa nelle sue opere, dove, peraltro, utilizza come strategia discorsiva il dialogo, mezzo per eccellenza dell'arte drammatica, e urta anche contro l'invenzione di una cosmogonia, così come è narrata nel *Timeo*, dove l'universo, fatto di immagini sensibili ad imitazione del mondo delle idee, è opera di un artefice divino, un demiurgo, che può essere considerato una sorta di "padre buono", ma anche un eccellente drammaturgo, responsabile del gran teatro del mondo. Aristotele trova ridicola la concezione platonica dell'universo, in quanto opera di un demiurgo, e ha per il suo maestro parole dispregiative e sarcastiche. Non sono le idee eterne la causa della realtà sensibile, ma la percezione sensibile (*aistesis)*, che resta nel ricordo e dà luogo all'immagine (*fantasma*), condizione indispensabile per formare concetti. L'anima non pensa mai senza *fantasmata*, tramite sensibile tra la conoscenza sensibile e la conoscenza intellettiva. Aristotele introduce la nozione di *induzione*, nel senso di una conoscenza ottenuta attraverso la raccolta di esempi individuali, ma resta forte in lui l'idea di un pensiero generalizzato di tipi e non di singolarità. In un certo senso è ancora "profondamente platonico", perché, per far scaturire un qualsiasi oggetto percepibile, ricorre ad un universale che si imprima sulla sostanza informe o inerte. Tale processo generativo, in cui la forma in potenza acquista esistenza attuale viene definito *entelechia*[328]. E' da queste posizioni

---

eidola", costruttori di immagini? Così Platone, infatti, definisce ogni genere di artista: il poeta, il musico, il pittore, indipendentemente dal grado di figuratività della sua arte. Il motivo è di ordine gnoseologico: l' *eikasia,* conoscenza per immagini, è per Platone il grado zero della conoscenza, inferiore alla *pistis* (credenza), alla *dianoia* (ragione discorsiva), e, naturalmente alla *noesis* o intuizione intellettuale … Ma non si tratta solo di " icone ": *eikon* è ogni rappresentazione sensibile del reale, ogni *mimesis…* imitazione di un'ombra " Maria Bettetini, *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Editori Laterza, Bari, 2007, pp.5-6

[328] "Il mondo degli oggetti sostanziali veniva generato allo stesso modo in cui uno scultore impone forma alla materia inerte, e le cose percepibili contenevano gli universali non soltanto attraverso l'intuizione dell'osservatore, ma incarnandoli in atto, per la nobiltà della propria nascita. La coesistenza statica delle idee trascendentali e dell'apparenza sensoriale nella dottrina platonica era, dopotutto una relazione fra prototipo ed immagine, per quanto imperfetta si ritenesse l'immagine. Tale relazione venne, in qualche misura, sostituita dalla connessione genetica postulata da Aristotele tra universali e particolari " in Rudolph Arnheim , *Il pensiero visivo*, cit., p.15

filosofiche, che parte lo sforzo di Arnheim, volto a dimostrare quanto ci sia di mentale nella percezione visiva e quanto essa produca conoscenza: ***percepire visivamente è pensare visivamente***. Il ragionamento, che ci propone, è cristallino: se è vero, come è vero, che l'immagine mentale del mondo è differente dalla proiezione retinica, è chiaro che spetta al mentale un processo di riorganizzazione, ridefinizione e manipolazione di quanto è stato acquisito, dopo che il senso della vista ha compiuto il suo lavoro. Infatti afferma che "… le operazioni conoscitive chiamate pensiero (ovvero la memoria, il pensiero, l'apprendimento) non sono privilegio di processi mentali posti al di sopra e al di là della percezione, bensì gli ingredienti essenziali della percezione stessa. Mi riferisco ad operazioni quali l'esplorazione attiva, la selezione, la capacità di cogliere l'essenziale, la semplificazione, l'astrazione, l'analisi e la sintesi, il completamento, la correzione, il confronto, la risoluzione di problemi, nonché la combinazione, la distinzione, l'inserimento entro un contesto" [329]. Termini, si noti, altrettanto perfetti nell'orizzonte della pratica della sceneggiatura.

Sebbene si sia tentati di risolvere le due istanze, percezione visiva e pensiero, in due momenti successivi, e stabilire una differenza tra ricezione attiva e percezione passiva, tuttavia Arnheim intende la percezione visiva come *comportamento eminentemente attivo*[330]. L'immagine ottica proiettata sulla retina è una registrazione meccanicamente completa del suo corrispondente fisico, mentre il corrispondente percetto visivo, non lo è. Come sottolinea Arnheim "la percezione visiva non è una registrazione passiva del materiale di stimolo, ma un impegno attivo della mente", le cui immagini, in virtù delle funzioni a cui adempiono, possono essere indicate come rappresentazioni, simboli, segni. Non mancano le affermazioni perentorie: "La selettività attiva è una caratteristica fondamentale della visione, come pure di qualsiasi altro

[329] *Ibidem*, p.18

[330] "Ed è appunto questo comportamento eminentemente attivo, che in realtà si intende per percezione visiva. Esso può riferirsi ad una piccola parte del mondo visivo, o all'intera struttura visiva dello spazio, in cui tutti gli oggetti che concretamente si vedono hanno un proprio collocamento. Il mondo che emerge da questa esplorazione percettiva (che poi sottolineerà essere finalistica e percettiva) non è immediatamente dato. Alcuni dei suoi aspetti si costruiscono rapidamente altri più lentamente, e tutti sono soggetti a continua conferma, rivalutazione mutamento, completamento, correzione, approfondimento di comprensione" *Ibidem*, p.20

impegno intelligente" [331]; "… La percezione della forma consiste nel cogliere gli elementi strutturali che si trovano entro il materiale di stimolo, o che ad esso vengono imposti"[332]; La mente umana può venire costretta a produrre repliche di cose, ma non è per sua natura attrezzata a questo scopo. Dato che la percezione si occupa di *cogliere la forma significativa*, la mente trova difficile produrre immagini prive di tale virtù formale… (ad esempio) il piacere sensuale si ottiene in modo più efficace mediante la dolcezza di curve, mediante la tensione che anima le forme delle cosce e dei seni. Senza il dominio di tali forze espressive, la rappresentazione si riduce alla presentazione di pura materia. Offrire materia priva di forma, cioè del veicolo percettivo del significato, è una violazione del dovere dell'uomo di percepire intelligentemente il mondo" [333]., e infine :" il pensiero umano puramente verbale costituisce il prototipo del pensiero che non riflette, del ricorso automatico a connessioni rintracciate da un magazzino. E' utile, ma sterile. *Ciò che rende il linguaggio tanto valido per pensare, pertanto, non potrà essere il fatto di pensare in parole. Deve consistere nell'aiuto fornito dalle parole al pensiero, mentre esso opera in un suo "medium" più appropriato, quale quello dell'immaginazione visuale*"[334] .
Questa corrispondenza tra linguaggio e pensiero, nell'accezione di immaginazione visuale, a mio avviso, sostanzia la pratica della sceneggiatura sul versante dell'elaborazione, con una esemplarità e necessità diverse da quanto avviene per ogni altra pratica di scrittura.
Del resto lo stesso Regis Debray ci rammenta che "nel largo spettro dei mezzi di trasmissione, il linguaggio articolato occupa una banda corta (e tardiva)…Le Poste e Telecomunicazioni non hanno il monopolio del trasporto del senso; la parola e lo scritto nemmeno. Si crede che le parole facciano segno? L'uomo trasmette e riceve tramite il suo corpo, i suoi gesti, lo sguardo, il tatto, l'odorato, il grido, la danza, la mimica, e tutti i suoi organi fisici possono servire da trasmissione…Il colore è in anticipo sulla parola – senza dubbio qualche centinaio di migliaia di anni. Quanto pesa un "grido scritto" di contro a un grido

[331] *Ibidem,* p.27
[332] *Ibidem*, p.35
[333] *Ibidem*, p.167
[334] *Ibidem*, p.273

urlato, angoscia o felicità bruta, immediata e piena?... Il commento e l'emozione non mobilitano gli stessi neuroni. Simbolo e indice si guardano in cagnesco. Ciò è tanto vero, al punto che l'emozione comincia là dove si arresta il discorso" [335]. Deleuze ci conduce nel mondo delle immagini, prospettandoci l'immagine – movimento e l'immagine-tempo, all'interno della crisi dell'immagine–azione[336]. Il filosofo suggerisce l'accostamento della parola *idea* a *immagine* in modo estremamente personale, suggerendoci che idea è anzitutto " forma d'azione", una particolare vocazione a vedere un'immagine, una concezione, un modo di concepire e di vedere un "soggetto", un racconto o una sceneggiatura. Se il primo senso dell'idea (che Deleuze indica con la lettera maiuscola in chiave platonica) è la forma d'azione, il secondo senso dell'idea è la concezione, "tanto più essenziale al cinema che precede generalmente la sceneggiatura e la determina, ma può ugualmente venir dopo"[337]. Infine, per Deleuze, il terzo senso dell'idea, forse il più profondo, è la visione. A tal proposito riferisce, in una pagina della sua opera, un bellissimo dialogo tra Michail Romm e Sergej Eisenstein, in cui il secondo chiede al primo come veda la prima immagine del suo film e come sia possibile far funzionare l'immagine come un vero e proprio indizio permanente, proponendo quell'affascinante tema della *forma a trasformazione* (vicina al movimento della spirale), attraverso la quale l'immagine mentale (immagine prima), aggancia tutte le altre a venire in un processo di relazione continua, dove si compie un *salto qualitativo*[338] da un registro espressivo a un altro, da uno stato d'animo a un altro, da una forma a un'altra.

---

[335] Regis Debray, *Vita e morte dell'immagine*, Il Castoro, Milano, 2004, pp. 41 - 43

[336] " Le illusioni più "sane" cadono. Dovunque, ciò che è anzitutto compromesso sono i concatenamenti, situazione-azione, azione-reazione, eccitazione-risposta, insomma i legami sensorio-motori che facevano l'immagine-azione… Nasce una nuova specie di immagine che si può tentare di identificare nel cinema americano del dopoguerra, fuori Hollywood. In primo luogo l'immagine non rinvia più ad una situazione globalizzante o sintetica, ma dispersiva… In secondo luogo ciò che si è spezzato è la linea o la fibra di universo che prolungava gli avvenimenti gli uni negli altri, o assicurava il raccordo delle porzioni di spazio… In terzo luogo, ciò che ha sostituito l'azione o la situazione sensorio-motrice, è la passeggiata, l'andare a zonzo, l'andirivieni continuo… Come dice Cassavetes si tratta di disfare lo spazio, non meno che la storia, l'intreccio o l'azione" in Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano, 1989, pp. 235-236

[337] *Ibidem*, p. 206 e ss.

[338] Allargando l'orizzonte, l'accenno alla teoria "estatica", svolta in modo più complesso altrove, sembra anticipare quei concetti di intermedialità e transmedialità, cari a Jenkins: il passaggio da un medium all'altro, la trasformazione dei flussi di contenuto e il cambiamento della forma.

Sebbene siano ritrosi nel confessarlo, gli sceneggiatori, in generale, sono concordi sul fatto che all'origine di una sceneggiatura vi sia un'idea[339] o alcune idee, difficili da definire e spiegare, non immediatamente compiute o chiaramente percepite, nebulose, incerte, ma anche tormentose, potenti. Si tratta di qualcosa che somiglia alla leggerezza immateriale delle nuvole, che s'addensano e svaniscono, disegnando forme diverse, innocenti e colpevoli, ma riguarda anche la forza invisibile di un groviglio energetico in grado di far scattare una rete di nessi, un salto qualitativo, appunto, come immaginava Ejzenstejn, che ci lascia intravedere, l'oltre della rappresentazione (*Vorstellung)* nella ricchezza della immaginità (*Obraznost)*, l'oltre della mimesi nell'esteticità delle immagini[340]*.*

Cercando di fornire una definizione di idea cinematografica, Ugo Pirro parlava di "motivo ispiratore di un'opera letteraria o artistica, o anche filo conduttore", forza e veicolo allo stesso tempo, immaginazione e metodologia espressiva[341]. Nel capitolo dedicato alla trattazione del soggetto, dal titolo *L'idea cinematografica*, lo sceneggiatore indica due diversi modelli di idea, quella di Antonioni e quella di Fellini. Per Antonioni l'idea cinematografica è sì il punto di partenza, ma è anche il centro propulsore identificabile e riconoscibile nel film, esso coincide, a suo dire, con il personaggio intorno al quale la storia è costruita[342]. Nella forma dell'idea cinematografica per Antonioni c'è innanzitutto un personaggio, un soggetto, un suo modo di agire, camminare, toccare le cose o reagire ad esse. Il personaggio è inscindibile dall'azione e viceversa. Per Fellini, l'idea cinematografica muove da un fatto occasionale, che può essere

---

[339] "Per quanto assurdo possa sembrare, lo sceneggiatore resta generalmente abbastanza indifferente alla provenienza delle proprie idee, il più delle volte troppo felice di possederne anche soltanto una. Saranno i critici e gli analisti, più tardi, a decifrare, a loro piacimento e a posteriori, il magma della sua opera" in Dominique Parent- Altier, *Introduzione alla sceneggiatura*, Lindau, Torino , 1997, p. 66.

[340] A tal proposito risulta particolarmente significativo il pensiero di Rancière: " L'immagine non è mai una semplice realtà. Le immagini del cinema sono prima di tutto delle operazioni*,* dei rapporti fra il dicibile e il visibile (…) Queste operazioni includono funzioni- immagini molto differenti, differenti sensi della parola immagine. Due piani o concatenamenti di piani cinematografici possono dipendere da una immaginità diversa. Al contrario, un piano cinematografico può dipendere dallo stesso tipo di immaginità di una frase letteraria o di un quadro. E' per questo che Ejzenstejn ha potuto cercare in Zola o in Dickens, come in Greco o in Piranesi il modello del montaggio cinematografico e Godard comporre un eleogio del cinema con la frase di Elie Faure sulla pittura d Rembrandt" In Jacques Rancière, *Il destino delle immagini,* Luigi Pellegrini editore, Cosenza, 2007, p.33

[341] Ugo Pirro, *Per scrivere un film*, Lindau, Torino, 2001

[342] Cfr. Michelangelo Antonioni, *Quel bowling sul Tevere,* Einaudi, Torino, 1995*,*

completamente rimosso nel corso dell'esecuzione della sceneggiatura, restando al livello di pura impressione soggettiva; famosa a tal proposito l'immagine della donna vestita da ortaggio vista per strada, che ha fornito lo spunto[343], vero o inventato, non è importante, per *La dolce vita* (1960) [344].

Per molti sceneggiatori l'idea spesso coincide con il tema, come abbiamo già visto nell'accezione pudovkiana.

In una bellissima lettera allo psicologo Jacques Hadamard, così Einstein spiegava le modalità con cui procedeva il suo pensiero non logico, quanto visivo: "Le parole o il linguaggio, scritti o parlati, non sembrano giocare alcun ruolo nel meccanismo del mio pensiero. Le entità fisiche che sembrano servire come elementi nel pensiero sono certi segni ed immagini più o meno chiare che possono essere 'volontariamente' riprodotte e combinate... Gli elementi menzionati sono, nel mio caso, di tipo visivo e in un certo senso "muscolare". Le parole convenzionali o altri segni devono essere ricercati attivamente soltanto in un secondo tempo, quando il processo associativo che ho menzionato si è sufficientemente stabilito e può essere riprodotto a piacimento"[345].

---

[343] " Può nascere da un dettaglio insignificante come può essere l'impressione di un colore, il ricordo di uno sguardo o di un motivo musicale che ti torna all'orecchio della memoria, ossessivo e struggente per giornate intere, oppure, come mi ricordi tu, che *La Dolce Vit*a mi si sarebbe presentata nell'apparizione di una donna che camminava in un mattino luminoso per via Veneto infilata in un vestito che la faceva somigliare a un ortaggio, se dico queste cose non sono sicuro di essere completamente sincero, e quando un amico giornalista me le ripropone mi sento ridicolo… Ma forse la mia sbrigativa impazienza nei confronti di questo tipo di indagine nasce dal fatto che spesso le occasioni originarie di un processo creativo… possono diventare improvvisamente improbabili". Federico Fellini*, Fare un film,* Einaudi, Torino, 1980, p. 57

[344] regia di Federico Fellini, soggetto di Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, sceneggiatura di Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Brunello Rondi, Pier Paolo Pasolini (non accreditato).

[345] *Letter to Jacques Hadamard* in Brewster Ghislein, *The Creative Process. A Symposium,* University of California Press, Berkeley / Los Angeles, California, 1952, pp.32-33. La rappresentazione verbale o matematica dei pensieri arrivava per Einstein soltanto dopo che si era completata l'importante fase del pensiero creativo, che aveva luogo attraverso immagini visive costruite e sensazioni cinestesiche. Quando l'immagine era sufficientemente sviluppata, questa veniva tradotta in espressioni verbali o matematiche. Sembra che queste immagini costruite non fossero né oggetti reali né simboli matematici, ma qualcosa di intermedio. Un'indicazione del tipo di immagine che Einstein costruiva ci viene dal suo racconto di come dall'età di sedici anni egli iniziò a chiedersi che cosa esattamente sarebbe successo se egli avesse cavalcato un raggio di luce alla velocità della luce. Immaginò di muoversi alla velocità della luce, tenendo di fronte a sé uno specchio e si chiese se avrebbe visto la sua immagine riflessa. Da un lato, si chiedeva se si fosse mosso alla velocità della luce, allora la luce non sarebbe stata in grado di raggiungere lo specchio, quindi la sua immagine sarebbe scomparsa. D'altro canto, però, dalla sua posizione sul raggio di luce, avrebbe potuto semplicemente immaginare di essere fermo, mentre gli altri

Solitamente la tesi diffusa tra linguisti e scienziati è che il pensiero sia strettamente correlato al linguaggio e, se non lo è, rimanga qualcosa di assolutamente vago e di poco elaborato. *Il pensiero si forma in bocca*, sosteneva Tristan Tzara, che un po' somiglia al *rem tene, verba sequentur* degli antichi o a "quell'ingranarsi di pensiero ed espressione", di cui ci dà spiegazione Cesare Segre. Certamente il pensiero, per essere manifestamente, ha bisogno del linguaggio, ma, ***nel caso della sceneggiatura, è il linguaggio delle immagini a dettare le parole*** (a prescindere dai dialoghi, che sono l'ultimo anello della catena di un *corpus* già organizzato[346]), anche in quel cinema, legato a dinamiche produttive, che necessariamente comportano una dimensione progettuale predefinita e programmatica sul piano materiale, come nel caso del cinema americano classico.

La sceneggiatura prevede il possesso dei materiali dell'espressione cinematografica, la consapevolezza di quell'illusione di realtà che il cinema alimenta e l'eterogeneità degli elementi percettivi che ne sostanziano la complessità. Il graduale passaggio dalla unipuntualità alla pluripuntualità[347], potrebbe corrispondere ad una sorta di orizzonte temporale, come ci

---

oggetti in realtà si muovevano nella direzione opposta alla velocità della luce. Quale dei punti di vista era quello reale? Alla fine, Einstein concluse che avrebbe potuto vedere la propria immagine. Fu, infatti, la soluzione di questo dilemma visivo che lo guidò alla teoria della relatività, che postula che la realtà è relativa alla posizione dell'osservatore. Questo è un tipo di pensiero molto diverso dal pensare in termini di simboli matematici; è il prodotto di una vivida, attiva immaginazione. Per Einstein questa immagine era la parte più significativa della sua strategia di pensiero: un ponte tra gli astratti simboli logici e la "caotica diversità della nostra esperienza sensoriale". Queste fantasie non erano pensate per imitare la concreta esperienza della realtà, ma piuttosto per dare vita e possibilità creative al pensiero astratto. - Per Einstein, questo tipo di fantasia visiva era un elemento essenziale della scienza, "l'immaginazione è più importante della conoscenza", affermava, e si lamentava del fatto che le scuole mettano enfasi soltanto sulla conoscenza e non sullo sviluppo dell'immaginazione creativa. (È ben noto il fatto che Einstein non ebbe una carriera scolastica particolarmente brillante durante il suo percorso di studi istituzionale).

[346] " Ho scritto una sceneggiatura in collaborazione con Charles Bennett (*The thirty-nine steps, La congiura degli innocenti ,* 1955*)* ; mi ricordo che allora ho usato per la prima volta un metodo che consisteva nello scrivere il film nei suoi minimi dettagli, ma senza inserirvi una sola battuta di dialogo. Lo vedevo come un film a episodi e mi sentivo in piena forma. Appena avevo finito di scriverne uno mi dicevo: "Ora abbiamo bisogno di una storia molto buona". Volevo che ogni scena fosse molto solida, in modo da costituire di per sé un piccolo film". F. Truffaut, *Il cinema secondo …, cit.*, p.77.

[347] Secondo Nöel Burch esistono due differenti modalità di organizzazione del discorso cinematografico: il sistema delle "attrazioni mostrative", dal 1895 al 1908, ossia della priorità del trucco, dell'evento fuori dall'ordinario (molto vicino all'attrazione del circo e il sistema dell' " integrazione narrativa" dal 1908 al 1915 , che prelude al cinema narrativo classico: il racconto diventa l'elemento portante; le inquadrature non sono più elementi autonomi, ma si integrano nell'unità del racconto, grazie al montaggio.

suggeriscono alcune testimonianze riguardanti i primi *silent movies*, entro il quale si è svolta da parte di questi neoprofessionisti, una appropriazione progressiva delle potenzialità implicite nel mezzo.

Abbiamo visto la trasformazione del *general outline script* in *script*, abbiamo accennato alla diversità tra l'inquadratura come racconto autonomo ed il racconto come susseguirsi di inquadrature organizzate dal montaggio, abbiamo indicato il passaggio, vantaggioso per la sceneggiatura[348], da un modo di consumo filmico basato sul confronto esibizionistico tra spettatore e schermo ad un modo di consumo filmico incentrato sull'assorbimento diegetico, ma *ab origine,* si trova il dispositivo cinematografico[349], il suo originale rapporto con il pubblico, a partire dai *nickelodeon*, la preminenza dello sguardo, il coinvolgimento del sistema percettivo-sensoriale, destinati a plasmare e dinamizzare la *forma mentis* di chi scrive i testi per il cinema di finzione[350], testi

[348] Diversamente, si sottolinea quanto scrive F. Jost: "Quanto alle *vues composées*, si sa che per diversi anni gli sceneggiatori depositavano i loro "scripts" tanto per il teatro che per il cinema, circostanza che attesta che le differenze materiali fra dramma e messa in film non erano considerate pertinenti e che la sceneggiatura era, più ancora del testo teatrale rispetto alla messa in scena, un'idealità. Non vi è migliore illustrazione di ciò che questa esclamazione di Delluc alla visione di *La dixième symphonie*: "Ecco un film che non avrebbe potuto essere *eseguito* da nessun altro, perché il suo *autore vi si manifesta* in tutto". In Francois Jost, *La mano e l'occhio,* in *Fotogenia, n.2*

[349] "Il termine, reso oggi consueto dall'uso, è stato proposto in Francia negli anni Settanta per designare la maniera in cui la presentazione materiale del film e soprattutto le circostanze della sua proiezione si inseriscono in una finalità più ampia, ideologica, fantasmatica, in ogni caso dipendente dalla categoria del soggetto (…) Il dispositivo quindi, per me, è questo tratto, singolarmente significativo: il cinema è un'aspirazione a guardare mediante lo schermo. Non solo a guardare, ovviamente (…) ma prima di tutto e sempre a guardare (…) Voglio sottolineare, con un leggero scarto rispetto alla riflessione classica, che il cinema nel suo insieme, al di là delle differenze è prima di tutto un dispositivo generico in cui lo sguardo si eserciti in maniera durevole – non importa se continua o no – e di conseguenza variabile (nel tempo) e infine isolabile…" Jacques Aumont, *L'occhio interminabile*, Marsilio, Venezia, 1991, pp. 33-35. Illuminante a tal proposito l'indicazione di L. Albano " Con il termine *dispositivo cinematografico* si designa, in primo luogo, proprio quel peculiare meccanismo di funzionamento del cinema che è l'insieme e l'intreccio di sala cinematografica, proiettore, pellicola, schermo e spettatore, e che presuppone a sua volta altri precedenti dispositivi che riguardano le riprese e l'edizione del film (…) La caratteristica principale del cinema non è estetica, ma ha a che fare con il meccanismo di riproduzione della realtà, che è però una riproduzione illusoria e quindi, nello stesso tempo, un superamento di tale realtà (…) Il cinema inoltre nei suoi meccanismi di identificazione, di attrazione e di seduzione nei confronti dello spettatore, crea un pubblico universale e un luogo, quello del dispositivo, dove tutti possono godere delle stesso film (…) Il cinema è qualcosa che ci illude sulla realtà che stiamo vedendo". In Lucilla Albano , *La caverna dei giganti*, Pratiche editrice, Parma, 1992, introduzione

[350] A tal proposito mi sembra chiarificatore il passaggio svolto nel terzo capitolo del testo *Estetica del film*, dal titolo *Ogni film è un film di finzione*: " Il film di finzione consiste in una doppia rappresentazione: la scenografia e gli attori rappresentano una situazione che è la finzione, la storia raccontata, e il film stesso rappresenta sotto forma di immagini giustapposte questa prima rappresentazione. Il film di finzione è dunque due volte irreale: è irreale per ciò che rappresenta (la finzione) e per il modo in cui lo

che, solo in apparenza, sono figli naturali del romanzo ottocentesco e della tradizione letteraria del XIX secolo. Ovviamente tale ipotesi non contraddice il fatto che molti film si approprino, in modo palese, dei temi e dei contenuti del romanzo borghese, mettano in scena personaggi e situazioni ad esso riconducibili e, rifacendosi ad esso, cerchino di nobilitare lo spettacolo.

La scrittura filmica, sin dagli albori, inventa immagini, gradualmente, ma in tempi rapidi, assimila la tecnologia del processo cinematico (ripresa, montaggio, proiezione),fa un lavoro di *rimediazione* tra i media esistenti, diventa consapevole di ciò che la macchina da presa può cogliere e lo schermo offrire, apprende, senza che nessuno glielo spieghi, che si può comprimere ed espandere il tempo[351], raccontare l'immobilità nel movimento e il movimento nell'immobilità, agire dentro una convenzione rappresentativa, fittizia, illusoria, al fine di una costruzione codificata del sistema filmico.

" Possiamo distinguere due tipi di processi immaginativi: quello che parte dalla parola e arriva all'immagine visiva e quello cha parte dall'immagine visiva e arriva all'espressione verbale. Il primo processo è quello che avviene normalmente nella lettura: leggiamo per esempio una scena di romanzo o il reportage di un avvenimento sul giornale, e, a seconda della maggiore o minore efficacia del testo siamo portati a vedere la scena come se si svolgesse davanti ai nostri occhi, o almeno frammenti o dettagli della scena che affiorano dall'indistinto. Nel cinema l'immagine che vediamo sullo schermo era passata anch'essa attraverso un testo scritto, poi era stata "vista" mentalmente dal

---

rappresenta (immagini di oggetti o di attori). Certo la rappresentazione filmica è più realistica, per ricchezza percettiva, per "fedeltà" dei dettagli, degli altri tipi di rappresentazione (pittura, teatro…), ma nello stesso tempo essa non dà a vedere che delle effigi, delle ombre registrate di oggetti che, in sé, sono assenti. Il cinema ha in effetti questo potere di "assentare" ciò che ci mostra: esso lo assenta nel tempo e nello spazio … Nel cinema rappresentante e rappresentato son entrambi fittizi.." in J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet, *Estetica del film, cit.*, p. 75

[351] Forse è un apprendimento che avviene sul terreno della pratica, forse è dentro un processo culturale che attraversa il XX secolo. " Un punto di partenza per un'analisi di questo tipo , potrebbe essere la straordinaria analogia fra le capacità di potenziale disorientamento del cinema , in termini di spazio e tempo, ed i principi della nuova fisica di Einstein. Una delle premesse di base della teoria della relatività è che i fenomeni non possono più essere misurati esattamente ed in maniera assoluta entro un modello di statiche relazioni spaziali e tempo d'orologio (…) L'articolazione cinematica infatti dipende da una speciale interrelazione fra la dimensione spaziale e quella temporale. Sembra quasi che Minkowsky stesse parlando dell'esperienza cinematica, quando, nel 1908, proclamò " D'ora innanzi, lo spazio di per sé, ed il tempo di per sé sono condannati a svanire in nere ombre, e solo una particolare unione tra i due conserverà una realtà indipendente" in Keith Cohen, *Le dinamiche di scambio*, cit., p.20

regista, poi ricostruita nella sua fisicità sul set, per essere definitivamente fissata nei fotogrammi del film. Un film è dunque una successione di fasi, immateriali e materiali, in cui le immagini prendono forma; in questo processo il "cinema mentale" dell'immaginazione ha una funzione non meno importante di quella delle fasi di realizzazione effettiva delle sequenze…"[352]. E' a questa lezione di Calvino sul concetto di "visibilità", che mi riferisco, quando cerco di dire che sotto il lavoro di sceneggiatura ci sia un processo continuo di visualizzazione (o meglio audiovisualizzazione) ed una rete di dinamiche di finzionalizzazione (o meglio la presenza nte di uno sguardo finzionalizzante)[353]. *La sceneggiatura è pensare per immagini e capacità di adottare nella scrittura un modo di procedere di tipo cinematografico*[354]. L'idea trova sostegno in quella differenza che fa F. Vanoye tra *Récit écrit* e *Récit filmique*, in relazione alla sostanza dell'espressione e alla forma dell'espressione.

Nella sceneggiatura si assecondano le operazioni del processo di discorsivizzazione filmica e si realizza una forma di ***pensiero narrativo cinematografico***[355], simile, eppure diverso, rispetto al pensiero narrativo di altre forme espressive, e tale diversità è data dal fatto che lo sceneggiatore non pensa, seguendo solo le strade del *logos* o di una discorsivizzazione letteraria o di una linearizzazione simbolica, che, immediatamente dopo, interverrà ad

---

[352] Italo Calvino, *Lezioni americane,* Mondadori, Milano, 1993, p. 93

[353] Cfr. Roger Odin, *Della finzione,*Vita e Pensiero, Milano, 2004

[354] In questo senso può essere verosimile, ma non vera. "La verosimiglianza non imi interessa, non c'è cosa più facile da ottenere… Siamo logici: se si vuole analizzare tutto e costruire tutto in termini di plausibilità e verosimiglianza, nessuna sceneggiatura che si basi sulla finzione resisterebbe a tale analisi; a questo punto non resterebbe che una cosa da fare: dei documentari….(p.81). Nel documentario è dio il regista, quello che ha creato il materiale di base. Nel film di finzione è il regista che è un dio, deve creare la vita… Un critico che mi parla di verosimiglianza è una persona senza immaginazione…(p.82) Non filmo mai un "pezzo di vita", perché tutti lo possono trovare senza difficoltà a **casa** loro, nelle strade e anche davanti all'ingresso del cinema. Non c'è bisogno di pagare per vedere un "pezzo di vita". Del resto non mi interessano nemmeno i soggetti fantastici, perché è importante che il pubblico possa riconoscersi nei personaggi. *Girare un film, per me, significa raccontare una storia*. Questa storia può essere inverosimile, ma non deve mai essere banale. E' preferibile che sia drammatica e umana. Il dramma è una vita dalla quale sono stati eliminati i momenti noiosi…"(p.84) F. Truffaut, *Il cinema secondo…,* cit, pp. 81- 84.

[355] Come ci suggerisce, sin dalla premessa del suo breve e intenso saggio, Pietro Montani: " Il cinema non è, in via di principio, una forma narrativa: accade molto spesso, tuttavia, che il cinema racconti storie straordinarie… Avvertiamo, sia pure confusamente, che queste storie hanno spinto la dimensione del racconto oltre gli schemi di comprensione del testo scritto (e del *logos* che li sostiene) e che questa narrazione "oltre-letteraria" attinge i suoi criteri di intelligibilità a un livello più profondo rispetto a quello in cui la logica del racconto fa valere le sue regole… " Pietro Montani, *L'immaginazione narrativa,cit.*, p.11 e ss.

organizzare il materiale[356], ma opera con la mappa incerta delle immagini in movimento, la loro concreta, seppur impalpabile plasticità, la loro interrelazione spazio - temporale, la controversa danza tra visibile e dicibile, la negoziazione tra somiglianza iconica e concatenata verosimiglianza narrativa, e, attraverso tutte le fasi di stesura del copione, dialoga con il mondo e l'immaginario del pubblico, mosso da "un'*immaginazione narrativa* distinta dalla logica del racconto", la cui origine doppia, "fattuale" e "finzionale", è l'origine stessa della tradizione cinematografica[357].

La sceneggiatura sembra veleggiare dalla parte del racconto scritto, in realtà è già orientata al racconto filmico. Esprime la condizione del vedere, talvolta del testimoniare (istorein), e realizza una scrittura che è, essa stessa, spinta al vedere "Tutto ciò che accade e accadrà è già in noi in immagini" è una

---

[356] "Sarebbe bellissimo possedere una teoria concisa e autonoma che spiegasse tutte le nostre forme linguistiche, ma questo ideale è inattingibile, perché le parole sono soltanto i segni esteriori di processi molto complessi e non esiste un confine preciso fra la lingua e il resto di ciò che chiamiamo pensiero". Cfr. Marvin Minsky, *La società della mente*, Adelphi, Milano, 1989, p.532. Minsky, ancora oggi insegna al MIT, è stato consulente per *2001, Odissea nello spazio* ed ha fornito a Michael Crichton l'idea per *Jurassic Park.* Per Minsky la "mente" è ciò che "fa" il cervello e il cervello è una *macchina* di estrema complessità: nessuna descrizione lineare è in grado di restituirne il funzionamento. Dobbiamo perciò immaginarne il funzionamento come l'effetto risultante dalle azioni di un enorme numero di agenzie cerebrali indipendenti, altamente specializzate, ciascuna delle quali agisce singolarmente, collaborando o configgendo con le altre: una sorta di società di agenti mentali che appunto concorrono a produrre la risposta ad uno stimolo, a far affiorare un ricordo, a risolvere un problema o ancora a manifestare un'emozione, cioè a realizzare quella che comunemente si chiama " vita mentale". La vita mentale, secondo Minsky, però corrisponde al "senso comune" e riguarda il comportamento di un uomo comune nella vita di tutti i giorni in circostanze ordinarie. Ma la vita mentale di chi persegue un'esperienza artistica, è ben diversa. E' lo straordinario quesito del *Mercante di Venezia* di William Shakespeare*, atto III, scena III* : *Tell me where is fancy bred. Or in the hearth, or in the head? How begot, how nourished? Reply, reply… It is engender'd in the eyes, with gazing fed; and fancy dies in the cradle where it lies*.... Dimmi dove nasce la fantasia. Nel cuore o nella testa?. Nasce dagli occhi, si nutre del guardare e muore nella culla dove giace.... William Shakespeare, *Il Mercante di Venezia,* Garzanti, Milano, 1988

[357] "… il lavoro dell'immaginazione – il suo "schematismo", nella terminologia di Kant – si costituisce infatti nella condizione di un paradossale andirivieni dal dato (le "cose" stesse di Vertov) al senso (l'"immagine" delle cose di Ejzenstejn) e viceversa. E l'andirivieni è paradossale perché i due versanti coincidono e, *insieme*, differiscono; è paradossale perché quella regione dell'essere che è essenzialmente un "essere – tra" denuncia l'apparire delle cose, il loro venire alla presenza, è già internamente travagliato da un tempo del senso il quale è tenuto a scavalcarle e a posizionarsi alla loro origine". P. Montani, *L'immaginazione narrativa, cit.*, p. 14 e ss. L'immaginazione, pur dentro l'orizzonte kantiano, rappresenta una campo di reversibilità del dato e del senso, della vita e della forma, del prima e del dopo, una facoltà che schematizza e, al tempo stesso, liberamente cerca. " nel concetto di immaginazione narrativa, pertanto, la paradossale duplicità originaria messa in luce da questa "facoltà" dovrà essere afferrata – sul versante del "fattuale"- come lavorio perliminare, incoativo e interminabile, nei cui confronti ogni narrazione effetiva è subordinata, ma anche e al tempo stesso – sul versante del "finzionale"- come un lavorio che deve potersi a sua volta articolare in un racconto e subordinare a un'idea di compimento se solo vuol farsi, almeno in parte, rappresentare"

notazione di Cesare Zavattini nel *Diario inedito* del 1944 [358], e non sorprende che provenga proprio da lui, che, in qualche modo, è stato l'artista che ha maggiormente espresso l'urgenza della condizione originaria del vedere, dello stupore e della meraviglia[359].

Gli sceneggiatori, calati dentro l'insieme delle operazioni del sistema filmico e le necessità del sistema produttivo, appaiono assai prossimi a quella *istanza narrante dis-umana*[360], a quella ***lingua che parla cinema***, di cui ci parla Gaudreault. Nel pensare per immagini e suoni, destinati al cinema, l'immaginazione naviga, e talvolta naufraga, in modo diverso da quanto faccia l'immaginazione, per esempio, di un narratore letterario, e non è una questione di pratica, ma di specificità dell'oggetto, non a caso la sceneggiatura non ha una sua autonomia, ma rimane imbricata dentro il processo filmico e, a secondo di chi coopera nell'interpretazione, si realizza un film tanto diverso quanto la lettura e l'interpretazione che se ne dà.

Cinematografico non è tutto ciò che appare nel film, ma ciò che non è suscettibile di apparire che nel cinema, e che costituisce dunque il linguaggio cinematografico in senso stretto. Il narrativo quindi dovrebbe essere per definizione extra-cinematografico, anche perché l'elaborazione e l'organizzazione dei sistemi di narrazione, ci insegna la narratologia, precedono l'avvento del cinema. Ma la sceneggiatura, l'abbiamo detto, è una forma di scrittura che si realizza nell'ambito della costituzione tecnologica del processo cinematico, dialogo tra segno e segno, testo e testo, semiosi che guarda ad

---

[358] Poi confluito nel *Diario cinematografico* di Bompiani, rieditato Mursia in Cesare Zavattini, *Opere*, Bompiani, Milano, 1991 (a cura di Valentina Fortichiari e Mino Argentieri, prefazione di Gian Piero Brunetta) p. XVIII

[359] Scrive Gian Piero Brunetta, nella *Prefazione* a *Opere* di Cesare Zavattini: " Fin dai suoi primissimi atti Zavattini pensa per immagini e scrive con gli occhi… Mi ha sempre affascinato una frase che Jean Renoir diceva a proposito degli occhi del padre: "I suoi occhi vedevano tutto, vedevano soprattutto l'invisibile". Zavattini possedeva uno sguardo che coglieva tutto simultaneamente e nel passaggio delle immagini attraverso la retina avveniva una selezione e metabolizzazione che le trasformava in parole, frasi, discorsi, racconti lievi, ma dotati di un grande potere fecondante e a largo raggio… E' uno dei pochi scrittori che scrive guidato dalle immagini che si formano in lui e si succedono fin dagli scritti giovanili già in una forma cinematografica postfuturista per la libertà con cui avvengono le associazioni e la velocità di esecuzione… Al suo occhio e al suo sguardo nulla sfugge e la sua scrittura è una spinta al vedere… E poi da ogni sua pagina emerge l'invito a vedere con gli occhi della mente (idein) e a testimoniare (istorein)" Cesare Zavattini, *Opere, Bompiani*, Milano, 2002, prefazione di Giampiero Brunetta, pp. XVI - XVII

[360] Di cui ci parlano Laffay, Gaudreault e Jost

altre semiosi[361], pratica che si distacca dal mondo, lavora sulla differenza, costruisce un senso altro, interno al copione e alle possibilità cinematografiche di configurazione del visibile e dell'invisibile, ispirato a criteri di verosimiglianza e credibilità, ma nell'orizzonte di una estetica della rappresentazione.

In un articolo, apparso su *Caméra/Stylo*, citato da Lieutrat e Liandrat-Guigues, Philippe Gandrieux, sceneggiatore e regista, scrive che "la sceneggiatura è una sorta di malattia, di stato febbrile del film, attraverso il quale il visibile accede alla luce. La descrizione delle azioni, i dialoghi, le trasformazioni psicologiche dei personaggi sono gli effetti e non le cause dell'immagine. Le inquadrature, i movimenti di macchina, la luce precedono la scrittura. Il film non è l'adattamento di un *genre romanesque*, ma la conseguenza di una imperiosa necessità a produrre un'immagine nella sua durata particolare. Non si occupa né di "visioni", né di fantasmagorie", ma di ciò che pulsa all'origine del film, il non- visibile. La sceneggiatura è dettata dai bagliori di una immagine invisibile. E' un mondo frammentario, di dettagli, che fa scrivere il film" [362].

Analoghe considerazioni sono quelle fatte, in occasione di un Convegno di studi sul tema della sceneggiatura, da Mario Brenta, anche lui sceneggiatore e regista. Nel suo intervento suggeriva di saltare a piè pari l'ostacolo della sceneggiatura per passare direttamente alla configurazione mentale del film. Ovvero sosteneva che la stesura di un copione fosse già una sorta di montaggio mentale delle immagini e dei suoni (virtuali) sotto forma di un ipotetico racconto cinematografico. "Immaginare il film e descriverlo a parole. Attenzione, ho detto *descriverlo* e non *scriverl*o volutamente, perché, quella che propongo di fare, è proprio una descrizione di qualcosa che esiste (anche se solo virtualmente) e non una scrittura che nasce per progettare la configurazione di qualcosa che ancora non c'è (neppure virtualmente).Quello che si fa (o si dovrebbe fare) abitualmente: scrivere una *sceneggiatura desunta* a partire da un *film immaginato*….Sono le immagini che guidano la mano". Durante un convegno all'Istituto Orientale di Napoli, nel 1995, in un dibattito intitolato *Le forme del linguaggio*, che vedeva protagonisti il regista Marco

[361] Cfr. Roland Barthes, *S/Z*, Einaudi, Torino, 1973

[362] Philippe Gandrieux *Camera / Stylo*, cit. in J.L. Leutrat, S. L. Guigues, *Penser le cinéma, cit.,* p.76

Bellocchio e lo psichiatra Massimo Fagioli, questi avanzò l'ipotesi che in una sceneggiatura si possano dare tre livelli di immagine: le immagini intese come descrizioni/rappresentazioni, che recuperano la realtà percepita o un evento vissuto; le immagini oniriche ovvero i sogni, messi in scena da tanti registi, ed infine le *immagini inconsce non oniriche*, che non corrispondono alla rappresentazione fisiologica e cosciente, né d'altro canto alle immagini oniriche, ma sono delle immagini che esprimono un pensiero senza coscienza, "delle realtà nelle quali uno stimolo viene trasformato in immagine mentale in uno stato costante di veglia"[363]. Ciascuno, in modo diverso, nel descrivere il complesso processo della sceneggiatura, sovverte la tesi aristotelica, che fa dell'immaginazione un proseguimento dell'attività sensibile anche quando l'oggetto è assente[364], e parla di un procedere che va al di là della mera percezione retinica, rinviando ad una capacità immaginativa e interpretativa, eminentemente umana, ben nota sul piano dell'operatività, anche se di difficile comprensione e di ancora più difficile spiegazione. La vista si estende alla complessa gamma dei processi percetivi e affettivi, cognitivi e sociali. " Il senso è invisibile, ma non c'è incompatibilità tra l'invisibile e il visible: il visibile ha esso stesso una membratura di invisibile, e l'in-visibile è la contropartita segreta del visibile, ne è il fuoco virtuale, si inscrive in esso (in filigrana)"[365]. Sulla scia di Merleau –Ponty, scrive Paolo Bertetto, che l'immagine è una configurazione di elementi organizzati, ma anche presenza di altre componenti, interne ed esterne, che vivono ed operano nell'invisibile e quindi nella complessità testuale. *Il senso è una sorta di filigrana che opera sotto e dentro il visibile, di cui costituisce la nervatura*.[366].

---

[363] In *Le forme del linguaggio,* in *Il Sogno della farfalla,* n.4, 1995, Wichting Editore, Milano

[364] Secondo Aristotele " l'immagine è un movimento prodotto dalla sensazione in atto (*De anima)*, che consente l'unificazione di tutti gli stimoli sensoriali e che però emerge liberamente solo quando la sensazione non è più in atto. Quando tace il frastuono dei sensi, l'immagine si libera e permane, tornando nei sogni e nei ricordi" In M. Bettetini, *op. cit.*, pp. 25-26

[365] Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 2003, p.246

[366] Nell'interpretare la relazione del visibile con l'invisibile, Bertetto distingue un invisibile strutturale, un invisibile relazionale ed un invisibile specifico dell'immagine filmica. Cfr. Paolo Bertetto, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano, 2007, pp.127-130

Ciò non toglie che la sceneggiatura abbia con il narrativo[367] un rapporto intrinseco nella sua natura costitutiva, o sarebbe più appropriato dire della sua filogenesi, e un legame forte con tutto ciò che questo veicola tra punti di incrocio, competenze, scintille di memoria, scambi di forme[368], allontanamenti e brutali distacchi.

La sceneggiatura chiama a sé lo "statuto logico" della finzione cinematografica, inventa un mondo possibile,e,riprendendo il discorso della Chateau, *è un'attività produttrice di mondi*: tutto ciò che in essa viene affermato sostiene la diegesi, cioè il mondo narrativo supposto o costruito dal film[369]. Immaginare qualcosa di fittizio significa:

a) innescare una reazione a catena, all'interno della quale l'intera realtà viene trasformata secondo le leggi particolari di quel particolare mondo
b) evocare un orizzonte di attesa, nel quale quel mondo sia affidato a narratori successivi, il regista, l'attore, il montatore, ed il cui termine ultimo, forse il più vero, è lo spettatore.

E' un'immersione in un altro mondo ma, poi, in questo altro mondo, una volta entrati, vogliamo ritrovare un'esperienza che ci arricchisca, che ci faccia comprendere qualcosa di più del contesto e di noi stessi e ci renda capaci di fare esperienza di emozioni e percezioni che da soli non avremmo raggiunto.

Alla luce delle teorie dei mondi possibili, sintetizza Doležel che il mondo narrativo " è un'entità semantica autonoma che esiste indipendentemente dal mondo attuale", ma che a esso è "collegato in molti aspetti e modi diversi". Il mondo attuale può essere la misura e il grado di possibilità dei mondi finzionali, non è però quello della loro verità, piuttosto è un prodotto del testo, che, è allo stesso tempo, il fondamento del significato di questo.[370]

---

[367] Anche quando non ha nulla a che fare con il romanzo, ma si costituisce come quaderno di lavoro, appunti di viaggio, diario, resoconto impressionista, componimento poetico. Resta evidente che i concetti di sguardo e di visione non sono strettamente identificabili con nessuna categoria narratologica. La narrazione filmica ha poco a che vedere in se stessa con l'immagine, pochè consiste in una serie di schemi narrativi, tra loro modulabili, e un insieme funzioni attanziali. La narrazione non esaurisce l'immagine, così come l'immagine non esaurisce la narrazione.

[368] Cfr. Lucilla Albano (a cura di), *Il racconto tra letteratura e cinema*, Bulzoni, Roma, 1997

[369] Cfr. Dominique Chateau, *Diegesi ed enunciazione,* in L. Cuccu, A. Sainati (a cura di), *Il discorso del film, .cit.*, pp. 138-144

[370] Cfr. Alberto Pezzotta, Giovanni Scibilia, *Cinema e narrazione*, in "Filmcritica", nn. 426-427, 1992

2.3 Il coltello nell'acqua (1962)[371]*: se la parola uccida la visionarietà*

La sceneggiatura raccoglie elementi provenienti dalla sfera privata, dal contesto culturale e dal discorso sociale, e lo fa in modo complesso e articolato, li condensa, trasforma e reinventa, partecipa dell'insieme delle operazioni semionarrative che costituiscono il sistema filmico, si configura come un *sistema di relazioni* ed una *sintesi di esperienze*, fermo restando il suo carattere transitorio di *pre- testo*, rivolto ad una "concretezza" audio-visiva, conclusiva, seppur non definitiva, così come si attua in fase di riprese e post-produzione.

A parte il discorso sulla sua costruzione, la sceneggiatura trova una sua rinnovata collocazione ed un suo, a mio avviso, suggestivo posizionamento estetico, nell'ottica dei *Visual Studies*, ovvero pensando al cinema "come luogo dialogico in cui i saperi, i discorsi sociali e culturali si fanno oggetti e significati narrativi (…)" è qui che "la sceneggiatura segna un punto di non ritorno nel processo di conversione tra mondo e schermo, tra il magma dell'esistente e la sua resa narrativa"[372], un momento di intensificazione e organizzazione del senso, nell'inesauribile rapporto tra la molteplicità della vita e la sua scrittura per immagini. L'idea di una sorta di spinta dinamica alla trasformazione, che non si chiuda mai definitivamente, neanche quando il film viene realizzato, è già presente in Pasolini[373] e ci rinvia a quella definizione di oggetto instabile, che abbiamo già incontrato in Vanoye.

Forse proprio per la pluralità di interessi e ampiezza di conoscenze, Pasolini parla della sceneggiatura come di un *fatto* all'interno di un processo culturale:

---

[371]Regia di Roman Polanski, soggetto di Roman Polanski, Jakub Goldberg, sceneggiatura di Roman Polanski, Jerzy Skolimowski

[372] M. Comand, *La sceneggiatura nel tempo della cultura visuale,* in G.Bonsaver, M. McLaughlin, F. Pellegrini (a cura di), *Sinergie narrative. Cinema e letteratura nell'Italia contemporanea*, Franco Cesati editore, Firenze, p.87.

[373] " Non sorprende che egli sia stato – anche in questo settore – un raffinato sperimentatore e un acuto teorico della sceneggiatura come genere letterario portatore di un proprio specifico codice. A invitarlo a collaborare con il cinema è inizialmente l'amico Mario Soldati (per *La donna del fiume*), quindi seguono gli inviti di Vancini, Bassani, Bolognini, Fellini. Pasolini accumula esperienza lavorando a film come *Le notti di Cabiria*, *La notte brava* (1959) e *Il bell'Antonio* (1960) e perfino *La dolce vita* (come per *Cabiria* in veste di consulente). Presto matura la decisione di esordire alla regia, alla ricerca di un codice maggiormente aderente alla realtà (…) Ma le sue sceneggiature appaiono già ricche di intemperanze, che mirano alla messa in campo, anche in ambito cinematografico, di una vena poetica ricchissima, a partire dalla ricerca linguistica (sui dialetti ibridi della borgata) che già aveva impreziosito sia *Ragazzi di vita* sia *Una vita violenta*…" Giacomo Manzoli, *Al servizio dell'autore. La sceneggiatura nel cinema dei Maestri degli anni Sessanta e Settanta*, in M. Comand (a cura di) , *Sulla carta*, Lindau, Torino, 2006, pp. 182-183

"essa è una «struttura diacronica» per definizione, o meglio ancora, per usare un termine critico nei confronti dello strutturalismo, un vero e proprio «processo»**.** Ma un processo particolare, non trattandosi di un'evoluzione, di un passaggio da uno stadio A ad uno stadio B: ma di un puro e semplice «dinamismo», di una «tensione», che si muove senza partire e senza arrivare, da una struttura stilistica, quella della narrativa, a un'altra struttura stilistica, quella del cinema, e, più profondamente da un sistema linguistico a un altro"[374]. Questa idea di struttura dinamica, priva di funzionalità, di processo che non procede, o di doppio movimento tra struttura e processo, non solo condensa e ritaglia la complessità del reale, mutevole di per sé, non solo restituisce la tensione delle molteplici forze sociali, culturali, emotive in campo, ma materializza e dà forma ad un approccio, che esprime la volontà di identificare i significati di una struttura linguistica, come segni tipici di quella struttura, designando, al tempo stesso, i significati di una struttura altra.

La sceneggiatura, dal soggetto al copione, vive di questa rete di rapporti di interazione su più piani e lo fa attraverso il testo e all'interno di esso, attraverso il contesto storico – culturale e al di fuori di esso, per tale ragione è *un luogo impuro, problematico, composito.* Viene a trovarsi in una emblematica condizione di doppio movimento, di andata e ritorno, tra realtà sociale e formazione culturale, tra necessità logica e fuga visionaria, tra competenza individuale e scarto irrazionale, tra ideologia dell'apparato e convinzioni personali, sul crinale di un andirivieni tra sistemi segnici di tipo diverso, percorso da fenomeni pluridiscorsivi e dialogici, che dipendono da condizioni diverse da quelle del rapporto sistema-esecuzione individuale, sospeso tra forze centripete, che tendono alla stabilizzazione e all'omogeneizzazione, e forze centrifughe, che tendono alla differenziazione e al confronto. E anche quando si configura come copione, *conserva il suo aspetto bipolare di struttura fittizia con una sua interna logica e di realizzazione artistica di individui*, che reagiscono alla struttura sociale, costruendo una realtà di secondo grado[375]:

[374] Pierpaolo Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., pp. 194 e ss.

[375] Chi costruisce i film sa che la capacità di agganciare profondamente lo spettatore è fondamentale e sa che, per riuscirvi, bisogna oltrepassare gli strati più superficiali e arrivare a toccare corde intime della personalità e dei problemi umani. Nella pratica della sceneggiatura, è stata teorizzata, per esempio, da

creazione di un mondo immaginario eppure “verosimile e necessario”, volontà (latente) di trasformare o superare la struttura dominante e nondimeno svolgersi di una forma, riconosciuta e pretesa dal sistema produttivo, testo leggibile e comprensibile, destinato al passaggio dallo stadio letterario allo stadio cinematografico.

L’idea che la sceneggiatura sia un *processo in fieri* e non semplicemente una struttura, in parte erode i principi di un’ampia, quanto interessante, manualistica di provenienza americana, che fornisce canoni e regole, ma è troppo oculata e conosce troppo bene l’arte del racconto, per irreggimentare in modo definitivo il testo.

A partire dagli anni Ottanta, il mondo del cinema ha denunciato la debolezza delle sceneggiature come la causa delle cattive condizioni di salute del cinema italiano ed europeo in generale. In appoggio a tale opinione, generalmente condivisa, si sono più volte sottolineate il rigore e l’efficacia delle sceneggiature americane, la professionalità, la competenza, talvolta la specializzazione, degli scrittori americani, in un sistema, in cui, non a caso, tra il 2007 e il 2008, lo sciopero della *Writers Guild of America, East (WGAE)* e della *Writers Guild of America, West (WGAW)* contro la *Alliance of Motion Picture and Television Producers (AMPTP)*, che riunisce la maggior parte dei produttori cinematografici e televisivi statunitensi, CBS Corporation, Metro-Goldwyn-Mayer, NBC Universal, News Corp/Fox, Paramount Pictures, Sony Pictures Entertainment, Walt Disney Company e la Warner Brothers, ha avuto la forza di mettere letteralmente in ginocchio l’industria cinematografica, nei mesi immediatamente precedenti la crisi.

Dalla constatazione del dislivello di formazione e preparazione esistente tra sceneggiatori europei e americani, è scaturito un rinnovato interesse per la sceneggiatura. Ma, se questo momento della creazione ha acquisito una nuova, importante veste e ha rinnovato l’attenzione nei confronti dei modi di

---

parte di John Truby, la distinzione fra *desire* e *need* del personaggio. Il *desire* è l’obiettivo esterno, cosciente. Il *need* è un bisogno profondo, che viene di solito evidenziato e risolto mentre il protagonista punta a raggiungere l’obiettivo più esplicito. Alcuni teorici della letteratura, come Wayne Booth, già negli anni Sessanta, sostenevano che nel cuore di ogni storia c'è un dilemma etico e che la dimensione principale della fruizione di un racconto – almeno per il pubblico più vasto- è il fatto che noi sentiamo i personaggi come amici, condividiamo le loro scelte, soffriamo per loro. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago, 1983, pp. 119-144

elaborazione e scrittura del testo, tuttavia la figura dello sceneggiatore è rimasta nell'ombra. Si continuano ad invocare sceneggiature ben fatte, ma intanto si montano i film su *best seller* apprezzati dal pubblico, registi di chiara fama e attori di successo. Il modello di riferimento resta la sceneggiatura americana, o meglio, un modello, detto "classico" di sceneggiatura, che nella realtà del cinema postmoderno, post-post moderno, digitale o, nel caso italiano, *low-budget* imprigionato nel duopolio, ha il sembiante di un'araba fenice che tutti inseguono, ma nessuno sa bene cosa sia veramente.

Il riferimento insistito al modello americano, o meglio, ad un astratto e decontestualizzato *standard*, identificato con il cinema americano, non è, a mio avviso, un problema di subalternità a quella che è la più importante industria cinematografica del mondo e tantomeno una esplicita sottomissione ad una ideologia, ma un problema di miopia. Dire che bisogna fare delle sceneggiature come gli Americani conferisce lustro pseudo-scientifico, richiama una prassi nobile, rinvia ad una tradizione formidabile, e forse restituisce un po' di speranza ai professionisti del mestiere. Solo quindici anni fa si parlava ancora di modello europeo, ma oggi l'aspirazione, ammesso che sia ancora ravvisabile, risulta assai remota: è tramontato il sistema delle coproduzioni, è più complesso, per i produttori italiani, partecipare ai fondi Euroimages ed è sempre più forte la vocazione di ciascun paese a dei modi di produzione territorializzati e protezionisti.

Il punto comunque non è imitare, semmai è emulare. Quale sceneggiatore non sogna di scrivere un copione perfetto come *The Rear Window* (La finestra sul cortile, di Alfred Hitchcock, 1954)[376] o *The Verdict* (Il verdetto, di Sidney Lumet, 1982)[377], struggente come *On The Waterfront* (Fronte del porto,di Elia Kazan, 1954)[378] *o Rebel Without A Cause* (Gioventù bruciata, di Nicholas Ray, 1955) [379], vivificante come *Some Like it Hot* (A qualcuno piace caldo, di Billy Wilder,1959)[380] o *When Harry Met Sally* (Harry ti presento Sally, di Rob Reiner,

[376] Sceneggiatura di John Michael Hayes, soggetto di Cornell Woolrich
[377] Sceneggiatura di David Mamet, soggetto di Barry Reed
[378] Sceneggiatura e soggetto di Budd Schulberg
[379] Sceneggiatura di Stewart Stern, soggetto di Nicholas Ray
[380] Sceneggiatura di I.A. L Diamond, Billy Wilder, soggetto di Michael Logan, Robert Thoeren

1989)[381]. Il punto è se esistano nel mercato asfittico di un paese, come per esempio il nostro, le condizioni per dispiegare l'immaginazione in una professione come la sceneggiatura e se vengano offerte reali opportunità per dare forza narrativa ai film, fuori dagli schemi acquisiti.

In Italia, ormai da più di un decennio, le scuole, i corsi di sceneggiatura, i laboratori di scrittura creativa, i master di formazione alla produzione di audiovisivi si orientano con sempre maggiore determinazione e convinzione verso un'idea di racconto cinematografico ed una metodologia di lavoro, ispirate al modello americano, peraltro in debito con le teorie del racconto di matrice formalista, se non addirittura con le regole enunciate dalla *Poetica* di Aristotele.

Uno dei primi sceneggiatori - divulgatori, ad approdare da noi, è stato Robert Mckee. Eccellente oratore, personaggio carismatico e insegnante di rara precisione, malgrado lo scetticismo dei detrattori della prima ora, ha consegnato ad una platea di curiosi, neofiti e addetti ai lavori, dei fondamenti di tecnica, che, in Italia, hanno fatto scuola. Le sue lezioni, così diverse da quelle degli sceneggiatori di casa nostra, altrettanto pregevoli, ma di impianto aneddotico e talvolta autoreferenziale, per la prima volta mettevano l'*audience* a contatto con una tecnica ferma e sicura. Di qui la proposta di concetti base, modelli di riferimento, strutture solide, andamenti e ritmiche visualizzabili in diagrammi e curve, che, indubbiamente, hanno modificato l'idea stessa della sceneggiatura, le hanno assegnato una sorta di scientificità, di verificabilità oggettiva, le hanno attribuito un'immagine di dispositivo tecnico, per far funzionare il quale, erano necessarie conoscenze, competenze, strategie[382]. Il sito che riguarda McKee, ancora oggi, dopo molti film *mainstream* ed uno stuolo di allievi di chiara fama, recita che i suoi seminari intensivi sono giornate *full immersion* (a cui peraltro nessuno in Italia era abituato) e mostrano la relazione tra *story design* (il disegno complessivo della storia) e personaggio. Affinché la sceneggiatura non

[381] Sceneggiatura e soggetto di Nora Ephron

[382] " (Oggi) fa furore l'esperto americano Robert McKee, che propaganda, in ogni possibile *workshop* la "struttura in tre atti" che illustra peraltro in saggi e libri. Le tesi di McKee sono a mio avviso troppo rigide, denunciano la loro provenienza da una cultura e da un'industria abituata a fare i conti con *scripts* costruiti a tavolino con progettata funzionalità; e troppo appiattiti sulla produzione statunitense sono gli epigoni di McKee, impegnati a far passare l'idea di sceneggiature che rispettino, anche nei ritmi interni, la scansione della pubblicità televisiva". Vito Zagarrio, *Morte e rinascita del "mestiere".Sceneggiature e sceneggiatori anni '80-'90",* in M. Comand (a cura di), cit.,p. 230

sia ridotta ad una serie di semplici formule, il corso insegna quali siano i principi coinvolti nell'arte e nell'artigianato di una sceneggiatura e dimostra che l'essenza di una buona storia è universale e immutabile[383].

Sull'onda di questa fiducia negli "ingredienti" e nelle effettive possibilità di elaborare una buona storia, sono fioriti manuali di pregio, scritti da Syd Field, Linda Seger, John Truby, Dara Marks, che insegnano, in tutta onestà, a scrivere copioni, stabiliscono delle tappe, rinviano a degli esempi e propongono degli esercizi utili e formativi, a prescindere dal proprio talento, e parimenti sono stati realizzati numerosi volumi, ad opera di grandi nomi della sceneggiatura italiana, tra i quali Pirro, Age, Scarpelli, Moscati, Cerami[384].

I principi, messi in campo dai manuali e dalla tradizione di un'industria forte, ben diversa dalla nostra, sono stati squadernati sui tavoli dei dirigenti delle emittenti televisive e degli *executives* di casa nostra, e quella che era un'area di ricerca per formare giovani scrittori (penso ai primi corsi Rai, negli anni Novanta, organizzati dall'equipe di Francesco Tarquini, per creare professionisti della sceneggiatura), quelli che erano degli spunti intelligenti per guardare al futuro, sono diventati rigide gabbie, alle quali è difficile sottrarsi. Le maglie, nel corso degli ultimi dieci anni, si sono fatte più serrate sia per chi scrive, sia che per chi legge, e le regole del gioco sono diventate ferrei codici di accesso e conseguimento di una "dottrina", spesso in nome di un trito "realismo", che ha il sapore amaro della convenzione o in omaggio al genere commedia, che

---

[383] Sostanzialmente e sinteticamente McKee individua il perno centrale della sceneggiatura nel binomio struttura – personaggio, poiché è il personaggio che crea il dramma, quindi dà vita a eventi e azioni, inseguendo il suo obiettivo e perseguendo il suo desiderio. La struttura consta di cinque parti, come nella tradizione del melodramma: evento dinamico, motore della storia; complicazioni progressive (incidente scatenante e vari incidenti); crisi; climax; risoluzione, ma, normalmente si può svolgere anche in tre atti. L'atto è un'azione invertitrice. Il movimento che si svolge tra gli atti è di progressione e inversione. Se la storia finisce bene, il I atto finirà male. Se una storia finisce male, il II atto finirà bene. Nel caso di un finale ironico, il II atto non sarà né positivo, né negativo: sarà l'opposto. La struttura mette in scena tre gradi di conflitto: personale; interpersonale; extrapersonale. Su di essa vigila lo sceneggiatore visto come una sorta di dio, che controlla tutti gli eventi e ha autorità su ogni dettaglio. Cfr. Robert Mckee, *Story*, International Forum Edizioni, Roma, 2000

[384] *We writers don't think, actually. We do things out of emotions and costructions in our mind a sto how a character or a story should develop. There's a story told about Balzac. A friend found hin in tears and asked him the reason. Balzac said, "Hélène died". Hélène was one of the characters in the story he was writing (…) How can you teach aspiring writers? You can teach technique, like screenplay technique, but you cannot etach emotions or how to find ideas* Dennis Fischer, *Curt Siodmak: The Idea Man*, in P. McGilligan, *Backstory 2,* cit., p. 258

pacifica gli animi e “fa star bene” . In sintesi la scuola è diventata accademia, il gesto artistico una forma di manierismo pedissequo, la ricerca sul linguaggio cinematografico una velleità d’altri tempi, residuo lontano, giudicato estraneo ai bisogni dello spettatore e alle esigenze dell’intrattenimento. L’estetica televisiva dell’evidenza, dell’esplicito, del “detto” sempre e comunque, delle circolarità chiuse, in cui tutto torna e si risolve sistematicamente, dei personaggi monodimensionali e monodimensionati spazza via quel poco che sopravviveva dell’estetica cinematografica, rischiando di disintegrarla dall’interno delle storie, dal momento che la produzione televisiva duopolistica detta legge in materia di finanziamenti e linee editoriali, anche quando si tratta di contributi concessi dalla Stato.

Intanto la *vulgata* del come si scrive un buon copione, ove l’aggettivo buono sta per proficuo e di successo al botteghino, non necessariamente connesso (anzi, meglio se non lo è) ad una visione del mondo o ad un progetto estetico, si è fatta totalizzante, incombente, perentoria, tagliando fuori quelle piacevoli trasgressioni, quegli scarti inventivi, quella capacità immaginativa, che fanno l’intelligenza e lo stile di un copione.

Basta conoscere le regole per partecipare al gioco e la dimostrazione paradossale di tale abbaglio è che le sceneggiature scritte aumentano a dismisura, ma i film, tratti da soggetti originali, diminuiscono a vista d’occhio[385]. Inoltre non conosciamo i nomi degli sceneggiatori, non sappiamo di che letture si alimentino, che film guardino, a quale universo si riferiscano. Se troviamo qualcosa, lo apprendiamo solo ed esclusivamente dagli scrittori di romanzi (emblematico in questo senso il caso Saviano o il caso Veronesi), ma della nutrita schiera di sceneggiatori che hanno partecipato, ad esempio, a *Gomorra*[386](2008) non si conosce quasi nulla.

L’ultimo scacco è dato dal fatto che sia al cinema, che in televisione, lo spazio destinato alle sceneggiature originali si sta totalmente riducendo, ormai prevale l’adattamento *tout court*, la trasposizione cinematografica, il liberamente ispirato

[385] Come dimostrano i progetti di Cattleya e Fandango, tra le più vivaci, almeno fino agli ultimi tagli del FUS, dal punto di vista produttivo.

[386] Regia di Matteo Garrone, soggetto tratto dal romanzo di Roberto Saviano, sceneggiatura di Matteo Garrone, Massimo Gaudioso, Roberto Saviano, Maurizio Braucci, Ugo Chiti, Gianni Di Gregorio

a, non tanto perché ci si fidi più di uno scrittore che di un artigiano del cinema, quanto perché film e libro fanno parte di una catena commerciale e distributiva che viene premiata da un generalizzato consenso e produce maggior rendimento.

Mentre la ricerca sull'audiovisivo è stata notevolmente agevolata dalla diffusione dei dvd (dati tecnologicamente per morti, eppure spesso corredati da preziosi contributi), e dalle possibilità che offrono rete e biblioteche *on line*[387], la reperibilità dei testi di sceneggiatura, specie se si tratta di materiali lontani nel tempo, sotto forma di *script*, trattamenti o lista dialoghi, risulta ancora abbastanza ardua[388], almeno in Italia, ove peraltro il mercato editoriale, additando la mancanza di un potenziale pubblico, dell'argomento si occupa ben poco e quando se ne occupa spesso si limita alla versione desunta dal film o a delle sceneggiature narrativizzate, somiglianti a romanzi. Questo è il panorama a cinquant'anni di distanza da quell'iniziativa editoriale, allora unica al mondo, che, nel 1954 vide la creazione per l'editore Cappelli di Bologna di una collana dal titolo *Dal soggetto al film*, diretta dal critico e cineasta Renzo Renzi e sopravvissuta fino alla metà degli anni '70. La collana, che realizzava l'idea innovativa di dedicare un volume a un film importante in occasione della sua uscita, contestualmente proponeva una documentazione, il più dettagliata possibile, sulle fasi della creazione del progetto, dal trattamento alla sceneggiatura, ed ha contribuito a rendere noti al pubblico i copioni di maestri quali Fellini, Visconti, Antonioni.

Forse sarebbe interessante, che, di alcune opere filmiche, si presentassero delle versioni critiche della sceneggiatura o delle dettagliate ricostruzioni

---

[387] Fatta eccezione per quella "fonte meravigliosa" che è il sito IMSDb (The Internet Movie Script Data base)

[388] Restano isolate, e proprio per tale motivo ancor più preziose, le pubblicazioni di sceneggiature desunte della casa editrice Gremese e le pubblicazioni della collana *Cinema – Sceneggiature originarie e materiali di studio*, edita dal Circolo del Cinema di Mantova, in collaborazione con La Casa del Mantegna, che ha iniziato le pubblicazioni nel 1997 con il film di Luciano Emmer *Quel magico lenzuolo blu…* (dando alle stampe, tra le altre, anche la sceneggiatura di *Domenica d'agosto* 1950) ed ha pubblicato quattro sceneggiature di Luchino Visconti (da *La caduta degli dei* a *Gruppo di famiglia in un interno*), pubblicazioni peraltro sono illustrate dalle splendide fotografie di Mario Tursi, fotografo di scena di quasi tutti i film di Visconti da *Vaghe stelle dell'Orsa*... (1965) a *L'innocente* (1976).Ogni pubblicazione contiene interventi degli autori ed i commenti critici di Alberto Cattini

filologiche[389]. Forse un certo numero di lettori, interessati all'argomento, ci sarebbe. Forse dei lavori incentrati sulla sceneggiatura aiuterebbero a leggere con maggiore ampiezza (acutezza) di sguardo un film. Forse il lettore di una sceneggiatura acquisterebbe maggiori conoscenze e competenze in materia di quante possa ottenerne da un corso *ad hoc.* Vi è una prospettiva analitica sui modi e i tempi di sviluppo della sceneggiatura in relazione al film da analizzare, all'interno della collana *Elementi* della Marsilio. Altrettanto interessante è il progetto della casa editrice *Il Castoro*, in cui si parte da un testo letterario per analizzare il processo di adattamento e approdo al film[390], evidenziando "quella tensione feconda, capace di produrre uno scarto, una lotta "corpo a corpo", tra film e libro"[391]. Pubblica alcune sceneggiature, con sincera dedizione, la collana diretta da Alberto Cattini, edita dal Circolo del cinema di Mantova. Tuttavia manca un progetto editoriale più specifico o una rivista specializzata che si occupi del'argomento, talvolta è arduo reperire sceneggiature originali, soprattutto se si tratta di film non nazionali, anche presso la Biblioteca della Scuola Nazionale di Cinema, dove esiste comunque un ricco e compatto catalogo di titoli italiani o, più avventurosamente, ci si può rivolgere al Ministero dei Beni Culturali, dove l'attività di catalogazione dei film è in corso d'opera, con il rischio di perdersi, ma anche la possibilità di trovare degli inediti, tra polverosi cumuli di copioni dattiloscritti.

---

[389] Cfr. Teresa Antolin, Alberto Barbera (a cura di), *Il processo di Maria Tarnowska*, Il Castoro, Milano, 2006. Il lavoro presenta il soggetto e la sceneggiatura inediti di un film, mai realizzato, a cui Visconti pensava già nel febbraio del 1943, prima di *Ossessione.* Al soggetto, scritto con Antonio Pietrangeli, bocciato dalla censura fascista, Visconti torna nel 1945, coinvolgendo Antonioni (all'epoca nel suo staff di sceneggiatori) e lo scrittore Guido Piovene. I personaggi principali avrebbero dovuto essere interpretati da Isa Miranda e Vittorio Gassman. La sceneggiatura fu terminata nell'aprile del 1946 e Visconti, non convinto dalla Miranda, si rivolse a Clara Calamai. Il progetto si arenò nell'autunno del 1946 e soltanto vent'anni più tardi il regista vi ritornò sopra, scegliendo Romy Schneider nel ruolo della contessa. Del progetto, mai andato in porto, rimangono solo alcune fotografie che ritraggono Visconti e la Schneider durante i sopralluoghi. Come evidenziano i saggi contenuti nel volume la narrazione della sceneggiatura il tempo, in cui il racconto cinematografico avrebbe dovuto svolgersi, coincideva con il processo, ma le testimonianze dei diversi personaggi avrebbero introdotto dei flashback. La Tarnowska, con il suo portato di angoscia, ambiguità ed estenuata sensualità, degne di un personaggio maledetto, anticipa la figura della baronessa von Essenbeck de *La caduta degli dei* e incontra le corde più profonde dell'ispirazione viscontiana. La struttura del film ricorda il capolavoro di Kurosawa *Rashomon* del 1950. I saggi critici sono opera di Gianni Rondolino, Veronica Pravadelli, Antonio Maraldi, Carlo Montanaro.

[390] Schnitzler e Kubrick, Kafka e Welles, Fontane e Fassbinder

[391] Luigi Cimmino, Daniele Dottorini, Giorgio Pangaro, *Effi Briest*,Il Castoro, Milano, 2008,p.5, nota introduttiva.

Forse sarebbe interessante, che, di alcune opere filmiche, si presentassero delle versioni critiche della sceneggiatura o delle dettagliate ricostruzioni filologiche[392]. Forse un potenziale numero di lettori, interessati all'argomento, ci sarebbe. Forse dei lavori incentrati sulla sceneggiatura aiuterebbero a leggere con maggiore ampiezza e acutezza di sguardo un film. Forse il lettore di una sceneggiatura acquisterebbe maggiori conoscenze e competenze in materia di quante possa ottenerne da un corso *ad hoc.*

Nella mente di coloro che decidono i destini della *fiction,* soprattutto in televisione, oggi, alla storia da leggere, o meglio al copione che giace sulla scrivania, spesso impilato tra numerosi altri copioni, preesiste un'idea di storia da fare, razionale come uno scontrino del supermercato o una fattura da emettere, un modello ideale e ideologicamente pertinente per intrattenere e incontrare il presunto immaginario collettivo, "conforme" ai gusti del pubblico, e questo spesso ha determinato una totale omologazione dei testi, un appiattimento delle posizioni individuali, a favore della "normalizzazione" dei temi affrontati e dello scadimento nella stereotipia, una miscellanea di triti meccanismi pseudo-romanzeschi e piatta aneddotica contro ogni istanza di verosimiglianza e necessità. Vige la stanca ripetizione dei meccanismi di *plot* e della raffigurazione dei personaggi, a detrimento del piacere del racconto, del piacere degli occhi, ma anche della "mobilità" dei neuroni, contro la molteplicità di interessi, la visionarietà o anche solo la curiosità di chi scrive, ma anche contro la possibilità di sperimentare soluzioni altre e scelte anticonvenzionali,

[392] Cfr. Teresa Antolin, Alberto Barbera (a cura di), *Il processo di Maria Tarnowska*, Il Castoro, Milano, 2006. Il lavoro presenta il soggetto e la sceneggiatura inediti di un film, purtroppo mai realizzato, a cui Visconti pensava già nel febbraio del 1943, prima di *Ossessione.* Al soggetto, scritto con Antonio Pietrangeli, bocciato dalla censura fascista, Visconti torna nel 1945, coinvolgendo Antonioni (all'epoca nel suo staff di sceneggiatori) e lo scrittore Guido Piovene. I personaggi principali avrebbero dovuto essere interpretati da Isa Miranda e Vittorio Gassman. La sceneggiatura fu terminata nell'aprile del 1946 e Visconti, non convinto dalla Miranda, si rivolse a Clara Calamai. Il progetto si arenò nell'autunno del 1946 e soltanto vent'anni più tardi il regista vi ritornò sopra, scegliendo Romy Schneider nel ruolo della contessa. Mai andato in porto, del progetto rimangono solo alcune fotografie che ritraggono Visconti e la Schneider durante i sopralluoghi. Come evidenziano i saggi contenuti nel volume la narrazione della sceneggiatura il tempo, in cui il racconto cinematografico avrebbe dovuto svolgersi, coincideva con il processo, ma le testimonianze dei diversi personaggi avrebbero introdotto dei flashback. La Tarnowska, con il suo portato di angoscia, ambiguità ed estenuata sensualità, degne di un personaggio maledetto, anticipa la figura della baronessa von Essenbeck de *La caduta degli dei* e incontra le corde più profonde dell'ispirazione viscontiana. La struttura del film ricorda il capolavoro di Kurosawa *Rashomon* del 1950. I saggi critici sono opera di Gianni Rondolino, Veronica Pravadelli, Antonio Maraldi, Carlo Montanaro.

dimenticando, non escludo intenzionalmente, che il cinema è una forma espressiva che racconta delle storie, ma produce anche pensiero.

Un lavoro sulla ricollocazione culturale del testo-sceneggiatura, già affrontato da ben altri studiosi e in importanti sedi, forse può minimamente contribuire a riaprire i canali asfittici, in cui si trova relegata, può partecipare a decostruirne le rigidità, a smontarne la fissità, a recuperare una riflessione sulla sua *texture* nel contesto culturale in atto, a verificarne, infine, la portata ideologica, spesso subdola, tornando a quel concetto di "biosfera", caro a Lotman, in cui un testo è necessariamente coinvolto da altri testi, piuttosto che isolato come una monade. Ci piace immaginarla come un laboratorio di sperimentazione dei temi, dei linguaggi, delle tensioni in atto, della "memoria sociale" sedimentata, un *luogo intertestuale dall'esistenza incerta*, perché non si sa mai che corso segua, con un rinvio a quelle opzioni di metodo e agli oggetti di indagine della cerchia di Aby Warburg e del suo celebre Istituto.

2.4 Lost Highway[393]*(1997): intertestualità*

La sceneggiatura viene elaborata a partire dall'indistinto della memoria conscia o inconscia, dalla assimilazione e trasformazione di altri materiali. Conoscere e indagare il contesto complessivo in cui essa si materializza, la genealogia estetica in cui si inserisce, gli afflussi e gli influssi che vi intervengono e la attraversano rappresenta un percorso, a mio avviso, non inutile, sebbene difficile da praticare, considerata la complessità delle situazioni dialogiche possibili, la difficoltà di poter ordinare in sistema i singoli fenomeni, reperire strumenti per un tale analisi, indagare la diversità dei modi della significazione e le loro trasformazioni storiche, cogliere la stratificazione dei livelli testuali e la profondità loro connessa nel singolo testo[394].

Marina Polacco, nel suo prezioso libretto dell'Alfabeto letterario, ci aiuta a comprendere quali temi includa la *nozione di intertestualità* in ambito

[393] Tit. it Strade perdute, regia di David Lynch, soggetto di David Lynch, Barry Gifford, sceneggiatura di David Lynch e Barry Gifford

[394] Cfr. Jacques Aumont, Michel Marie, *L'analisi del film*, Venezia, Marsilio, 1991

specificamente letterario, ma la sua trattazione getta luce anche sul nostro ambito, almeno su tre punti:

1. La concezione del *medium* come sistema complesso e dinamico, per cui un insieme non è dato dalla somma delle singole parti che lo compongono, ma dalle relazioni reciproche che lo attraversano. Se "qualsiasi opera letteraria nasce e si definisce in rapporto al sistema letterario preesistente e al di fuori di esso, di conseguenza, ogni opera modifica l'insieme e lo riorganizza in funzione di se stessa: le opere del passato rivivono nelle nuove ." [395]
2. La dialettica tra originalità e convenzione. Se " il testo letterario presuppone sempre il riferimento ad altri testi, la parola letteraria è sempre una parola dialogica, che ha fatto propria la parola altrui", analogamente il testo filmico, i testi filmici, ed il testo sceneggiatura non sono mai assolutamente "vergini", si definiscono plasticamente e fluidamente rispetto a ciò che è intorno a loro, a ciò che è stato e a ciò che non è più e, anche quando un'opera sostiene di non avere alcun rapporto con altre opere, la stessa negazione costituisce una forma di rapporto.
3. Il rapporto tra letterarietà e immediatezza ovvero il conflitto tra la cristallizzazione letteraria e la rappresentazione immediata dell'esperienza e della realtà. Il progetto di presa del reale sembra contrapporsi alla letterarietà, ma nella sceneggiatura non esiste possibilità di rappresentazione che non passi attraverso la mediazione letteraria. " Che i libri nascano da altri libri è una verità solo apparentemente in contraddizione con l'altra: che i libri nascano dalla vita pratica e dai rapporti tra gli uomini".

   Intertestualità è un termine complesso, fluido e variabile, recente e antico, nella misura in cui interpreta e definisce alcuni aspetti da sempre individuati e riconosciuti e, allo stesso tempo, attiva e vivifica l'analisi interpretativa cinematografica di più recente portata. Non a caso è stato utilizzato con soluzioni proficue e inattese aperture di senso, negli interventi che compongono il *workshop* de "Il lavoro sul film", curato da Federica Villa e Giulia Carluccio, e torna nel lavoro di Giovanni Guagnelini e Valentina Re[396] .

[395] Marina Polacco, *L'intertestualità*, Bari, Laterza, 1998, p.9 – 12 e ss.
[396] G. Guagnelini, V. Re, *Visioni di altre visioni,* cit.,2007

" Come si è arrivati all'attuale interesse per l'intertestualità, dopo anni, se non addirittura decenni, in cui si è lavorato sull'autosufficienza del testo? Il ritorno d'interesse verso l'immagine ci riconduce alla *storicità del testo*, al legame tra testo e contesto, e attribuisce una nuova e importante funzione allo spettatore, cui è richiesto di attivare relazioni esplicite ed implicite"[397]. L'idea di testualità, legata ai caratteri di unicità, coerenza e compattezza, oggi è stata affiancata e superata da un'attenzione particolare nei confronti del vincolo che unisce il testo al proprio contesto di appartenenza, mettendone in luce la natura relazionale.

" Analizzare il testo nell'ottica delle relazioni che esso costruisce significa uscire radicalmente dall'idea di un oggetto fermo, bloccato, santificato. Vuol dire andare oltre uno spazio identificabile e delimitato, per inoltrarsi in un terreno in qualche modo dai difficili equilibri e dai confini problematici. Si apre così, inevitabilmente, la scoperta di un *orizzonte intertestuale* della ricerca, che prevede una costante messa in discussione della discriminabilità dell'oggetto di analisi: gli studi sul cinema, e sugli audiovisivi in generale, si trovano attualmente a lavorare sempre più su serie di testi, reti di immagini, forme di testualità interstiziali rispetto ai diversi media, discorsi sociali che incrociano discorsi simbolici, esperienze di visione"[398]. Nel *workshop* del 2006, tenutosi a Torino, da cui è nato il quaderno di lavoro a cura di Federica Villa e Giulia Carluccio, il centro della riflessione era per l'appunto la nozione di intertestualità. Importante notare che questo lavoro ha fatto seguito ad una precedente edizione, incentrata sulla nozione di testo, in occasione della quale la barra di navigazione degli interventi già si orientava verso una metodologia di analisi impostata su una direttrice post-analitica, che auspicava la fuoriuscita del testo dal solipsismo autoreferenziale e autoconcluso (connesso allo strutturalismo) e poneva particolare attenzione al contesto, in cui esso emergeva, viveva ed era recepito, nonché osservato e indagato[399]. Gli studi,

---

[397] A. Costa*, Investire in immagini: cinema e intertestualità*, in G. Carluccio, F. Villa (a cura di), *L'Intertestualità*, Kaplan, Torino, 2006, pp. 17 - 35

[398] Federica Villa, *Oltre la semiotica. Testo e contesto*, in P. Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi*, cit., pp. 26-58

[399] "Dopo una stagione in cui le metodologie di derivazione semiologica hanno costituito il riferimento privilegiato nell'approccio al film (…) Il lavoro sul film resta al centro di una ricerca sul cinema che ha oggi esplicitamente e consapevolmente allargato i propri confini alle diverse dimensioni contestuali. Dall'ermeneutica alla stilistica, dalla pragmatica della comunicazione all'etnografia del consumo, la

basati sul *dialogismo* costitutivo di ogni opera, servono a capire tramite quali processi vengano trasmessi gli intertesti e i testi culturali, non solo da un paese o da un'epoca all'altra, ma da un immaginario collettivo, plasmato da un mezzo di comunicazione, a un altro immaginario, modellato da un mezzo di comunicazione diverso. Non a caso è andata delineandosi con intensità sempre maggiore l'idea, per cui parole e immagini non rappresentano il reale nello stesso modo e le loro interferenze reciproche possono solo sfociare in nuove forme di discorso sul mondo.

Alle origini l'intertestualità passa attraverso il concetto di imitazione, anzi l'imitazione è *emulazione*: da una parte l'artista si confronta con il passato e lo assimila, dall'altra gareggia con esso e tenta di/ tende a superare il modello. Se durante il Medioevo i monaci amanuensi copiano i testi antichi, solo dopo averli assimilati, sottoposti a manipolazione, chiosa e commento (ri-scrittura), nel passaggio alla cultura umanistica il riferimento ai modelli si canonizza, la creazione letteraria viene imbrigliata nei generi e ogni genere ha le sue leggi precise (si pensi al Petrarca del *Canzoniere* come modello per la poesia). Il movimento romantico opera una radicale frattura nei confronti della tradizione (*querelle des ancients et des modernes*). Il mondo classico si configura come un orizzonte di nostalgia e rimpianto, ma relegato al passato, l'obiettivo è *l'originalità,* l'ispirazione individuale, il dispiegarsi dell'immaginazione, il ripiegamento interiore; ma se il Romanticismo evita le pratiche intertestuali esplicite (imitazione, codificazione dei modelli, citazione, allusività, plagio), tuttavia frequenta altre forme di intertestualità: " la memoria letteraria continua ad essere un tratto fondamentale e imprescindibile, per quanto disconosciuto, della creazione artistica"[400]

Le avanguardie, in generale, tentano di uccidere la tradizione insieme al "chiaro di luna", preferiscono un'automobile ruggente alla Nike di Samotracia[401], ma

---

storia del cinema e il ruolo del film risultano fortemente implicati in una storia sociale del mezzo, che se da una parte preserva un legame con la testualità, dall'altra favorisce una prospettiva di ricerca intertestuale e intermediale, in cui il film assume il ruolo di fonte da interrogare nella sua ricchezza estetica, culturale e storica, e nell'interazione con altri materiali e documenti non film." G. Carluccio, F. Villa (a cura di), *La post-analisi*, Kaplan,Torino, 2005, p.7

[400] M. Polacco, *L'intertestualità*, cit., p. 20

[401] *Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova; la bellezza della velocità. Un automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito*

anche per loro vale il discorso che la negazione è comunque un modo di stabilire un rapporto.

La contemporaneità vede il dominio incondizionato delle pratiche intertestuali, che anzi sostanziano il corpo del *postmodero*. Il *pastiche*, ovvero "la mescolanza incongrua delle imitazioni e dei modelli"[402], viene individuato da Frederic Jameson come la forma prediletta degli scrittori postmoderni[403]: nel senso di una imitazione di stili, contaminazione di generi e scritture, riscrittura di opere preesistenti. Il postmoderno è " una condizione storica, non uno stile, anche se è indubbio che le pratiche intertestuali rappresentino una pratica e un elemento significativo della scrittura contemporanea (…) Si tratta cioè di isolare le strategie formali e retoriche dal piano dei contenuti, di considerare l'opera nel suo insieme e non nei suoi singoli aspetti. L'unità inscindibile di ciò che viene detto e del modo in cui viene detto" [404].

Lo studio delle fonti è un concetto affine alla intertestualità, ma sostanzialmente diverso, in realtà, implica un'idea di derivazione passiva, punta sulla quantità di materiale che passa da un testo a un altro, e non comporta alcuna legittimazione o attribuzione di valore estetico. I film possono essere compresi e amati pur senza riconoscerne le fonti, tuttavia il loro riconoscimento attiva una serie di collegamenti, che illuminano aspetti della genesi di un'opera, prospettive interpretative e segnali di reciproco riconoscimento tra autore e spettatore.

L'analisi che lavora su una pluralità di testi, come fa notare la Polacco, ha una lunga tradizione. Si pensi al saggismo cinematografico che per legittimare il film come arte, ne racconta le connessioni con altre opere e le relazioni con altre arti. La creazione di legami tra film e altri testi non necessariamente filmici è sempre stata concepita per far emergere con più forza il senso di un film e le

---

esplosivo... un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bella della Vittoria di Samotracia. Filippo Tommaso Maria Marinetti, *Manifesto del Futurismo*, in "Le Figaro", 20 febbraio, 1909

[402] *Ibidem*, p. 23

[403] Secondo Jameson, il tratto ricorrente nello stile postmoderno (inteso come "dominante culturale" del tardo capitalismo) è il *collage* o il *pastiche*, che consiste nell'imitazione e nell'ibrida riproposizione degli stili del passato, senza un'identità estetica ben definita, in cui l'opera d'arte è ridotta a puro oggetto di consumo (secondo le intuizioni che furono già espresse da Walter Benjamin negli anni Trenta). Cfr. Fredric Jameson, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma, 2004

[404] *Ibidem*, p.25

sue funzioni culturali. Ma la nozione di *intertestualità*, che a noi interessa in questo ambito di ricerca e, forse, meglio si addice al testo-sceneggiatura, più che alla consistenza effettiva del materiale trasportato guarda al ***processo di trasformazione del materiale.***

Spetta a Julia Kristeva l'aver introdotto il termine nel campo della teoria letteraria, prima in un saggio del 1967, pubblicato sulla rivista *Critique*, dal titolo *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, poi in due articoli apparsi nel 1969 sulla rivista *Tel Quel*, incentrati sulle tesi dello studioso sovietico Michail Bachtin[405] e sul concetto di dialogismo[406]. Le intuizioni saranno poi riprese e svolte nel volume *Semeiotikè* [407], cui farà seguito il saggio del 1970 *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*.

[405] " L'opera di Bachtin è multiforme e ancor oggi solo in parte resa pubblica (…), intessuta di temi che presentano profonde consonanze con alcuni sviluppi della linguistica e della semiotica più recenti e, più in generale, l'idea che il senso si stabilisca solo nell'ambito di un rapporto che coinvolge almeno due interlocutori e che questo stesso carattere dialogico possa essere messo a frutto nei testi letterari (…) La vera grande novità della (sua) riflessione (consiste *ndr.*) nell'aver messo in evidenza che nel testo letterario, e fondamentalmente in quello *romanzesco* (moderno, ma preparato da una tradizione plurisecolare) si incontrano e si confrontano *diverse lingue* (diverse *enunciazioni*) e che in questa pluralità o polifonia di linguaggi – che è anche una pluralità di punti di vista sul mondo, anzi una pluralità di mondi – consiste precisamente il dato strutturale saliente del romanzo" In P. Montani, *il debito del linguaggio*, Marsilio, Venezia, 1985, pp. 133-134

[406] Il referente teorico resta comunque la nozione di dialogismo di Michail Bachtin ed i suoi studi sulla teoria del romanzo: " L'approccio dialogico – nella formulazione dello studioso russo e nelle riflessioni successive, che tra l'altro hanno prodotto il fortunato neologismo di intertestualità - sembra prestarsi straordinariamente a descrivere le dinamiche all'opera nel testo filmico" in Mariapia Comand, *op.cit*., p. XV-XVI. Nel paragrafo sul *romanzo sovversivo*, la Kristeva configura schematicamente una sorta di paradigma bachtiniano, specificando che " l'analisi attuale della struttura narrativa è così raffinata da definire funzioni (funzioni cardinali o catalisi) e indici (indici propriamente detti o informazioni), o da vedere il racconto costruirsi secondo uno schema logico o retorico. Pur riconoscendone il valore incontestabile, ci si potrebbe chiedere se su queste ricerche non pesino troppo gli *a priori* di un metalinguaggio gerarchizzante o eterogeneo al racconto, e se il metodo ingenuo di Bachtin, centrato sulla parola e sulla sua illimitata possibilità di dialogo (di commento ad una citazione) non sia insieme più semplice e più illuminante. Il dialogismo, che pur deve molto a Hegel, non va tuttavia confuso con la dialettica hegeliana, la quale postula una triade , quindi una lotta e una proiezione (un superamento) che non tradisce la tradizione aristotelica fondata sulla sostanza e sulla causa.Il dialogismo sostituisce questi concetti assorbendoli nel concetto di relazione, e non mira a un superamento, ma a un'armonia, pur implicando un'idea di rottura(opposizione, analogia) come modalità di trasformazione (…) (Ad esempio *ndr)* Il termine "ambivalenza"si adatta perfettamente allo stadio transitorio delle letteratura europea, rappresentato da una coesistenza (ambivalenza) di "doppio del vissuto" (relaismo, epica) e dello stesso "vissuto" (epslorazione linguistica, menippea), che prelude, forse, a una forma di conoscenza simile a quella della pittura: trasmissione dell'essenza nella forma, configurazione dello spazio (letterario) senza alcune pretesa "realistica" in Julia Julia Kristeva, *Semeiotichè. Ricerche per una semanalisi*, Feltrinelli, Milano, 1978 pp. 141- 142.

[407] Il capitolo in cui il termine viene proposto è del 1966

Bachtin, secondo la Kristeva, supera *l'aporia del formalismo*[408], fermo all'aspetto del testo in quanto tale, grazie alla scoperta che *la struttura letteraria sempre si elabora in rapporto ad un'altra struttura*: "i rapporti dialogici sono un fenomeno molto più vasto che non i rapporti tra le repliche del dialogo compositivamente espresso, sono un fenomeno quasi universale, che pervade tutto il discorso umano e tutti i rapporti e le manifestazioni della vita, insomma tutto ciò che ha un senso e un significato"[409]. Mentre Bachtin rivolge interamente la sua attenzione al genere romanzo, al cui interno si scontrano diverse ideologie, diversi punti di vista, diversi approcci, presi in carico da più personaggi e più voci, la rielaborazione di Kristeva giunge ad un postulato che non riguarda solamente il genere romanzo, ma la testualità in generale, per cui ***ogni testo è un montaggio di testi evocati, citati, assimilati, e il destinatario e il contesto sono anch'essi concepiti come testi***. Nel gruppo di *Tel Quel* l'intertestualità, espunta della sua matrice filologica, si delinea come la condizione stessa di ogni testo: "ogni testo è un intertesto; altri testi sono presenti in esso, a livelli variabili, sotto forme più o meno riconoscibili; i testi della cultura precedente e quelli della cultura cirnte; ogni testo è un tessuto di vecchie citazioni…" [410] e, al di là del tono volutamente provocatorio, la nozione guadagnerà nuove frontiere.

Sulla scia del dialogismo bachtiniano, che vede in ogni testo, qualunque sia il momento storico e l'ambiente socialmente determinato, in cui matura, la presenza di migliaia di fili dialogici vivi, avvolto e penetrato da pensieri generali, punti di vista, valutazioni e accenti altrui, si profila *un'idea di intertestualità considerata in senso produttivamente dinamico, nell'accezione di confluenza, sinergia*: un ordito di citazioni consce e inconsce, una trama sottile di memoria

---

[408] " Il formalismo russo, a cui attualmente si richiama l'analisi strutturale, si trovava di fronte a un'alternativa analoga, quando ragioni extra-letterarie ed extra-scientifiche misero fine alle sue ricerche. Le ricerche sono tuttavia proseguite e recentemente sono venute alla luce le analisi di Michail Bachtin, che rappresentano uno degli avvenimenti più notevoli della scuola formalista e uno dei tentativi più efficaci per superarla (…) Bachtin è uno dei primi a sostituire l'analisi statica dei testi con un modello dove la struttura letteraria non *è*, ma *si elabora* in rapporto a un'*altra struttura*" Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 118

[409] Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica,* Einaudi, Torino, 2002, p. 58 (trad. di Giuseppe Garritano)

[410] Roland Barthes,*Teoria del testo*, in ID., *Scritti. Società, testo, comunicazione,* Einaudi, Torino, 1998, p. 235 e Cfr. Roland Barthes, *La morte dell'autore*, 1968 in ID. , *Il brusio della lingua. Saggi critici*, Einaudi, Torino, 1988, pp. 51- 56

individuale e collettiva, che assimila e restituisce a nuova vita i materiali, in un processo di trasformazione e rielaborazione, attraverso cui la parola altrui si rinnova e diventa propria.

Nell'orizzonte della intertestualità i testi sono più vicini alla struttura cellulare, agli organismi viventi (come ci suggerisce Lotman), al pulsare dell'energia, che non a territori delimitati, seppur vasti, a fronti unidirezionali, seppur complessi. La risultante di un processo dinamico, di relazioni di scambio, di incroci e slittamenti tra differenti superfici testuali. Dialogo tra più scritture (dell'autore/i, del destinatario/ i, dei rispettivi contesti culturali); movimento di irradiazione dei testi precedenti verso quelli successivi e dei testi successivi verso quelli precedenti, di cui modificano, anche retrospettivamente, la percezione e la fruizione.

La nozione di intertestualità, seppur scivolosa e sfuggente (e perciò sottoposta a varie perimetrature), in realtà è un radicale cambiamento di prospettiva intrepretativa, poiché la presenza di materiali eterogenei all'interno dell'opera è vista come un intervento dinamico e processuale e non più come derivazione passiva. Ecco che indirettamente torniamo all'idea di sceneggiatura come *oggetto instabile e molteplice* di Vanoye. Non solo, ma, seguendo le orme di Bachtin, ben le si confà quella brillante intuizione sulla caratteristica essenziale del testo: la ***bipolarità***. Ogni testo, infatti, secondo lo studioso russo, presuppone un sistema di regole, il cui rispetto sia garanzia di riproducibilità e intelligibilità, ma, allo stesso tempo, resti in sè unico e irripetibile. *La duplicità / bipolarità è pensabile sia come carattere dialogico della comprensione e del senso, sia come carattere necessariamente creativo dell'attività discorsiva*. Come evidenzia Montani, per Bachtin il testo dialoga con altri testi e dialoga con un interprete (un soggetto comprendente, potenzialmente responsivo[411]), è reso possibile da una lingua ed è anche l'evento di un atto di parola (di un discorso) che "si costituisce come un *dire* rispetto a un *dicibile* o a un *non-ancora-detto*" analogamente la sceneggiatura è resa possibile da una lingua,

[411] Su questo punto arduo, Montani evidenzia una somiglianza significativa con l'idea di "semiosi illimitata" di Peirce. Il testo contiene in sé il destino della propria inesauribilità, nel senso dell'*estensione* e nel senso della *profondità*: attiva illimitatamente la catena dialogico-interpretante-comprendente e perché " la comprensione entra come elemento dialogico nel sistema dialogico" . P. Montani, *Il debito del linguaggio, cit.,* pp. 135 -137

ma è anche l'evento di un discorso, che, in realtà, si moltiplica in pluridiscorsività e plurilinguismo (molti eventi di parola a seconda dei personaggi in campo) e si costituisce come un *vedere* rispetto ad un *visibile* o ad un *non-ancora-visto*.

Il termine intertestualità ha ricevuto l'attenzione di numerosi studiosi e spesso è stato sopraffatto dall'opacità teorica o dalla inefficacia operativa, soprattutto ha rischiato più volte di smagliarsi in una evidente genericità, rischiando di prolungarsi ed espandersi all'infinito, raccogliendo non solo i testi, ma anche tutte le serie di testi entro cui il testo singolare è situato. Diverso è l'uso che di intertestualità fa Compagnon, il quale assimila il termine a *interdiscorsività*[412] , ma, malgrado la profonda fascinazione della proposta, anche in questo caso è in agguato il pericolo di scivolare in una eccessiva generalizzazione.

Gerard Genette[413] svolge intorno alla nozione di intertestualità un lavoro di sistemazione organica, pur con delle punte tassonomiche e nomenclatorie. Circoscrive il termine ai soli casi di copresenza o presenza effettiva di un testo in un altro, mentre utilizza il termine *transtestualità*[414] per tutte le forme di rapporti testuali, distinguendoli nei seguenti modi: *intertestualità* per la presenza di un testo in un altro testo, nelle forme della citazione, del plagio o dell'allusione; *paratestualità* riguardante i confini del testo propriamente detto (titolo, sottotitolo, prefazioni, postfazioni, avvertenze, premesse); *metatestualità* per tutte le forme del discorso sul testo, dal commento alla lettura critica; *architestualità* per la relazione tra il testo e i testi a cui il testo si rifà; *ipertestualità*, infine, è il termine che comprende tutte le forme in cui un testo a posteriori si basa su un testo anteriore (ipotesto).

Cesare Segre distingue *interdiscorsivo* da ciò che è intertestuale: intertestuale riguarda i passaggi da un testo all'altro (intrusioni, citazioni, plagi), mentre attiene alla sfera della interdiscorsività l'idea che ogni discorso ne contenga altri e che tra essi ci sia una circolarità perenne, grazie alla memoria condivisa.[415]

---

[412] Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation,* Editins du Seuil, Paris, 1979

[413] Gerard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* , Einaudi, Torino, 1997

[414] " Tutto ciò che lo mette in relazione, manifesta o segreta, con altri testi" Cfr. Gerard Genette, *Palinsesti. La lettura di secondo grado*, Einaudi, Torino, 1997, p.3

[415] " Questo termine di introduzione recente sembra coprire con un'etichetta nuova fatti notissimi come la reminiscenza, l'utilizzazione (esplicita o camuffata, ironica o allusiva) di fonti,la citazione. La novità del

Sempre sulla nozione di intertestualità, Alberto Abruzzese segnala una differenza tra linguaggio cinematografico e scrittura filmica. Nel suo saggio *Lessico della comunicazione*, distingue tra scrittura audiovisiva, intesa come operazione relativa alla sceneggiatura che precede la produzione del testo audiovisivo, e scrittura audiovisiva, intesa come "operazione grazie alla quale si otterranno la specifica forma della composizione in cui lo stile della scrittura è stato sostituito da un intero apparato di produzione del cinema e della televisione" [416]

L'analisi intertestuale, secondo Casetti, può seguire tre direttrici: quella legata all'emergenza delle fonti (filologico), quella che riguarda i temi ed i motivi che ogni film riprende e riattiva (tematico) e infine quella che investe i vincoli che una società e una cultura impongono a un testo (archeologico).

Gli studi sulle fonti tentano di ricostruire il *tessuto genetico* alla base di un testo, evidenziando quali discorsi abbia intercettato, con quali ha dovuto fare i conti, di quali altri si è servito e indirettamente ha escluso, e attraverso quale filtro sia passato. Casetti pone il problema delle fonti non nell'ottica della poetica individuale, ma in termini sociali: "si tratta di recuperare gli elementi del campo discorsivo, l'intorno del testo, che in qualche modo ne hanno condizionato l'apparizione." [417]

Gli studi sui temi e i motivi che i film riattivano, riguardano il delinearsi, ma anche l'esaurirsi di un motivo all'interno di una tradizione culturale, estetica o linguistica, mentre gli studi di approccio archeologico, in debito con Foucault, toccano i vincoli che una società e una cultura impongono a un testo: ogni società produce un tipo di *epistemé,* che diventa l'orizzonte entro il quale essa

---

termine, comunque, fa uscire il fenomeno dall'ambito erudito nvece di accettarne tutti i possibili usi (lo sviluppo della lingua letteraria, in particolare, può essere visto come un caso macroscopico dello scambio continuo fra i testi, dunque come intertestualità), preferiamo usare il termine per i casi ben individuabili di presenza di testi anteriori in un testo dato " in Cesare Segre, *Intertestualità*, in *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino, 1985, pp. 85-90

[416] Alberto Abruzzese, *Lessico della comunicazione*, Meltemi, Roma, 2003, p.525

[417] Francesco Casetti, *intertestualità e lavoro sul film: possiblità per la ricerca,* in G. Carluccio, F.Villa (a cura di), *L'intertestualità,* cit.,, 2006, p.38

definisce il proprio dicibile e il proprio pensabile, proiettandoli nel campo delle pratiche simboliche e delle pratiche sociali[418].

L'intertestualità, secondo Casetti, è servita a riconoscere il testo come *unità problematica e a collocare il testo nel suo percorso generativo*. "Un testo si viene formando a partire da una struttura profonda, ma prima di arrivare alla sua manifestazione definitiva, è legittimo pensare che esso passi per il setaccio di quello che si può chiamare campo discorsivo e dentro questo campo discorsivo recuperi temi, riferimenti, parole, che appartengono ad una comunità e non solo al singolo".

Ma l'idea di intertestualità si complica nella misura in cui pensiamo, sulla scia di Lotman, che la memoria non è solo una facoltà psichica che consente a ciascuno di noi di ricordare, ma anche una facoltà che ci permette di riconoscere che anche gli altri hanno una memoria e che ci obbliga a tenerne conto: la risultante di queste facoltà è la *memoria condivisa o memoria culturale*[419]. Si riconosce un film dentro un film, un personaggio o una galleria di personaggi dentro un personaggio[420], un testo letterario dentro un testo filmico, sebbene quest'ultimo del primo non sia l'adattamento o la traduzione intersemiotica[421].

---

[418] *Ibidem,* p. 39 e ss. Lo studioso propende esplicitamente per questo tipo di impostazione, rivolgendo il suo interesse all'area di incontro tra archeologia e genealogia, sottolineando che non si tratta di scoprire la genesi di un testo o il formarsi di un vocabolario, a cui un autore può attingere, ma di definire il quadro sociale entro cui, e a cui, ognuno di noi è soggetto, i modi in cui una società interpella e inquadra il campo concettuale e pratico circoscritto a un film.

[419] Jurij M. Lotman, *La Semiosfera*, Venezia, Marsilio.1985, pp.68-134

[420] A tal proposito, scrive Gian Paolo Caprettini: " Con l'idea di personaggio, con la sua identità composita e transitoria, ci si allontana come ha mostrato Ferdinand de Saussure, da una concezione semiotica " scolastica" per cui il personaggio sarebbe un segno, cioè una entità stabile che sta al posto di qualcos'altro: il personaggio è invece un crocevia di segnali – dal nome all'abito, dal carattere all'età – e quindi costituisce il vettore plastico di mutamenti che si effettuano nel mondo e che contribuiscono a "fare" la storia che vediamo" In Gian Paolo Caprettini, *Shrek l'orco benevolo che mangia tutte le fiabe*, in G. Carluccio, F. Villa, *L'intertestualità,* cit., p. 46

[421] I termini come *trasposizione* e *traduzione* fanno riferimento a un mutamento delle regole e dei codici usati dai sistemi semiotici diversi. Roman Jakobson si è confrontato con il problema della traduzione e ha coniato il termine della *traduzione intersemiotica*: "La *traduzione intersemiotica* o *trasmutazione* consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici" Cfr.Nicola Dusi, *Letteratura e cinema: tradurre le passioni,* in I. Perniola (a cura di),*Cinema e letteratura,*cit., p. 161. Quindi, se ci troviamo di fronte a un testo letterario ed un testo audiovisivo, il piano dell'espressione sarà completamente diverso fra questi due sistemi semiotici. Per quanto riguarda, però, il piano del contenuto, ci saranno degli elementi paragonabili e si aprono le porte della traducibilità.

Nel Convegno di studi *Interartes. Dialoghi tra le arti*, tenutosi a Cassino nel maggio del 2003, si é sviluppato sul terreno della comparatistica interdisciplinare, un ampio dibattito inerente la complessità e la molteplicità dello scambio interartistico. In quell'ambito si è parlato di *contaminazione*, affrontando, nell'ampia casistica dei fenomeni intersemiotici, argomenti come la citazione e la trasposizione, ma soprattutto si è posto l'accento sulla *collaborazione tra le arti*[422]. In numerosi interventi di natura teorica è emersa l'idea che la collaborazione tra le arti avvenga anche al di fuori dei contesti "polifonici" e sia una costante sempre attiva, ancora prima del loro essere classificate come "belle arti"[423], ma, al tempo stesso, è emerso che in questo tipo di dinamica collaborativa esistono ampie zone di intraducibilità, come se l'evidenza silenziosa dell'opera sfuggisse ogni dichiarata assertività[424], e non sia possibile liberarsi dalla tirannia del linguaggio e della sincronia della vista: dell'ordine (o disordine) del mondo possiamo riferire solo con l'ordine (o il disordine) delle parole. Tuttavia è proprio Spallone a offrirci un'apertura rispetto all'inconciliabilità e idiosincrasia tra i differenti materiali dell'espressione,

[422] Come nel caso di quelle forme artistiche globali e polifoniche, secondo la suggestione che Barthes dà del teatro e Zumthor della poesia popolare.Cfr. Roland Barthes, *La grana della voce*, Einaudi, Torino, 1986 e Paul Zumthor*, La presenza della voce*, Il Mulino, Bologna,1984

[423] "D'altra parte se è vero che da un punto di vista storico l'arte come la intendiamo oggi è invenzione della modernità e che prima dell'acquisizione della nozione di "belle arti" (dovuta a Charles Batteaux e accolta da Kant nella *Critica del giudizio* ndr.) annoverava anche quelle manuali (la parola tecnica era ancora sconosciuta nel XVII secolo), va anche detto che progetti di aggregazione delle arti in una concordante totalità sono stati a loro volta motivati da ipotesi estetiche miranti a stabilire una relazione dialettica onnicomprensiva, valevole per tutti gli ambiti artistici. Sicché (in un ordine che non implica alcuna gerarchia) se in Francia nel XVII secolo si codificano tutte le arti mediante il concetto della "bellezza", nel Novecento sorgono studi e teorie tendenti ad esaltare, con criteri originali e peculiari, oltre che su basi teoriche condivise, la correlazione tra arti imparentate, se non proprio "sorelle" Maria Cristina Asumma, Gianni Spallone (a cura di) , *Interartes. Dialoghi tra la arti*, Franco Angeli, Milano, 2004, pp. 14 - 15

[424] Malgrado il riconoscimento di tratti d'identità collimanti e affini tra disciplina e disciplina, resta comunque una zona nebulosa, che riguarda la scrittura in generale e la scrittura per il cinema in particolare. Spallone, riprendendo la parole di Foucault e Borges, sintetizza che le indagini del semiologo francese, ne *Le parole e le cose*, sostengono, in eco leonardesca, che " ciò che si è visto non può risiedere in quello che si dice" in quanto le immagini dicono più o diversamente delle parole e, dunque, parole e cose sono due forme di conoscenza inconciliabilmente distinte, analogamente coglie nello scrittore argentino la contraddizione tra linguaggio e realtà, tra la visione contestuale, istantanea, e la linearità temporale delle parole necessarie a descriverla: "Quello che videro i miei occhi fu simultaneo: quello che descrivo è successivo" cit. Jean Louis Borges, *Narraciones*, Ediciones Catedra ed de Marcos Ricardo Barnatάn,Madrid, 1981. *Ibidem*. p.17. " Il linguaggio di questa lampada (…) non comunica la lampada, ma la lampada-del–linguaggio, la lampada-nella-comunicazione, la lampada-nell'espressione" W. Benjamin, *Angelus Novus,* Einaudi, Torino, 2006, p.55

indicando un recente contributo di Massimo Carboni, in cui lo studioso ammette che l'immagine potrà anche essere non immediatamente "traducibile nel linguaggio, potrà non ridursi alla parola, ma certo, attraverso quest'ultima, risulta comprensibile e interpretabile"[425]. Secondo Gillo Dorfles, che ha recensito il saggio di Carboni, è questo il vero punto nodale : "… riconoscere l'autonomia del pensiero visivo - di quel «Visual thinking» o «Bildhaftes Denken» - di cui tanti studiosi hanno ragionato, da Herbert Read a Feuerabend. Prima di tutto, ammettere la conoscibilità nell'immagine (visiva, musicale, filmica, ecc.) e ammettere che, al di là del fattore gnoseologico, esista nell'immagine un *quid* che supera il dato discorsivo e verbale"[426].

2. 5 La storia immortale (1968): appunti per un mondo fittizio

"Bisogna incominciare a perdere la memoria, anche solo a pezzi e bocconi, per rendersi conto che è proprio questa memoria a fare la nostra vita (...). La memoria è perennemente invasa dall'immaginazione e dalla fantasia, e poiché esiste una tentazione di credere nella realtà dell'immaginario, finiamo col fare delle nostre menzogne una verità. Il che, del resto, ha un'importanza molto relativa, dato che sono anch'esse cose vissute e personali" [427].

Il libero gioco dell'immaginazione, la presentazione di situazioni inusuali nella vita reale, la creazione di personaggi singolari nella loro individualità, la possibilità di mettere in contatto tempi lontani e mondi diversi, accompagnano l'invenzione letteraria fin dalle sue origini.

Come è stato messo in evidenza in diversi campi del sapere (psicologia, filosofia, semiotica), l'attività dell'immaginazione ha un'importanza fondamentale nella vita di ciascun individuo. E' una condizione comune a tutti, anche se molti non se ne rendono conto o non le concedono alcun afflato[428]. A tal proposito si possono considerare tre livelli di percorso:

---

[425] Massimo Carboni, *L'occhio e la pagina. Tra immagine e parola*, Jaca Book, Milano, 2002, p.58

[426] Gillo Dorfles, *Se le immagini dicono più delle parole,* in "Corriere della Sera", 4 gennaio 2003

[427] Luis Buñuel, *Dei miei sospiri estremi,* SE, Milano, 1995, pp. 14 -15

[428] Nel 1930 Vygotskij scrive: " L'immaginazione, in quanto fondamento di ogni attività creativa, si manifesta in tutti – senza eccezione – gli aspetti della vita culturale, rendendo possibile la creatività artistica, scientifica e tecnica (…) La creatività sussiste di fatto non solo dove realizza insigni, storiche creazioni, ma dovunque c'è un uomo che immagina, combina, modifica e realizza qualcosa di nuovo". Lev S.Vygotskij, trad. it., *Immaginazione e creatività nell'età infantile*, Editori Riuniti, Roma, 1972; cfr.

1.Quello di chi si abbandona ad un processo immaginativo, consumandolo in una sfera tutta mentale e segreta.
2.Quello dell'artista che ha la possibilità di proiettare i suoi personaggi in situazioni che nella vita reale sono spesso inaccessibili e che è in grado di introdurre elementi anomali rispetto all'esperienza quotidiana
3.Quello infine del ricercatore scientifico, che ha a disposizione una serie di dati e, per svolgere un lavoro creativo, deve riorganizzarli, scorgere in ciò che è sotto gli occhi di tutti quello che gli altri non avevano mai visto prima: fino a compiere quel salto di qualità che consente di superare le vecchie concezioni ed elaborare una nuova teoria.

Lotman, Bachtin, Vygotskij presentano, su questo piano, analogie con il pensiero di Peirce, Hanson, Black, Hesse, Kuhn. L'interesse di tutti questi studiosi è rivolto ai ***processi dinamici***, che si sviluppano nei vari campi della realtà (filosofico, scientifico, psicologico, letterario), ai meccanismi che permettono di superare i modelli dominanti statici e dogmatici, che sono alla base del processo creativo. Secondo Vygotskij, i testi artistici, come i congegni tecnici, sono "il risultato di un circolo descritto dall'immaginazione" consistente nel " sottoporre ad una rielaborazione complessa elementi presi dalla realtà, trasformarli in prodotti dell'immaginazione" e successivamente in oggetti concreti ovvero il lascito di " una nuova forza attiva trasformatrice della stessa realtà"[429], e possono esercitare tanta influenza sulla coscienza sociale perché l'autore non combina le immagini alla cieca, affastellandole l'una sull'altra capricciosamente, ma attribuendo loro una logica interna, che non sempre coincide con una logica razionale. L'attività dell'artista, come quella dello scienziato, porta ad una crescita della conoscenza, che influisce a sua volta sul modo di intervenire e di agire sulla realtà e il lavoro creativo dell'immaginazione è una selezione e riorganizzazione dei dati, che può consentire di scoprire ottiche e connessioni nuove (Norwood Hanson).

Antonietti A., *Il pensiero efficace, metodi e tecniche per la soluzione creativa dei problemi*, Franco Angeli, 1994, p. 13. op. cit., pp. 37-39.

[429] Cfr. Simonetta Salvestroni, *La semiotica dell'immaginazione,* Marsilio, Venezia, cap. I e VI

Bachtin, parlando della creatività popolare e della festa, parla di un secondo mondo, dinamico, antidogmatico e profondamente liberatorio, la cui forza trasgressiva è incarnata dal Carnevale.

L'esigenza di "duplicare e arricchire la propria vita" è un motivo ricorrente anche nell'opera di Jurij Lotman e si rivela un nodo centrale nell'elaborazione della sua teoria dell'arte e degli stessi processi conoscitivi. Fin dalle *Tesi* del 1967, lo studioso sottolinea il profondo significato di un'esperienza, nella quale la forza creativa dell'immaginazione sia trainante e produca un "secondo mondo" [430].

Lotman mette in evidenza una profonda ed ineliminabile esigenza della psiche umana: il bisogno di realizzare nell'attività artistica, nel teatro, nella festa folclorica, nel gioco o semplicemente in un'area tutta mentale e segreta, ***una dimensione di esistenza alternativa***, dove le forze creative, che la quotidianità chiude e reprime, possano liberarsi. Questa esigenza, per il semiologo sovietico, è comune ad ogni uomo, ma può condurre ad esiti diversi: dalla chiusura in un mondo fittizio, estraneo al reale, alla scoperta e di una realtà diversa,con connessioni nuove, soluzioni alternative, nessi sorprendenti e, a un primo sguardo, invisibili.

L'interesse dei filosofi della scienza, sopra citati, per i processi analogico – metaforici e per l'interazione è relativamente recente e trova un precedente importante nella logica iconico-abduttiva di Peirce.

Le icone (immagini concrete, diagrammi, metafore) sono per il semiologo americano l'unico mezzo attraverso il quale è possibile non solo trasmettere un'idea nuova, ma anche produrla. La riflessione scientifica trova slancio e sviluppo proprio nel rapporto analogico–interattivo ovvero "abduttivo" fra due icone, che si corrispondono in determinati caratteri comuni. Se l'icona ha sempre alle sue origini degli oggetti esterni, essa si eleva dalle radici sensoriali, secondo il semiologo, alla sua natura di rappresentazione immaginativa, intrinsecamente creativa e autosignificante.

Le icone non stanno inequivocabilmente – come gli indici – per questa o quella cosa esistente. Nel loro carattere di progetto estetico, scientifico o

---

[430] Cfr. J.M. Lotman, *Introduzione alla semiotica del cinema*, a cura di Pietro Montani, Officina, Roma, 1979 (ed. originale 1973) e J.M. Lotman, *Tesi sull' 'arte come sistema secondario di modellizzazione*, in J.M. Lotman e B.A. Uspenskij, *Semiotica e cultura*, Ricciardi Editore, Milano-Napoli, 1983, pp. 3-27

semplicemente immaginativo, esse forniscono agli occhi della mente "l'ipotesi creativa" di ciò che deve essere logicamente possibile.

I testi (e non è un caso che spesso si faccia riferimento a Dostoevskij) costituiscono non una rottura del codice creativa, ma abduttiva[431] – ovvero logicamente possibile – capace di fornire un autentico contributo alla conoscenza.

C'è sempre un rapporto esplicito o implicito tra il secondo mondo e quello dell'esperienza quotidiana, da cui si sviluppa un doppio processo: di evasione, sia pure momentanea e di approfondimento conoscitivo.

Il testo consente all'autore e ai suoi destinatari di mettere in rapporto un'altra dimensione spazio-temporale, provvista di un'organizzazione e un sistema di regole proprie, con il mondo a cui essi appartengono, o meglio con la loro visione e interpretazione di esso. E' grazie a questo rapporto interattivo che la sfera quotidiana può acquistare nuovi e più ricchi significati.

Mondo quotidiano e antimondo fittizio, come esemplarmente indicato da Bachtin, *entrano tra loro in rapporto dialogico*. Ed è appunto il dialogo tra i due universi a produrre un mutamento ed un arricchimento profondo fino a consentire, in certi casi, una riorganizzazione della propria visione della realtà.

Su questo terreno si integrano e confondono i mille rivoli delle relazioni e delle esperienze personali, dei rapporti interumani e dei vissuti individuali.

Una tendenza emersa in sede di analisi dell'intelligenza umana e della *costruzione della realtà*, originariamente introdotta da Vygotskij, sostiene che i prodotti culturali, per esempio il linguaggio e gli altri sistemi simbolici, medino il pensiero e imprimano il loro marchio sulle nostre rappresentazioni della realtà. Seeley Brown e Collins affermano che " l'intelligenza operante dell'individuo non è mai sola, sicché non la si può capire senza tener conto dei libri, degli

[431] La semiotica avanza una sua ipotesi sulla logica dell'inventiva, incentrata sulla *abduzione*. Peirce identificava nei termini deduzione, induzione, abduzione, i tre tipi di inferenza o ragionamento. La deduzione parte da una regola per trarre delle conseguenze. L'induzione esamina diversi fatti e costruisce la regola. L'abduzione usa una regola per spiegare un fatto. La conclusione è diversa nei tre tipi di inferenza. La deduzione mi dà una conclusione *necessaria*, se la condizione data è vera. L'induzione mi dà una conclusione *certa*, se i casi studiati sono sempre confermati. L'abduzione mi dà una conclusione *possibile*. Cfr. AA.VV, *La forma dell'inventiva*, Unicopli, Milano, 1986 (con particolare riguardo ai saggi di Massimo Bonfantini, Giampaolo Proni, Renato Boeri)

appunti, dei programmi informatici e dei *data base* che costituiscono il suo repertorio di riferimento, nonché – ed è la cosa più importante – della rete di amici, colleghi e mentori su cui fa affidamento per aiuto e consiglio" [432]. Le conseguenze di queste idee, secondo Jerome Bruner, sono:

a) Che esiste un certo numero di importanti domini sostenuti da strumenti culturali e da reti di distribuzione
b) Che tali domini sono presenti, seppur in misura differenziata, in varie culture
c) Che molti domini non sono organizzati secondo principi logici o connessioni associative, specie se si tratta di domini che hanno a che fare con la conoscenza che l'uomo ha di se stesso, del proprio mondo sociale e della propria cultura.

Nella cultura occidentale si è andati solitamente a guardare il processo di conoscenza, secondo termini puramente razionali, logici o pragmatici. E' curioso, secondo Bruner[433], vedere quanto poco interesse ci sia nello scoprire *in che modo l'uomo giunga a costruire il mondo sociale e che cosa esso esprima.* Oggi noi sappiamo molto del mondo naturale in termini di cause, probabilità, coordinate spazio-temporali, ma non sappiamo granché del modo in cui costruiamo e rappresentiamo il dominio ricco e disordinato dell'interazione umana e dell'immaginazione: storie, miti, giustificazioni etc.

Il racconto è una forma trasmessa culturalmente e legata alla padronanza degli strumenti in gioco, la cui accettabilità è determinata dalla ***convenzione*** e dalla ***necessità narrativa***, piuttosto che dalla verifica empirica e dalla correttezza logica. Mentre le costruzioni logiche e scientifiche, possono essere eliminate mediante falsificazione, le costruzioni narrative possono raggiungere solo la "verosimiglianza", dandone per implicita la finzionalità. Come già suggeriva, nel

---

[432] Cfr. Massimo Ammaniti , Daniel N. Stern, *Rappresentazioni e Narrazioni*, Laterza, Bari, 1991, p. 20

[433] La mente dinamica va in controtendenza a quella statica proposta dalla psicologia della Gestalt. Infatti il set cognitivo sarebbe un meccanismo, di percezione selettiva degli elementi della realtà, in continuo mutamento. La selezione è in effetti dovuta a strutture mentali intrinseche che già la Gestalt aveva proposto, ma queste strutture non sono semplici meccanismi di organizzazione del percepito innati e statici, ma mutevoli forme fortemente influenzate da esperienze passate, bisogni ed interessi sviluppati dall'individuo. L'individuo quindi percepisce il mondo a seconda di come le sue strutture mentali interne selezionano il materiale percepito e queste strutture sono in continua evoluzione e cambiamento, in funzione di nuovi accomodamenti ed apprendimenti di cui il soggetto fa esperienza. Cfr. Jerome Bruner, *La costruzione narrativa della "realtà",* in Massimo Ammaniti , Daniel N. Stern, *Rappresentazioni e Narrazioni*, Laterza, Bari, 1991, pp. 21-38

1916, Hugo Münsterberg, sia l'arte che la scienza cambiano e plasmano il dato o l'evento nell'interesse dei loro scopi ideali, ma mentre lo scienziato stabilisce dei nessi e collega le cose all'universo fisico e sociale, l'artista ne recide i collegamenti: "*L'opera d'arte ci mostra le cose e gli avvenimenti perfettamente completi in se stessi, liberi da tutte le connessioni che portino al di là dei loro limiti…*"[434]. Il cinema, lavora con i mezzi a sua disposizione, per "irrealizzare" la rappresentazione. La sceneggiatura vi contribuisce. Ed è percorrendo questa strada, che analizziamo alcune proprietà fondamentali delle narrazioni così come sono state individuate dallo psicologo e pedagogista Bruner:

1. Diacronicità narrativa. Il racconto è una esposizione di eventi che ricorrono nel tempo ed ha per sua natura una durata. Il tempo del racconto, come sottolinea Paul Ricoeur, è un " tempo umano ": sono gli eventi che lo scandiscono a dargli significato. Il tempo peraltro, secondo N. Goodman, prevede una complessità di modi per la costruzione e la rappresentazione dell'ordine sequenziale e diacronico degli eventi umani.
2. Particolarità. I racconti assumono come propri riferimenti degli avvenimenti particolari, o meglio, utilizzano situazioni di tipo generale (*a boy meets a girl*), ma vi inseriscono degli elementi particolari, che, proprio in virtù della particolarità, connotano il racconto e lo riconducono ad un tipo narrativo più ampio
3. Necessario riferimento a stati intenzionali. Gli eventi che accadono alle persone del racconto devono essere pertinenti agli stati intenzionali in cui esse operano, assecondando il loro bagaglio personale di credenze, desideri, teorie, valori. Tuttavia gli stati intenzionali non determinano completamente il corso degli eventi, perché resiste, accanto all'intenzionalità, la capacità di azione e quindi la scelta, ossia un elemento di libertà.
4. Componibilità ermeneutica. Il concetto si fonda sulla interdipendenza tra le parti (protagonisti ed eventi) e il tutto (vicenda che li contiene), che vanno a comporre il cosiddetto "circolo ermeneutico". Le storie non esistono in qualche mondo reale. L'atto con cui si costruisce un racconto è qualcosa di più complesso della "selezione" di eventi e della loro collocazione, gli eventi devono

[434] Hugo Münsterberg, *Film.Il cinema muto nel 1916*, Pratiche, Parma, 1980, p. 82

essere costruiti alla luce del narrativo e questo, secondo Bruner, richiede un lavorio di armonizzazione ermeneutica della parti nel tutto ed un processo interpretativo di tipo ermeneutico. L'idea che un racconto non possa essere niente altro da ciò che è, deriva da due processi: uno di "seduzione narrativa", per cui si costruisce una necessità narrativa che è la controparte, in sede narrativa, della necessità logica; l'altro, atto a far apparire un racconto auto evidente e non bisognoso di interpretazione, che è la "banalizzazione narrativa"[435].Secondo Bruner, ad innescare l'attività interpretativa all'interno della comprensione di un testo narrativo non è l'ambiguità testuale o referenziale , ma lo stesso testo narrativo e l'attività interpretativa, da qualunque lettore sia esercitata ed in qualunque contesto sia svolta ovvero l'attribuzione di una intenzionalità nei confronti di chi realizza il racconto e le conoscenze di fondo di chi racconta e ascolta la storia

5. Canonicità e violazione. Non tutto ciò che avviene è oggetto di racconto e narrazione, perché ciò avvenga " occorre che oggetto del racconto stesso diventi il modo in cui un copione canonico implicito è stato calpestato, violato o deviato".Questo comporta il verificarsi di quello che William Labov definisce "evento precipitante". Ciò non significa che la canonicità, al pari dei copioni oggetto di trasgressione, non sia convenzionale e tradizionale. Trasgressioni, ribaltamenti, capacità di andare oltre i copioni tradizionali[436] rappresentano un modo originale di far vedere gli eventi, stabilire nessi, cogliere aspetti che fin a quel momento erano risultati invisibili. "Nel testo narrativo la violazione può essere creata con strumenti linguistici non meno che mediante l'uso di un evento precipitante a cui nell'intreccio si attribuisca una funzione di delegittimazione". A tal proposito i formalisti russi distinguevano tra *fabula*, e il modo di raccontare, *sjuzet* [437].

[435] Si tratta di quei testi che Roland Barthes chiamava "leggibili" e che contrapponeva a quelli "scrivibili", ossia a quelli che stimolano l'ascoltatore o il lettore ad impegnarsi in una attività interpretativa inedita. "Rendere strano l'ordinario". Cfr. Roman Jakobson, *Poetica della prosa*, Theoria, Roma – Napoli, 1998

[437] Una dimensione riguarda la *fabula*: essa può essere costituita, ad esempio, dal tema del "figlio ingrato che non soccorre i genitori malati" o "dall'amore impossibile di due giovani ostacolato dalla famiglia". L'altra dimensione riguarda il *sjuzet*, cioè il modo di raccontare. Uno stesso intreccio può essere narrato in modi diversi, utilizzando ad esempio la modalità avventurosa dell'azione o quella più intima del romanzo interiore. La distinzione tra fabula e *sjuzet* ossia tra fabula e intreccio è stata proposta dai formalisti russi:la fabula è lo schema fondamentale della narrazione, la logica delle azioni,

6. Referenzialità. Il testo narrativo dà vita ad un mondo tutto suo, accettabile in base alla sua verosimiglianza, non in base alla verificabilità. Le singole parti nella misura in cui diventano funzioni o elementi subordinati all'insieme, perdono il proprio status di espressioni referenziali singolari e definite.
7. Appartenenza a un genere. Farsa, commedia nera, *Bildungsroman*, romanzo d'amore, satira, romanzo d'avventura sono tipi riconoscibili di racconto e tuttavia noi possiamo parlare di genere sia come modo per intendere il racconto, sia come caratteristica che concerne il testo[438]. I generi sono dei modi approssimativi e convenzionali di rappresentare le vicende umane, ma anche modi di raccontare, per cui attivano la nostra mente e la nostra sensibilità in modo particolare. Il genere narrativo è un modo per costruire situazioni, ma anche un modo per orientare l'uso della mente.
8. Normatività. Il concetto deriva dal fatto che una violazione presuppone una norma, ma la norma storicamente e culturalmente non è data una volta per tutte. Osserviamo la celebre illustrazione della "pentade" di Kenneth Burke: agente, azione, scena, scopo e strumento. L'equilibrio tra questi elementi produce una *ratio* determinata dalla logica culturale, quando uno di questi elementi diventa sovrabbondante allora si creano dei disordini e il motore del dramma è proprio questo disordine inteso come squilibrio.

---

la sintassi dei personaggi, e il corso degli eventi ordinati temporalmente. Può anche non essere una sequenza di azioni umane e può concernere una serie di eventi che riguardano oggetti inanimati o idee. Il *sjuzet* è la storia come di fatto viene raccontata, come appare in superficie, con le sue dislocazioni temporali, salti in avanti e indietro, riflessioni parentetiche. In un testo narrativo lo *sjuzet* o intreccio si identifica con le strutture discorsive. L'intreccio può mancare, ma fabula e discorso. U.Eco, *Lector in fabula*, cit..pp. 102-110

[438] "…Credo che porre in rilievo le situazioni e la loro presunta universalità possa voler dire lasciare un'ombra più profonda. La situazione, infatti, è solo la forma dell'intreccio di un genere, la sua *fabula*; mentre il genere è anche un modo di raccontare, il suo *sjuzet*. I generi si specializzano bensì applicandosi a situazioni umane e convenzionali, ma conseguono i propri effetti mediante l'adozione di un linguaggio particolare. E tradurre il "modo di raccontare" di un genere in un altro linguaggio o in un'altra cultura in cui esso non esista richiede una vera e propria invenzione linguistico-letteraria … (ad esempio) la cosiddetta "svolta della narrativa verso l'interiorità" che si è verificata nella letteratura occidentale, per esempio, può essere dipesa dall'affermarsi della letteratura silenziosa, che è un'invenzione abbastanza recente. Se la riflessività innescata dalla letteratura silenziosa fu poi ulteriormente accentuata dalla creazione d generi letterari – i cosiddetti romanzi moderni o post-moderni possiamo ben aspettarci che tali generi risultino di difficile accesso all'occidentale che non legge e, ancor più, ai membri di una cultura esclusivamente orale" J. Bruner, *op.cit.*, p.32

9. Sensibilità al contesto e negoziabilità. Il concetto riguarda il contesto, e di conseguenza l'intenzione narrativa e le conoscenze di sfondo. Secondo le teorie più recenti, in particolare riferite alla psicologia dell'infanzia e dell'adolescenza, il concetto di *sospensione dell'incredulità* può essere integrato da una visione, in cui è la dipendenza della produzione narrativa dal contesto a permettere una negoziazione culturale.
10. Accumulazione narrativa. In scienza l'accumulazione prevede la derivazione da principi generali. Nella narrativa funziona diversamente. Le strategie che provvedono all'accumulazione narrativa sono: l'imposizione di fittizie sequenze storico – causali e la connessione per contemporaneità. L'accumulazione contribuisce a creare una cultura, perché la collettività ha bisogno di accumulare storie di avvenimenti del passato entro un qualche tipo di struttura diacronica che consenta la continuità con il presente.

    Bruner sottolinea che, per ovvie ragioni, la struttura del linguaggio (forma discorsiva) e la struttura del pensiero (processo mentale) spesso finiscono per confondersi. Come ci sono problemi di linearizzazione e astrazione nella trasformazione di un pensiero, così ci sono dei problemi nel rappresentare un intreccio e una storia che lo fa esistere.

    L'ipotesi è che il testo-sceneggiatura, nodo centrale del sistema filmico, rappresenti l'intersezione di un duplice movimento di trasformazione culturale ed extraculturale, il cui dinamismo non esclude corto-circuiti, nel quale si elabora il passaggio dalle immagini mentali alle parole e dalle parole alle immagini-mentali. Un movimento mentale e immaginario che corrisponde alla natura mentale e immaginaria della rappresentazione cinematografica e ricerca indirettamente l'esperienza interiore dello spettatore. Le immagini-mentali, liberate da procedimenti attivati dall'attenzione, la memoria, l'immaginazione, le emozioni, sono compenetrate dalla intrinseca relazione con i mezzi specifici ed esclusivi che il cinema mette loro a disposizione, e volano tanto più alte, quanto più è profonda la consapevolezza e il possesso di questi mezzi. Conservano le proprietà fondamentali delle narrazioni e del pensiero narrativo,ma sono altro dalle forme della realtà, altro dalle forme fisiche di spazio, tempo e casualità, altro dalla letterarietà. La scrittura di un romanzo, ben diversa da quella di un

saggio, lavora sull'espressione di pensieri, la scrittura di una sceneggiatura lavora sui contorni e la definizione di immagini, mediante segni– parole-frasi, rilanciando al suo lettore/spettatore la chiave d'accesso di ogni futura interpretazione.

CAPITOLO III – Esempi di analisi

3.1Pickpocket : l'intelligenza delle mani

" I grandi russi mi interessano perché sono attratto dalla verità, dalla profondità umana che hanno dentro. I sentimenti sono eterni, sono gli stessi di centocinquanta anni fa, si tratta solo di riproporli in un linguaggio cinematografico. Mentre Tolstoj si proietta in senso orizzontale, Dostoevskij è quello che va più a fondo di tutti nella riflessione dell'essere, di quello che Proust chiama " le coeur du coeur"[439], e lo fa senza artifici. Ma quanta maestria

[439] Bresson utilizzerà questa suggestiva metafora anche nelle *Note sul cinematografo*: "Non bisogna girare per illustrare una tesi, o per mostrare uomini e donne fermi al loro aspetto esteriore, ma per scoprire la materia di cui sono fatti. Raggiungere quel " cuore del cuore" che non si lascia afferrare né dalla poesia, né dalla filosofia, né dalla drammaturgia". Robert Bresson, *Note sul cinematografo*, Marsilio, Venezia, 2008, p. 45. Per un'analisi approfondita dei nessi che si stabiliscon tra questa opera e la tradizione cinematografica (concetto di *photogénie*, formalisti russi, teorizzazioni dei registi sovietici, princio del *tipaz*/ "modello vivente" da Kulesov a Zavattini) si guardi il saggio di L. Albano, *Robert Bresson teorico di cinema*, in Giovanni Spagnoletti, Sergio Toffetti (a cura di), *Il caso e la necessità. Il cinema di Robert Bresson,* Lindau, Torino, 1998, pp. 79-82

sotto l'apparente semplicità!"[440]. Questo spunto ci avvicina al tema della *presenza* (eco, riverbero, interrelazione che sia) di Dostoevskij nell'opera del maestro francese o comunque ci introduce al dialogo che si istituisce tra un romanzo, come *Delitto e castigo,* ed un film, *Pickpocke.* Prima di entrare nell'argomento, è opportuno però fare una breve premessa sul romanziere russo.

Secondo Sergio Givone[441], tra i mesi del 1863 e del 1864, Dostoevskij compie una svolta radicale, che si manifesta, oltre che nella sua vita, nella complessa elaborazione di *Memorie del sottosuolo* e prosegue poi nella stesura delle sue opere maggiori. L'uomo del sottosuolo, chiuso nel suo squallido "buco", lontano da "tutti", sbalzato da volo a caduta, invaghito del "bello" e del "sublime" e nello stesso tempo immerso nel fango di una vita sordida e meschina, contempla la irriducibilità di una ricomposizione armonica della sua personalità e, al tempo stesso, osserva con sguardo lucido il dispiegarsi del male[442]. L'atteggiamento contemplativo diventa scherno, desolata cupezza, feroce irrisione, ma la minaccia costante della catastrofe non consente alcun atteggiamento distaccato. Egli "non ragiona, delira (e però il suo delirio è lucidità e veggenza insuperabili). Non riflette, non pensa: *cerca una via d'uscita*. A paradosso oppone paradosso, si contraddice, si confonde, divaga (…) disfacendo alla fine ogni coerenza nel suo superbo, esaltante vaniloquio.I concetti sono fatti a brandelli, le idee si incendiano nei congegni della febbre"[443].

---

[440] Aldo Tassone, *Un leone dimenticato*, in AAVV. (a cura di Françoise Pieri e Aldo Tassone), *France Cinéma 1989- Catalogo generale France Cinéma* ,Firenze, 1989, e in G. Spagnoletti, S. Toffetti (a cura di),*Il caso e la necessità*, cit., p. 129

[441] Sergio Givone, *Dostoevskij e la filosofia*, Laterza, Bari, 2007 p. 103 e ss.

[442] "Il godimento proveniva dalla troppo chiara coscienza che avevo della mia bassezza (…) non c'era scampo, non potevo diventare un altro uomo: che se anche fossero rimasti ancora tempo e fede per trasformarmi in qualcosa di diverso, io non avrei potuto mutarmi (…) Mi vergognavo (e forse mi vergogno ancora adesso); e arrivai al punto di sentire un certo segreto, anormale e vile godimento, quando mi capitava di ritornare in una orribile notte pietroburghese nel mio cantuccio e di riconoscere decisamente che nella giornata avevo commesso di nuovo qualche brutta azione e che ciò che era stato fatto era ormai irreparabile, e interiormente, segretamente mi laceravo … fino a che questa amarezza si mutava in una ignobile, maledetta dolcezza…" in Fëodor Michail Dostoevskij, *Memorie del sottosuolo,* in *Racconti e romanzi brevi*, a cura di Maria Bianca Luporini, trad. di E. Lo Gatto, A. Nobiloni, A. Polledro, S. Polledro, Sansoni, Firenze, 1962, pp. 93 e ss.

[443] Franco Rella, Giorgio Franck (a cura di), *Sentimento e memoria*, coll. Le Sfere, Pendragon, Bologna, 2003, p. 33 - 35

Segregato nel suo carcere volontario, nel doppio ruolo di vittima e carnefice, l'uomo del sottosuolo, anziché contrastare la logica dell'anima bella e del sublime, se ne appropria e la svuota dall'interno, trasformandola in una distruttiva dialettica antinomica. In questo groviglio di pulsioni e tensioni ambigue maturano le premesse per il personaggio di Raskol'nikov, suo diretto discendente. Scrive Givone: "Raskol'nikov e « l'idea» : autentico uomo del sottosuolo, Raskol'nikov si rintana in essa come nel ventre materno, per rinascere da essa (…) L'idea di Raskol'nikov, di per sé, è piuttosto goffa e dozzinale; essa consiste in un'interpretazione estremistica della cosiddetta morale utilitaria, cioè nella giustificazione dell'assassinio per fini superiori: sì, è giusto, pensa, uccidere una vecchia usuraia la cui vita non vale più di quella di un "pidocchio" o di uno "scarafaggio" – una vecchia "stupida, cattiva e malata" … è giusto in quanto se ne può ricavare del denaro da mettere "al servizio di tutta l'umanità e della causa comune"[444].Tale idea, sebbene sia turpe e provochi disgusto in colui che la progetta, possiede una tensione interna inoppugnabile, che sconfina nel paesaggio, e supera se stessa, eccedendo il limite della morale convenzionale, liberando "l'uomo superiore", consegnandolo alla lucida azione. "Raskol'nikov, che nel sottosuolo ha scoperto la permutabilità infinita del mezzo con il fine, ora la sopprime: non si tratta più del rapporto tra mezzo e fine, perché *il mezzo è il fine*. Se tutto si rovescia nel suo contrario, anche il rovesciamento stesso, non resta che decidere, non importa cosa, dal momento che la norma coincide con il fatto"[445]. Allora, riprendendo le parole di Goethe nel *Faust*[446], in principio non sarà la parola, ma l'energia, l'azione, l'impulso, l'affetto, attraverso il quale si realizzerà la differenza tra identità del singolo e mediocrità del viver comune.

---

[444] Sergio Givone, *Dostoevskij e la filosofia*, cit., p. 108

[445] *Ibidem*, p. 109

[446] Faust, poco prima che gli appaia Mefistofele, prova a tradurre il primo versetto del Vangelo di Giovanni, il celeberrimo: *en arché* o *Logos*, che S. Girolamo tradusse *In principio erat Verbum* e Lutero con *Im Anfang war das Wort*, ma la traduzione lo lascia insoddisfatto: «*Sta scritto*: "*In principio era La Parola*". *Ed eccomi già fermo. Chi m'aiuta a procedere? M'è impossibile dare a "Parola" tanto valore. Devo tradurre altrimenti, se mi darà giusto lume lo Spirito. Sta scritto: "In principio era il Pensiero". Medita bene il primo rigo, ché non ti corra troppo la penna.Quel che tutto crea e opera è il Pensiero? Dovrebb'essere: "In principio era l'Energia".Pure, mentre trascrivo questa parola, qualcosa già mi dice che non qui potrò fermarmi.Mi dà aiuto lo Spirito! Ecco che vedo chiaro e, ormai sicuro, scrivo: "In principio era l'Azione.* Johan Wolfgang Goethe, *Faust I*, W. Goethe, *Faust*, trad. it. di F. Fortini, Mondadori, Milano 1987, p. 95.

Contro ogni circostanza e in spregio delle conseguenze, l'azione non è predicato della sostanza, come pretendeva la Scolastica, ma principio di tutte le cose e dell'io assoluto. L'azione è il delitto, il pensiero febbrile, la vertigine della colpa, la polverizzazione del principio di individuazione nella molteplicità delle maschere. Raskol'nikov con fredda determinazione uccide una volta ed uccide una seconda [447] nello stesso luogo, con la stessa arma, sfidando la casualità, sfuggendo il pericolo. Attraverso l'azione delittuosa, la sua volontà di sofferenza coinciderà con la volontà di dominio, la paranoia precipiterà nell'incubo, il delitto nell'espiazione, e, infine, l'accettazione della sofferenza diventerà riscatto, ma in questa contraddittoria dialettica senza soluzione di continuità non raggiungiamo alcuna sintesi, né contempliamo l'eroe in azione, piuttosto ne condividiamo gli stati d' animo tra cadute e resurrezioni, lacerazioni e trasalimenti, scivolando nei gorghi del pensiero in divenire, caratteristica questa comune a tutti i personaggi che gli sfilano accanto o gli si parano innanzi. In ogni momento del processo mentale, si producono corti circuiti e illuminazioni , ma non sappiamo cosa ci sarà dopo, né quale sarà la prossima mossa. Non è concesso alcun approdo all'estenuante infittirsi del pensiero e all'alternarsi febbrile di veglia e sonno: tutto è instabile e caotico per le strade e nei locali pubblici come tra le pareti domestiche, lungo scale ed i corridoi come nel labirinto dell'esperienza interiore. In *Delitto e castigo* va in scena il dinamismo del mondo alla rovescia e l'infinita compresenza del discorde. Per Bachtin[448], al quale si deve questa interpretazione ed una lettura assolutamente originale

[447] Il protagonista, infatti, uccide la vecchia usuraia intenzionalmente e uccide sua sorella, la merciaia Lizaveta, apparsa inaspettatamente sulla scena del crimine.

[448] Il testo *Dostoevskij. Poetica e stilistica* è un'edizione ampliata e rielaborata per Einaudi del lavoro del 1929, dal titolo *Problemi dell'opera di Dostoevskij*, che costò allo studioso il confine a Kustanaj, al confine tra la Siberia e il Kazachstan, dove trascorse sei anni, svolgendo vari lavori per vivere. Tre i fili conduttori, come sintetizzato da Clara Strada Janovič: a) di contro ai formalisti ed ai sociologi marxisti-positivisti, Bachtin sostiene che non si deve imprigionare il fenomeno letterario nell'epoca della sua creazione, poiché l'opera non è "rispecchiamento" dei tempi, ma semmai vive nel *tempo grande* e spesso di una vita più intensa e piena che nella sua sua età contemporanea; b) alla dilatazione dell'orizzonte spaziale e temporale dell'opera letteraria Bachtin fa corrispondere una analoga dilatazione dell'orizzonte di lettura, anzi i due orizzonti si incontrano, perché l'opera letteraria vive nel processo della lettura; c) Bachtin introduce la nozione fondamentale di "dialogo", rifiutando la tesi della "chiusura" delle singole culture, della loro incomunicabilità e della necessità di una identificazione conoscitiva con quelle culture. La comprensione creativa di un 'opera non rinucia al proprio posto nel tempo e alla propria cultura, ma dialoga con l'oggetto di indagine, che pone domande e offre risposte, consentendo un progressivo approfondimento del metodo conoscitivo.

dell'opera di Dostoevskij, il romanzo del grande autore russo sfugge ogni criterio univoco ed ogni conclusiva volontà di sistematizzazione, a favore del gioco dialogico, nella cui spirale polifonica trovano tutti voce, ciascuno a suo modo e senza criteri gerarchizzanti, tra furori, lacrime, assunzioni di responsabilità, negazioni della colpa, deliri, sogni, avvitamenti intellettuali. Ogni personaggio risulta sdoppiato, anzi moltiplicato all'infinito nei modi dell'apparire reciproco[449] ed ogni episodio evidenzia l'emergenza del negativo come ciò che si imporrebbe alla positività dell'essere e lo fagociterebbe nel movimento del trasgredire e del ribaltare (la cosiddetta dimensione carnevalesca). Secondo Bachtin, i romanzi di Dostoevskj *sono espliciti romanzi di prove*, in cui convergono il "romanzo sensazionale" inglese (Lewis, Radcliffe, Walpole ecc.), il romanzo avventuroso-sociale francese dei bassifondi (E. Sue), i romanzi di prove di Balzac e, infine, il romanticismo tedesco (soprattutto per il tramite di Hoffmann). Ma, oltre a ciò, Dostoevskij, grazie alla religione ortodossa, é direttamente legato alla letteratura agiografica e alla leggenda cristiana (con la loro specifica concezione della prova). "Da ciò è determinata l'unione organica, attuata nei suoi romanzi, di avventura, confessione, problematicità, agiografia, crisi e rigenerazione, cioè tutto il complesso che è caratteristico già del romanzo ellenistico-romano di prove (per quanto possiamo giudicare in base a Apuleio, alle notizie giunteci su alcune autobiografie e alla leggenda agiografica protocristiana)"[450]. Se Bachtin[451] evidenzia questi complessi rimandi e le molteplici stratificazioni presenti, Ejzenstejn sostiene che l'opera di Dostoevskij

---

[449] " In ogni voce egli (Dostoevskij) ha saputo sentire due voci discordanti, in ogni espressione, l'incrinatura e la disposizione a passare a un'altra, opposta espressione; in ogni gesto egli ha colto contemporaneamente la certezza e l'incertezza; egli ha percepito la profonda equivocità e plurivocità di ogni fenomeno. Ma tutte queste contraddizioni e duplicità non sono divenute dialettiche, non si sono messe in movimento lungo un cammino temporale, lungo una linea in divenire, ma si sono dispiegate sullo stesso piano come coesistenti e contrastanti, come termini che consonano, ma che non si confondono, ovvero come irrimediabilmente contraddittori (…) La visione di Dostoevskij è chiusa in questo istante di svelata multiformità e resta in esso, organizzando e inquadrando questa multiformità nello spaccato di quel dato istante". Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino, 2002 p. 64

[450] M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 2001, p. 198

[451] E'opportuno sottolineare che in un senso molto più ampio e dettagliato, Bachtin individua nei generi del serio-comico, in particolare nel dialogo socratico e nella satira menippea, e nel loro portato di relatività e relativizzazione propria del sentimento carnevalesco del mondo, l'origine della "linea dialogica" che conduce al romanzo polifonico dostoevskijano Cfr. M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistic.,*cit., pp. 133- 141

è riconducibile all'area del *noir*. Secondo il regista sovietico, "il giallo è il genere letterario più forte, con la costruzione (*postroenie*) più pura e raffinata. E' un genere dove i meccanismi narrativi (*sredstva vozdejstvija*) sono spinti fino al massimo delle loro possibilità (…) nella letteratura gialla ci sono opere interessanti in cui la struttura dl genere comincia ad arricchirsi di materiale raffinato proveniente dalla letteratura alta (è il caso di Dostoevskij *ndr.)*… Quasi ogni opera scritta da Dostoevskij è un romanzo poliziesco tipico con la polizia criminale e tutto quello che serve… Per quanto riguarda lo svolgimento dell'intreccio e le sue finalità troviamo qui uniti al massimo schemi di grande efficacia, per di più profondi, che sono trasferiti su un materiale comunicativo autentico (…). Il romanzo poliziesco, ed è la cosa più interessante, è legato con il materiale più antico. La sua efficacia è ad un livello del tutto arcaico e persino limitato. Se si mettono a confronto alcuni momenti tematici dl giallo con la mitologia e l'epos, si può vedere facilmente come tutta una serie di modi di pensare della letteratura religiosa si trasferiscano nella letteratura d'appendice"[452]. Mi sembra ci sia una certa "aria di famiglia" tra i due autori; entrambi ravvisano nel lavoro di Dostoevskij una sorta di tensività tra processo di cristallizzazione e condensazione di ciò che la cultura è in un momento particolare della sua storia e processo di catalizzazione di forze segretamente permanenti nella sfera della cultura intesa come "lunga durata": un'idea dell'opera come "fenomeno antropologico e culturale totale", densa di rimandi e riverberi, persistenze e discontinuità. Entrambi, infatti, sembrano indicarci, ai fini di una comprensione profonda del lavoro artistico altrui, la strada delle *sopravvivenze* o delle *pathosformeln* nell'accezione warburghiana. Una nozione che rinvia, nel processo di elaborazione e trasformazione dei materiali, ad una dimensione di consapevolezza, ma anche di impensato, e, anzi, proprio su questo terreno, gioca la sua partita più misteriosa di sintomo, traccia irrisolta, ambiguità fantasmatica non sovrapponibile ad alcuna periodizzazione storica, ma lanciata trasversalmente tra le molte periodizzazioni possibili[453]. E se

[452] S.M. Ejzenstejn, *La trama del delitto*, in *Stili di regia*, cit., pp. 372-375

[453] Per Warburg, la sopravvivenza non è *revival*, nostalgia o nozione temporale di archetipo. " Tutti conoscono l'espressione-chiave, la misteriosa parola d'ordine dell'intera impresa warburghiana. *Nachleben der Antike.*E' il "problema fondamentale" di cui la ricerca d'archivio e la biblioteca tentavano

Dostoevskij consegna l'ascia per un massacro ad una "patetica" figura cristologica, la santa virtù e la vocazione al bene altrui ad una giovane prostituta, il ghigno ironico e la minaccia persecutoria di un Mefistofele ad un tutore della legge non sorprende quanto le sue intense pagine di inquieta e rischiosa densità.

Tutto il lavoro di Robert Bresson è percorso da un dialogo intimo con l'opera del grande romaziere russo. In una delle sue note, Bresson scrive: "Proust dice che Dostoevskij è originale soprattutto nella composizione. E' un insieme straordinariamente complesso e serrato, puramente interiore, con correnti e controcorrenti come quelle marine, che troviamo anche in Proust (altrimenti, così diverso), e il cui equivalente andrebbe bene per un film" [454]. Seppur consapevole che le idee tratte da letture siano sempre libresche e resti opportuno andare incontro alle persone e agli oggetti in modo diretto[455], tuttavia nella filmografia del maestro francese, si possono ravvisare elementi tematici e tratti stilistici, che di Dostoevskij lasciano intravedere la presenza in filigrana, delle linee di forza, che, come un fiume carsico, tra mille rivoli ed un unico coerente corso, premono segretamente gli argini di una forma, di cui sono riconosciuti all'unanimità il rigore e l'unicità [456].

---

di mettere insieme tutti i materiali, per coglierne sedimentazioni e movimenti del terreno"; " La sopravvivenza, come la intende Warburg, non ci offre alcuna possibilità di semplificare la storia, impone anzi un disorientamento temibile per ogni velleità di periodizzazione. E' una nozione trasversale ogni possibile taglio cronologico. Disorienta la storia, la apre, la rende più complessa.." ;"Sono le cose morte da gran tempo, in effetti, che incombono sulla nostra memoria e la abitano più efficacemente e pericolosamente. Il concetto delle cose morte da molto tempo e redivive ricorda il "ritorno dei caratteri perduti" e il motivo delle "latenze" attraverso le quali sopravvive la struttura biologica dell'antenato comune di Darwin..." (p. 86). "La sopravvivenza ci ha detto l'indistruttibilità delle tracce, la metamorfosi ci dirà il loro relativo venir meno e le loro perpetue trasformazioni" in Didi Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., p. 56, p. 81, p.148

[454] R. Bresson, *Note,* cit., p. 111

[455] *Ibidem,* p. 116

[456] Secondo Cocteau, Bresson è un "autore a parte, che si esprime cinematograficamente come un poeta fa con la penna", investendo il cinematografo, delle medesime potenzialità e analoga capacità di intervento della scrittura. Cfr. Jean Cocteau, *Robert Bresson: Éloge*, Mazzotta/ Cinémathèque francaise, Milan/ Paris, 1997 Scrittori e critici, da Marguerite Duras a Patti Smith, hanno parlato di Bresson sempre in termini di unicità. La sua influenza sui registi è immensa: Eustache, Fassbinder, Garrel, Godard, Kaurismaki e , oltreoceano, Egoyan, Hartley, Hellman, Scorsese Cfr. Keith Reader, *Robert Bresson,* Manchester University Press, Collana French Film Directors, Manchester, 2000 pp. 2- 11.

Au Hasard Balthasar (id. 1966) è ispirato a *I Fratelli Karamazov*, per la nobiltà con cui nel romanzo vengono rappresentati questi animali[457], e a *L'idiota*, come ci dà indicazione Bresson, per il passaggio, in cui il principe Myskin, raccontando il suo viaggio attraverso la Svizzera, afferma che l'improvvisa luce che rischiara il suo spirito e la scomparsa di un sentimento, che provava nell'essere "straniero" in un paese occidentale, sono legate al raglio di un asino ed alla frase del principe "*Ecco! Ho capito!*"[458], ma l'immagine dell'asino, battuto fino allo spasimo finale, compare anche in uno dei sogni di Raskol'nikov[459]. Vi sono poi i film espliciti adattamenti di opere di Dostoevskij: *Une femme douce* (Così bella, così dolce) del 1969, tratto da un racconto dal titolo *La mite*, ed il film del 1971 *Quattre nuits d'un reveur* (Quattro notti di un sognatore) tratto dall'omonimo racconto. *Le Diable probablement* (Il diavolo probabilmente, 1977) riprende, nel titolo, ma anche nella complessità del personaggio, la temperie de *I Fratelli Karamazov*. *L'Argent* (id., 1983), infine, mutua da *Delitto e castigo* alcuni passaggi fondamentali, appropriandosi in modo orginale della scena del delitto.

Pickpocket (id. 1959, conosciuto in Italia anche con il titolo *Diario di un ladro)* presenta con *Delitto e castigo* un legame sottile: dal concetto di prova (legame tematico) che investe la struttura narrativa, al rinvio al *noir* (legame stlistico-strutturale). Ma non è l'unico testo letterario, di cu si possa ravvisare il riverbero. Sullo sfondo del film si agitano infatti luci e ombre provenienti da altri testi, quali ad esempio *Lo straniero* di Camus e *Diario del ladro* di Génet, l'etica giansenista e la filosofia pascaliana, la pittura di Renoir e Matisse, le memorie

---

[457] " o uomo, non ergerti al di sopra degli animali: essi sono senza peccato, mentre tu con la tua superbia comtamini la terra con la tua apparizione, lasciando dietro di te una scia di marciume…" cit. de *I Fratelli Karamazov*, in Michele Estève, *Il settimo film di Robert Breson,* in "Cineforum" n. 56, giugno,1966

[458] " Magnifique cette idée de faire dire l'idiot, en voyant l'âne et en l'entendant braire: Voilà! J'ai compris!... Ça c'est extraordinaire, c'est le genie… " Jacques Tournier, *La Table ronde*, in "Cahiers du Cinema" n.14, febbraio 1949 in Robert Droguet, *Robert Bresson,* Premier Plan, Lyon, 1966, pp. 63-65. Nelle stesse pagine l'autore sottolinea anche il nesso con Bernanos, che in un certo senso rappresenta il Dostoevskij francese, per il suo interesse rivolto non al peccato, ma all'autenticità degli esseri umani.

[459] Poco prima di uccidere la vecchia usuraia, Raskol'nikov sogna un vecchio contadino che pretende di far trottare una misera giumenta, attaccata a un grosso carro. La bestia è frustata senza pietà: Raskol'nikov, bambino, assiste alla scena accanto al padre, richiamandone l'attenzione in modo disperato. Il contadino, allora, per compiacere qualche "spettatore infervorato" abbatte l'animale con una pesante sbarra. "Il povero ragazzo non capisce più niente. Con un urlo si apre un varco tra la folla fino alla giumenta, abbraccia il suo muso inerte, insanguinato, e la bacia, la bacia sugli occhi, sulla bocca". Il padre lo trascina via. Cfr. S. Givone, *Dostoevskij e la filosofia,* cit., p. 111 -112

di Vidocq e la biografia di Barrington, Montaigne e Pascal, l'erotismo greco ed il misticismo biblico. Del resto le forze che attraversano l'opera del maestro francese sono molteplici, difficile esaurirle tutte, ma nel loro sfaccettarsi e dispiegarsi nel lavoro artistico, contribuiscono a mettere in luce l'originalità profonda e l'irripetibilità individuale delle sue creazioni. Spesso, come nel caso di *Pickpocket* si tratta di suggestioni presenti, ma spogliate di qualsiasi referenzialità ideologica e culturale troppo precisa, vaghe semmai, latenti, dense di echi, più simili ad un riverbero, ad un tono, che non alla lettura esplicita. Convince in tal senso il sottile ragionamento di Brandalise: "nel caso del rapporto tra Bresson e Dostoevskij cinema e letteratura non si incontrano sovrapponendo zone, per quanto cospicue, periferiche della loro rispettiva specifica consistenza, ma si incrociano in una dimensione che è quella in cui ciascuna di queste due arti trova quanto le è più proprio in ciò che pure le si rivela in un moto di fuoriuscita dal campo delle sue più apparentemente certe identificazioni. Uno spazio (…) in cui le arti trapassano una nell'altra come per un processo di auto-approfondimento"[460]. Il film, quindi si pone, sin dalla sceneggiatura, come un luogo di interazione di diverse fonti e diversi elementi di ispirazione diretti e indiretti. Gli effetti di riverbero suscitano comunque differenti interpretazioni: Michel Estéve scrive a proposito della vicinanza tra il film e *Lo Straniero*: "Michel ha numerosi punti in comune con Mersault… il mondo esteriore, evocato sotto forma di piccoli dettagli mai sottolineati, presentati senza alcun commento comunica l'impressione di un mondo irreale. Ma si tratta di un universo irreale per la coscienza dell'eroe, di un mondo instabile, indecifrabile, assurdo, sul quale non si può agire attraverso gli sguardi ordinari. Come Mersault, Michel prova solo impressioni sensoriali, accorda la sua simpatia non agli uomini, ma agli oggetti, riduce gli uomini stessi a oggetti… resta straniero al mondo…"[461], diversamente Adelio Ferrero, autore di una monografia sul regista francese, commenta che "l'alacrità sorda, passiva, apparentemente sprovveduta di ogni scopo, senso e finalità, incapace di

[460] Adone Brandalise, *Vedere e pensare*, in L. De Giusti (a cura di), *La bellezza e lo sguardo. Il cinematografo di Robert Bresson*, Il Castoro, Milano, 2000, p. 52
[461] Michele Estéve, *Robert Bresson,* Editions Seghers, Paris, 1962, p.48 (trad.mia)

qualsiasi progetto e programma", di cui Giacomo Debenedetti[462] parlava a proposito di Meursault, è altra cosa dalla tensione e inquietudine di Michel e anche da quella "forza eiaculatrice dell'occhio" di cui ha parlato una volta Bresson"[463].

A partire dall'idea originale alla sceneggiatura, *Pickpocket* sembra seguire le convenzioni di genere in maniera abbastanza fedele, ma l'autore le contraddice prima ancora dell'apparire dei titoli di testa: *Ce film n'est pas du style policier. L'auteur s'efforce d'exprimer, par des images et des sons, le cauchemar d'un jeune homme poussè par sa faiblésse dans une aventure de vol à la tire pour laquelle il n'était pas fait. Seulement cette aventure, par des chemins étranges, réunira deux âmes qui, sans elle, ne seraient peut – être, jamais connues*.

Il paratesto, di per sé zona indecisa, liminare, di *transizione* e *transazione*, in questo caso rappresenta una soglia[464] che introduce al testo e ne modella l'interpretazione. Secondo Bordwell, che sceglie il film ad esempio di "narrazione parametrica", Bresson afferma con questa dichiarazione di intenti, il suo ruolo di narratore onnisciente[465], per poi delegare il racconto a colui che

---

[462] Giacomo Debenedetti,*Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano, 1971, p. 418

[463] Robert Bresson*, Note,* cit., p. 19.

[464] Secondo Genette, il *paratesto* riguarda alcune produzioni, verbali o non verbali, come un nome d'autore, un titolo, una prefazione, delle illustrazioni, che presentano il testo e lo rendono presente, assicurandone la ricezione e il consumo Cfr. G. Guagnelini, V. Re, *Visioni di altre visioni,* cit., p.8

[465] Secondo Bordwell, il prologo a rullo, precedente i titoli di testa, manifesta la volontà del regista di auto-designarsi come la fonte originaria di immagini e suoni ovvero l'"autore" del film e, in qualità di narratore onnisciente, esprimere la sua conoscenza totale del percorso del personaggio dalle origini (si dice infatti che Michel non è fatto per il furto) alle reazioni psicologiche, agli eventi a cui andrà incontro, fino all'esito del suo cammino. " La narrazione propone uno schema particolare che si svolgerà nel corso del film. Noi stiamo per vedere la storia di un ladro, la motivazione, le azioni e gli sviluppi che eventualmente uniranno due personaggi. Questo prologo è forse più comunicativo di altri prologhi hollywoodiani, ma resta allettante e oscuro in certi punti. Quale è lo "strano cammino" di cui si parla? Michel è una delle due anime annunciate? Chi è l'altra? Certe spiegazioni resteranno vaghe tanto quanto la debolezza che ha precipitato Michel nel crimine. Ma attraverso tali vuoti ed equivoci, la narrazione mantiene una sua evidente sospensione che provoca la nostra curiosità…" (*trad. mia*) David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, Madison, 1985, p. 291 e ss. Nel suo lavoro sulla narrazione nel film di finzione, David Bordwell descrive forme narrative diverse, una di queste è la "narrazione parametrica", che riprende, adattandoli, il concetto dei parametri di Nöel Burch. Secondo Bordwell, il film *Pickpocket* si basa su una narrazione auto consapevole, in cui gli eventi sembrano svolgersi da soli, e la modalità del racconto è soggetta ad un *sistema parametrico* internamente organizzato, in termini di spazialità e temporalità cinematiche: "style [is] promoted to the level of a shaping force in the film", e , diversamente dai "ganci" presenti nelle scene dei film classici holllywoodiani, Bresson crea dei rapporti puramente visivi e sonori, che rendono le relazioni del *syuzhet* profondamente equivoche. *Ivi,*pp. 289- 309. Analogamente scrive Kristin Thompson nel suo saggio sulle somiglianze tra Tati e Bresson: "… ho definito la forma parametrica come "governata da un principio

sarà il protagonista della vicenda, il quale non entra come personaggio attante, ma come una mano che scrive un diario intimo, forse una confessione alla polizia o una lettera o un romanzo, non ci è dato saperlo, né tantomeno ci è dato comprendere a quale evento la sua scrittura faccia riferimento (si intravede sul foglio *dans la rue… je sais que d'habitude ceux qui ont fait ces choses se taisent au que ceux qui en parlent ne les ont faites. Et pourtant je les ai fait…*). L'immagine della mano si combina con una *voice over* extradiegetica, che riflette sul bizzarro (*drôle*) cammino per arrivare a Jeanne, per poi passare in dissolvenza alla mano inguantata di una signora, nell'atto di tirar fuori dalla borsetta del denaro, consegnato ad un uomo che si reca allo sportello delle scommesse di Longchamps, e, solo a questo punto, si palesa in campo medio Michel, che guarda nella maniera più neutra possibile la coppia. L'uomo, ora che ha scommesso, passa tra la macchina da presa e il giovane, che abbassa lo sguardo, forse sentendosi osservato. La *voice over* si eleva al sopra delle parole degli altoparlanti, che annunciano la corsa (- *Da diversi giorni avevo preso la mia risoluzione, ma ne avrei avuto il coraggio?*). Mentre la coppia esce di campo a destra fotogramma, il giovane esce di campo a sinistra. La macchina da presa segue con un leggero movimento il giovane che si avvicina alle spalle della coppia. Una rapida occhiata della donna al ragazzo, posizionato dietro di lei e il quadro che si compone di fronte ai nostri occhi include la coppia, tagliata quasi a metà da un lato e dall'altro del fotogramma, e Michel, nel mezzo, imperturbabile, in primo piano. L'immagine del suo volto si alterna al dettaglio della mano che apre la borsa della donna per sottrarle il denaro.

Anche qui, come nel *Diario di un curato di campagna* e in *Un condannato a morte è fuggito*, il gesto materiale della scrittura o meglio della mano che scrive, si piega al procedimento e alla scansione di una confessione autobiografica, proposta e decifrazione di un'esperienza morale vissuta, senza indugi o facili

---

strutturante nel quale la motivazione artistica diventa sistematica e messa in primo piano per tutto il film; allora la motivazione artistica **[** vale a dire l'inlusione di un certo motivo principalmente per il suo interesse estetico**]** crea modelli che sono importanti quanto o più delle strutture narrative… In generale possiamo definire parametrici quei film che danno ai motivi stilistici un significativo grado di indipendenza dalla motivazione e dalla funzione narrativa" Kristin Thompson*, Politiche di controllo assoluto,* in L. De Giusti (a cura di), *La bellezza e lo sguardo,*cit. *,* pp. 78-79

patetismi (lo stile di Bresson esclude la ridondanza) ma, con uno scarto temporale evidente rispetto all'azione: mentre, nei due film citati , la scrittura accompagnava il presente, qui riguarda il passato, non sappiamo se prossimo o remoto. Il film ci mostra *flashback* che hanno la stessa flagranza del presente. La *voice-over* del protagonista espone un'esperienza già vissuta, spesso raddoppiando o precedendo ciò che vediamo sullo schermo, o commentando in modo fulmineo gli stati d'animo, che a quell'esperienza si accompagnano (*Ero fiero di me stesso mi sentivo il padrone del mondo / Sembrava che il cuore stesse per scoppiarmi / Quel primo successo mi incoraggiò, la fortuna forse era dalla mia parte/ L'orologio era bello / Jeanne, che strano cammino ho dovuto fare, per arrivare fino a te…)*

Michel, il giovane protagonista, è un borseggiatore. Come Raskol'nikov, crede di essere superiore alla legge e al consorzio umano. La sua vita di furti e illeceità lo tiene lontano dagli affetti e si alimenta di contraddizioni. In un'occasione, sul punto di varcare la soglia, per far visita alla madre malata, si ritrae, ma le lascia tuttavia del denaro, consegnandolo alla giovane Jeanne, una vicina d'appartamento. Di fronte alla possibilità di cambiare vita, non servono a nulla un'offerta di lavoro, da parte del suo amico Jacques, la morte della madre, che probabilmente ha capito come viva, il sentimento trattenuto di Jeanne, che non riecse a far breccia nel suo animo, l'insistenza di un commissario, che lo interroga, lo fa controllare e tenta di metterlo in guardia, ricordando da vicino il temibile Porfirij Petrovic. Piuttosto, Michel, si eleva dai modi maldestri e casuali, in cui esordisce nel furto, alle vette dell'arte del borseggio, e, passando da una prova all'altra, persegue il suo cammino e lo fa fino in fondo, perché " il vento soffia dove vuole". Michel affina le sue capacità grazie all'incontro con un ladro di mestiere, Kassagi (indicato nei titoli di testa come consigliere tecnico per i gesti dei ladri). Costui, nel retro di un piccolo caffè di Rochouart, gli insegna, *senza esitare e con la migliore buona grazia del mondo*, i trucchi e le "magie" del mestiere. Michel collabora con lui ed un altro ladro, dividendo equamente i ricavi attraverso il gioco delle carte. La sequenza alla Gare de Lyon, esemplare coreografia di movimenti e geniale concerto per sole mani, mostra il talento del loro sodalizio. La fortuna di Michel sembra esaurirsi, quando i suoi complici

vengono arrestati. L'ispettore lo mette con le spalle al muro, recandosi nel suo appartamento. Michel incontra Jeanne, alla quale confessa di essere un ladro, ma la ragazza, anziché ritrarsi, lo abbraccia in lacrime. Costretto a sparire, si reca in treno prima a Milano, poi a Londra, ma non vediamo i luoghi. Sappiamo, attraverso una sapiente ellissi, che, dopo essere stato lontano per due anni, fa ritorno a Parigi. Ritrova Jeanne. La ragazza ha avuto un figlio da Jacques, che l'ha abbandonata, ma del quale lei, per sua ammissione, non era innamorata. Michel decide di occuparsi di Jeanne e della bambina, ma ricade nel crimine. Stavolta,però, con un tranello, viene arrestato dalla polizia, ritrovandosi le manette ai polsi in quello stesso luogo, Longchamps, in cui, all'inizio del film, le sue mani impreparate avevano sottratto denaro ad una sconosciuta. Michel è costretto in prigione, Jeanne va a trovarlo, le dice di non essere pentito, di non aver bisogno di nulla e di nessuno, ma solo quando ella si asterrà per un periodo dal fargli visita, a causa della bambina malata, solo allora, lui si renderà conto di esserne innamorato. La lunga erranza di Michel sconfina in un approdo, suggellato da un bacio castamente appassionato, plasticamente interdetto dalle sbarre della prigione, a cui si aggrappano le mani del giovane, che Jeanne, reclinando leggermente il collo, sfiora con le labbra. Il film si chiude su questa inquadratura raccolta, giocata sulla sospensione del desiderio, dai chiaroscuri contrastati, nel dubbio se le ultime parole, che udiamo, siano un bisbiglio del protagonista o la conclusione del suo monologo interiore in *voice-over* (*O Jeanne, pour aller jusqu'à toi, quel drôle de chemin il m'a fallu prendre"*). Ma se la catarsi tragica (nel senso aristotelico) è inapplicabile nei film di Bresson, allora l'unica catarsi consentita è quella suggerita da Dostoevskij : "nel mondo non è ancora avvenuto nulla di definitivo, l'ultima parola del mondo e sul mondo non è ancora stata detta, il mondo è aperto e libero, tutto ha ancora da venire e avrà sempre da venire"[466].

Michel, come il protagonista di *Delitto e castigo* , appare determinato e sospinto da un'idea ossessiva e incombente, un lucido delirio, una silenziosa febbre, che sembra non concedergli tregua: i suoi occhi brillano di una luce indefinibile nel decidere il furto, le sue labbra sono increspate da una impercettibile piega di

[466] M. Bachtin, *Dostoevskij,* cit., p. 217

sottile appagamento nell'eseguirlo, tutto il corpo è percorso da un fremito controllato nel misurarsi con il borseggio e tuttavia nulla, del tumulto che gli squassa il cuore, trapela sul suo volto impenetrabile. Chiuso nella sua "topaia" o assorto nella sua erranza, questo moderno *flâneur*, dalla giacca stazzonata e il nodo della cravatta allentato, risulta remoto a qualsiasi radicamento, progettualità e chiarezza di significato. Distante dagli "altri", manifesta di fronte al commissario e all'amico, Jacques, in modo tanto esplicito da risultare dichiarato, la sua idea di superiorità[467], distinguendosi in una prassi, che non prevede alcuno sviluppo coerente verso una vita dai contorni definiti, mosso unicamente, per sua ammissione, dalla coscienza. Ma se il distanziamento è la cifra del suo *andare nel mondo*, come rivela l'assenza di momenti di contatto con gli "altri", (fatta eccezione per l'abbraccio di Jeanne ed il bacio finale), nella pratica del borseggio, questa distanza si trasforma in estrema, insistita, vicinanza (a cui contribuisce la durata tensiva dei piani e la rapidità del montaggio). Nel film, infatti, si delinea una teoria di imprevedibili contatti fisici, sotto forma di robusta presa del corpo altrui (il furto per strada con il dettaglio della mano di Michel che afferra il polso del viandante o il trucco dell'intromissione nel taxi con l'inquadratura del busto della vittima deprivata del portafoglio), di sensuali sfioramenti (il piano ravvicinato del giornale infilato al posto della borsa sotto il braccio della giovane donna) o di delicate "penetrazioni" a filo d'abito (la magnifica sequenza alla Gare de Lyon). Del resto in tutto il film le mani dei ladri violano l'intimità altrui, insinuandosi, aprendo giacche, sottraendo portafogli, in modo sottilmente erotico [468], beffardamente profano.

---

[467] Michel: *Perché non si permette che degli uomini capaci, intelligenti, dotati di talento e forse anche di genio, quindi indispensabili alla società che, invece di vegetare in una cella, siano fino ad un certo punto liberi di infrangere la legge?*
Commissario: *Che cosa distinguerebbe dagli altri questi uomini superiori?*
Michel: *La loro stessa coscienza*
Commissario: *Una specie di ladro utile, benefico, ma questo è il mondo alla rovescia…*
Michel: *Bè, dato che è già alla rovescia, è il caso di rimetterlo dritto*

[468] Spetta a Louis Malle l'individuazione di questo aspetto: *Le regard froid, les lèvres serreés de Martin Lasalle et de ses complices évoquent Don Juan et le marquis De Sade… Pickpocket est "aussi" un film erotique, le vol à la tire n'etant evidemment que le symbole à peine transposé, du péché de chair (exemple: le spasme provoqué chez le heros par la premier vol"* in Louis Malle, *Avec* Pickpocket *Bresson a trouvé*, in "Arts", n.755, 30 dicembre 1959

Se Raskol'nikov vive una doppia direzionalità di annegamento nel delirio e galleggiamento nel tumulto degli eventi, il personaggio di Bresson vive una doppia direzionalità fatta di solitudine e prossimità equivoche. Entrambi lontani dal reale[469], entrambi impegnati, "nello sforzo che l'uomo ha fatto e che l'uomo fa per determinare in libertà il senso e il valore del proprio destino"[470]: l'uno è sopraffatto dall'onda di piena del delitto, l'altro in balia di una fissazione all'oggetto parziale, attraverso la quale il furto si configura come violazione di un ordine automatizzato, rottura e lacerazione nel *continuum* dell'esistenza irrelata. Il film, quindi, segue il tema tradizionale di *Delitto e castigo*, ma Bresson lo azzera in ogni momento. Riduce drasticamente tutte le associazioni tradizionali e le aspettative della storia e del personaggio: attraverso l'ellissi della storia e attraverso lo stile recitativo del personaggio. Anche le conversazioni di impianto ideologico con l'ispettore, al quale viene esibito il testo di Barrington *The Prince of Thieves*, malgrado il loro portato filosofico-dialettico, sono trattate come degli strappi rapidi e lucidamente efficaci, che non mandano avanti la narrazione, ma gettano luce sulla intima conflittualità degli attanti, poiché quello che accade veramente si trova al di sotto delle parole e delle idee manifeste. "Non siamo mai, da nessuna parte, al di fuori delle presenza di Michel; non sappiamo mai più di quello che lui sa, né abbiamo esperienza di qualcosa se non quanto egli subisce. Sebbene la reputazione di Bresson per l'austerità sia più che meritata, ciò tuttavia non deve indurci a pensare che egli sia in qualche modo "obiettivo". Almeno in *Pickpocket* lo spettatore viene fatto identificare direttamente con il protagonista, sia dal punto di vista percettivo che emotivo"[471], del resto Bresson è contro la noia ed i silenzi della sala, a favore del processo di coinvolgimento, ove per coinvolgimento si intenda, contro i film che mostrano e spiegano tutto, il *sentire affettivo ancora prima del capire*[472], ma intende raggiungere l'obiettivo,

---

[469] Sarà Jeanne a dirgli: *Vous rêvez. Vous n'êtes pas dans la vie réelle. Vous ne vous intéressez à rien de ce qui intèresse tout le mond* (Lei non vive nella realtà, non si interessa di ciò che interessa agli altri*)*

[470]Vittorio Strada, *Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa,* Einaudi, Torino, 1969

[471] Ken Kelman, *The Structure of Fate. Bresson's "Pickpocket"*, in P. Adams Sitney (a cura di), *The Essential Cinema*, vol.1, Anthology Film Archives, New York, 1975, pp. 208-209

[472] A tal proposito, sottolinea Susan Sontag che Bresson desidera la distanza, ma il suo obiettivo non è raffreddare le emozioni affinchè l'intelligenza prevalga . Cfr. Susan Sontag, *Spiritual Style in the Film of Robert Bresson*, in *Against Interpretation: And Other Essays*, Picador USA, Farrar Straus And Giroux, New

respingendo la " cattiva immediatezza" dell'emozione, cercando il "pathos della distanza"[473]. A tal proposito, scrive Susan Sontag: "Bresson desidera la distanza. Ma il suo obiettivo non è raffreddare le emozioni affinchè l'intelligenza prevalga. La distanza tipica dei film di Bresson sembra esistere per una ragione diversa: perché l'identificazione con i personaggi, quando sia profondamente concepita, è un'insolenza - un affronto al mistero rappresentato dall'azione umana e dal cuore umano"[474]

Nelle opere precedenti, ad esempio *Journal d'un curé de campagne*, tratto da George Bernanos, Bresson aveva mostrato profondo rispetto e assoluto rigore nell'affrontare l'opera letteraria, da cui traeva ispirazione, al punto da non modificarne la composizione e le proporzioni interne, ben consapevole che la composizione esprime la natura profonda di un'opera, la sua verità più intima. Aveva lavorato tuttavia ad un processo di essenzializzazione ed alleggerimento di tutte quelle parti che, *drammaticamente*, non si integravano in modo assolutamente necessario con quello che era il tema del progetto[475] ovvero la tragica ascesa di un giovane curato di campagna verso la santa agonia e la croce. E' la necessità dei rapporti interni[476] ed un senso preciso del ritmo della composizione filmica[477] a guidare la mano (anche quando scrive) e l'occhio di Bresson[478]. Come sottolinea Jean Sémolué, a proposito dell'adattamento del

---

York, trad. it. *Stile spirituale nei film di Robert Bresson*, in *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano, 1997

[473] "Porre il pubblico di fronte a esseri e cose, non come lo si pone arbitrariamente secondo le abitudini acquisite (*cliché*), ma come ti poni tu stesso secondo le tue impressioni e sensazioni *imprevedibili*. Non decidere mai nulla in antcipo" R. Bresson, *Note*, cit., p. 85

[474] Cfr. Susan Sontag, *Stile spirituale nei film di Robert Bresson*, in *Contro l'interpretazione*, cit. , p. 182.

[475] Scrive L. De Giusti: " Anche nei testi degli scrittori verso i quali avvertiva profonde affinità, in particolare Bernanos e Dostoevskij, Bresson trova un punto d'equlibrio tra la fedeltà allo spirito – l'unica possibile- e il necessario tradimento dell'ordine del discorso. Ogni linguaggio è portatore di una sua specifica verità. Nelle *Note sul cinematografo* egli riprende più volte l'idea che il vero, dischiuso da un'arte, non può essere il medesimo di un'altra… Il segreto è costruire un film sul romanzo attraverso le risorse del cinema, cercando delle equivalenze sul piano compositivo: quelle sotterranee "correnti e controcorrenti" marine che costituiscono il ritmo e il respiro dei testi". L. De Giusti (a cura di), *La bellezza e lo sguardo*, cit., pp. 12-13, introduzione

[476] " Bisogna che un'immagine si trasformi al contatto di altre immagini come un colore al contatto di altri colori. Un blu non è lo stesso vicino a un verde, un giallo, un rosso. Non c'è arte senza trasformazione". R. Bresson*, Note, cit.,* p.18

[477] " Due specie di film: quelli che usano i mezzi del teatro (attori, regia, ecc.) e si servono della macchina da presa per *riprodurre;* quelli che usano i mezi del cinematografo e si servono della macchina da presa per *creare*" *Ibidem,* p. 13

[478] " Non si crea aggiungendo, ma levando. Sviluppare è un'altra cosa. (Non sciorinare)" *Ibidem*, p.89

Diario, “la costruzione, a grandi linee, resta quella del romanzo; di contro, l’aspetto affettivo, sensibile, della composizione è proprio di Bresson. Dal momento che ha scelto il linguaggio cinematografico per esprimersi, è proprio là che occorre insistere.” [479] *Pickpocket* ,che per autori come Louis Malle, rappresenta il primo vero film di rottura di Bresson[480], è anche la prima opera in cui il maestro francese rinuncia al supporto di un testo di riferimento, libro o documento[481] che sia, e ad una mediazione di tipo letterario. Diversamente da quanto era accaduto in passato con Diderot e Bernanos, ma anche con Giraudoux (per *Les Anges du Péché)* e Cocteau (per *Les Dames de Boulogne*, da un brano di *Jacques le Fataliste et son Maître* di Denis Diderot), che avevano collaborato con lui alla sceneggiatura, qui Bresson firma da solo soggetto, sceneggiatura e dialoghi. Affronta il film in completa libertà, ma, del romanzo di Dostoevskij, cattura l’essenza, anche se dei tre nuclei narrativi del romanzo ne resta in vita solo uno, il principale. Il furto prende il posto dell’assassinio e la molteplicità delle maschere dell’opera si cristallizza nel volto fieramente enigmatico del protagonista. La vicenda, come appare già nelle pagine del testo sceneggiatura, vive di uno stretto incatenamento logico, che non lascia spazio a digressioni o sortite, fuori dal percorso dell’eroe. Il dramma nasce dalla progressione di elementi di per sé non drammatici, il racconto si concentra su immagini di per sé non significanti (sebbene la loro bellezza esuli dalla neutralità che Bresson teorizzava); l’articolazione del linguaggio cinematografico prevede, già in fase di scrittura, rapporti nuovi, *un modo nuovo di articolare e di accordare gli* fuori da ogni manipolazione dell’intreccio, curiosità aneddotica, subalternità al teatro, psicologismo o ostentazione della recitazione. Fatti, eventi, frammenti di reale[482], che, come annota Bresson, una

[479] Jean Sémolué, *Robert Bresson,* Éditions Universitires, Parigi, 1960, pp. 103-104 (trad. mia)

[480] *“ … La sortie de* Pickpocket *est une des quattre ou cinq grandes dates de l’histoire du cinéma*” L. Malle, *Avec* Pickpocket, cit. E aggiungerà che lungi dall’aver creato un universo astratto o falso, egli impone un universo originale ove la convenzione è assente.

[481] Per *Un Condamné à mort s’est echappé* Bresson cura la sceneggiatura ed i dialoghi, ma si basa su una vicenda storica autentica, letta sulla rivista *Le Figaro littéraire*: l’evasione di un eroe della Resistenza, condannato a morte, André Devigny, dal carcere di Montluc nel 1943, poche ore prima della sua esecuzione.

[482] Aspetto questo fondamentale per Bresson: “E’ indispensabile, se non vogliamo cadere nella RAPPRESENTAZIONE. Vedere esseri e cose nelle loro parti separabili. Isolare queste parti. Renderle indipendenti così da porle in una nuova dipendenza.” R. Bresson, *Note,* cit., p. 87

volta approdato allo spirito non appartiene già più al reale, sono perfettamente dati nella loro oggettività, al punto da far pensare al *cinéma verité*, ma in realtà rinviano ad un movimento segreto, ad un'idea nascosta: "le idee, nasconderle, ma in modo che si trovino. La più importante sarà la più nascosta"[483].

Il personaggio ed il mondo dostoevskiani agiscono da pretesto per affrontare, con animo spoglio e disponibile, lo spazio ignoto della creazione cinematografica: "Un soggetto limitato può dare pretesto a combinazioni molteplici e profonde. Evita i soggetti troppo vasti o troppo lontani dove niente ti avverte quando vai fuori strada. Oppure prendi soltanto quel che potrebbe far parte della tua vita e che appartiene alla tua esperienza"[484]. Il lavoro di Bresson si orienta verso la compressione, l'asciuttezza, lo scavo, i movimenti interiori, le forme che somigliano a idee, la capacità di vedere l'invisibile in quegli indizi di stati d'animo, che senza la macchina da presa, non si potrebbero scoprire. Un flm non è una "passeggiata degli occhi", ma un materiale che chiede di essere assorbito, sentito, intuito e desiderato, prima che compreso[485] .

Afferma Bresson in un'intervista su *Pickpocket* [486] : " Ho tracciato il film sulla carta, in tre mesi. Ne ho impiegato uno e mezzo per la scelta degli interpreti. Ho girato per undici settimane e il montaggio è avvenuto in dodici settimane". Già sulla carta[487] Bresson concentra la forza del suo impegno in scene precise, dialoghi serrati, punti di vista ben definiti, lavorando su ellissi visuali, temporali, verbali, spaziali[488], serrerà ulteriormente il procedimento in fase di ripresa e di

---

[483] *Ibidem,* p.42

[484] *Ibidem*, p. 47

[485] " Abituare il pubblico a indovinare il tutto di cui non gli si dà che una parte. Fare indovinare. Suscitarne il desiderio" *Ibidem*, p.98

[486] R. Bresson, *Les rythmes d'un film doivent être des battiments de coeur*, in "L'Express", 23 dicembre 1959, trad. it., *Il ritmo di un film deve essere come il battito del cuore*, in "Filmcritica", n.93, gennaio 1960.

[487] Cfr. Estratti della sceneggiatura originale di *Pickpocket* si trovano in M. Estève, *Robert Bresson,* cit., pp. 153-166

[488] In sceneggiatura Michel e Jeanne scambiano due battute, Jacques si avvicina al tavolo per invitarli a fare un giro sulle giostre. Michel dice loro di andare (*Allez vous. Je reste*). I due si allontanano, Michel resta solo in piano medio, il suo sguardo si rivolge attentamente a qualcosa. Si tratta di un orologio al polso di un uomo. Michel si alza, paga e segue l'uomo con l'orologio. Michel poi entra in piano medio tra la folla delle giostre e sparisce. Nella colonna di destra Bresson annota: *Musique et vacarme,* poi *Demi-silence,* poi *Pas de course* e ancora *Pas de course*, ponendo, come suo solito, precisa attenzione al suono fuori campo. In quella di sinistra scrive: qualcuno passa di corsa tra la folla, altri si mettono a correre, una donna dice: *Regarde, regarde. Il est tombé*. Jeanne e Jacques si avvicinano a quella concitazione in piano medio. Jeanne domanda cosa sia accaduto. Un uomo le risponde: *un ladro*. Jeanne e Michel poi

montaggio, come dimostra la scena indicata in sceneggiatura al *Foire de Neully. Terrasse d'un petit café (piano 246 – 253)* . Nei confronti del reale "il lavoro intermedio dell'immaginazione" si svincola da ogni rapporto di causa ed effetto e, anche se Bresson non sa dire cosa sia questo lavorio, ne riconosce l'intervento, forse è un'emozione prodotta da una resistenza all'emozione, forse è la tensione alla complessità, che non si può descrivere, ma certamente comprendere. Il racconto si libera dalle gradazioni e dalle gerarchie tra eventi primari e secondari, tra fatti necessari e contingenti, tra *plot* e *subplot*; incidenti scatenanti e svolte meccaniche. La costruzione è volutamente lacunosa, avara di informazioni, rigetta l'intreccio. Tra le righe del copione scritto, si respira già una disponibilità alla casualità e all'inatteso. La progressione drammatica si svolge per accumulo e iterazione, simmetrie e scarti improvvisi. Il nesso di causalità, ammesso che ve ne debba essere uno, cede il posto ad una infilata di eventi non necessari, ma significativi. La consequenzialità si trasforma in un fraseggio ritmico, che agisce più per contiguità che per successione. I dialoghi sono improntati ad una lapidarietà, che non lascia al modello altra scelta che la citazione, prosciugata di ogni intenzionalità. Nel film tutto è semplice ed esatto, aggettivo caro a Bresson. Tutto quello che appare piatto nella scrittura diventa luminoso e toccante grazie allo stile. Tuttavia la redazione della sceneggiatura di per sé a Bresson non interessa o interessa poco, "il film muore sulla carta"[489], annota in uno dei suoi aforismi. Se scrive, lo fa solo in funzione di un'immagine-idea, *l'intelligenza delle mani*, ed il racconto cinematografico a venire, ispirato all'azione invisibile e istantanea, che esercitano le immagini sui suoni ed i suoni sulle immagini, nella chimica segreta del loro reciproco processo di

---

tornano al tavolino, ma Michel non c'è più. Nel film, di questa sequenza, resta solo lo sguardo di Michel e il controcampo dell'orologio. Quando l'uomo che lo indossa si alza, Michel, dopo una brevissimo istante di riflessione, lo segue. Il piano medio vede l'uscita di Michel, il campo vuoto, un tavolino e delle consumazioni e, dopo una dissolvenza, con attacco sull'asse, per generare un passaggio temporale, di nuovo il campo vuoto con il rientro di Jacques e Jeanne. Immediatamente dopo vedremo Michel rientrare nell'appartamento con una mano sanguinante ed il vestito rovinato, e Jacques che lo raggiunge, dicendogli che ha avuto paura. Solo alla fine della sequenza ne comprenderemo il senso, quando Michel estrarrà dalla sua giacca l'orologio ambito.

[489] " *Di due morti e tre nascite*. Il mio film nasce una prima volta nella testa, muore sulla carta; è risuscitato dalle persone vive e dagli oggetti reali di cui mi servo, i quali vengono uccisi sulla pellicolama, posti in un certo ordine e proiettati sullo schermo, si rianimano come fiori nell'acqua" R. Bresson , *Note,* cit., p.23

trasformazione, che, come un sogno, "deve assomigliare a quel che si vede chiudendo gli occhi".

Scegliendo, su questo aspetto, l'orientamento della Sontag, la quale, contro certa critica che sostiene un film debba essere innanzitutto e al di là di tutto *visual medium*, si può dire che la forma di Bresson non sia principalmente visuale, ma impegni una ***particolare forma di narrazione***. *For Bresson film is not plastic, but a narrative experience,* nel senso in cui Alexandre Astruc auspicava che il cinema diventasse un linguaggio[490].

Lo sguardo di Bresson, il rigore dello stile, la sua interrogaziona inesausta nei confronti degli individui e degli oggetti, dei "modelli" e del cinema, esula da un visibile precostituito, scartando la facile opportunità della tecnica. E' indubbio, come hanno scritto molti teorici, che il racconto bressoniano si realizzi nella unicità stilistica, ma, volendo individuarne una specificità, mi sembra particolarmente appropriata la sintesi di Giorgio Tinazzi: è "l'esito dell'interferenza di due forze diverse: da un lato vi è quella che, comunque, fa progredire il racconto, che lega; dall'altro quella che dirada, che sedimenta, allenta, scandisce. Il fascino mai diretto di questo cinema, la sua *rischiosità* nasce probabilmente proprio dal fatto di muoversi in questa zona ambigua del racconto, che è ambiguità del tempo"[491]. Bresson lavora con la precisione di un intagliatore intorno al vuoto: fine arte della sottrazione, del levare piuttosto che mettere, del restituire l'essenziale ancorché necessario.

Vediamo ora, più dettagliatamente, quali potrebbero essere i "nodi" della trama dialogica intertestuale, a cui finora abbiamo accennato.

Il personaggio interessa a Bresson, come a Dostoevskij, non in quanto elemento della realtà che possiede segni determinati e stabili, socialmente tipici e caratteriologici (posizione sociale, *milieu*, profilo), ma come *individuo*,

---

[490] " Per *linguaggio* io intendo la forma in cui e attraverso la quale un artista può esprimere i suoi pensieri, per quanto astratti, o tradurre le sue ossessioni, come in un saggio o in un racconto… il film gradualmente libererà se stesso dalla tirannia del visuale, dell'immagine, dell'immediato e concreto aneddoto, per divenire un mezzo di scrittura tanto flessibile e sottile quanto la parola scritta… Il cinema-come-linguaggio significa una rottura nel tradizionale modo drammatico e visuale di raccontare una storia in un film" S. Sontag, *Stile spirituale nei film di Robert Bresson*, in *Contro l'interpretazione*,.cit*.,* p.190

[491] Giorgio Tinazzi, *Linee d'accostamento a Bresson*, in L. De Giusti (a cura di), *La bellezza e lo sguardo,* cit., pp. 22-23

posizione semantica dell'uomo rispetto a se stesso e alla realtà che lo circonda. Non ci è dato, infatti, sapere chi sia Michel, da quanto tempo delinqua, perché lo faccia, da che famiglia provenga, se abbia perso il lavoro o se ne abbia mai avuto uno. Quel che importa è la sua presenza, il suo *essere*[492]. Questa peculiarità ha fatto sì, che venisse consegnato al cinema del maestro francese l'attributo di "ontologico". Secondo il critico cristiano Henri Agel : "…L'essere esiste al di là di ogni incarnazione terrestre: lo stile implica un'ontologia. L'essenziale è oltre ciò che ci viene mostrato" [493], ma se questa indicazione, di contenuti e forma, incentrata sull'etica giansenista, è avvicinabile nell'esito, non nel merito, a quanto ci propongono anche altre voci, parlando di "drammaturgia specificamente religiosa o meglio teologica" (André Bazin)[494], "stile spirituale" (Susan Sontag)[495], "stile trascendentale" (Paul Schrader)[496] ecc., forse possiamo immaginare che, scartando ogni ormai inaccettabile sovrapposizione tra termini completamente diversi come spirito/anima e psiche, ben prima di un cielo da cui Dio sia tragicamente assente o di una grazia a cui ciascun individuo possa accedere, per Bresson, almeno in *Pickpocket*, sia centrale il senso della complessità psichica, l'invisibile, certo, ma nel senso del non-materiale, e ancora la tentazione del suicidio e la disperazione (*ero stanco di vivere*)[497], l'amalgama tra inconscio e coscienza, che muove un personaggio, sospeso,

---

[492] A tal proposito illuminante la seguente nota: " Modelli. Il loro modo di essere le persone del tuo film, è di essere se stessi, di restare quel che sono. *(Anche in contraddizione con quel che avevi immaginato)*". R. Bresson,*Note,*cit.,p.80 e ancora " Mi sono soprattutto sforzato (come negli altri miei film) d'interiorizzare il personaggio principale (…). In *Un Condanmé* (…) ciò che era importante, più che gli avvenimenti, era quest'uomo che proprio gli avvenimenti mi permetteveno di dipingere"- " I Suoi film insomma sono dei ritratti?" "Può darsi". cit. in J. Sémolué "*Strade senza ritorno*" in L. De Giusti, *La bellezza e lo sguardo,* cit., p.62

[493] Cfr. Henri Agel, *Cinéma et nouvelle naissance*, Albin Michel, Parigi, 1981

[494] "*Aussi pour la premiére fois doute le cinéma nous offre non point seulement un film dont les seuls événements véritables, les seuls mouvements sensibles sont ceux de la vie intérieure, mais, plus encore, une dramaturgie nouvelle spécifiquement religieuse, mieux théologique: une phénomélogie du salut et de la grâce"* André Bazin, *Le* Journal d'un curé de campagne *et la stylistique de Robert Bresson*, in " Cahiers du cinema", n.3, giugno 1951 trad.it. in "Filmcritica", n.13, marzo-aprile 1952 e n.100, agosto 1960

[495] Risulta comunque affascinante il nesso tra l'opera di Bresson e il lavoro di Simone Weil, *La pesantezza e la grazia*, proposto dalla Sontag, a tal proposito anche K. Reader rinvia al "vuoto" creato dall'azione della Grazia, che rispecchia quasi letteralmente il pensiero di Pascal nei confronti di Dio, quando dice "tu non mi cercheresti, se non mi avessi già trovato" K. Reader, *Robert Bresson,* cit*,* pp. 6-8

[496] Paul Schrader, *Il trascendente nel cinema. Ozu, Bresson, Dreyer*, Donzelli, Roma, 2002

[497] Motivo ricorrente nei film a venire (*Mouchette*, *Une femme douce*, *Le Diable probablement)*, ma con esiti ben più tragici

come il funambolo di Nietzsche, in precario equilibrio su una corda tesa sul vuoto: gli affetti terreni arrivano a salvarlo dalla vertigine dell'indifferenza e della coazione a ripetere. Lo schermo che Michel ha posto tra sé e il mondo si incrina. Il narcisismo autoreferenziale cede al contatto fisico fin lì negato, l'indifferenza della solitudine incontra l'emozionalità dell'incontro con il femminile. Non si tratta dell'ascesi di un'anima alla Grazia, del confronto con l'Altro o con l'alterità divina, ma di un sofferto approdo alla pienezza del rapporto interumano, il diverso da sé, rappresentato da Jeanne. Per questo, forse, la definizione che più si addice a Bresson è di regista "umanista".

Bresson, come Dostoevskij, ha dato vita a personaggi caratterizzati da una profonda coscienza della propria incompiutezza e indefinitezza, eppure fieramente determinati e volitivi. Non si può applicare loro la formula dell'identità, semmai della ricerca di identità. La vera vita ha luogo oltre i limiti di tutto ciò che l'uomo è come realtà esteriore, tracciabile, determinabile e prevedibile. Non a caso Bresson, prima di girare, confidava: " Non vedo in *Pickpocket* né un arrivo né una partenza. Sono in cammino", e ancora: "Vorrei rendere palpabile che le strade che noi intraprendiamo non portano sempre a destinazione. Voglio dire alla destinazione prevista" [498].

Il personaggio, la sua *autocoscienza* e la *funzione di questa autocoscienza*, che sfida l'inconscio o gli resiste, sono l'oggetto della visione e raffigurazione di Bresson come di Dostoevskij. Scrive Bachtin: "mentre di solito l'autocoscienza del personaggio è soltanto un elemento della sua realtà, soltanto uno dei tratti della sua figura totale, qui, al contrario, tutta la realtà diventa elemento della sua autocoscienza. L'autore non lascia per sé nessuna determinazione essenziale, non un segno, non un tratto…"[499]. Per offrirci il personaggio come punto di vista, sguardo sul mondo, sono necessari particolari metodi di scoperta e di caratterizzazione artistica, poichè ciò che deve essere scoperto e caratterizzato

[498] J.L. Godard J. Doniol Valcroze, *Entretien avec Robert Bresson*, in "Cahiers du Cinema", n.104, febbraio 1960 cit. in J. Sémolué, *Strade senza ritorno. Personaggi e costruzioni nei film di Robert Bresson,* in G. Spagnoletti, S. Toffetti, (a cura di) ,*Il caso e la necessità.,* pp.61- 69

[499] Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino, 2002 (trad. di Giuseppe Garritano) . Tale idea si sviluppa nel senso che l'autocoscienza del personaggio, divenendo dominante, dissolve l'unità fenomenologica dell'opera, assicurando al personaggio una nuova sfera di relatività e indipendenza dall'ambito di figura finita della realtà. Cfr. M. Bachtin, *Il personaggio e la posizione dell'autore nei confronti del personaggio nell'opera di Dostoevskij*,in *Dostoevskij,* cit. pp. 64- 102

non è il suo determinato modo di essere, ma il risultato della sua coscienza e autocoscienza. Lo stile di Bresson lavora in questo senso, dialoga con il "modello" e con la realtà, dentro l'orizzonte del personaggio e delle sue azioni, e non lo fa semplicemente attraverso la *voice-over*, spesso impiegata in modo ironico o contrappuntistico, ma attraverso la scelta di filmare gli eventi lungo le direttrici del *tempo interno* e dello *spazio interno*[500], spazio e tempo intimamente cinematografici, svincolati dalle preoccupazioni della trama. *C'est l'intérieur qui commande (…) Seuls les noeuds qui se nouent et se dénouent à l'intérieur des personnages donnent au film son mouvement*[501].

Bresson non ci restituisce mai il personaggio e l'ambiente che lo circonda in modo puramente descrittivo, non vi è un solo *establishing shot* nel film, mai una descrizione "geografica" dei luoghi o un esplicativo totale di controcampo alla soggettiva, il regista sceglie sempre di inserire il personaggio nell'ambiente, ma in un ambiente inquadrato per parti (*prendo dal reale alcuni brani, che poi unisco in un certo ordine*)[502], decostruito, assimilato ad uno spazio sconnesso[503], una "orchestrazione dello spazio", nella terminologia di Burch, affinché si risvegli l'immaginazione dello spettatore fuori da ogni interezza o illusione di completezza. Lo spazio è dunque suggerito, evocato dai particolari, *pars pro toto* (si pensi alla stanza di Michel), o da certe sonorità (si pensi all'annunciatore a Longchamp o al metrò) o dal fuori campo, utilizzando come obiettivo il 50mm, il più vicino all'occhio umano. Partendo dal reale, Bresson lo trasfigura, cercando nuovi rapporti, "frammentando", lavorando su piani di ripresa stretti, diversamente inclinati, privi tra loro di raccordo, restituendo in tal modo l'evidenza di una percezione essenzialmente soggettiva. Anche il lavoro sulla colonna sonora procede in tal senso. I rumori ed i suoni registrati

---

[500] Cfr. Amédée Ayfre, *L'univers de Robert Bresson,* in " Téléciné", novembre-dicembre, 1957

[501] R. Bresson, *L'Ecran français,* 17 novembre 1946

[502] " Je me veux et me fais aussi réaliste que possible, n'utilisant que des parties brutes prises dans la vie réelle…" in R. Bresson, in "L'Express*",* 23 dicembre 1959 e " Je prends du réel, des morceaux de réel, qu'ensuite je mets ensemble dans un certain ordre" in Jean Collet, *Rencontres avec Robert Bresson*, in *Téléciné*, maggio-giugno, 1960

[503] "Le cui parti non si raccordano, eccedono ogni giustificazione narrativa o più generalmente pragmatica, e che finiscono forse con il confermare che l'immagine visiva ha una funziona leggibile al di là della sua funzione visibile" G. Deleuze, *Immagine movimento,* cit., p.29

separatamente, dosati durante il montaggio e il missaggio, non sono quelli che si sentono, ma quelli che si crede di sentire nella vita quotidiana[504].

In questo senso è particolarmente preziosa l'elaborazione di Deleuze[505], quando ci parla di immagine-affezione. L'immagine- affezione è una delle articolazioni dell'immagine-movimento quale si presenta nell'intervallo tra immagine-percezione e immagine-azione: "essa sorge nel centro d'indeterminazione, cioè nel soggetto, tra una percezione per certi versi inquietante e un'azione esitante. Essa è una coincidenza del soggetto e dell'oggetto, ovvero il modo in cui il soggetto si percepisce esso stesso, o piuttosto il modo in cui si avverte o si risente "dall'interno"[506]. Deleuze, a proposito di *Pickpocket*, sottolinea che gli *spazi a frammentazione*, trasformati secondo raccordi ritmici, *corrispondono agli affetti del ladro*[507]: "lo stesso spazio è uscito fuori dalle proprie coordinate come dai propri rapporti metrici. E' uno spazio tattile… L'affetto non è espresso da un volto, e lo spazio non ha più bisogno di essere assoggettato o assimilato a un primo piano, trattato come un primo piano. L'affetto è adesso presentato direttamente in un piano medio, in uno spazio capace di corrispondergli" [508].

Bresson lavora con mezzi primi piani o primi piani alternati a dettagli,[509] il modello riempie il fotogramma del suo volto e della linea curva delle spalle,

---

[504] "Per il ladro quel rumore è l'espressione stessa della liberazione (passeggera); perciò per lo spettatore, che per un certo tempo si identifica con l'eroe, quel rumore doveva essere amplificato affinché venisse presa coscienza del suo valore soggettivo. Il cineasta dunque ha fatto registrare un rumore di ruore su delle vere rotaie … in piena notte, in una stazione silenziosa e con un convoglio che andava al deposito. Gli è quindi bastato nel missaggio far concordare l'immagine del treno che lasciava la Gare de Lyon con Michel, con il suono che aveva registrato. In Pickpocket il rumore delle portiere del metrò, il fruscio dei passi o delle voci, il frastuono di un atrio di stazione tuto dove restare percettibile in se stesso, ma contemporaneamente doveva assumere per l'eroe un valore affettivo". M. Estève, *op. cit*, in L. De Giusti,*La bellezza e lo sguardo*, cit., pp. 439-440

[505] Deleuze distingue tra inquadrature insolite motivate (soggettive) e inquadrature insolite non motivate sul piano narrativo (oggettive orientate, nell'accezione di Metz), vicine ai *decadrages* di Pascale Bonitzer.

[506] G. Deleuze, *Immagine movimento*, cit., p.84

[507] Cfr. Antonio Costa, *Bresson secondo Deleuze*, in L. De Giusti (a cura di) , *La bellezza…,* cit*.,* pp. 194-206

[508] G. Deleuze, *Immagine azione,* cit., p.132 e ss.

[509] Sulla funzione del primo piano , scrive Renè Predal: "La sua arte minimalista carica il pimo piano di due funzioni sovrapposte che lo trasformano in una sorta di piattaforma girevole a tutti i livelli della narrazione: in primo luogo, dice il maggior numero di cose con il minimo effetto , poi tende al simbolismo, cioè alla parabola. Elemento di retorica, il primo piano è anche creatore di senso, e partecipa al discorso come parte integrante del sistema grammaticale. Questa duplice articolazione gli

costrette in una giacca, sempre la stessa, di una misura più grande della sua, è un "modello tutto faccia", ma nei nuovi rapporti ritmici, suggeriti da Deleuze, gli affetti non sono espressi solo dal volto, ma da inquadrature strette, in cui sia lo spazio che gli oggetti sono trattati come dei primi piani (*voltificazione dello spazio*).

Bresson compone il montaggio secondo i ritmi di un'elegante fluidità, senza strappi, spesso in dissolvenza, seguendo la strada dell'intensità, piuttosto che dello svolgimento narrativo; preferisce la macchina fissa, magari con un'inclinazione obliqua o un leggero scarto rispetto alla centratura del fotogramma, e se la muove, non lo fa seguendo i criteri di una *immagine in soggettiva*, ma di una *visione*[510]; un solo *travelling* a precedere, quando Michel interroga il misterioso uomo, che poi scoprirà essere un ladro come lui (Kassagi); persino la combinazione di campo e controcampo assume, in virtù dell'atteggiamento ieratico[511] assunto dal modello e della posizione della macchina da presa, i contorni di una "formula stilistica astratta"[512]. Come sottolinea René Predal, l'estetica di Bresson si basa sulla figura dell'asindeto, che consiste nel sopprimere le congiunzioni fra termini o gruppi di termini in stretto rapporto tra loro, ma anche su figure come la litote, l'ellissi, la metonimia[513].L'ellissi è utilizzata per svuotare il racconto e ridurlo all'essenzialità e le iterazioni intensificano la coazione a ripetere del protagonista. Nota Leonard Meyer: "la ripetizione immediata tende ad enfatizzare le differenze tra gli eventi vicini, mentre la ripetizione a distanza

---

conferisce una reale complessità sotto le sembianze di una naturale semplicità" René Prédal, *Tutto il cinema di Bresson,*Baldini e Castoldi, Milano, 1998*,*p. 67

[510] *"- Dans Pickpocket, on ne voit pas les mouvements d'appareil*

- Pas plus que dans mes autres films où l'appareil n'arretait pas de bouger

- Vous ne voulez pas qu'on le voie bouger?

- Il ne s'agit pas d'un oeil qui se déplaceriat, mais d'une vision

J.L. Godard J. Doniol Valcroze, *Entretien avec Robert Bresson*, in "Cahiers du Cinema", n.104, febbraio 1960

[511] "… la direction d'actrices évite le plus possible les effets extérieurs (…) cette sobriété, qu'on attribuira par fois à l'atmosphère partculière du film, s'est affirmée depuis comme un conception esthétique propre à Bresson" J. Sémolué, *op.cit.*, p.24

[512] D. Bordwell, *Narration*, cit., p.298

[513] Cfr. René Predal, *Tutto il cinema di Bresson*, cit., pp. 68- 72

tende a richiamare l'attenzione sulle loro similarità"[514]. La percezione soggettiva non riguarda solo lo spazio, ma anche il tempo, discontinuo e orientato al futuro, sebbene sia una rievocazione del passato, ed anche in questo caso è l'ellissi a restituircene la dimensione, durante il film non sappiamo mai quanti giorni trascorrano nel susseguirsi degli accadimenti (*… poche settimane dopo* - annota Michel nel suo diario intimo*)*, né ci è data alcuna indicazione di ordine cronologico sullo svolgersi degli eventi (*dopo due anni…* - commenta la *voice over* al ritorno a Parigi) tutto passa attraverso la durata interiore, nel senso più bergsoniano del termine.

In un'altra sezione, dedicata all'impostazione dell'idea nel mondo artistico di Dostoevskij, Bachtin scrive: "il personaggio non parla solo di se stesso e della sua più intima cerchia, ma parla del mondo. (…) L'immagine dell'idea è inseparabile dall'immagine dell'uomo che se ne fa portatore" [515].

Dostoevskij e Bresson sanno raffigurare l'idea altrui, ma al tempo stesso conservano una distanza da essa, senza affermare, né confondere questa idea con la propria ideologia. L'uomo di idea delle loro opere, non è un carattere, un temperamento, un tipo sociale o psicologico, esteriorizzato o compiuto, ma colui la cui sfera soggettiva *va compresa e sentita fuori da ogni pregiudizio e giudizio morale*. Michel, come nel caso di tanti eroi dostoevskijani, non ha bisogno di milioni, il denaro che ruba non viene utilizzato per comprare un vestito ed una cravatta nuovi, come gli consiglia di fare il suo amico, né per uscire dalla "topaia", in cui vive. Il denaro semmai è restituito alla madre. E' chiaro che non è l'ambizione materiale a guidarlo, quanto, secondo Reader, la *jouissance* nel senso barthesiano del termine, che l'atto gli procura[516]*.* Piuttosto che o ancor prima di risolvere i problemi materiali, Michel, come Raskol'nikov, ha bisogno di risolvere il pensiero. Ma l'idea non vive solo nella coscienza individuale dell'uomo, anzi in tal caso morirebbe, l'idea comincia a formarsi e svilupparsi, solo entrando in rapporto dialogico con le idee altrui. Il pensiero umano diventa

[514] Leonard B.Meyer, *Explaining Music: Essays and Explorations,* University of Chicago Press, Chicago, 1973, p. 51

[515] Cfr. M. Bachtin, *Dostoevskij,* cit.*,* p. 103-116

[516] *"*La *jouissance* è fuori da ogni finalità immaginabile, non ha nulla a che vedere con il piacere (*plaisir*) . Non ha alcun alibi, niente da ripristinare, niente da recuperare. Il testo della *jouissance* è assolutamente intransitivo" Barthes cit. in K. Reader, *Robert Bresson,* cit., p. 58

vero pensiero solo in condizioni di contatto con un altro pensiero ed altre voci, cioè altre coscienze espresse nella parola. Raskol'nikov é in continua interazione dialogica con altre idee pienamente valide, e proprio all' indefinito nucleo interno della sua personalità si rivolgono Sonja e Porfirij, ma anche lo stesso autore.

Bresson procede in modo analogo, ma lavora alla composizione delle immagini, prima che alla parola: attraverso il campo e controcampo, pone sullo stesso piano gli interlocutori, affidando loro dialoghi antinaturalistici, tagliati con l'accetta, pronunciati a mezza voce, la cui violenza del messaggio è tanto più incisiva quanto più é accentuata dal riserbo dell'espressione dei modelli. Esemplare a tal proposito il confronto con il commissario e con Jeanne, dopo la morte di sua madre (*Ecco, non c'è altro, documenti, lettere,qualche foto, tutto qua e non si può tornare indietro… Jeanne, lei crede che verremo giudicati? – Sì, ma non tema per lei , era perfetta - Ma giudicati come? In base a quale codice? E' assurdo… - Lei non crede in niente?- Ho creduto in Dio, Jeanne, per tre minuti*).

" Lo spogliarsi è un'esigenza di scrittura che tende ad accrescere la forza dell'enunciato. Il messaggio non viene allora impoverito, ma portato all'incandescenza dalla precisione dei termini e dalla giustezza delle immagini pungenti che ogni volta colpiscono" [517]. Bresson non solo rappresenta il movimento dell'idea, fuori da ogni astratta definitezza teorica, nello scarno dialogismo interno al film, ma ne dispiega l'energia, la vita, la plasticità in un'immagine urgente come i palpiti del cuore[518], l'immagine-idea del film, ovvero quella " intelligenza delle mani", che, per ammissione di Bresson, è il motivo per il quale il regista ha scelto questo soggetto [519]. Deleuze parte proprio

[517] R. Predal, *Tutto il cinema*, cit., p. 65

[518] Cfr.Intervista a R. Bresson, *Il ritmo del film deve essere come il battito del cuore*, in "Filmcritica", n.93, v.XI., 1960. Analogamente " …come artista Dostoevskij non creava le sue idee come le creano i filosofi o gli scienziati: egli creava immagini vive di idee, da lui ritrovate, ascoltate, a volte indovinate nella *realtà* stessa, cioè idee già viventi o che entrano nella vita come idee-forze" M. Bachtin, *Dostoevskij,* cit., p.118

[519] Il regista afferma che il legame tra *Un condannato* e *Pickpocket* sono proprio le mani ed aggiunge " Io giro come se compissi degli esercizi con questa macchina potente che è il cinematografo: assai più potente del teatro e del romanzo". " L'avventura esteriore è l'avventura delle mani del ladro. Esse lo sospingono verso l'avventura interiore" (trad. mia) in J.L. Godard, J.Doniol-Valcroze, *Entretien avec,* cit, E ancora: ""Vorrei fare un film di mani, di sguardi, di oggetti, eliminando tutto ciò che è teatro" M. Estève,*R. Bressson,* cit. p.86; "Mi sembra di ricordare di aver letto una frase di Pascal che cominciava

dalla mano, organo dell'attività tattile, prensile e connettiva, per estrapolare, da quella che è la sua funzione a livello diegetico, *il principio compositivo di una sequenza*, e forse, a mio avviso, di tutta l'opera: la mano finisce con il prendere la funzione direttrice che le spetta, detronizzando il volto. "Così in *Pickpocket* sono le mani dei tre complici a connettere le porzioni di spazio di Gare de Lyon, proprio perché non prendono un oggetto, ma lo sfiorano, lo arrestano e lo fanno circolare in questo spazio. La mano raddoppia la propria funzione prensile (d'oggetto) con una funziona connettiva (di spazio); è dunque l'occhio tutt'intero a raddoppiare la propria funzione ottica con una funzione "aptica" (letteralmente toccare con attenzione *ndr.*) [520], non solo, ma credo che la mano in azione esprima il rifiuto nichilistico della norma e dell'ordine e, andando incontro al pericolo della sanzione, racconta, in un guizzo, il virtuosismo compiaciuto, il delirio di onnipotenza, l'infinita ambiguità del tatto[521].

Sono infine puramente dostoevskiani: la camera di Michel (una soffitta, un letto sgangherato, un misero lavabo, libri coperti di polvere) luogo di segregazione[522] e scelta orgogliosa di "diversità", da cui egli entra ed esce continuamente, ma anche il tema ricorrente della scala e della porta socchiusa. "La casa è la tana dove il protagonista si rifugia, tra una sortita e l'altra, ma, come accadeva a

---

così: "L'anima ama la mano". L'anima di un borsaiolo, la mano di un borsaiolo. C'è qualcosa di meraviglioso in questa destrezza. Non avete mai colto il turbamento che crea nell'aria la presenza di un ladro? è inspiegabile. Ma il cinema è appunto il dominio dell'inesplicabile" cit.in Adelio Ferrero*, Robert Bresson*, Il Castoro, Milano, 2004, p. 69

[520] La vista permette il cosiddetto *colpo d'occhio*, essendo sintetica ed istantanea, a differenza del tatto che è un senso analitico e successivo.

[521] Secondo Phippe Arnaud: "Mentre *Un Condannato a morte è fuggito*" era il film della volontò inflessibile, e cosciente, *Pickpocket* rappresenta per il cinema il nuovo domino degli automatismi incoscienti: la mano, con la sua volontà quasi-autonoma, è lì a guidarlo" (trad mia) Arnaud Philippe, *Robert Bresson,* Cinématheque française et Cahiers du cinéma, Paris, 1986, p.28

[522] Reader, anche per questo motivo, raccoglie *Pickpocket*, *Un condamné à mort* e *Le Procés* in una triade compatta ispirata alla segregazione, definendolo il ciclo della prigione. Cfr. K. Reader, *op.cit.*, pp.43-70. Diversamente Jean Sémolué sostiene che la prigione è un *leitmotiv* tematico di tutta l'opera bressoniana e ci interroga costantemente: "Sul piano psicologico, nei film di Bresson, la prigione definisce una triplice esperienza . È innanzituttoun luogo di ingiustizia, di soprusi, di trattamento inumano: spazio della tortura per Fontaine (*Un condamné à mort s'est échappé*), che ci confida "Mi ero abituato all'idea della morte"; cerchio chiuso che spinge al suicidio Yvon (*L'Argent*). È anche il luogo dell'accettazione della propria vocazione profonda, del proprio destino spirituale: Giovanna d'Arco (*Procès de Jeanne d'Arc*) non può vivere rinnegandosi e accetta il martirio; il curato di Ambricourt accetta con tutta la sua anima di divenire, a proprio volta, "prigioniero della Santa Agonia". È infine il passaggio necessario nel presente per una liberazione interiore nel futuro: è per scappare dalla loro prigione interiore che Thérèse (*Les Anges du péché*) e Yvon ritornano in prigione al termine del racconto" M. Estève, *Robert Bresson*, cit., pp.31-33

Raskol'nikov, essa "non offre valori di protezione e di resistenza, di isolamento e di privatezza (V.Strada)"[523]. Si tratta di una realtà ogni volta chiusa e aperta all'infinito, come lo spazio esterno. Qui non lo vediamo mai dormire, mangiare, leggere o far qualcosa di materiale, che non sia nascondere la refurtiva. Michel, come il protagonista febbricitante di *Delitto e castigo*, non è mai immobile, anzi, comunica nei gesti irrisolti la sottile tensione di chi è sempre in procinto di agire, sempre sulla soglia. Tempi e controtempi, dinamismo e stasi sono la misura del suo *movimento interiore.* Scrive Bachtin "Raskol'nikov vive in sostanza, sulla soglia: la sua angusta stanza (…) dà direttamente sul pianerottolo delle scale, ed egli non chiude mai la sua porta, anche quando esce (cioè questo non è uno spazio interno chiuso). In questa "bara" non si può vivere una vita biografica, qui *si può vivere solo una crisi*, prendere decisioni ultime, morire o rigenerarsi".Ed è proprio sulla *soglia*, che avvengono alcuni momenti chiave del film, ideale passaggio tra interni ed esterni, solipsismo e manifestazione radicale di una scelta, disperazione e onnipotenza. Sulla soglia si consumano dissidi ed esitazioni, prima che Michel affronti il ventre di Parigi. Non a caso *Pickpocket* è il primo film di Bresson a portare la macchina da presa nelle strade ed una tale esperienza [524] costituirà la fine di un incubo claustrofobico, suscitando l'entusiasmo della *Nouvelle Vague*.

3.2. Taxi Driver : l'occhio che uccide

Scrive Vincent Ostria, che fare l'inventario della filiazione bressoniana sarebbe troppo lungo. Dentro la costellazione di nomi figurerebbero esperienze diverse e singolari: nel solo cinema francese ci sarebbero Gérad Blain, Benoît Jacquot, Jean–Pierre Melville, che fa il suo esordio, come Bresson, sotto l'egida di Jean Cocteau e il cui *Frank Costello, faccia d'angelo* è un'evidente rimando a *Pickpocket*, e ancora Jean Eustache, Maurice Pialat. Secondo il critico, esiste un *Bresson touch* più diffuso di quanto appaia, che va da Krysztof Kieslowki a Martin Scorsese. Lo sceneggiatore di *Taxi Driver*, Paul Schrader, ha redatto una tesi di comparazione tra Bresson, Dreyer e Ozu e dice esplicitamente

[523] Cit. in A. Ferrero, *Robert Bresson*, cit., p. 65

[524] Naturalmente il merito va condiviso con il film del 1955 di Jean-Pierre Melville *Bob, le flambeur* (*idem*)

Scorsese: “In *Pickpocket* c’è una scena meravigliosa di borseggiatori che fanno sparire un portafoglio nelle loro mani, con un sacco di movimenti di andirivieni; è esattamente come quando Travis si allena da solo in camera sua con tutte le sue armi”[525].

Taxi Driver è stato spesso definito un film esistenzialista, sia per lo stile narrativo sia per l’ispirazione che Schrader e Scorsese hanno tratto dai romanzi di Dostoevskij. L’immagine di De Niro che percorre le strade di New York, fa esplodere il televisore o compie una strage, coi capelli tagliati da mohicano, è tra le più potenti e simboliche dell’America anni Settanta[526].

Il film è stato sottoposto ad ampie e accurate analisi, quindi, consapevoli della ricchezza degli studi critici, cercheremo di evidenziare solo ciò che riguarda la nostra ricerca, ovvero il rapporto di intertestualità, che, naturalmente, si complica, intrecciando il dialogo non solo con l’opera di Bresson e di Dostoevskij, ma anche con numerosi altri testi, fonti, elementi di ispirazione diretti e indiretti, che vanno dalla grande letteratura americana alla tradizione del *noir*, dalle profezie di McLuhan al filone *exploitation*, dal contesto socio-politico degli anni Settanta alla *Nouvelle vague* (passando attraverso la cinefilia dei giovani filmakers e la teoria del’autorialità di Sarris), dall’impianto calvinista che sottende la formazione di Schrader alla religione cattolica, in cui sono maturate le esperienze di Scorsese[527]. E lo sguardo potrebbe spingersi ancora più lontano e in profondità.

In questo fitto tessuto di trame testuali, tuttavia, mi sembra particolarmente importante lo studio di La Polla sul cinema americano degli anni Settanta. Tra le poetiche da lui individuate, è noto il filone, ricco di titoli ed opere di notevole spessore, che spettacolarizza la violenza. Tale spettacolarizzazione

---

[525] Vincent Ostria, *Il reale a pezzi ovvero l’essenza del cinematografo*, in G. Spagnoletti, S. Toffetti (a cura di) *, Il caso e la necessità,* cit., pp. 83-88

[526] Cfr. Martin Scorsese, Ian Christie, David Thompson, S*corsese on Scorsese*, Faber and Faber, London 2003; trad. it. *Scorsese secondo Scorsese*, Ubulibri, Milano, 1996; Cfr. Franco La Polla, *Il nuovo cinema americano 1967-1975*, Lindau, Torino, 1996
2002.

[527] “ Avevo scritto una sceneggiatura essenzialmente protestante, fredda e isolata, e Marty (Scorsese) ha diretto un film molto cattolico. Dalla desolazione della neve del Michigan, il mio personaggio è stato sbalzato nella new York fetida e torrida di Marty… Il protestantesimo ha un tono più individualistico, saldo nelle proprie certezze. Nel cattolicesimo c’è qualcosa di più emotivo, di più comunitario. La personalità di Travis è costruita come una chiesa protestante, ma attorno a lui tutto si comporta in modo diverso” M.Scorsese, I.Christie, D.Thompson *Scorsese secondo Scorsese,*cit.,p.13

rappresenta, a suo avviso, oltre che una denuncia, anche una delega del sistema e/o del capitale, risolvendosi in modo tanto ambiguo, quanto spiazzante, in lotta contro ciò che genera violenza ed assuefazione alla violenza stessa. Secondo lo studioso, anche lì dove non appare esplicitamente, "serpeggia nel cinema hollywoodiano contemporaneo un discorso di/sulla violenza sotterraneo, allusivo, ma non meno deciso, indicativo e probante" [528]. Gli atti, soprattutto gli atti finali, compiuti dai personaggi in campo, possono essere interpretati come gesti riassuntivi, cieche ribellioni, esplosioni interiori, contro un' oppressione ben più sottile, radicale e diffusa, di quella del sadismo esplicito o della spietatezza evidente. Va in scena il grande, fiammeggiante, teatro delle pulsioni. Se è questo l'orizzonte, entro cui si muove Travis Bickle, alle sue spalle giganteggiano gli anti-eroi della letteratura americana, creati da Irving Wallace, Edgar Allan Poe, John Steinbeck, William Faulkner, e, primo tra tutti, l'Huckleberry Finn di Mark Twain. E' con i loro corpi di *outsider* e la figura dello *shlemiel* di origine ebraica[529] (Malamud, Salinger, Bellow, Roth) che si impasta il personaggio, passando attraverso le ombre dell'universo enigmatico di Kafka e di quello grottescamente distorto di Gogol. A partire dalla fine degli anni sessanta[530], proprio con l'apparizione dello *shlemiel,* di matrice mitteleuropea, si definisce un tipo di racconto cinematografico, che insiste sulle corde della solitudine, sull'impossibilità a stabilire dei rapporti affettivi, sulla coscienza della propria irriduciblità alle leggi, esplicite e implicite, della società e dell'ambiente circostante. Lo *shlemiel* è il personaggio–vittima non tanto e non solo di una violenza tangibile, riconoscibile a occhio nudo, ma di quella surrettizia delle istituzioni, delle abitudini, dei doveri imposti, delle leggi del gruppo di appartenenza e di *gender*. Porta su di sé il segno dell'incapacità a comprendere ciò che gli sta accadendo, il "marchio" dell'inettitudine, la condizione di alienazione, propria del personaggio moderno, premessa alla schizofrenia vissuta nell'epoca successiva[531]. Impreparato di fronte agli

[528] F. La Polla, *Il nuovo cinema americano 1967-1975*, cit., p. 39
[529] *Ibidem*, p. 46
[530] Più o meno da *Il laureato* (1967) di Mike Nichols
[531] F. La Polla Franco (a cura di), *Poetiche del cinema hollywoodiano contemporaneo*, Lindau, Torino, 1997; Canova Gianni, *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Bompiani, Milano, 2000.

avvenimenti che si abbattono su di lui, inadatto a coglierne il senso, si inserisce nel cinema americano, consolidando di volta in volta le proposte di rinnovamento dei generi e dei valori. Film come *Taxi Driver* ne sono in parte una derivazione e " trovano una loro ragione non accidentale, divenendo, fra l'altro (…) un canto del cigno degli ideali di democrazia jeffersoniana sopraffatti dalle oggettive condizioni di un'America nella quale la repressione delle istanze individuali si esercita, volta a volta, secondo modi adeguati, dalla provincia ai grandi centri urbani. Il modello, pur nelle sue diverse varianti, è sempre lo stesso: la necessità di un'affermazione prepotente (compiuta a volte su se stessi, molto più spesso sugli altri) che rompa gli schemi imposti da un costume inteso ad autoconservarsi" [532] .

Quando Scorsese si interessa al copione di *Taxi Driver* , ha già diretto *Who's That Knocking at my Door?* nel 1967, *Mean Streets (Domenica in chiesa, lunedì all'inferno*) nel 1973 , *Alice Doesn't Live Here Anymore* (Alice non abita più qui) nel 1975 e, nello stesso anno, ha realizzato un documentario sui propri genitori, *Italianamerican*[533]*,* in cui ritorna alle radici, mostrando *Little Italy* e le sue piccole verità, tra ritualità, sottintesi morali e fatalismo*.* Chi gli parla del copione per la prima volta è Brian De Palma, con il quale poi Schrader realizzerà *Obsession* (*Complesso di colpa*, 1976). I produttori che ne detengono l'opzione sono Michael e Julia Phillips ed offrono la regia a Scorsese, che già pensava a Schrader per un adattamento de *Il giocatore* di Dostoevskij. In questo intreccio di relazioni, il regista resta immediatamente colpito dalla vicenda, abbandona il grande *musical* che aveva in mente, *New York, New York* (*idem*, 1977), e decide di impegnarsi nella realizzazione di questo film *low-budget,* dove

[532] F. La Polla, *Il nuovo cinema americano 1967-1975*, cit., pp. 47-49

[533] "Si tratta di un'ora di concentrato di riflessioni etniche sulla genesi di una nuova identità, l'identità *italoamericana*, appunto (…) in cui si impastano fluidamente, ma non senza fatica, due essenze culturali. E lo fa semplicemente attraverso un padre ed una madre, una tavola imbandita, un salotto con i divani incellofanati e una ricetta di salsa di pomodoro (salutata da una *standng ovation* alla prima del film). La sua famglia diventa *exemplum* di etnicità" Ilaria Serra, *forme e difformità della famiglia nel cinema italoamericano*, in Giuliana Muscio, Giovanni Spagnoletti, *Quei Bravi ragazzi. Il cinema italoamericano contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2007, pp. 164-165 ma la famiglia Scorsese sarà protagonista anche del documentario italoamericano *Mother Tongue* (1999) di Marylou Tibaldo- Bongiorno, un'intervista a personaggi pubblici ben noti, in cui viene analizzato il rapporto con la madre e l'importanza che la figura femminile ha avuto nella loro vita privata e professionale Cfr. Anna Camaiti Hostert, *Identità di genere nel cinema italoamericano*,in G.Muscio, G. Spagnoletti, *Quei Bravi ragazzi. Il cinema italoamericano contemporaneo*, cit. , p. 139

saranno determinanti la presenza di Robert De Niro[534], allora impegnato nelle riprese di *Novecento* (1976) di Bernardo Bertolucci, e la libertà concessa dalla Columbia alla piccola produzione indipendente, reduce dal successo di *The Sting* (*La Stangata*, di George Roy Hill) del 1973. " Se De Niro trovava nel personaggio di Travis Bickle il modo per approfondire lo psicopatico e strafottente Johnny Boy di *Mean Streets*, per Scorsese era l'occasione di regolare i conti col proprio retroterra geografico (New York) e ideologico (la religione cattolica)"[535]. Schrader e Scorsese lavorano insieme agli attori, anche sul set, per adattare i dialoghi. La sceneggiatura, con alcuni piccoli tagli e delle modifiche non sostanziali[536], sarà rispettata piuttosto fedelmente. Anche se il film, già a partire dai titoli di testa, ci conduce immediatamente in *medias res*, grazie al montaggio del primissimo piano di Travis, investito da ombre e luci delle città, alternato alle immagini al *ralenti* di quelle luci e quelle ombre, che sembrano liquefarsi attraverso il parabrezza del taxi, nella densa notte di New York, sulle note della musica di Bernard Hermann. Per ammissione degli autori, il celebre monologo di Travis Bickle allo specchio *(You talkin' to me? You talkin' to me? Well I'm the only one here. Who do you think you're talkin to?*), che in sceneggiatura non compare, è il risultato di una *performance* di De Niro, al quale Scorsese lascia ampio spazio per l'improvvisazione in uno dei momenti chiave del film[537].

Schrader, per il personaggio di Sport e gli altri delinquenti del suo "giro", aveva pensato a degli attori di colore, ma Scorsese, per evitare accuse di razzismo, affida il ruolo a dei bianchi, tra cui Harvey Keitel, con cui aveva già lavorato,.

Per sfuggire l'insonnia e il disgusto per il mondo cirnte, Travis Bickle, un ex-marine, reduce del Vietnam, si fa assumere come tassista nel servizio notturno,

---

[534] Reduce dall'Oscar come miglior attore non protagonista ne *The Goodfather – part two* (tit.it. Il padrino, parte seconda, 1975) di Francis Ford Coppola,

[535] Alberto Pezzotta, *Martin Scorsese. Taxi Driver*, Lindau, Torino, 1997, p.23

[536] Si tratta di piccoli tagli concernenti episodi secondari (ad esempio pp.5- 6), spostamenti di scena (pp.11- 13) o cambiamenti dei dialoghi, Cfr. Paul Schrader, *Taxi Driver,* Faber and Faber Limited, London, 1990 (contiene un'intervista di Schrader a Martin Scorsese del 29 gennaio 1982, pubblicata sui "Cahiers du Cinema")

[537] Con la complicità di un ricordo dell'interpretazione di Marlon Brando nel film *Reflections in a Golden Eye* (Riflessi in un occhio d'oro, 1967) di John Huston e dell'immagine di Albert Finney che si guarda allo specchio e dice "Che cosa sono io?" in *Saturday Night, Sunday Morning* (Sabato sera, domenica mattina di Karel Reisz, 1960) Cfr. M. Scorsese, *Sul cinema inglese ,* in *Il bello del mio mestiere*, Minimum Fax, Rom, 2002, pp. 66 - 71

senza porre limiti sui quartieri e sugli orari (…*anytime, anywhere* – risponderà a chi lo assume)[538]. Prova a corteggiare una ragazza, Betsy, che lavora nell'organizzazione elettorale del candidato alla presidenza Charles Palantine, la invita ad un caffè, incominciano a conoscersi, è sua intenzione salvarla dalla solitudine e dall'infelicità, ma, al secondo appuntamento, la porta a vedere un film porno e la perde. Malgrado alcune telefonate e vari mazzi di fiori, rispediti al mittente, la giovane donna lo tiene lontano e a nulla serve una sua incursione nel luogo dove lei lavora. Ovunque Travis vede sporcizia e degrado, così decide di acquistare delle armi da fuoco di diverso calibro ed una fondina, progettando di uccidere Palantine, il politico demagogo, che, una sera, è salito sul suo taxi per recarsi ad un comizio. Focalizza in lui il marciume e l'ipocrisia che lo circonda.Incomincia ad esercitarsi al tiro a segno, rinuncia alle pasticche, modifica la dieta, si allena per rimettersi in forma. Incontra una giovanissima prostituta, una tredicenne, di nome Iris, già intravista una sera, mentre tentava di sottrarsi al suo protettore, infilandosi nel suo taxi. Si rifiuta di avere rapporti con la giovane, pur pagandola, ma le dice che vuole salvarla e la invita in un caffé il giorno dopo. Durante l'incontro cerca di convincerla a cambiare vita, invano. Dopo aver fallito nel tentativo di assassinare il candidato Palantine, perché smascherato nel suo intento, Travis è a lei che pensa come obiettivo di una possibile redenzione. Si reca nella strada, dove l'ha incontrata, spara al protettore, uccide il locatore della camera a ore, dove la ragazzina si prostituisce, finisce a colpi di arma da fuoco un suo cliente. Dopo l'azione, tenta il suicidio, ma invano, i caricatori sono vuoti. Non gli resta che sedersi sul divano, portare simbolicamente le dita alla tempia e attendere l'arrivo della polizia. La sua impresa finirà nel circo mediatico, un titolo sulle pagine dei giornali, e avrà come postilla una lettera di ringraziamento dei genitori di Iris, per aver riavuto indietro la figlia. Travis può ora riprendere il suo lavoro, Betsy sale sul suo taxi, tenta di parlargli, ma lui si limita ad offrirle la corsa, dopo averla osservata, durante il tragitto, dallo specchietto retrovisore

[538] E all'interno della *voice over*: *I work the whole city, up, down, don't make no diference to me- does to some* …P. Schrader, *Taxi Driver*, cit., p.6

Ex critico, pupillo di Pauline Kael, Schrader si è laureato alla UCLA con una tesi dal titolo *Trascendental Style in Film: Ozu, Bresson and Dreyer*[539]. La sua formazione è diversa da quella di Scorsese e degli altri *movie brats* (generazione eclettica per interessi e scelte, tra gli altri: Bogdanovich, Coppola, Landis, Spielberg, Lucas, Demme), e la sua esperienza professionale passa attraverso la scrittura, prima di approdare alla regia.

La prima versione del copione viene scritta in cinque giorni nel 1972, con una pistola sul tavolo ed un vissuto che mobilita tutte le energie dello scrittore alla deriva, nella più esemplare tradizione *maudit* versione americana[540]. Inizialmente convinto di scrivere sulla "solitudine", Schrader dichiara che, in realtà, il vero nodo della trama è "la patologia di chi si fa terra bruciata intorno, la patologia della solitudine (…) Non una persona sola, ma piuttosto qualcuno che vuole stare da solo"[541] . Per narrare il mondo di Travis Bickle, Schrader trae linfa dalle proprie depressioni post-matrimoniali e dai notturni *wanderings* newyorchesi, da *Memorie del sottosuolo* e da *Delitto e castigo* di Dostoevskij, da *La nausea* di Sartre e dal tentato omicidio del governatore George Wallace, per mano del ventiseienne Arthur Bremer, autore di un folle diario, pubblicato a metà degli anni Settanta, ma anche da due grandi film, quali *The Searchers* (*Sentieri selvaggi* , di John Ford, 1956) e *Pickpocket* (idem, 1959). L'uno rappresenta un cinema che, attraverso una solida cornice d'azione, nasconde uno svuotamento ed una sospensione della rappresentazione epica del western classico, percorso, sotto la superficie di un'apparente compattezza, da segrete tensioni e significati latenti; l'altro, come abbiamo visto, rappresenta un cinema

[539] In estrema sintesi, secondo Schrader, lo "stile trascendentale" lavora su tre livelli consecutivi: il quotidiano, la disparità e la stasi. Dentro la rappresentazione antirealistica e stilizzata della vita (primo livello), si produce una lacerazione tra personaggio e ambiente, emozione e rappresentazione, l'angoscia che ne deriva determina un'azione di rottura (secondo livello), tuttavia il movimento si risolve in una accettazione della realtà verso una rinnovata unità (terzo livello) Cfr. P. Schrader, *Trascendental Style in Film: Ozu, Dreyer, Bresson* , University of California Press, Los Angeles-London, 1972, trad.it., *Il trascendente nel cinema. Ozu , Bresson , Dreyer*, (edizione italiana a cura di Gabriella Pedullà ; traduzione di Christian Raimo) , Donzelli editore , Roma , 2002

[540] Schrader ha infatti inserito nel copione molto del suo privato: un periodo di disperazione e vuoto affettivo, i vagabondaggi notturni per le strade di New York, l'andirivieni tra bar e cinema porno, oltre a competenze balistiche, pulsioni di morte, deliri alcolici e vari incontri casuali. Cfr. Richard Thompson, *Screenwriter. Taxi Driver's Paul Schrader*, in "Film Comment", vol.12, n.2, 1976

[541] Declan McGrath, Felim Mac Dermott, *Maestri del cinema. Sceneggiatura,* Atlante, Bologna, 2003, p. 17

in cui lo stile e il racconto cinematografico evocano i modi del pensiero e la complessità umana. Schrader si ispirerà all'uno per la circolarità strutturale[542] e l'ossessività del protagonista (i cui tratti significativi mutua da Ethan Edwards), e si ispirerà all'altro per alcuni elementi formali come la *voice over* e il rilievo dato agli oggetti (diversamente declinato da Bresson), ma anche per alcuni elementi narrativi come lo squallido appartamento, in cui vive il protagonista (diretta derivazione della stamberga di Raskol'nikov e significativo *topos* della desolazione per tanti *losers* a venire) e l'incontro con la prostituta Iris, personaggio femminile peccatore e, ironicamente, salvifico, che rinvia alla figura di Sonja. La contrapposizione ideologica tra Sonja e Raskol'nikov rappresenta uno dei pilastri di *Delitto e castigo*. Sonja, prostituta per necessità, umile, dedita al prossimo e al sacrificio di sé, consapevole che esiste un'unica legge morale, per tutti valida, riesce a piegare la fermezza e la radicalità dello studente, convincendolo a confessare il delitto ed ispirando in lui un sentimento di amore. In *Taxi Driver* assistiamo ad un interessante ribaltamento dei ruoli e delle reciproche prospettive: Travis, già immerso nel suo delirio di redenzione e animato dalla volontà di ripulire un po' del lerciume che lo circonda, cerca di convincere la ragazzina a tornare dai suoi genitori, abbandonare la vita che fa, sottrarsi allo sfruttamento, che le impongono (…*non puoi vivere così, è un inferno)*, ma la ragazzina, con il conforto dei segni zodiacali e della sua ingenuità "idiota", difende la sua scelta esistenziale in nome della libertà e del suo essere donna[543], sicura di non voler tornare indietro, proprio perché alle sue spalle non c'è niente Nel momento in cui Travis la incalza, ottenendo l'ennesimo scacco da un personaggio femminile, lei prima si difende, poi gli chiede cosa l'autorizzi a sentirsi superiore, se si sia mai soffermato a guardarsi allo specchio negli occhi, anticipando, come capiremo dopo, quel "duello allo

[542] Nell'analisi del film *The Searchers*, proposta da Lucilla Albano, sono evidenziati i seguenti temi: *circolarità* e *ciclicità*. Nel film, infatti, inizio e fine si corrispondono e si coglie una particolare simmetria interna, "con una temporalità costruita su improvvise accelerazioni ed inaspettati arresti in cui i personaggi sembrano vagare a vuoto, ritornare sempre allo stesso punto, mancando ogni volta i loro bersagli (…) eccetto che nella spedizione finale". Ethan è un eroe negativo ed uno sconfitto, in cui vivono e si misurano sentimenti contrapposti: la spinta verso i luoghi dell'avventura e della lotta contro gli indiani coincide con la propria ricerca interiore, *Search of Self* . Cfr. Lucilla Albano, *Lo schermo dei sogni*, Marsilio, Venezia, 2004, pp. 145-164

[543] Iris :(*playfully*) *Didn't you ever hear of women's lib?* P. Schrader, *Taxi Driver*, cit*.,* p.71

specchio", che Travis affronta prima del massacro, momento emblematico di una relazione simbolica e di una dinamica riflessiva tra corpo e soggetto.

Il personaggio dei copioni scritti da Schrader, come ha osservato Alessandro Canadè, in analogia con i film di Ford e Bresson, " vive non più in armonia con il mondo, ma appunto in contrasto, in conflitto con esso. L'unità armonica tra il soggetto e il mondo, tra l'individuo e la società, che definiva la forma epica del racconto e la classicità del cinema, lascia il posto alla messa in scena di un personaggio problematico, alle prese con sensazioni, percezioni, desideri incapaci di essere convertiti in azione, o che trovano sbocco in un'azione eccessiva"[544]. Torna in Travis la cifra dostoevskiana di un personaggio che realizza la propria tormentosa autocoscienza di incompiutezza e indefinitezza attraverso le vie estremamente complesse di un un pensiero lucido, di un delitto, di un'impresa[545]. Schrader utilizza un linguaggio preciso ed efficace per presentarlo[546]: pochi rapidi cenni per metterne a fuoco il vuoto esistenziale e la fissità inusuale dello sguardo, che sembra bucare lo spazio. Secondo Michel Chion - che all'analisi di alcune sceneggiature (dal punto di vista degli elementi costitutivi, dei dispositivi narrativi e dell'impianto drammaturgico) ha dedicato un ampio studio - i copioni, scritti da Paul Schrader, lavorano intorno a degli individui "la cui testa letteralmente esplode", precipitando nella distruttività. La sceneggiatura di *Taxi Driver*, in particolare, a suo avviso, è stata concepita e sviluppata come un "sogno ad occhi aperti"[547]: la vicenda apparentemente coerente, logica e consequenziale, risulta in realtà continuamente punteggiata da tocchi di irrealtà e inverosimiglianza, rappresentati da una serie di fatti ben poco credibili ed ammissibili: Travis che conduce la bella e sofisticata Betsy in un cinema porno e assiste con stupore alla sua fuga; Travis che, ben diverso

---

[544] Alessandro Canadè, *Tra pathos e logos*, in Roy Menarini (a cura di), *La luce della scrittura*, Edizioni Transmedia, 2009, pp.31-37

[545] M. Bachtin, *Dostoevskij,* cit., p.80

[546] *Aged twenty-six, lean, hard, the consummate loner. On the surface he appears good-looking, vene handsome; he has a quiet steady look and a disarming smile which flashes from nowhere, lighting up his whole face. But behind that smile, around his dark eyes, in his gaunt cheeeks, one can see the ominous strains caused by a life of private fear, emptiness and loneliness (…) The head moves, the expression changes, but the eyes remain ever-fixed, unblinking, piercing empty space.* P. Schrader, *Taxi Driver*, cit., p.1 (contiene un'intervista di Schrader a Martin Scorsese del 29 gennaio 1982, pubblicata sui "Cahiers du Cinema")

[547] Cfr. Michel Chion, *Écrire un scenario*, Cahiers du cinema, Paris, 2007, pp. 53-60

dai personaggi stilizzati e ripiegati di Bresson, scrive un diario intimo, la cui compilazione, fino ad un certo punto fondamentale dal punto di vista drammaturgico nella costruzione della vicenda, finirà per svanire in prossimità della *Spannung*; Travis che, conduttore della vicenda, risulta escluso da tre scene (due tra Tom e Betsy ed una tra Iris e Sport), che esulano dal suo sguardo, e, proprio per il fatto di essere scene di coppia, rinviano all'allucinazione del protagonista ed al suo irrisolto con la scena primaria.

Sin dalla pagina scritta i fantasmi, che popolano la mente di Travis, si spalmano, come una gelatina vischiosa, sul piano sdrucciolevole di un paesaggio urbano degradato, mentre il mondo esteriore entra nel suo discorso paranoico, filtrato dalle livide luci di una coscienza frustrata e delirante. Tale dimensione allucinatoria, tensivamente amplificata dallo stile delle riprese e dal montaggio, è moltiplicata dalla visione di coppie, a passeggio per le vie o sul piccolo schermo, mentre ballano o recitano l'amore in una *soap opera*, mentre fanno *petting* sul sedile posteriore del taxi o tradiscono il coniuge. Tutti elementi raccordati alla problematica apertamente sessuale che attraversa il film[548], destinati ad approfondire la ferita narcisistica e il *fatal flow* del protagonista.

Il mondo creato da Schrader è un mondo rigidamente determinista, dove la salvezza non esiste, se non in un atto estremo, totale, eccessivo, compiuto con lucida consapevolezza preparatoria ed altrettanto istintiva, in calcolata, prassi, in cui il tributo per raggiungere lo scopo[549], passa attraverso la soglia della morte, come in un antico rituale. A cui De Niro, non a caso, va incontro con una capigliatura ispirata al mondo pellerossa dei Mohawk. Così Travis, come sovvente, secondo lo sceneggiatore, accade nella società americana[550], imbraccia le armi e fa piazza pulita della sozzura che vede ovunque. Il massacro si compie, gli sfruttatori periscono, la giovane prostituta, suo malgrado, si affranca e torna a casa, ma la psicosi resta in agguato. La sceneggiatura risponde sostanzialmente a quello che viene definito il

[548] *He has the smell of sex about him: sick sex, repressed sex,lonely sex, but sex none the less* P. Schrader, *Taxi Driver,* cit., p.1

[549] Travis: (*Voice over*) *My whole life has pointed in one direction. I see that now.There never has been any choice for me*. *Ibidem*, p.75

[550] "Quando un giapponese non ce la fa più, chiude la finestra e si uccide; quando un americano non ce la fa più, apre la finestra e ammazza qualcun altro" P. Schrader, *Yakuza*, cit. in A. Pezzotta, *Martin Scorsese. Taxi…*,cit, p.43

"paradigma hollywoodiano", scandito da tre atti, incentrati sull'impostazione del personaggio e dei conflitti, il confronto e la risoluzione, ma, come le strutture ambigue o vaghe, a cui ci ha abituato la modernità, pone l'accento sull'interiorità problematica del personaggio, seguendone il movimento e la durata interna. Del resto solo attraverso un personaggio con cui si empatizza, lo spettatore può essere messo di fronte ad una reazione "esplosiva", perché intuisce o capisce che esistono altre logiche e ne accetta gli esiti in una finzione credibile e verosimile[551]. Travis, nella migliore tradizione degli eroi classici, desidera uno scopo nella vita (…*I do not believe one should devote his life to morbid self-attention, but should become a person like other people)*[552], ma, mancando l'obiettivo della normalità (in anticipo sul postmoderno), cerca l'altrui redenzione. Analogamente, nella tradizione degli anti-eroi, non ha rapporti affettivi, reali e significanti: non lo è quello con Wizard, il suo collega, la cui saggezza si rivela effimera e vacuamente consolatoria; non lo è con Betsy, attorniata da un mondo scaltro e vocato all'ipocrisia; non lo sarà con Iris, infantile e fatua, prigioniera del suo risibile sogno romantico. Gli "altri" transitano nella sua esistenza smagrita e solitaria senza lasciare traccia, né lui lascia traccia in loro, almeno fino all'esito finale. La sua offerta di aiuto e di conseguimento della felicità (diritto sancito nella Dichiarazione d'Indipendenza degli Stati Uniti dal 1776), che è richiesta di aiuto e pretesa di felicità per se stesso, non trova risposta e amplifica il vuoto interiore, che egli si porta dentro. Il finale ironico e spiazzante di un pluriomicida, che diventa eroe grazie ai mass media e torna a fare il conducente di taxi, contribuisce all'aspetto di incompiutezza, ambiguità e impenetrabilità del personaggio[553], in linea con l'eredità di Dostoevskij [554].

---

[551] Cfr. F. vanoye, *La sceneggiatura,*cit., p. 92-100

[552] P. Schrader, *Taxi Driver,* cit., p. 13

[553] *" That song by Kris Kristofferson, where it says "he's a prophet and a pusher,partly truth, partly fiction, a walking contradiction"* (Lo sa cosa mi ricorda lei, una canzone di Kris Kristopherson… E' un profeta, è profeta e spacciatore un po' falso, un po' sincero, tutto contraddizioni)*Ibidem,* p. 25

[554] "Wilde ha visto il merito principale di Dostoevskij – artista nel fatto che "egli non spiega mai completamente i suoi personaggi ". Gli eroi di Dostoevskij, secondo Wilde, " ci colpiscono sempre perché essi parlano o agiscono, e pure conservano in sé fino all'ultimo l'eterno segreto dell'essere". Cfr. T.L. Motylëva in M. Bachtin, *Dostoevskij*, *cit.,* p.81

Schrader immagina per il suo copione un personaggio "cieco" o meglio *monoculare*: " un personaggio che vede il mondo con un occhio solo, come attraverso un unico lungo tubo, fino a che anche lo spettatore si convince che quello è l'unico modo di guardare il mondo. Ovviamente ciò che si vede non è quello cui assomiglia il mondo, ma semplicemente si è impedito allo spettatore di percepire le cose anche mediante l'altro occhio. I grandi personaggi sono dominati da una parte della loro psiche fino a un punto patologico. Il trucco sta nel fare in modo che il pubblico si preoccupi di loro, che partecipi al loro stato"[555]. Lo sceneggiatore esprime la volontà di comporre e visualizzare la storia attraverso la *voice over*[556] combinata allo sguardo di Travis. *We see the city as Travis sees it*, scrive Schrader nelle prime pagine del copione, e ancora, *We focus on (as Travis would) a young couple embracing in the distance. As we travel*, *we hear Travis's random thoughts about selecting fares and tips*[557]*.*
Nel film, la *voice over* affiora, monotona e controllata, durante una panoramica circolare dell'appartamento, dove vive il protagonista, svuotata di dettagli pregnanti, ma volta a descrivere lo stato di squallore dell'ambiente. Il lento movimento si sofferma sulla immagine riflessa di Travis in uno specchio, prima di scoprirlo intento a scrivere sul suo diario, con un piano stretto, centrato con un leggero aggiustamento. La *voice over*, impiegata come un monologo interiore che raccorda il giorno e la notte, prosegue, dopo uno stacco, in esterni, sulla fluida marcia del taxi, ripreso non per intero, ma parcellizzato in dettagli, imperlati d'acqua, mentre avanza sul nastro d'asfalto lucido di pioggia, alla maniera dei *noir* [558]. L'abitacolo stesso del taxi è deprivato della sua totalità,

---

[555] AA.VV. , *Un uomo sotto l'arco. Conversazione con Paul Schrader*, in "Filmcritica", n.515, maggio 2001, pp.262-263

[556] WE MEEET TRAVIS - *Later, we see Travis's taxi speeding down the rain-sclicked avenue. Tha action is periodically accompanied by Travis' s narration. He is reading from a haphazard personal diary* " P. Schrader, *Taxi Driver*, cit., p. 5

[557] *Ibidem,*p.26

[558] Acqua spruzzata dagli idranti, che spesso compaiono nel film. In realtà la sceneggiatura era pensata per una città piovosa, dove vi fossero persone con l'ombrello e strade bagnate, ma fu realizzata in un clima torrido. " Quando si fa un film a New York, si ottiene sempre di più di quanto ci si aspettava. È quello che ho imparato girando *Taxi Driver*. Un 'estate umida e incredibilmente calda (la temperatura superava i 35 gradi) schiacciava la città – una strana atmosfera per girare un film! Inoltre c'era lo sciopero di netturbini ... per le riprese di *Mean Streets*, a Los Angeles, avevamo dovuto spargere immondizia per strada perché sembrasse New York! Questa volta , invece, l'immondizia abbiamo dovuta toglierla (…) ma c'è qualcosa in New York, una sensazione che imbeve il soggetto trattato (qualunque

spazio alluso, piuttosto che esibito, in consonanza con lo stile di Bresson; la carrozzeria è parcellizzata in particolari di superficie, esibiti in chiave iperrrealistica, relazionati alle quinte di una città notturna, scritta con la luce, dove campeggiano i titoli di film *exploitation* e spettacoli porno. La *voice over* continua, raccontando la routine e il deserto esistenziale di Travis, mentre si svolgono alcuni episodi incentrati sulle sue esperienze come tassista, prosegue sul movimento della macchina a mano tra la folla anonima, lungo le strade di New York, fino all'entrata in campo di Betsy, in piano americano, vestita di bianco, leggermente sovraesposta[559], che entra in ufficio (… *lei è sola.Nessuno può toccarla)*. Sull'entrata di Betsy, oggetto del desiderio, la ritmica incalzante della macchina a mano si distende in un leggerissimo movimento di macchina, enfatizzato dal *rallenti*, che mette in risalto la bellezza diafana della donna. Lo scarto tra i due momenti determina un controtempo di sospensione, mentre, in dissolvenza, le parole pronunciate in un soffio da Travis si ripetono nella evidenza delle parole scritte sul diario, fino al dettaglio "HER" in stampatello. Stacco. Un'inquadratura, inclinata dall'alto, con effetto *plongée*, su Travis, impegnato a redigere il suo diario, chiude ad anello la lunga sequenza, ponendoci il dubbio se ciò che abbiamo visto, da quando l'abbiamo lasciato nell'appartamento, sia un sogno o la realtà, il ricordo di una percezione visiva, l'oggettivazione di una fantasticheria o l'illusione di un innamorato. La dimensione di sdrucciolevolezza tra piani di realtà, presente nel testo, trova un'ancor più ampia risonanza e ambiguità nella messa in scena. L'esistenza solitaria e vuota del Travis scritto in sceneggiatura diventa progressione drammatica nel film e corto-circuito visivo, rinviando, così ci pare, oltre che ad un discorso esistenziale anche a significati di natura prettamente metalinguistica e autoriflessiva.

La *voice over*, sin dalle prime scene, scandisce il tempo, un tempo esatto, cronologico (*10 maggio, grazie a Dio per la pioggia che ripulirà la sporcizie e i*

---

sia) e finisce per influenzare il comportamento dei personaggi (…) una specie di elettricità sotto pelle… " Martin Scorsese, *Il bello del mio mestiere*, cit., p. 72

[559] Scorsese è in campo, seduto su un muretto, e questa è la prima delle sue apparizioni, più avanti sarà un cliente di Travis, che, ottenebrato dalla gelosia, minaccia di sparare alla moglie con una magnum 44.

rifiuti dal marciapiede…)[560], ma anche implacabilmente lungo e vuoto (…*dodici ore di lavoro e non riesco a dormire. I giorni sono lunghissimi e non finiscono mai*)[561]. Assume accenti biblico-apocalittici (… *tutti i peggiori animali vengono fuori di notte. Battone, barboni, finocchi, travestiti, spacciatori, drogati. Un vero e proprio schifo. Un giorno verrà una grande pioggia e pulirà tutta la merda della strada…*)[562], dà testimonianza degli eventi *in fieri*[563] *(… l'ho vista la prima volta alla campagna di Palantine, indossava un vestito bianco…)*[564] e mette a nudo l'interiorità malata del personaggio, lasciandoci gradualmente entrare nel suo delirio (…*più pensi di sentirti male… più … stai male)*[565] (*la solitudine mi ha seguito tutta la vita, ovunque. Nei bar, nelle macchine, sui marciapiedi, nei negozi, ovunque. Non c'è scampo. Sono un uomo solo….* – e dopo - *8 giugno, la mia vita ha preso un'altra piega ancora . I giorni vanno avanti regolarmente, all'infinito, un giorno indistinguibile dall'altro*)[566]. E' in questo solipsistico dialogo tra interno ed esterno, in cui il tempo della storia sembra equivalere al tempo del racconto, che si delinea la qualità fantasmatica del copione e l'atmosfera sospesa del film. Non a caso è il *trip* di un insonne, che non riesce a chiudere gli occhi, nemmeno dopo estenuanti ore di lavoro, e tantomeno a sognare, e forse, proprio perché ha perso il rapporto con le immagini inconsce, dissipa l'ultimo contatto con la realtà circostante. In omaggio a *Pickpocket,* è narrato l'atto di scrivere e, come già avveniva in Bresson, l'atto della scrittura si prolunga nella *voice over* o da essa procede, accentuando l'intimità del monologo interiore, tuttavia, nella seconda parte del film, come già faceva

---

[560] Travis: (*voice over, monotone*) *April 10, 1972. Thank God for the rain which has helped wash the garbage and trash off the sidewalks. I'm working a single now…)* P. Schrader, *Taxi Driver*, cit., p. 5 . Nel film le battute sono parzialmente cambiate. L'uso delle date si ripeterà frequentemente.

[561] *….The days dwindle on for ever and do not end . Ibidem,* p.10

[562] Travis: (V*oice over*) *They're all animals anyway. All the animals come out at niht: whores, skunk pussies, buggers, queens, fairies, dopers, junkies, sick, venal (A pause) Someday a real rain will come and wash all this scum off the streets Ibidem,* p. 7

[563] "Gli scarti temporali tra la voce over di Travis e le immagini sono rari e minimi: come quando , sull'immagine di Travis , che passeggia nervosamente davanti all'ufficio di Betsy, la sua voce dice, anticipando le immagini successive : " 26 maggio: alle 4 del pomeriggio sono andato con Betsy a un caffè" A. Pezzotta, *Taxi Driver,* cit., p. 69

[564] *She appeared like an angel out of this open sewer. Out of this filthy mass. Sheis alone: they cannot touch her".* P. Schrader, *Taxi Driver*, cit., p. 13

[565] Non è presente in sceneggiatura

[566] P. Scharder, *Taxi Driver*, cit., p.34 . Ci sono alcune variazioni tra la sceneggiatura e il film concernenti i dialoghi e la disposizione delle scene in questa sezione

notare Chion, la *voice over* si dirada fino a dissolversi completamente[567] e il gesto dell scrivere scompare definitivamente. Il protagonista, infatti, deluso da Betsy, dalla demagogia, falsamente egualitaria di Palantine, dal mondo per lui ripugnante, si chiude nel suo circuito autoreferenziale e sostituisce il flusso dei pensieri deliranti con il silenzio[568], l'enigmaticità di un sorriso, che diventa smorfia, e la determinazione indirizzata alla lucida prassi, riproponendo la dinamica perseguita da Raskol'nikov, senza tuttavia esibirne l'onnipotenza. Schrader lavora sull'immagine-idea di un individuo socialmente disadattato, sessualmente frustrato, incapace di stabilire rapporti personali, interiormente lesionato, immerso in un astratto ideale di redenzione, che lo ripaghi delle sconfitte individuali, attraverso il cui sguardo traspaia il mondo di fuori. E' l'immagine-idea di un occhio e di una parziale cecità. La macchina da presa di Scorsese rinsalda, trasforma ed elabora la proposta dell'autore: il racconto per immagini offre qualcosa di diverso e di difficile catalogazione rispetto alla dinamica dello sguardo. Secondo Bachtin nel disegno monologico, che rappresenta una costante della letteratura europea occidentale, l'eroe è chiuso, i suoi confini semantici sono tracciati, perchè agisce, pensa, soffre "nei limiti della sua figura determinata come realtà"; egli non può cessare di essere se stesso, uscire oltre i limiti del suo carattere, della sua tipicità, del suo temperamento, senza violare il disegno monologico che l'autore ha fatto, si tratta quindi di una figura che costruisce l'autore dall'esterno, sul solido sfondo del mondo. In Dostoevskij, invece, "l'autocoscienza del personaggio (…) dissolve l'unità monologica dell'opera (..). Il personaggio diviene relativamente libero e indipendente, poiché tutto ciò che, nel disegno dell'autore, lo ha determinato (…) una volta per sempre come figura finita della realtà, funziona ormai non come forma che lo compie e definisce, ma come materiale della sua

[567] Travis: (*Voice over*) *My whole life has pointed in one direction: i see that now. There never has been any choice for me…. Loneliness has followed me all my life… There is no escape. I am God's lonely man*. *Ibidem*, p.75

[568] Pezzotta assume questa scomparsa a elemento emblematico della dialettica interna al film, incentrata non sul rapporto sogno (incubo) e realtà, percezione alterata e presa di coscienza di come veramente stanno le cose, ma sulla dialettica tra presenza e assenza, motivo per cui, scontrandosi con la realtà Travis si dissolve. " Travis, alla fine del film, è ormai un fantasma: la sua azione eroica è stata data in pasto ai media e non gli appartiene più; e anche la sua immagine, nell'ultima sequenza, scompare letteralmente nello specchietto retrovisore, e viene assorbita e cancellata da quella della città" A. Pezzotta, *Taxi Driver*, cit., pp. 72-74

autocoscienza" [569]. Proprio in virtù di questa autocoscienza il personaggio, in *Taxi Driver*, rimane fuori da ogni logica ben distribuita [570] ed è trattato come particolare punto di vista sul mondo e su se stesso. A Schrader e Scorsese interessa non quello che il personaggio è nel mondo o finirà per essere con esito ironico (un eroe mediatizzato), ma ciò che il mondo è per il personaggio e ciò che egli tenta di essere per se stesso. Anche se al film mancano la complessità pluridiscorsiva e le molte voci di *Delitto e castigo*, è su questo piano, a mio avviso, che si gioca la profonda dinamica intertestuale tra romanzo e film. Attraverso lo sguardo di Travis ed i *clichés* che si agitano nella sua testa, noi leggiamo il mondo alla rovescia, la carnevalizzazione, la relativizzazione di tutto ciò che è esteriormente stabile e apparentemente dato: a) relativizzazione dei ruoli: il marito, che vuole sparare in faccia alla moglie, perché è andata con un negro; il commerciante gentile, che finisce a colpi di mazza il ladro ferito; l'uomo facoltoso, che promette regali alla prostituta di turno, se si comporterà come deve ovvero da schiava; il venditore diligente, che mette sul mercato le armi, con la stessa precisione e competenza di un ingegnere militare; b) relativizzazione delle pratiche: la pratica della politica che ostenta contenuti e mastica vuoti slogan pseudo-egualitari e populisti, la pratica della relazione con la donna da parte dell'uomo, che non riesce a vivere la libertà del sesso, se non attraverso i simulacri della pornografia, la pratica del commercio, che mette in vendita dalle corse in taxi alle armi, dall'eroina al corpo di una quattordicenne, ponendo tutto sullo stesso piano, in virtù del principio liberista e dei rapporti che regolano domanda e offerta; c) relativizzazione dei discorsi, quello che mentalmente si fa Travis di fronte a una città, che mette a rischio la sua stessa vita; quello che svolge Palantine (il cui slogan è *We are the people*) quando parla del popolo, indistinto serbatoio di voti; quello che ripete Sport, il lenone,

[569] M. Bachtin, *Dostoevskij,* cit., pp. 70-71

[570] Scrive Deleuze: "Da Pascal fino a Kierkegaard si è sviluppata un'idea molto interessante: l'alternativa non concerne i termini da scegliere, ma i modi di esistenza di colui che sceglie. Questo perché ci sono scelte che si possono fare solo a condizione di esere persuaso che non c'è altra scelta, sia in virtù di una necessità morale (il Bene, il dovere), sia in virtù di una necessità fisica (lo stato di cose, la situazione), sia in virtù di una necessità psicologica (il desiderio che si ha di qualche cosa) (…) Insomma, la scelta come determinazione spirituale non ha altro oggetto che se stesso: scelgo di scegliere, e per questo fatto escludo ogni scelta fatta sul modo di non avere altra scelta. Ciò sarà l'essenziale di ciò che Kierkegaard chiama "alternativa", e Sartre "scelta", nella versione atea che ne dà" G. Deleuze,*Immagine-movimento.,* pp.137-138

che invita il cow boy a godersi la minorenne di sua proprietà; d) relativizzazione dell'immagine cinematografica, attraverso i riferimenti al cinema di genere: *horror*[571] e porno; e) infine relativizzazione dello spazio urbano. Se Pietroburgo, luogo dell'azione di *Delitto e castigo*, è una città che si trova "al limite dell'essere e del non essere, della realtà e della fantasmagoria, limite che pare sul punto di volatilizzarsi come una nebbia (…) priva di interni fondamenti per una stabilizzazione giustificata…"[572], popolata da una folla di comparse (presentate di sfuggita, ma ben presenti nella memoria del lettore),tra passanti, mendicanti, prostitute, suonatori ambulanti, ubriaconi, osti, poliziotti etc., New York, con il suo *melting pot*, già presente in altri film, è una città che perde costantemente la sua oggettività e matericità, filtrata da getti d'acqua, che erompono verso l'alto dagli idranti, o schermata, da fumi densi cha esalano dal basso, come da un sotterraneo mondo ctonio, si trasforma così in paesaggio interno, inghiottita dal pensiero e dalle parole di Travis. La città si distacca sia dalle scenografie distorte dell'espressionismo tedesco e dalle ombre del noir americano chiamati spesso in causa dai critici, sia dai cataloghi di orrori metropolitani del cinema di quegli anni [573], è semmai *visivamente riconducibile al filone iperrealistico*. Il film, infatti, non si limita a mostrare la violenza nei suoi atroci aspetti di cruenta vistosità, in fondo la violenza si cristallizza nelle ultime sequenze, pur manifestandosi in modo vistosamente cruento, ma ce la racconta estesamente nel corso di tutta l'opera, attraverso la visione notturna di una metropoli, che viene evidenziata figurativamente al suo grado "immediato" di realtà. Pur in uno stile enfatico, "barocco", alieno dalla misura bressoniana, Scorsese riprende, *l'orchestrazione dello spazio* per frammenti del maestro francese. Indugia sugli elementi particolari dell'apparato meccanico: lo specchietto retrovisore, il parabrezza, le luci posteriori e altri dettagli dell'automobile, come nei quadri di Don Eddy, John Salt, David Parrish; ma anche su certi elementi dell'apparato urbano, come i piloni dell'acqua, le vetrate dei luoghi pubblici, gli interni desolati di locali open 24 hours a day o elementi propri del paesaggio metropolitano: gli asfalti scuri, le facciate degli edifici, i

[571] *The Texas Chainsaw Massacre* (tit.it. Non aprite quella porta di Tobe Hooper, 1974)
[572] M. Bachtin, *Dostoevskij*, cit. p. 219
[573] A. Pezzotta, *Taxi Driver,* cit., p. 45

coffe shop . Come sottolinea La Polla, non bisogna lasciarsi ingannare da certe immagini neoespressionistiche del film: "quel che emerge è il potenziale di fissità innaturale di una vita sociale apparentemente frenetica."[574]

Scrive Deleuze, a proposito di uno dei punti di crisi dell'immagine-azione, che tra i caratteri della nuova immagine vi è la passeggiata, l'andirivieni continuo. "L'andare a zonzo aveva trovato in America le condizioni formali e materiali per un rinnovamento (…) si fa per necessità, interna o esterna, per bisogno di fuga, ma adesso perde l'aspetto iniziatico che aveva nel viaggio tedesco (ancora nei film di Wenders), e che conservava malgrado tutto nel viaggio beat (*Easy Rider* di Dennis Hopper e Peter Fonda). E' diventato *andare a zonzo urbano* e si è staccato dalla struttura attiva e affettiva che lo dirigeva, gli imprimeva delle direzioni anche vaghe. In che modo potrebbe esserci una fibra nervosa o una struttura sensorio-motrice tra l'autista di *Taxi Driver* e ciò che vede sul marciapiede attraverso uno specchietto retrovisore?"[575].In realtà Travis, nei suoi vagabondaggi notturni e diurni, è irretito e attratto dalla folla anonima e indistinta, manifesta per essa angoscia, ripugnanza, spavento, ma anche necessità, "denigratoria celebrazione", dipendenza; come Michel, vive il doppio binario della distanza e della prossimità: stare dentro lo sgomenta e gli fa desiderare l'apocalisse, ma a star fuori dall'immersività rischia la polverizzazione, la solitudine, l'anonimia, per questo decide di imporsi con un atto estremo, folle, anche solo per un istante: "dopo la strage, sarà l'eroe nazionale di un giorno, accedendo allo stato di *cliché*, senza che per questo l'avvenimento gli appartenga"[576].Non è il *flâneur fin de siecle*, che morbidamente ed elegantemente si muoveva in ambiente cittadino, più vicino semmai all'*uomo della folla*[577], Travis naviga a vista giorno e notte nel suo taxi, con i suoi terrori maniaci, i suoi accenti profetici, la sua rigidità patriarcale, soccombendo alla violenza con cui la folla lo attira a sé e incarnandone la

[574] F. La Polla, *Il nuovo cinema americano*, cit., p.166
[575] G. Deleuze, *Immagine-movimento*, cit., p. 236
[576] *Ibidem*, p.238
[577] Edgar Allan Poe*, The Man of the Crowd*(trad. it. *L'uomo della folla)* , in E. A. Poe, *Tutti i racconti,*voll.I, II, Mursia, Milano, !992

coscienza del carattere inumano[578], sconfitto eppure deciso alla ribellione (*ecco un uomo che ha deciso di farla finita. Un uomo che si è ribellato…*). La fibra nervosa, a cui allude Deleuze, mi sembra ci sia, e non è legata solo al personaggio come individuo, ma alla messa in gioco della sua pulsionalità.

Attraverso il personaggio come costruzione finzonale, infatti, Scorsese svolge un discorso ben più complesso sulla vocaziona autoriflessiva del *medium*. Come Schrader, in fondo, racconta la scrittura di Travis sul suo diario, come criterio di sistematizzazione consapevole degli shocks e delle esperienza vissute nel quotidiano[579], antimondo narrativo fittizio, costruzione immaginaria e organizzata di un "vissuto delirante", e, nel farlo, inscrive nel testo la sua posizione di sceneggiatore e allude alla pratica della sceneggiatura, così Scorsese, racconta, attraverso il posizionamento della macchina da presa interna al taxi, orientato verso la città, ma non assimilabile alla soggettiva di Travis, le possibilità dell'occhio meccanico cinematografico e il discorso sul cinema. Sottolinea Pezzotta che il primissimo piano degli occhi di Travis sui titoli di testa e la posizione della macchina da presa dietro il parabrezza rappresentano due palesi segnali di soggettiva, mentre le altre inquadrature analoghe dei " frammenti della città di notte", non sono vere soggettive, ma soggettive particolari, strane, dei *decadrages*: " come si può notare, non solo non c'è mai raccordo tra il punto di vista della macchina da persa e lo sguardo di Travis, ma alcune immagini non sono neanche ancorate al punto di vista dl taxi, mancando qualsiasi cornice (finestrino) od oggetto che spunti ai margini del quadro, il cofano della vettura per esempio)…" [580]. Non è necessaria la cornice o un oggetto di riferimento, per suggerire che, al di là della vicenda narrata, il film aspiri ad una profonda e provocatoria riflessione sull'immagine filmica, l'esibizione del dispositivo cinematografico e la costruzione dello

[578] Cfr. W.Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus Novus*, (a cura di Renato Solmi), Einaudi, Torino, 1995, pp. 94-101

[579] " La funzione peculiare della difesa dagli chocs si può forse scorgere, in definitiva, nel compito di assegnare all'evento, a spese dell'integrità del suo contenuto, un esatto posto temporale nella coscienza. Essa farebbe, dell'evento, un'«esperienza vissuta».(…) Questo elemento è stato fissato da Baudelaire in un'immagine cruda. Egli parla di un duello in cui l'artista, prima di soccombere, grida di spavento. Questo duello è il processo stesso della creazione…" W. Benjamin, *Di alcuni motivi…,* in *Angelus Novus*, cit., p. 97

[580] A. Pezzotta, *Taxi Driver,* cit., pp.75 -76

spettatore nel cinema. Le immagini della città, e le tante inquadrature, che abbandonano il personaggio, per incontrare il vuoto di spazi anonimi[581], rinviano a immagini–percezione, che evidenziano l'aspetto della "pulsione scopica" piuttosto che veicolare la soggettività del personaggio conduttore. Scorsese è un cinefilo, amante dichiarato del cinema delle origini e del cinema in generale (come, peraltro, ha più volte dimostrato). Nei *wanderings* di Travis è la *vettura in movimento,* fuori da ogni continuità dell'azione e chiusura narrativa, che viene trasformata in *dispositivo ottico*[582]: attraverso la messa in quadro del vetro anteriore o dei finestrini laterali, anche quando questi non appaiano, ci viene raccontata la desolata fantasmagoria della città con i suoi neon, i cartelli degli spettacoli proibiti, la folla senza volto, la luce oggettiva del giorno e l'oscurità scontornante della notte, ed è sempre il *dispositivo ottico*, potenza del cinema, a mettere in gioco lo sguardo di Travis e simultaneamente il nostro, spettatori e *voyeur*, a lui uniti, anche quando assistiamo alla carneficina dell' "angelo sterminatore", momento di attrazione spettacolare, piuttosto che esaltazione della violenza autolegittimantesi, come rivela il controcampo su Travis che spara di fronte alla macchina da presa, richiamo evidente (esibizione dell'intertestualità) al celebre bandito di *The Great Train Robbery*, emblematico del regime attrazionale. "In un illuminante saggio su ciò che egli definisce serie "voyeur", Gunning analizza la differenza delle versioni primitive dell'inquadratura soggettiva dalla sua forma classica successiva: " più che fornire informazioni narrativamente significative, o indicare il sapere o la psicologia di un personaggio, questi sguardi trasmettono un *piacere visivo*, spettacolare più che narrativo". Il piacere visivo così trasmesso, sottolinea Gunning, può essere mediato dallo sguardo del personaggio, ma è riconosciuto e condiviso con lo spettatore" [583]. E la città che sale, avvolge e brulica di prostitute, papponi, vagabondi, alcolizzati, reietti, insegne, luci, trasgressioni,

[581] Si pensi alla telefonata di Travis a Betsy, culminante sul corridoio deserto o alla panoramica circolare sul garage, dove Travis riconduce il suo taxi.

[582] Si pensi alla sequenza nel cinema porno, in cui si arriva alla sala passando per un piano insistito, interno alla cabina di proiezione, che lascia intravedere la sequenza hard attraverso il finestrino dell'apprecchio, il vetro ottico, e contemporaneamente mostra il proiettore in funzione con la pellicola che gira. Sguardo e desiderio, sono le linee di forza latenti del film.

[583] Miriam Hansen, *Babele e Babilonia,* cit.,, pp. 47-48

peep-show e *xxxmovies* è l'oggetto di questo piacere, censurato dalla *voice over* che discrimina e condanna.

Ma questo tipo di sguardo fuori dalla soggettività del personaggio,che in Bresson era decostruzione dello spazio e in Scorsese si rsolve in discorso sul cinema, al di là dello svolgimento della trama apparentemente consequenziale, è presente anche altrove. All'inizio del film, lo abbiamo accennato, il personaggio è introdotto da un'immagine allo specchio, c'è in questa scelta una funzione rivelativa, di gradualità nell'approccio, ma è evidente anche la volontà di offrire il carattere artificiale, fittizio dell'immagine filmica, il suo essere un prodotto illusivo. Lo specchio ritorna quando Travis si esercita a torso nudo, estraendo le pistole dalle fondine, prima spara due colpi a vuoto, poi ruota verso lo specchio e lo vediamo di quinta, mentre la sua immagine si riflette in piano americano, poi, con uno stacco sul dettaglio della pistola impugnata, la macchina da presa si sostituisce allo specchio. In questo tipo di immagine speculare, allo spettatore prima è dato cogliere la dialettica del raddoppiamento, con il personaggio duplicato e allusivamente oggettivato nello specchio, poi, con un balzo emotivamente coinvolgente, gli viene consegnato il posto dell'immagine che Travis vede, ritrovandosi sotto il tiro delle armi, che costui maneggia. Non solo, Travis guarda, ma è anche "oggetto da guardare": soggetto dello sguardo, ma anche oggetto e corpo maschile. Infine, prima del celebre monologo, ne vediamo l'immagine riflessa nello specchio a figura intera; con una sventagliata andiamo su un piano più stretto, Travis fa le prove con l'arma; poi, con uno stacco, la macchina da presa si posiziona sul suo primo piano, mentre insulta e incita un fantomatico avversario, che coincide con la posizione dello spettatore. " Lo specchio è inizialmente mostrato, ma poi viene cancellato dall'orizzonte del visibile, anche se Travis, nella sua lunga *performance* si rivolge allo specchio invisibile, creando interlocutori e nemici immaginari o oggettivando una sorta di dialogo aggressivo e paradossale con la propria immagine speculare che lo spettatore continua a non vedere"[584], ma è proprio a questo nemico e a questa immagine speculare, che lo spettatore

[584] P. Bertetto, *Lo specchio e il simulacro*. *Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano, 2007, p.152

finisce per aderire complice una esibita ginnastica dello sguardo e della soggettività. L'esibizione della canna della pistola con il suo fondo cieco e la sua minaccia muta rilancia la finzione e la tensione drammatica del racconto per immagini, e, in un certo senso, esplicita il "regime di mostrazione", risucchiando lo spettatore all'interno del film. La presenza di piani de-soggettivizzati riemerge anche nella preferenza, frequente nel cinema di Scorsese, per le inquadrature zenitali (emblematiche in tal senso, quelle nell'appartamento di Travis e la carrellata sulla scena del massacro). Rohmer e Chabrol, che ne hanno parlato in riferimento a Hitchcok, le hanno definite inquadrature dove la macchina da presa si trova in posizione elevata, perpendicolare, e schiaccia i personaggi come mosche, situandosi al "posto di Dio"[585], anche Zizek ha posto l'attenzione su questo occhio trascendentale[586], che rappresenta uno sguardo extranarrativo.

Mi sembra si possa ipotizzare che se l'immagine-idea dello sceneggiatore muova intorno alla costruzione del personaggio e indichi nella visione monoculare un 'attitudine del pensiero visivo, l'immagine-idea del regista, pur dentro la sceneggiatura, sconfini visivamente nel gioco del cinema, nella potenza del mezzo cinematografico, nella messa in scena della pulsione scopica dello spettatore, proponendo una molteplicità di registri espressivi e stilistici, impensabile sulla carta.

La sceneggiatura, per ammissione di Scorsese, costringeva all'identificazione, perché metteva in scena la rabbia e la frustrazione che provava il cittadino medio di una metropoli: "Quando lessi per la prima volta la sceneggiatura di Paul compresi che quello era ciò che provavo, che tutti abbiamo sensazioni di quel tipo, e che questo era un modo per riconoscerle e ammetterle"[587], ma, commenta Alberto Pezzotta, "questa identificazione generica, che per lo spettatore maschile è rafforzata dalla componente di interesse frustrato e

[585] Erich Rohmer, Claude Chabrol, *Hitchcock*, Marsilio, Venezia, 1986, p.86

[586] Cfr. Secondo il filosofo si tratta di una sorta di oggetto indefinibile – l'oggetto **a** – un qualcosa che "fa macchia " nel campo del visibile, e che per questa ragione cattura la nostra attenzione, il nostro desiderio " In fin dei conti si potrebbe dire che i film di Hitchcock prevedono solo due posizioni soggettive, quella del regista e quella dello spettatore: tutti i personaggi assumono, a turno, una di queste posizioni" Slavoj Zizek (a cura di Damiano Catone), *L'universo di Hitchcock,* Mimesis Edizioni, Milano, 200, p.27 e ss.

[587] R. Thompson,*Screenwriter,* cit.*,* p. 89

idealizzato per l'altro sesso, subisce un raffreddamento quando Travis decide di diventare un assassino. Se il punto di vista del racconto resta all'interno della sua testa, lo spettatore medio non può più aderirvi empaticamente, ma gli nega di colpo la sua adesione"[588]. Non ne sarei così sicura, e, a riprova del contrario, valgono le parole di Scorsese : "Vidi *Taxi Driver* in un cinema la sera della prima… e tutti gridavano e urlavano durante la scena della strage. Quando l'avevo girata non intendevo che la gente reagisse in quel modo, gridando: "Forza, esci, uccidilo". La mia idea era di provocare una sorta di violenta catarsi… Io ho seguito il mio istinto, ma fu spaventoso quando mi accorsi di come reagivano gli spettatori. E mi è stato detto che succede così dappertutto, persino in Cina"[589] , non a caso il personaggio è diventato un'icona della violenza nel cinema americano ed un modello per aspiranti assassini, tra i quali John Hinckley, che cercò di uccidere Ronald Reagan, per amore di Jodie Foster[590]. Ci permettiamo di dubitare delle parole di Scorsese, vista la sua consapevolezza del mezzo e la capacità di guidare lo spettatore nel testo filmico. Nel film Travis si rivolge contro un nemico circoscritto, visto che non può colpire la maggioranza silenziosa, reificata e reificante, se si tratti di percezione delirante o di un'intuizione profonda sull'America e il mondo occidentale, il quesito resta irrisolto, fatto sta che lo spettatore ne è complice ed empatizza per lui e la sua follia (auto)distruttiva, come empatizzava per Macbeth, Raskol'nikov, Tony Camonte, Norman Bates.

3.3. Salto nel vuoto: il gesto manierato

Nella prefazione al volume dedicato a Robert Bresson, realizzato in occasione di una retrospettiva, svoltasi nel 1998, Marco Bellocchio sottolinea la scrittura cinematografica originalissima e l'inflessibile coerenza artistica del maestro francese, riconoscendogli un debito sul piano della tensione stilistica e del rigore morale, che, probabilmente, lo hanno salvato dalla inclinazione a una *maniera sarcastico-qualunquistica*, incarnata dalla commedia e propria del

[588] A. Pezzotta, *Taxi Driver*, cit., 1997, p.88
[589] I. Christie, D. Thompson, (a cura di), *Scorsese secondo Scorsese*, cit., pp.90-91 (trad.mia)
[590] Thomas Sotinel, *Martin Scorsese*, Cahiers du Cinéma Sarl, Parigi, 2010, pp.33 - 37

cinema italiano[591]. I due film, che cita, sono *Pickpocket* e *Un condamné à mort s'est échappé*: "forse perché più degli altri lasciano all'ateo la libertà di commuoversi senza credere in Dio (…) E infatti parlano uno della guarigione da un'ossessione, una follia di un singolo, e l'altro della resistenza eroica, del rifiuto radicale a una follia di massa, quella nazista"[592]. E' una delle rare volte, in cui il regista, che da sempre rifugge eredità dirette e tracciabili filiazioni geometriche, pur palesando, di volta in volta, il suo debito culturale ed i suoi termini di riferimento, racconta il suo intimo dialogo con un grande maestro (anzi due grandi maestri),proprio sul terreno della pratica cinematografica, pur conservando per sé la bolla di una indiscutibile originalità: *non c'è stata un'identificazione artistica, un'imitazione riconoscibile…*[593]. videnzia l'importanza di due film, visti e rivisti, sulle ragioni della sua ispirazione artistica. Se *Pickpocket* è un punto di partenza innegabile, è altrettanto vero che il lavoro di Bellocchio è interamente attraversato da temi, personaggi, figure stilistiche e dinamiche di scambio, riconducibili al mondo letterario di Dostoevskij. La vibrante energia dello scrittore russo, le accensioni fulminee dei suoi personaggi, i deliri impetuosi e torbidi degli eroi, tratteggiati dalla sua penna, ma anche la molteplicità delle opinioni, i cori polifonici, il plurilinguismo e la pluridiscorsività degli impianti narrativi, il meccanismo della prova, che torna costante a far riflettere e costringe alla scelta gli individui, come anche la fatalità casuale degli incontri, che ridirezionano le azioni ed esibiscono maschere e smascheramenti sociali, sono degli elementi che ne punteggiano e sostanziano l'opera. Se esiste una matrice profonda al ribellismo bellocchiano, questa, ancora prima di essere un vissuto profondo, maturato in seno alla famiglia conservatrice, nucleo di ogni psicosi,o alla provincia asfittica, spazio del rimosso, o alle strutture coercitive (collegio, caserma, manicomio, partito), teatro di scontro per individualità dall'animo esacerbato, risiede nell'invenzione letteraria rappresentata da Raskol'nikov, immagine della rivolta e dell'idea del

[591] L'attenzione di Bellocchio nei confronti del maestro francese è già presente negli anni giovanili, quando frequenta la Slade School of Fine Arts sotto la direzione di Thorold Dickinson nel 1963. Scrive, infatti, un saggio (andato perduto) sui metodi di lavoro con gli attori nel cinema di Bresson e di Antonioni . Cfr.

[592] Marco Bellocchio, *Prefazione*, in G. Spagnoletti, S. Toffetti, *Il caso e la necessità*, cit., p.11

[593] *Ibidem*

ribelle, non una fonte, ma per l'appunto il prototipo dell'immagine-idea. Dai furori dell'epilettico Alex de *I pugni in tasca* ai demoni umbratili di *Buongiorno Notte*, l'ombra di Raskol'nikov aleggia segretamente in tante (forse tutte) le figure maschili, che ne scandiscono l'opera, disseminando la sua forza di riferimento tra squarci di follia, scatti inattesi, intime sospensioni, paure (della mediocrità, innanzitutto), deragliamenti inclini alla tristezza e tensioni spinte fino allo spasimo. Ne ritroviamo l'eco nel cecoviano Kostantin de *Il gabbiano*, nel kleistiano principe di Homburg come nel laico Ernesto Picciafuoco de *L'ora di religione.* In un certo senso Raskol'nikov è, almeno per lungo tempo, e rimane, il filtro letterario di una ideale biografia, in cui si urtano forze complesse e contrastanti, che intercettano il privato e il pubblico, la vicenda personale e la storia del paese: socialismo utopistico, sessantottismo velleitario, ideologie eversive nichiliste, orgoglio della propria diversità, emergenza dell'inconscio, nelle forme più silenti o gridate, aspirazione alla bellezza, innamoramenti adolescenziali, disprezzo del consenso, spregio della *forma mentis* cattolico-borghese, rifiuto della "normalità" più violenta e subdola di una "sana follia", insofferenza alle convenzioni e a tutto ciò che pretende di essere esaustivo e/o definitivo nell'interpretazione del reale, specie quando si tratta del reale domestico e più vicino all'esperienza quotidiana. Queste forze sprigionano energia e si rincorrono sulla carta come sullo schermo, alimentando vibrazioni e contrappunti tra frasi lapidarie e dialoghi serrati, bruschi mutamenti e improvvisi accostamenti, narrazioni in cui la progressione drammatica è data dalla irrazionalità delle scelte, illecite, disinteressate, scorrette, estreme, mai prive di una logica interna. Pirandello, Cechov, Ibsen, Camus, Pascoli, le fonti e gli elementi di ispirazione diretta e indiretta nel cinema di Bellocchio sono molteplici e la rete intertestuale (Verdi e Mozart, Pink Floyd e Area, canti popolari e canzonette, Caravaggio e Veermer, Bunuel, Fellini, Vigo), ma anche la rete intermediale (teatro[594], pittura, documentario), che sottendono e attraversano ogni suo lavoro, è ampia e densa di intersezioni. Ci soffermiamo

[594] Il teatro, secondo Bernardi, appartiene al mistilinguismo del cinema di Bellocchio , viene usato come "finzione programmatica e discorsiva", ma è anche tetaro la "recita" che in un contesto filmico di invenzione o trattoda una pièce, contine gli altri motivi (la famiglia, il potere, la follia), e costituisce motivo esso stesso. Cfr. Sandro Bernardi, *Marco Bellocchio*, Il Castoro, Milano, 1998, p.48

qui sul legame con Dostoevskij e sulla tradizione, a cui lo scrittore russo si lega (dialogo socratico, satira menippea, romanzi di avventure, a cui abbiamo già fatto cenno). Si tratta di una dinamica di scambio, di un incrocio di superfici testuali, di un processo di interiorizzazione, spesso più ascrivibile alla categoria dell'impensato, che dell' atto di volontà, mai del plagio, seppur lecito, o della traduzione intersemiotica. Ci limitiamo a sottolinearne alcuni spunti, consapevoli della complessità dell'argomento e sostanzialmente inadeguati a riferirne l'inesausto dinamismo: l'audacia dell'invenzione e della fantasia combinatoria nella costruzione dei *plot*, simili a intrecci d'avventure, ma deprivati di ogni rapporto di meccanicistica causalità e rigido determinismo, grazie all'andamento ellittico e alla labilità della soglia tra sogno e realtà; la focalizzazione su situazioni apparentemente semplici, che, mettendo in gioco sentimenti universali (invidia, rabbia, odio, gelosia, desiderio), acquistano valore emblematico e sapore di eccezionalità; la pluralità dei registri (serio / ridicolo, prosaico/ letterario) e la varietà delle voci, tenute insieme dallo stile e dalla bellezza pittorica delle immagini; il confronto di differenti punti di vista su una determinata materia, che diventa sperimentazione dialogica dell'idea e sperimentazione dell'uomo che la rappresenta; l'eccentricità di certi comportamenti, di certi discorsi, di certi gesti o interventi, sovente inopportuni, per esprimere la violazione del corso stabilito e consueto degli avvenimenti, delle norme di comportamento e di etichetta, ma anche di valori (matrimonio, religione) e immagini (l'immagine della madre) generalmente condivisi e ben saldi nell'immagnario collettivo, ed infine, aspetto su cui a lungo e diversamente si è riflettuto, l'indagine e la raffigurazione di stati psichico–morali inconsueti ed extra-ordinari. *Tutto è follia nel mondo ciò che non è piacer…* , canta Violetta ne "La Traviata", così Bellocchio indaga le fitte trame della "follia" come un artista attento e sottile, cui spetti innanzitutto il piacere della ricerca[595]: la mania, l'isteria e la psicosi schizofrenica, lo sdoppiamento della personalità e la fissità

[595] " Se è vero che un regista finisce per fare sempre lo stesso film, il caso di Marco Bellocchio è, lo diciamo senza timore di esagerare, tra i più affascinanti non solo del cinema italiano, ma del cinema tutto. Un "rompicapo" salutare, un mosaico la cui figura va ricercata nel profondo, un intarsio prezioso e rigoroso che non conosce rigidità, anzi, rivendica la propria ragion d'essere nella mobilità, nel cambiamento, nella curiosità viva…" Paola Malanga (a cura di), *Marco Bellocchio*, Edizioni Olivares, Milano, 1998, p.8 (premessa)

del mascheramento, la sfrenata fantasticheria ed i sogni, gli incubi e il delirio poetico, l'insonnia e il sonnambulismo, le passioni confinanti con la follia o sconfinanti in essa, il suicidio. Le visioni oniriche e la follia, al di là del senso che acquistano di volta in volta nei film e della trasformazione visivo-semantica, che impegna il regista su questo piano, "rompono l'integrità epica e tragica dell'uomo e del suo destino: in lui si scoprono le possibilità di un altro uomo e di un'altra vita, egli perde la sua definitezza e univocità, cessa di coincidere con se stesso (…) la rottura della integrità e definitezza dell'uomo favoriscono il rapporto dialogico dell'uomo con se stesso"[596] e con il mondo circostante. Al di là degli elementi di intertestualità tematica e stilistica, preme evidenziare il principio compositivo che anima le costruzioni narrative di Dostoevskij e che ci sembra di poter ravvisare nell'opera di Bellocchio: il relativismo carnevalesco del mondo alla rovescia. L'orecchio di Bellocchio, fin dal potente esordio, che a lungo lo tiene prigioniero, è sensibile all'eco del sentimento carnevalesco del mondo[597]. Nelle storie, che porta sullo schermo, complici sceneggiatori come Rulli, Petraglia, Cerami etc., la relatività propria di questo sentimento, che coniuga il tragico con l'ironia, il lirismo con il romanzesco, l'innocenza con il crimine, incrina i microcosmi compatti e autoconclusi del controllo sociale, imprime svolte alla unilateralità dei destini e alla logica ferrea degli atteggiamenti, irride la serietà retorica, la razionalità autosufficiente, il dogmatismo ideologico, la piatta univocità dei ruoli, denuncia il vuoto di stanche ritualità borghesi (colazioni, pranzi, cene, battesimi), aprendo una via di accesso al recupero della memoria inconscia e della profondità umana. Leggi, divieti, limitazioni, gerarchie sociali sono l'orizzonte entro il quale i personaggi cimentano la loro capacità di rivolta politica, invenzione artistica, trasformazione psichica, affettività, se la sconfitta è dietro l'angolo, la vittoria di una risata dolente ne compensa la tenacia e la necessità.

[596] M. Bachtin, *Dostoevskij*, cit. pp.141-155

[597] "La carnevalizzazione non è uno schema esteriore e immobile che si fa indossare a un contenuto bell'e pronto, ma è una forma straordinariamente flessibiledi visione artistica, una specie di principio euristico, che permette di scoprire ciò che è nuovo e finora mai visto. *Relativizzando* tutto ciò che è steriormente stabile, formato e già pronto, la carnevalizzazione con il suo pathosdi sostituzioni e rinnovaioni ha premesso a Dostoevskij di penetrare negli strati più profondi dell'uomo e dei rapporti umani". *Ibidem*, p.218

Salto nel vuoto è un film uscito nel 1980, il soggetto è di Bellocchio, la sceneggiatura è condivisa con Piero Natoli e Vincenzo Cerami, entrato nel progetto in corso d'opera. Arricchisce l'intertestualità di base del film, il fatto che nasca a seguito di un progetto su Giovanni Pascoli, in collaborazione con Vincenzo Consolo. Quando la RAI ritira i finanziamenti, Bellocchio si dedica ad un altro soggetto, *Il gioco dell'assassino*, che poi diventerà un film, di cui preannuncia in un'intervista il titolo provvisorio *Salto nel buio* [598]. Alla definizione del tema e dell'atmosfera chiusa, quasi claustrofobica, contribuisce il romanzo *Fratelli* (1978) di Carmelo Samonà, a cui Bellocchio arriva, dopo aver scritto il soggetto. Il tema della fraternità, condanna naturale di una coppia e chiave dell'interesse per Pascoli, viene esplorato nelle sue pieghe più sottili e controverse come rapporto affettivo e rapporto di potere e si traduce in una vicenda complessa, in cui emerge la famiglia come luogo di menzogna e ipocrisia, tradimento e sottile violenza.

Mauro Ponticelli è un giudice, Marta una casalinga ingrigita. Sono fratelli, vivono insieme. Marta Ponticelli ha fatto da madre e da sorella al fratello Mauro e ora, con la visione della vecchiaia davanti agli occhi e l'animo vuoto, la donna manifesta evidenti scompensi psichici. Mauro ha paura che Marta impazzisca e che si tolga la vita, ma, allo stesso tempo, ampiamente complessato per la vita solitaria e l'aridità affettiva, che lo caratterizza, non riesce ad influire positivamente sulla sorella. Un giorno, senza premeditazione cosciente, Mauro fa conoscere a Marta un suo imputato, Giovanni Sciabola, attore stravagante e non di rado al di fuori della legalità. La conoscenza diviene amicizia e Marta, messe in disparte le abituali crisi, esce sempre più spesso. Il giudice si sente messo in disparte dalla sorella, è geloso, teme persino che ella, plagiata, da Giovanni, possa rovinare economicamente se stessa e il fratello. Mauro cerca di liberarsi di Giovanni, facendolo arrestare. Lui entra in casa, la mette a soqquadro e lo sospinge a nascondersi. La vita riprende e Marta, finalmente più sicura di sé, decide di passare qualche giorno a Ostia, ospite della domestica

[598] "E' la vicenda , cioè la vita privata di un giudice e di sua sorella; è un discorso molto semplice e descrive in maniera estremamente minuta ed analitica quella che può essere la vita privata di un uomo con un suo preciso ruolo nella società e di una donna che praticamente ha sacrificato a lui la sua vita (…) il film parte proprio dalla crisi e ne sviluppa le situaioni successive" Vanda Zavaglia, *Conversazioni con Belocchio : Il mestiere del cinema*, in "Cinemasessanta", n.127, giugno 1979, pp.32-35

Anna. Questa volta sono i nervi di Mauro che cedono e lo sospingono verso il vuoto, ove, poco tempo prima, immaginava potesse precipitare sua sorella.

Secondo Cerami, inizia qui la ricerca del bene del regista: (Bellocchio) *voleva attraversare il male per arrivare a quella sorta di luce che esiste nelle persone… abbiamo costruito la storia mettendo in contrapposizione il senso di morte di questi due zitelloni arroccati negli egoismi, nelle abitudini, nelle ritualità, sempre a un passo dal baratro, alla vitalità della cameriera con il bambino, la cui immediatezza, carnalità, semplicità, dovevano fare da contraltare al giudice e a sua sorella*

Secondo il regista " *E' un film fatto di niente, senza fatti. Non ha "larghi". Procede secondo tempi dilatati che, purtroppo nel senso commerciale, sono dei tempi anti-spettacolari. Anti-televisivi… Dato il lavoro sulle minuzie, mi sembrava che lo stile dovesse essere più uno stile da microscopio. Uno stile non freddo, ma oggettivo. Meno espressionistico, grottesco"*.

Bellocchio individua in tutti i personaggi degli elementi di ambivalenza. Il giudice Ponticelli è suicida e omicida. Ha una sua complessità e un suo tormento. Intenzionalmente lavora per uccidere Marta, ma, al tempo stesso, è sopraffatto dai sensi di colpa e cerca di mantenere la sua ipocrita morale borghese. Il doppiaggio di Caprioli accentua questo aspetto di follia.

Il film sviluppa e trasforma il discorso iniziato con *Matti da slegare*, come afferma lo stesso registo: *lì c'era l'adesione a un certo tipo di psichiatria basagliana, che vedeva il folle come vittima di una società ingiusta, dominata dalla disumanità borghese. Connesso a questo discorso era il rifiuto non solo degli elettrochoc, ma anche di un'assistenza ipocrita e pretesca. Il senso era reinserire il pazzo nella società, considerarlo come un uguale e non come un diverso. Qui il discorso sulla pazzia diventa discorso "sull'infelicità" e sulla disumanità*, forte dell'incontro del registo con l'esperienza dell'Analisi collettiva di Massimo Fagioli.

Significativa la cura negli ambienti: la casa come dedalo, labirinto senza scampo, ottagono. Da ogni angolo si possono vedere gli altri ambienti (*Panopticon* di Bentham, *Sorvegliare e Punire* di Foucault, il padiglione Conolly

al S. Niccolò di Siena) Casa Ponticelli è interamente ricostruita sulla possibilità di spiare, controllare, sorvegliare.

Per la prima volta, accanto a Tonino Nardi, entra in gioco Beppe Lanci: (Marco) *voleva immergere la casa in una penombra che desse l'idea della vita bloccata che vi si svolgeva all'interno e concentrare tutta la luminosità nelle scene in esterni. Da parte mia volevo disfarmi di una concezione ormai superata nell'illuminazione degli interni, con luci piazzate sui ponti come in uno studio e, dato che grandi finestre lo consentivano, utilizzai solo la luce naturale proveniente da fuori… qualche volta, per ottenere la penombra, ho dovuto trovare un compromesso: e per tenere fede alla luce naturale, ho sfruttato la pellicola nelle sue possibilità di sottoesposizione…*

La follia della normalità è restituita oltre che dalla recitazione compressa, per mezzi toni, mutamenti minimi, gesti misurati, pause intense e calcolate, dai gesti manierati, vero e poprio espressionismo del corpo, dal mondo protettivo e claustrofobico, dalla comunicazione nascosta con il reale, dalla penombra invalicabile ove prendono vita i sogni e i ricordi.

1° tema – <u>la tentazione del suicidio e la figura del fratello</u> (tema autobiografico / morte del fratello / *I pugni in tasca*)

2° tema – <u>la rivolta all'ipocrisia, ai rituali, al conformismo della borghesia</u> (*Diavolo in corpo, L'ora di religione*)

3° tema – <u>il tema pascoliano</u> (l'artista e le sorelle *Un filo di passione, Il gabbiano atto I scena 2, Vincere, Sorelle*)

4° tema – <u>l'istituzione familiare</u> come camera stagna, generatrice di follia (tutti) + vd. il fratello bestemmiatore, che appare nella notte insieme ai fantasmi, ma soprattutto l'istanza paterna, rappresentata dal giudice Ponticelli ovvero l'eterna ossessione verso le strutture autoritarie fuori e dentro di noi

5° tema – <u>rapporto con l'analisi collettiva</u>. M. incontra la teoria e la prassi di Massimo Fagioli (vd. saggio alla sceneggiatura)[599]

[599] *Il freudismo, in generale, non ti propone altro che la sopravvivenza, insegnandoti a gestire i tuoi oggetti interni. Non mette in discussione questa società e la sua ingiustizia. Riducendo la terapia alla ricerca dei traumi, ti prepara ad essere quello di prima, a sopportare la vita. …E' una pratica che non mi interessa: credo ancora che il problema sia quello di cambiare la società. E che la psicanalisi debba*

6° tema – grumo di resistenza a ogni interpretazione lineare. Capacità di valicare il personale, sconfinando nella metafora, vd. Barbera e G. Volpi[600], così come è individuata nell'universo autobiografico, nelle figure, nei modi di esistenza e ossessioni, che è una parte di sé, vissuta con tensione morale, ma fatta "oggetto" di beffarda, iconoclastica, grottesca violenza o di analisi.

7° tema – primo grande quadro di un rapporto di coppia, sebbene siano fratello e sorella, fatto di niente, di gesti abituali, consuetudini e alienazione

8° tema - il giudice rappresenta quel "fascismo psicologico ed esistenziale che è proprio di una parte della nostra piccola borghesia, fatto di sopraffazione degli inferiori, delle donne e dei diversi radicato nel terreno dell'impotenza economica" o dell'assenza di cultura o di potere che non sia quello di servitore dello Stato. Creatura fredda, rigidamente collocata in un suo sistema chiuso, ossessivo, dove è conservato il rituale del lessico famigliare, le cene preparate e consumate da solo e con la sorella, le memorie infantili di bambole e fumetti da condividere come le medicine e le cerimonie.

9° tema – la follia: dalla follia ammaliante e convulsa della gioventù a quella sinistra della maturità

10° tema – il carrello finale. E' stato letto come un darsi dialettico tra il personaggio, folle normale, e la mdp., che si afferma come termine altro. Lo sguardo perseguita, bracca, insegue, cerca il giudice nei corridoi, , porte, stanze etc. nell'appartamento che non ha più un posto sicuro e diventa lo spazio dell'ossessione

---

proporre una reale guarigione… E' il discorso sull'Edipo rovesciato. Il nodo è che bisogna rifiutare questi padri. In questo il 68 non ha saputo progettare. Ha saputo sputare solo in faccia ai padri; ma è stata facile profezia, quelli che contestavano sono diventati a loro volta padri e persecutori…. Il discorso è di fare , prima, l'amore con la madre, e solo essendo capaci di fare l'amore con la madre si ha la capacità di uccidere il padre, di rifiutarlo, di disubbidirgli, di ribellarsi, senza la dannazione di ripercorrerne la strada. In questo io mi limito a riformulare con le mie parole quanto ha già scritto Massimo Fagioli proprio sul "rovesciamento dell'Edipo" in Psicanalisi della nascita e cats5razione umana p.142

[600] Secondo i due critici, Sorin, con la sua rinuncia ai desideri in cambio dell'acquisto di un potere riflesso, diventa il giudice Ponticelli, che sublima nei sogni e nelle fantasticherie la propria incapacità ad agire, la rinuncia a vivere, a intervenire nella realtà. Continuità e rigore. Il dato più appariscente di B. è il rifiuto radicale della nozione stessa di "normalità", di qui la presenza costante di quel fiume carsico che è la follia, che è condizione complessa, che va dall'irrazionale sovversivo, negante e politico, alla malattia mentale, alla schizoidia, calata nelle FORME SOCIALI in cui si pietrifica: le istituzioni chiuse, totali, le cupe bolgie repressive, famiglia, collegio, caserma, dentro cui i film consumano la distruzione di valori e comportamenti borghesi. Il film rompe il cerchio chiuso della "negatività" , grazie a una ragione dialettica, in cui si sovrappongono e disintegrano tre influssi: tensione politica, forma/rapporto del gesto, dell'aggressione,della deformazione grottesca e memoria autobiografica.

11° tema – le due scene : l'appartamento e il teatro, quest'ultimo luogo del rimpianto, sempre degradato, della creatività e del riprendersi la vita. L'attore è colui che nella sua incursione notturna, ladresca e iconoclastica, viola e profana il sacrario familiare, le vestigia e il decoro dell'ordine borghese. Il teatro rinvia anche al concetto di teatralità, intesa come fatto, evento, rappresentazione capace di rinviare per contiguità ad un'altra rappresentazione (quella cinematografica), e come istanza formale, serbatoio di moduli stilistici ed espressivi. Per M. il teatro è ritualità vuota come quella borghese (le colazioni, le cene, i bagni ecc.), quando non è così è qc. di straordinario: *un momento di rapporto profondamente sensuale tra gli attori e il pubblico che ogni sera può sconfiggere la dannazione della replica… Anche nel cinema ci si innamora dei propri attori e poi ci si separa… Tutto il film è , o può essere, un ininterrotto atto d'amore…*

CONCLUSIONE

BIBLIOGRAFIA

AA.VV. (a cura di Gianluca Bocchi, Marco Ceruti), *Origini della scrittura. Genealogie di un'invenzione*, Bruno Mondadori, Milano, 2002

AA.VV.,*Un uomo sotto l'arco. Conversazione con Paul Schrader*, in "Filmcritica", n.515, maggio 2001

AA.VV., *La forma dell'inventiva*, Unicopli, Milano, 1986

AA.VV., *L'analisi del racconto,* Bompiani, Milano, 1984

AA.VV., *L'Enejeu Scénario*, "Cahiers du cinema ", numéro spécial 371/372, maggio 1985

AA.VV., *Le forme del linguaggio,* in *Il Sogno della farfalla,* n.4, Wichting Editore, Milano, 1995

AA.VV. (a cura di Françoise pieri e Aldo Tassone) , France Cinéma 1989-

Catalogo generale (Retrospettiva Robert Bresson) , France Cinéma , Firenze , 1989

Abruzzese Alberto, *La cultura del romanzo: dal visibile al sensibile,* in Franco Moretti, *Il romanzo*, Einaudi, Torino, 2001

ID. (a cura di), *Introduzione allo studio delle teorie cinematografiche americane* (1910-1929), La Biennale di Venezia, Venezia, 1975

Agel Henri, *Cinéma et nouvelle naissance*, Albin Michel, Parigi, 1981

Aimeri Luca, *Manuale di sceneggiatura cinematografica. Teoria e pratica*, UTET Università, Torino, 2007

Albano Lucilla, *Il secolo della regia*, Marsilio, Venezia, 2004

ID., *Lo schermo dei sogni,* Marsilio, Venezia,2004

ID. (a cura di), *Il racconto tra letteratura e cinema*, Bulzoni, Roma, 1997

ID., *La caverna dei giganti*, Pratiche editrice, Parma, 1992

Alovisio Silvio, *Voci del silenzio*, Il Castoro, Torino, 2005

Ammaniti Massimo, Stern Daniel N., *Rappresentazioni e Narrazioni*, Laterza, Bari, 1991

Antolin Teresa, Barbera Alberto (a cura di), *Il processo di Maria Tarnowska*, Il Castoro, Milano, 2006

Antonioni Michelangelo, *Quel bowling sul Tevere,* Einaudi, Torino, 1995*,*

Antonietti Alessandro, Giorgetti Marisa, *Pensare attraverso immagini. La misura della tendenza alla visualizzazione mentale*, Vita e Pensiero, Milano, 1993

Aprà Adriano (a cura di), *Marco Bellocchio. Il cinema e i film*, Marsilio, Venezia, 2005

Arnaud Philippe, *Robert Bresson ,* Cinématheque française et Cahiers du cinéma , Paris, 1986

Arnheim Rudolph, *Il pensiero visivo*, Einaudi, Torino, 1974

Astruc Alexander, *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*, in Ècran Francais, n. 144, 30 marzo, 1948

Arieti Silvano, *Creatività. La sintesi magica*, Il Pensiero Scientifico Editore, Roma, 1979

Aumont Jacques, Bergala Alain, Marie Michael, Vernet Marc, *Estetica del film,* Lindau, Torino, 1994

Aumont Jacques, *L'occhio interminabile*, Marsilio, Venezia, 1991

Aumont Jacques, Marie Michel, *L'analisi del film*, Venezia, Marsilio, 1991

Ayfre Amédée, *L'univers de Robert Bresson,* in " Téléciné", novembre-dicembre, 1957

Azlant Edward, *Screenwriting for the early silent film: forgotten pioneers, 1897-1911,* Film History, vol. 9, John Libbey & Company, Australia, 1997

Bachtin Michail,*Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino, 2002

ID., *Estetica e romanzo,* Einaudi, Torino, 2001

Balάsz Béla, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Einaudi, Torino,1952

Barbera Alberto, Turigliatto Roberto, *Leggere il cinema*, Mondadori, Milano, 1978

Barthes Roland (a cura di Carlo Ossola), *Variazioni sulla scrittura*. *Il Piacere del testo*, Einaudi, Torino,1999

ID., *La grana della voce*, Einaudi, Torino, 1986

Bartolomeo Beatrice, Polato Farah (a cura di), *Scrivere per il cinema. Atti dei Convegno*, in "Studi Novecenteschi", n.2, Istituti Editoriali e Poligrafici, Padova, 2003-2004

Battistrada Lucio, Felisatti Massimo, *Corso di sceneggiatura*, Sansoni, Milano, 1993

Bazin André, *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1999

ID., *Le* Journal d'un curé de campagne *et la stylistique de Robert Bresson*, in " Cahiers du cinema", n.3, giugno 1951 trad.it. in "Filmcritica", n.13, marzo-aprile 1952 e n.100, agosto 1960

Beaudot Alain (a cura di), *La creatività*, Loescher, Torino, 1977

Bellocchio Marco, *Salto nel vuoto,* sceneggiatura desunta*,* contiene Alberto Barbera, Gianni Volpi, *Introduzione*, Massimo Fagioli, *Una storia una ricerca un film*; *Colloquio con Marco Bellocchio*,Feltrinelli, Milano, 1980

ID., *Salto nel vuoto*, con la collaborazione di Piero Natoli, 1 settembre 1978

Benjamin Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica,* Einaudi,Torino,1998

ID., *Angelus Novus,* (a cura di R. Solmi), Einaudi, Torino, 2006

Bergson Henry, *Materia e Memoria,* Laterza, Bari, 2009

ID., *Il cervello e il pensiero*, a cura di M. Acerra, Editori Riuniti, Roma, 1990

Bernardi Sandro, *L'avventura del cinematografo*, Marsilio, Venezia, 2007

ID., *Marco Bellocchio*, Il Castoro, Milano, 1998

Bertetto Paolo, *Lo specchio e il simulacro*, Bompiani, Milano, 2007

ID., (a cura di) , *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Roma –Bari, 2006

ID., *Lo stato delle cose*, in *Bianco e Nero*, LXI, n.4, luglio-agosto 2000

ID., (a cura di), *Teoria del cinema rivoluzionario*, Feltrinelli, Milano, 1975

Bettetini Maria, *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Editori Laterza, Bari, 2007

Bloch Ernst, *Tracce*, Garzanti, Milano, 2006

Bonsaver Guido, McLaughlin Martin, Pellegrini Franca (a cura di), *Sinergie narrative. Cinema e letteratura nell'Italia contemporanea*, Franco Cesati editore, Firenze, 2008

Bocchi Gianluca, Cerruti Mauro (a cura di), *Origini della scrittura,* Mondadori, Milano, 2002

Bordieu Pierre, *Le regole dell'arte*, Il Saggiatore, Milano, 2005

Bordwell David, Janet Staiger, Kristin Thompson*, The Classical Hollywood Cinema: Film, Style and Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, New York, 1985

Bordwell D., Thompson Kristin, *Cinema come arte*, Il Castoro, Milano, 2003

Bordwell D., *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, Madison, 1985

Brambilla Daniele (a cura di) , *Creatività e mondo concreto,* in www.nume.it

Branigan Edward, *Narrative Comprehension and Film*, Routledge, London, 1992

Bregoli Russo Mauda, *La Locandiera di Goldoni al cinema,* University of Illinois, Chicago, in "Rivista di studi italiani", Anno XIII , n° 1, Giugno 1995

Bresson Robert , *Note sul cinematografo,* Marsilio, Venezia*,* 2008

ID., *Les rythmes d'un film doivent être des battiments de coeur*, in "L'Express", 23 dicembre 1959, trad. it., *Il ritmo di un film deve essere come il battito del cuore*, in "Filmcritica", n.93, gennaio 1960*.*

ID., *L'Ecran français,* 17 novembre 1946

Brownlow Kevin, *The Parade's Gone By,* New York, Knopf, 1968

Bruner Jerome, *La fabbrica delle storie*, Diritto, letteratura, vita, Bari, Laterza, 2002

Brunetta Giampiero (a cura di), *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, Einaudi, Torino 2005, vol II

ID., (a cura di) *Storia del cinema mondiale*, Einaudi, Torno, 2001

ID., *Umberto Barbaro e l'idea di neorealismo*, Liviana, Padova 1969

Bruno Giuliana, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Mondadori, Milano, 2006

Buñuel Louis, *Dei miei sospiri estremi,* SE, Milano, 1995

Burch Noël, *Il lucernario dell'infinito,* Il Castoro, Milano, 2001

Calvino Italo, *Lezioni americane,* Mondadori, Milano, 1993

Canova Gianni, *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Bompiani, Milano, 2000.

Campanozzi Floriana (a cura di), *Sideways ovvero come scrivere in coppia. Parlano gli sceneggiatori Alexander Payne & Jim Taylor* , Intervista a cura di F.X. Feeney, in *Script* n.37, febbraio-marzo 2005

Campari Roberto, *Il discorso amoroso*, Bulzoni, Roma, 2010

Carrière Jean Claude, Bonitzer Pascale, *Exercise du scénario,* Femis, Paris, 1990

Carluccio Giulia, Villa Federica (a cura di), *L'Intertestualità*, Kaplan, Torino, 2006

ID. (a cura di), *La post-analisi*, Kaplan,Torino, 2005

Carluccio Giulia, *Scritture della visione. Percorsi nel cinema muto*, Kaplan, Torino, 2006

Casella Carlo, *Poesia e cinematografo. Conversando col poeta Guido Gozzano*, in " La vita cinematografica", n.2, 20 dicembre 1910.

Casetti Francesco, *L'occhio del Novecento*, Bompiani, Milano, 2005

Casetti Francesco, Di Chio Federico, *Analisi del film*, Bompiani, Milano, 1995

Ceserani Remo, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997

Chabrol Claude, Rohmer Erich, *Hitchcock*, Marsilio, Venezia, 1986

Chion Michel, *Écrire un scenario*, Éditions Cahiers du cinema, Paris, 2007

Christie Ian, Thompson David, S*corsese on Scorsese*, Faber and Faber, London 1996; trad. it. *Scorsese secondo Scorsese*, Ubulibri, Milano, 2003

Cimmino Luigi, Dottorini Daniele, Pangaro Giorgio, *Effi Briest*, Il Castoro, Milano, 2008

Clerc Jeanne-Marie, *Stato della ricerca sulle relazioni tra letteratura e cinema*, "Bollettino '900", dicembre 2001

Cocteau Jean, *Robert Bresson: Éloge*, Mazzotta/ Cinémathèque francaise, Milan/ Paris, 1997

Cohen Keith, *Le dinamiche di scambio*, Nuova ERI, Torino, 1982

Collet Jean, *Rencontres avec Robert Bresson*, in *Téléciné*, maggio-giugno, 1960

Comand Mariapia (a cura di) , *Sulla carta. Storia e storia della sceneggiatura in Italia*, Lindau, Torino, 2006

Costa Antonio, *Per una ripresa del pensiero critico*, in “Duellanti”, n.48, gennaio 2009

ID., *Letteratura e cinema: linee di una ricerca in progress*, Università IUAV di Venezia, WP_ 4/08, marzo, 2008

ID., *Il cinema e le arti visive,* Einaudi, Torino, 2002

ID., *Immagine di un’immagine. Cinema e letteratura*, Utet Libreria, Torino, 1993

Cosulich Callisto (a cura di), *Storia del cinema italiano,* vol.VII, 1945-1948, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2003

Cousins R.F., *Le Voyage dans la Lune.*, International Dictionary of Films and Filmmakers. 2001. *Encyclopedia.com.* <http://www.encyclopedia.com>

Craw George Rockhill *The Tecnique of the Picture Play*, in *Moving Picture World 8,* n.3, 21 gennaio 1911

Cuccu Lorenzo, Sainati Augusto (a cura di), *Il discorso del film. Visione, narrazione, enunciazione,* dizioni Scientifiche Italiane, Napoli/ Roma, 1987

Dardenne Luc , *Dietro i nostri occhi* , Éditions du Seuil, Paris, 2008

Debenedetti Giacomo,*Il romanzo del novecento*, Garzanti, Milano, 1971

Debray Regis, *Vita e morte dell’immagine*, Il Castoro, Milano, 2004

De Giusti Luciano (a cura di), *La bellezza e lo sguardo. Il cinematografo di Robert Bresson*, (Raccolta di saggi del convegno bressoniano tenutosi a Udine , nel 1998), Il Castoro, Milano, 2000

Deleuze Gilles, *Qu’est-ce qu’un dispositif,* Éditions du Seuil, Parigi, 1989; tr.it. di A.Moscati, Cronopio, Napoli, 2007

ID., *Immagine –movimento* Ubulibri, Milano, 1989

ID., *Immagine –tempo*, Ubulibri, Milano, 1984

De Vincenti Giorgio, *Il concetto di modernità nel cinema* , Pratiche editrice, Parma, 1993

ID. (a cura di) , *Storia del cinema italiano 1960- 1964*, volume X, Edizioni di Bianco e Nero- Marsilio, Roma -Venezia, 2001

Douglas Pamela, *Scrivere un film*, 2006, Dino Audino, Roma

Dostoevskij Feodor Michail, *Racconti e romanzi brevi*, a cura di Maria Bianca Luporini, trad. di E. Lo Gatto, A. Nobiloni, A. Polledro

Droguet Robert, *Robert Bresson,* Premier Plan, Lyon, 1966

Polledro, S. Polledro, Sansoni, Firenze, 1962

Eco Umberto, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979

ID., *Dalla periferia dell'impero*, Bompiani, Milano 1977

Eisner Lotte, *Lo schermo demoniaco*, Editori riuniti, Roma, 1993

Ejzenstejn M.Sergej, *La forma cinematografica*,Torino, Einaudi, 1986, 2003

ID*., Stili di regia*, Venezia, Marsilio, 1993

ID., *Teoria generale del montaggio,* Marsilio, Venezia, 2004

Epstein Jean, *L'essenza del cinema*, Marsilio, Venezia, 2002

Estève Michele, *Robert Bresson,* Editions Seghers, Paris, 1962

ID., *Il settimo film di Robert Bresson,* in "Cineforum" n. 56, giugno,1966

Fagioli Massimo, *Istinto di morte e conoscenza*, L'Asino d'oro, Roma, 2010

Ferrero Adelio*, Robert Bresson*, Il Castoro, Milano, 2004

Fine Richard. *West of Eden. Writers in Hollywood, 1928-1940.* Washington and London, Smithsonian Institution Press, 1993

Flaiano Ennio, *Lo sceneggiatore uno che ha tempo*, in *Cinema Nuovo*, n. 37, giugno 1954

Fofi Goffredo, Faldini Franca, *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti*, Feltrinelli, Milano, 1979

Francia di Celle Stefano (a cura di) , *Wim Wenders,* Il Castoro,Torino, 2007

Fossati Paolo, *Intervista con Derrida*, in NAC, I, 1970

Freud Sigmund, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, vol. 1, Boringhieri, Torino, 1980

Furdal Malgorzata, Turigliatto Roberto (a cura di), *Jerzy Skolimowsk*i, Lindau, Torino, 1996,

Galofaro Francesco, *Semiotica e produzione dei testi*, in *Ocula*, n.2, marzo 2002

Gandini Leonardo, *Cinema e regia,* Carocci, Roma, 2006

Gaudreault André, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Lindau, Torino, 2006

ID., *Film, Narrative, Narration: The Cinema of Lumière Brothers*, in Thomas Elsaesser, *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, British Film Institute, London, 1990.

ID., *Narration et monstration au cinéma*, in *Hors Cadre*, vol. 2, “Cinénarrable”, avril 1984

Genette Gerard, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino, 1997

Ghislein Brewster, *The Creative Process. A Symposium,* University of California Press, Berkeley / Los Angeles, California, 1952

Giacovelli Enrico, *La commedia all’italiana*, Gremese, Roma, 1995

Givone Sergio, *Dostoevskij e la filosofia*, Laterza, Bari, 2007

Godard J.L., Doniol Valcroze J., *Entretien avec Robert Bresson*, in “Cahiers du Cinema”, n.104, febbraio 1960

Goethe Johan Wolfgang, *Faust I*, W. Goethe, *Faust*, trad. it. di F. Fortini, Mondadori, Milano 1987

Goodman Nelson,*I linguaggi dell’arte,* Il Saggiatore, Milano, 1976

Grande Maurizio, *La commedia all’italiana*, Bulzoni, Roma 2002

ID., *Abiti nuziali e biglietti di banca*, Bulzoni, Roma, 1986

Greene Graham, *The Third Man and the Fallen Idol,* Penguin Classic, UK, 1992

Groppali Enrico, *Abel Gance*, Il Castoro, Milano, 1986

Gruault Jean, *Ce qui dit l’autre*, Julliard, Paris, 1992

Guagnelini Giovanni, Re Valentina, *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema,* Archetipolibri, Bologna, 2007

Gunning Tom, *An Aesthetic of Astonishment, Early Film and the (In)Credulous Spectator*, in *Art & Text* no. 34- Spring 1989

ID., *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, University of Illinois Press, Urbana, 1991

ID., *The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, in Robert Stam & Toby Miller*, Film and Theory: An Anthology*. Eds. Blackwell, Massachussetts, USA, 2000.

Guerrini Loretta , “L'inter-essere del frammento : Il Diavolo Probabilmente…”,Bulzoni editore, Roma, 1980

Hansen Miriam, *Babele e Babilonia. Il cinema muto americano e il suo spettatore,* Kaplan, Torino,2006

Huberman Didi, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte,* Bollati Boringhieri, Torino, 2006

Huet Anne, *La sceneggiatura*, Lindau, Torino, 2007

Jacobs Lewis, *The Rise of the American Film. A Critical History,* Harcourt Barce New York, 1939 trad. italiana, *L'avventurosa storia del cinema americano,* Einaudi, Torino, 1961

Jakobson Roman, *Poetica della prosa*, Theoria, Roma – Napoli, 1998

Jameson Fredric, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma, 2004

Jost Francois, *La mano e l'occhio,* in *Fotogenia, n.2*

Kallir Alfred*, Segno e disegno - Psicogenesi dell'alfabeto*, Edizioni Spirali/Vel, Milano, 1994

Keil Charlie, *Early American Cinema in Transition*. Story, Style, and Filmmaking, 1907-1913, The University of Wisconsin Press, England, 2001

Kracauer Siegfried, *Il culto del divertimento*, in *La massa come ornamento,* presentazione di Remo Bodei, Prismi, Napoli, 1982

ID., *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, Lindau, Torino, 2007

Kristeva Julia, *Semeiotiche. Ricerche per una semanalisi*, Feltrinelli, Milano, 1978

Kuhn Thomas*, La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Torino, Einaudi, 1978

La Polla Franco, *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood,* Il Castoro, Milano, 2004

ID., *Il nuovo cinema americano 1967-1975*, Lindau, Torino , 1996

ID., (a cura di), *Poetiche del cinema hollywoodiano contemporaneo*, Lindau, Torino, 1997

Lavagetto Mario, *Freud, la letteratura e altro*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1985, p.333

Leda Jay, *Storia del cinema russo e sovietico*, Il Saggiatore, Milano, 1964

Lindsay Vachel, *L'arte del film*, Marsilio, Venezia, 2008

Leutrat Jean-Louise, Liendrat-Guigues Suzanne, *Penser le cinéma*, Klincksieck, Parigi, 2010

Loos Anita, *A Girl Like I,* The Viking Press, New York, 1996

Lotman Jurij, *Introduzione alla Semiotica del cinema*, Officina, Roma, 1979

Lotman J.M., Uspenskij A. Boris, *Semiotica e cultura*, Ricciardi Editore, Milano-Napoli, 1983

ID., *La Semiosfera*, Venezia, Marsilio.1985

MacDonald Ian, *Manuals Are Not Enough: Relating Screenwriting Practice to Theories*, Journal of British Cinema and Television, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2003

MacGilligan Pat, *Backstory*, voll. I e II University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1986

Mackendrick Alexander, *On Film Making*, edited by Paul Cronin, Faber and Faber, New York, 2004

Paola Malanga (a cura di), *Marco Bellocchio*, catalogo ragionato, Edizioni Olivares, Milano, 1998

Malle Louis, *Avec* Pickpocket *Bresson a trouvé*, in “Arts”, n.755, 30 dicembre 1959

Malthête Jacques, Marie Michel (a cura di), *George Méliès, l’illusioniste fin de siècle,* Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1997

Marrone Gianfranco, *Il sistema di Barthes,* Bompiani, Milano, 2003.

Martini Emanuela, *Michael Powell & Emeric Pressburger*, La Nuova Italia, Roma, 1989

McGrath Declan, Mac Dermott Felim, *Maestri del cinema. Sceneggiatura,* Atlante, Bologna, 2003

McKee Robert, *Story*, International Forum Edizioni, Roma, 2000

McMackin Archer, *How Moving Picture Plays Are Written*, in *Nickelodeon* 2, n.6

Meyer Leonard B., *Explaining Music: Essays and Explorations,* University of Chicago Press, Chicago, 1973

Melucci Alberto , *Creatività, miti, discorsi, processi*, Feltrinelli, Milano, 1994

Menarini Roy (a cura di), *La luce della scrittura*, Edizioni Transmedia, 2009

Merleau Ponty Maurice, *Il visibile e l’invisibile,* Milano, Bompiani, 2003

Metz Christian, *Semiologia del cinema,* Garzanti, Milano, 1989

Miccichè Lino (a cura di), voce *Cinema e letteratura*, nel volume *Letteratura I*, Enciclopedia Feltrinelli-Fischer, Milano, Feltrinelli, 1976

ID., *La ragione e lo sguardo. Saggi e note sul cinema*, Lerici, Cosenza, 1979

ID., *Il cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Marsilio, Venezia, 1995

Minkowski Eugène, *La schizofrenia*, Feltrinelli, Milano, 1998

Montani Pietro, *L'immaginazione narrativa*, Guerini Studio, Milano, 1999

ID., *I formalisti russi,* in "Bianco e Nero", 7/8, Roma, 1971

Muscio Giuliana *Silenziose voci. Le sceneggiatrici del muto americano*, in "Contemporanea", n.3, 2006

ID., *Scrivere il film,* Dino Audino editore, Roma, 2009

Millar Gavin, Reisz Karel, *The Technique of Film Editing*, Focal Press, Oxford, 1953

Minsky Marvin , *La società della mente*, Adelphi, Milano, 1989

Manzoli Giacomo, *Cinema e Letteratura*, Carocci, Roma, 2003

Mirzoeff Nicholas, *Introduzione alla cultura visuale,* Meltemi,Roma 1999

Moretti Franco (a cura di), *La cultura del romanzo,* Einaudi, Torino, 2001

Morreale Emiliano, *L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Donzelli, Roma, 2009

Münsterberg Hugo, *Film. Il cinema muto nel 1916,* Pratiche, Parma, 1980

Muscio Giuliana, *Scrivere il film,* Dino Audino editore, Roma, 2009

ID., *Silenziose voci. Le sceneggiatrici del muto americano*, in "Contemporanea", n.3, 2006

ID., Giovanni Spagnoletti, *Quei Bravi ragazzi. Il cinema italoamericano contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2007

Musser Charles, *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907*, Scribner's Macmillan, New York, 1990

Odin Roger, *Della finzione,* Vita e Pensiero, Milano, 2004

Ophuls Max, *Les infortunes d'un scénario*, in *Cahiers du Cinèma*, n.81, marzo 1958

Oudart Jean-Pierre *, Le hors champ de l'auteur* , in "Cahiers du Cinéma", n..236- 237 , marzo-aprile 1972 Pagnin Adriano, Vergine Stefania, *Il pensiero creativo*, La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1974

Parent-Altier Dominique, *Introduzione alla sceneggiatura*, Lindau, Torino, 2007

Parigi Stefania, *Fisiologia dell'immagine,*Lindau, Torino, 2006

Perniola Ivelise, *Cinema e Letteratura, Percorsi di confine,* Marsilio, Venezia, 2002

Pezzotta Alberto, *Martin Scorsese. Taxi Driver*, Lindau, Torino, 1997

Panofsky Erwin, *Tre saggi sullo stile*, Electa, Milano, 1996

Pasolini Pierpaolo, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 2000

Pintus Pietro, *Commedia all'italiana. Parlano i protagonisti,* Gangemi, Roma 1985

Pirro Ugo, *Per scrivere un film*, Lindau, Torino, 2001

Pezzotta Alberto, *Martin Scorsese,* Lindau, Torino,

Pezzotta Alberto, Scibilia Giovanni, *Cinema e narrazione*, in "Filmcritica", nn. 426-427, 1992

Pintus Pietro, *Commedia all'italiana. Parlano i protagonisti,* Gangemi, Roma 1985

Pitassio Francesco, Quaresima Leonardo (a cura di), *Scrittura e immagine. La didascalia nel cinema muto*, Università degli studi di Udine, Udine, 1998

Poe Edgar Allan*, The Man of the Crowd*(trad. it. *L'uomo della folla)* , in E. A. Poe, *Tutti i racconti*,voll.I,II, Mursia, !992

Polacco Marina, *L'intertestualità*, Bari, Laterza, 1998

Polti Georges, L*es Trente-six Situations dramatiques*, Mercure de France, Paris, 1924

Pravadelli Veronica, *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico hollywoodiano*, Marsilio Editore, Venezia, 1985

Prédal Rene, *Tutto il cinema di Bresson,* Baldini e Castoldi, Milano, 1998

Prigogine Ilya, *La Nouvelle Alliance. Métamorphose de la Science*, scritto nel 1979, trad. it. *La nuova alleanza. Metamorfosi della scienza*, Torino, Einaudi, 1981

Pudovkin Vsevolod, *La settima arte,* Editori Riuniti, Roma, 1984 prefazione di Ansano Giannarelli

ID., *Il soggetto cinematografico*, in *Film e Fonofilm* , Edzioni Bianco e Nero, 1950 (traduzione di Umberto Barbaro)

Rancière Jacques, *Il destino delle immagini*, Luigi Pellegrini editore, Cosenza, 2007

Raynauld Isabelle, *Le scénario de film comme texte*, in *Les Cahiers du Scénario*, n. 4-5, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, hiver 1988-1989

ID., *Le point de vue dans le scénario*, in "Protée" , hiver-printemps, 1988

ID., *Written scenarios of early French cinema: screenwriting practices in the first twenty years*, in *Film History*, vol 9, Indiana University Press, 1997

ID, *Screenwriting*, in *Encyclopedia of Early Cinema,* Routledge, New York, 2005

Reader Keith, *Robert Bresson,* Manchester University Press, Collana French Film Directors, Manchester, 2000

Rella Franco, Franck Giorgio (a cura di), *Sentimento e memoria*, coll. Le Sfere, Pendragon, Bologna, 2003

Rockhill Craw George, *Moving Picture World 8*, n.4, 28 gennaio, 1911.

Russo Bregoli Mauda, *La Locandiera di Goldoni al cinema,* University of Illinois, Chicago, in "Rivista di studi italiani", Anno XIII , n° 1, giugno 1995

Saba Umberto, *Canzoniere*, Mursia, Milano, 1974

Sainati Augusto (a cura di), *Ciò che abbiamo inventato è tutto autentico*, Marsilio, Venezia, 2008

Salmon Christian, *Storytelling*, Fazi editore, Roma, 2008

Schatz Thomas, *The Genius of the System*, Henry Holt and Company, New York, 1988

Scorsese Martin, *Il bello del mio mestiere*, Minimum Fax, Rom, 2002

Schrader Paul , *Trascendental Style in Film: Ozu, Dreyer, Bresson* , University of California Press, Los Angeles- London, 1972, *Il trascendente nel cinema. Ozu , Bresson , Dreyer*, (edizione italiana a cura di Gabriella Pedullà ; traduzione di Christian Raimo) , Donzelli editore , Roma , 2002

ID., *Taxi Driver (screenplay),* Faber and Faber Limited, London, 1990

Sémolué Jean, *Robert Bresson,* Éditions Universitires, Parigi, 1960

Sklar Robert, *Cineamerica*, Feltrinelli, Milano, 1982

Smith Gavin, *Awakenings. Paul Schrader interviewed by Gavin* Smith, in *Film Comment,* vol.28, n.2, marzo- aprile 1976

Sontag Susan , *Stile spirituale nei film di Robert Bresson* , in *Contro l'interpretazione*, Mondadori , Milano , 1969 Spottiswoode Raymond, *A Grammar of the Film*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1950, originariamente pubblicato Faber and Faber, England, 1935

Stam Robert, Miller Toby*, Film and Theory: An Anthology*. Eds.Blackwell, 2000

Steinborn Bion, Von Naso Rudiger, *Intervista a Rainer Werner Fassbinder*, in *Filmfaust*, n.27

Silvestroni Simonetta, *La semiotica dell'immaginazione,* Marsilio, Venezia, cap. I e VI

Sartre Jean Paul, *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni,* Bompiani, 2004

Schrader Paul,*Il trascendente nel cinema. Ozu, Bresson, Dreyer*, Donzelli, Roma, 2002

ID., Intervista in *Film Comment*, marzo –aprile, 1976

Shakespeare William, *La Tempesta,* atto I, scena seconda,in ID., *Tutto il teatro,* Sansoni, Firenze, 1964

ID., *Il Mercante di Venezia,* Garzanti, Milano, 1988

Schatz Thomas, *The Genius of the System,* Faber and Faber, London, 1998

Sitney P. Adams (a cura di), *The Essential Cinema*, vol.1, Anthology Film Archives, New York, 1975

Sklar Robert, *Cineamerica*, Feltrinelli, Milano, 1982

Spagnoletti Giovanni, Toffetti Sergio (a cura di), *Il caso e la necessità. Il cinema di Robert Bresson,* Lindau, Torino, 1998

Susan Sontag, *Spiritual Style in the Film of Robert Bresson*, in *Against Interpretation: And Other Essays*, Picador USA, Farrar Straus And Giroux, New York, trad. it. *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano, 1997

Sorcinelli Paolo (a cura di) , *Studiare la moda: corpi, vestiti, strategie,* Mondadori, Milano, 2002

Sorlin Pierre, *Sociologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1979

Sotinel Thomas, *Martin Scorsese*, Cahiers du Cinéma, Parigi, 2010

Staiger Janet, *The Hollywood Mode of Production to 1930*, in *The Classical Hollywood Cinema: Film, Style and Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, New York, 1985

Strada Vittorio, *Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa,* Einaudi, Torino, 1969

Thompson Kristin, *Narration in Three Early Teens Vitagraph Films*, in *Film History 9,* n.4, 1997,

Thompson Richard, *Screenwriter.Taxi Driver's Paul Schrader*, in "Film Comment", vol.12, n.2, 1976

Tinazzi Giorgio, *La scrittura e lo sguardo*, Marsilio, Venezia, 2007

Torok Jean-Paul, *Le scénario.Histoire,théorie, pratique*, Veyrier, Paris, 1986

Truffaut Francois, *Il piacere degli occhi,* Marsilio, Venezia, 1988

ID., *Il cinema secondo Hitchcock*, Pratiche editrice, Parma, 1989

Turigliatto Roberto (a cura di), *Nouvelle Vague*, Lindau, Torino, 1993

Vanoye Francis, *La sceneggiatura. Forme, dispositivi, modelli* , Lindau, Torino, 1998

ID., *Le récit écrit, le récit filmique,* Editions Nathan, Paris, 1989

Vygotskji Lev Semenovic, *Pensiero e linguaggio. Ricerche psicologiche*, (introduzione, traduzione e commento di Luciano Mecacci), Roma-Bari, Laterza 1990

Vichi Laura (a cura di), *L'uomo visibile*, Forum, Udine, 2002

Villa Federica, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano. Intorno a* Il bandito *di Alberto Lattuada*, Bianco e Nero-Marsilio, Roma-Venezia, 2002

Zagarrio Vito, *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari,* Marsilio, Venezia, 2004

Zavattini Cesare, *Opere*, Bompiani, Milano, 1991 Cesare Zavattini, *Opere*, Bompiani, Milano, 1991

Zumthor Paul*, La presenza della voce*, Il Mulino, Bologna,1984