

## VIVO E VENETO?

*Marta Idini*

Margine e frontiera, questo sembra essere il binomio entro il quale muovono le rappresentazioni cinematografiche dell'identità veneta nell'ultimo decennio. Una marginalità che inizia con la perdita di centralità dell'area veneta nell'immaginario comune e che si conclude con una riappropriazione psicologica nella rappresentazione di una diversità veneta. Ma diversità in un senso contiguo, come elemento eterogeneo che collabora alla costruzione di quel nuovo plurilinguismo che è la cifra stilistica più interessante del nostro cinema contemporaneo, «in virtù della spiccata tendenza del cinema italiano al rispecchiamento e alla metariflessione»<sup>1</sup>. La vista si impossessa di immagini che sostano sulla vita e l'udito ne raccoglie i suoni: da una parte la *caduta dell'uomo pubblico* – così come la descrive Richard Senette<sup>2</sup> – e, dall'altra, la voce che le corrisponde, entità indissolubili.

Conseguenza in parte dovuta alla parcellizzazione del sistema produttivo locale e in parte legata allo stanziamento di fondi da parte delle singole regioni, la provincia scopre oggi un nuovo protagonismo e diviene il luogo cardine della visione filmica, ancor di più per il Veneto. La provincia medio-piccola di cui negli anni '60 si erano scusati i peccati veniali e le ipocrisie<sup>3</sup> sembra oggi identificarsi con il cuore nero della modernità, luogo di ostilità e sospetti, di preoccupazioni isteriche e paranoie che Baumann pone quale motore acutizzato delle comunità locali più uniformi<sup>4</sup>. Una prima problematizzazione del tema si deve al lavoro di Mazzacurati che, soprattutto ne *La giusta distanza* (2007), mette a nudo «la geografia umana e politica del Nord-Est»<sup>5</sup>:

Tanti dettagli ne *La giusta distanza* raccontano il mutamento avvenuto in questo lembo del nord-est in due decenni: il benessere esibito con gli status

---

<sup>1</sup> Giuseppe Patota – Fabio Rossi, "Premessa", in Giuseppe Patota – Fabio Rossi (a cura di), *L'italiano al cinema, l'italiano del cinema*, GoWare, Firenze 2017, p. 6.

<sup>2</sup> Richard Senette in Zigmund Baumann, *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*, Laterza, Roma-Bari 1999, p. 52.

<sup>3</sup> Si pensi a Geremi e al suo *Signori e signore* (1966).

<sup>4</sup> Zigmund Baumann, *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*, Laterza, Roma-Bari 1999, p. 54.

<sup>5</sup> Zucconi, "Geografia", in Roberto De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, vol. 1, MIMESIS Edizioni, Milano 2014, p. 477.

symbol di auto e barche, l'immigrazione dalle sue molte facce - la moglie fatta arrivare dall'est, i cinesi schiavi - la sorda ostilità della piccola comunità verso gli "stranieri" di tutti i tipi. [...] Privata del tradizionale collante culturale, la comunità reagisce a ciò che non riesce a comprendere con elementare istinto di violenza<sup>6</sup>.

Un fronte esterno in cui, ancora una volta – così accadeva ne *La lingua del santo* (2000) – la geografia dello Stato e la geografia della società non si incontrano.

La provincia si manifesta, dunque, in quanto cellula territoriale imprescindibile, espressione di un modo di vivere e di concepire il rapporto tra il qui e l'altrove: lo è ne *La sconosciuta* di Tornatore (2006), sullo sfondo del rapporto filiale in *Come Dio comanda* di Salvatores (2008), nelle narrazioni di Andrea Segre (*Io sono Li*, 2011 e *La prima neve*, 2013), in *Cose dell'altro mondo* (Patierno, 2011), in *Zoran, il mio nipote scemo* di Oleotto (2013) e nella *Piccola patria* di Rossetto (2013). E lo è in modo viscerale, mai celato e mai sottratto alla forza riproduttiva dell'immagine che in essa trova «do scenario ideale per ambientare storie cupe, rapporti conflittuali e traumi di carattere psicologico e sociale»<sup>7</sup>. Un'immagine e un immaginario che, però, mancano del tutto Venezia, o la nascondono: riscoprire sé stessi, per la protagonista di Soldini in *Pane e tulipani* (2000) è equivalente, per lo spettatore, alla scoperta di un'altra Venezia, «quella delle periferie industriali, degli anfratti misteriosi e nascosti dietro calle e campielli più noti, delle piccole casette corrose dall'umidità, di un negozio di fiori, di un barcone abusivo, di un piccolo ristorante, tutti lontani dalle rotte dei tour operator»<sup>8</sup>; nell'itinerario esistenziale di *In memoria di me* (2006), Costanzo procede per un'inedita sottrazione che relega Venezia fuori dalle mura del convento dove si svolge l'azione e la esplicita soltanto nelle inquadrature finali, luminosa e abbacinante rispetto al buio della costrizione della clausura; per Kamkari, invece, Venezia è l'acqua dei canali e delle calli strette e anonime, senza ponti, inverata soltanto dal richiamo dialogico dei personaggi. Un'anima cittadina spopolata, vissuta unicamente dalla comunità musulmana al centro della diegesi, la sola ad abitarla, irrimediabilmente (ma è solo del giudizio di chi

---

<sup>6</sup> Barbara Corsi, "Mazzacurati: fra commedia e noir", in Montini Franco – Zagarrì Vito (a cura di), *Istantanee sul cinema italiano. Film, volti, idee del nuovo millennio*, Rubettino Editore, Soveria Mannelli 2012, pp. 111-112.

<sup>7</sup> Zucconi, "Geografia", in Roberto De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, vol. 1, MIMESIS Edizioni, Milano 2014, p. 478.

<sup>8</sup> Rocco Moccagatta, "La retorica della provincia", in Gianni Canova, Luisella Farinotti (a cura di), *Atlante del cinema italiano. Corpi, paesaggi, figure del contemporaneo*, Garzanti, Milano 2001, p.74.

scrive) separata. E forse, quanto scriveva Giorgio Tinazzi in merito all'immagine mancante del Veneto al cinema permette di comprendere le dinamiche che oggi interessano le sue rappresentazioni sul grande schermo:

È come se a partire dagli anni sessanta il cinema italiano avesse iniziato a patire la presenza di un “padre ingombrante” e di una “madre estroversa”: il padre ingombrante è il Po [...], ingombrante perché è stato lo sfondo di opere cardine di autori come Visconti, Rossellini e Antonioni [...]. La madre è Venezia, grande scenografa teatrale di un numero enorme di storie; scenario per lo più “esterno” tanto da incutere paura [...] di cadere nell'inautentico<sup>9</sup>.

Eppure, nella geografia della rappresentazione emerge una forte contraddizione: la lingua filmata della provincia veneta parla veneziano. Le motivazioni sono molteplici e coprono riflessioni di ordine storico-culturale.

Nella storia della regione, Venezia è stata per più secoli il polo di attrazione e di irradiazione di una cultura letteraria (da non escludere le capacità editoriali esibite dalla città)<sup>10</sup> e teatrale che ne sancì il prestigio e il dominio in prospettiva soprattutto linguistica: se, infatti, a un livello geo-politico Venezia emerge oggi quale «capoluogo mancato»<sup>11</sup>, il veneziano è al contrario dialetto di superstrato, responsabile di numerose variazioni di ambito fonetico in particolare tra le lingue di pianura<sup>12</sup>. Ma non solo, perché proprio alla *koinè* veneziana il cinema ha consegnato il tratto di identificazione sovra-regionale e ha creato una stereotipia agevole all'atto della ricezione. Lo schema cognitivo attivato nello spettatore dallo stereotipo è altamente funzionale: pochi tratti, e ben dosati, bastano a mimare un'identità veneta. In tale direzione, e maggiormente, agiscono le caratteristiche fonetiche e morfologiche tanto particolari del veneto, che vengono a proposito utilizzate quali espedienti di sicura impronta vernacolare: *gavere* per *avere* (con proclisi della particella *ghe*), il sistema pronominale, gli usi del participio forte in *-à* e l'irrinunciabile *xè*. A uno sguardo ravvicinato è inoltre possibile circoscrivere l'analisi dei fenomeni appena citati a

---

<sup>9</sup> Giorgio Tinazzi, “Il Veneto e la forza dello stereotipo”, in Gianni Canova (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Marsilio Editori, Venezia-Roma 2003, p.196.

<sup>10</sup> Ludovica Braida, *Stampa e cultura in Europa tra XV e XVI secolo*, Laterza, Roma-Bari 2014.

<sup>11</sup> Luca Muscarà, “La territorialità di Venezia e le sue proiezioni”, in Calogero Muscarà C, Guglielmo Scaramellini, Italo Talia (a cura di), *Tante Italie Una Italia. Dinamiche territoriali e identitarie*, vol. 3, Franco Angeli, Milano 2011, p.76.

<sup>12</sup> Gianna Marcato – Flavia Ursini (a cura di), *Dialetti veneti. Grammatica e storia*, UNIPRESS, Padova 1998.

un più nutrito gruppo di artifici linguistici, ampiamente sfruttati per l'emersione vernacolare e funzionali all'apertura verso altre considerazioni.

Sintomatica di una ricerca di miglior mimesi con l'oralità è la strumentalizzazione del *xè* cui si assiste nella costruzione di frasi scisse e che, per numerosità, adombra in parte il simile impiego delle dislocazioni: *E come xè che se ciama?*, *Come xè che femo?*, *Quanto xè che te gbe to che te ciapi?*, *Per cosa xè/ che non i ti ghe dà a to mama?*, *Dove xè che 'ndemo? A far cosa? Ti me dizì dove xè che 'ndemo?!* (Rossetto, *Piccola patria*); *Ma... tu com'è che sei finito qua?, tu quand'è che fai una pausa?*, *Ma cosa c'è da vedere?* (Mazzacurati, *La sedia della felicità*); *com'è che funziona il prestito?* (Kamkari, *Pizza e datteri*); *no ghe xè nessun che vien? [...] Una volta chi è che faceva le cameriere?* (Patierno, *Cose dell'altro mondo*); *Ma tu dov'è che ti metteresti/ se dovessi tirare un sasso?, dov'è che hai imparato a giocare con le freccette tu?* (Oleotto, *Zoran il mio nipote scemo*)

Spinta probabilmente dalla diffusione, nei dialetti di area settentrionale, delle interrogative con focalizzazione dell'introduttore *wh-* o *k-*<sup>13</sup>, la preferenza accordata alle costruzioni scisse è fenomeno che non coinvolge soltanto la riproduzione del dialetto veneto e che si presta altresì a una miglior realizzazione di oralità<sup>14</sup> anche per l'italiano, come Mario Piotti evidenzia nei suoi *minimi linguistici* dedicati ai film di Carlo Verdone<sup>15</sup>. Come si era solo anticipato, però, ci si sarebbe aspettata una maggiore incidenza delle dislocazioni sulle realizzazioni del dialetto filmato, data la diversità del sistema pronominale veneto e considerato che le sue forme atone «accompagnano il verbo anche se è presente un soggetto nominale»<sup>16</sup>. Ma per quanto sia possibile enumerare una buona quantità di dislocazioni<sup>17</sup> che interessano entrambe le sintassi del dialetto e dell'italiano, la presenza pronominale è tesa a marcare preferibilmente i luoghi in cui la declinazione molto si discosta da quella italiana e in cui la morfologia modifica le terminazioni verbali. Allo

---

<sup>13</sup> Lorenzo Renzi, *Come cambia la lingua. L'italiano in movimento*, il Mulino, Bologna 2012, p.48.

<sup>14</sup> Lorenzo Renzi, in particolare, identifica le costruzioni scisse come uno dei tratti in forte espansione nell'italiano contemporaneo, tanto da essere presente negli usi della prosa scritta colta (*Ibidem*)

<sup>15</sup> Mario Piotti, "Minimi linguistici nei film di Carlo Verdone", in «Quaderni di Italiano LinguaDue», 11, 1, pp. 15-27.

<sup>16</sup> Gianna Marcato – Flavia Ursini (a cura di), *Dialetti veneti. Grammatica e storia*, UNIPRESS, Padova 1998, p.130.

<sup>17</sup> Un peso non indifferente acquistano le dislocazioni a destra che vengono sfruttate in direzione mimetica per quella capacità dialogica e di coinvolgimento che le contraddistingue, come si evince dal contributo di Fabio Rossi, "Tratti pragmatici e prosodici della dislocazione a destra nel parlato spontaneo", in Elisabeth Burr (a cura di), *Tradizione & innovazione. Il parlato: teoria – corpora – linguistica dei corpora*, Franco Cesati Editore, Firenze 2005, pp.312-313.

scopo è funzionale e attentamente mantenuta l'espressione della terza persona plurale che, nel dialetto, non conosce distinzioni dal singolare: *i ghe le dà ai cinesi, i ghe zè i cinesi?, I zè già arivai a Cioza, I manda le done in Italia [...] e dopo i ghe ciava l'eredità* (Segre, *Io sono Lì*); *Mi no i ciapa sul serio?!*, *i ga magnado eh?!*, *Pensa i fa le funsion che dura tre ore/ / [...] I canta/ i baia/ i salta/ i ghe ne fa de tutti i colori [...] loro i prega il venere [...] I è specie di animai...*, *Cossa vuto ch'i fassa qua?!* (Rossetto, *Piccola patria*); *come i negri/ li alsa la cresta, i mete su una pignata/ i miscia par otto dieze ore* (Patierno, *Cose dell'altro mondo*); *Se bevi tanto/ rosso/ no?! Ti viene/ le moroidi* (Oleotto, *Zoran il mio nipote scemo*).

La connotazione dialettale della terza persona plurale è tratto tanto caratteristico da ingenerare casi di attrazione, com'è possibile notare nei due esempi sottolineati: l'uno che dimentica il soggetto pronominale della frase (*m*) e declina il verbo alla terza persona, attratto dalla formulazione di *i* (pronome di terza plurale); l'altro che rende evidente una costruzione di tipo popolare, dove la terminazione dialettale si trova ad essere risorsa primaria della locuzione e dunque centro di interferenza tra i due codici<sup>18</sup>.

Luoghi morfologici che creano opposizioni fonetiche e che, pur scostandosi dalla familiarità linguistica degli spettatori, al contempo non ne compromettono l'intelligibilità. Come accade per il già citato *gavere*, forma tipica del veneto per *avere*, o per le formazioni participiali in *-à*, anch'esse numerose e tra i testimoni del tratto veneziano delle pellicole: *cercà, ciapà, separà, inventà, cascà, scopià, lassà, sbaglià, studià, comprà, insegnà, regalà, comincià, pagà, magnà, serà, parlà, contà, mostrà, velenà, ficà, andà, incastrà, spacà, fermà, portà, ciapà, trovà, pagà, preoccupà, incastrà, comprà, sparà, arivai, brasai, strucaì, trovà*.

E sempre alla comprensibilità del dettato filmico possono essere ricondotte, invero, alcune vistose assenze di tratti marcanti la grammatica veneta, quali l'estensione dell'ausiliare *avere* su *essere* e la costruzione dei participi in *-esto*: l'una che, oltre a schivare i pericoli derivanti dell'incomprensione, viene isolata al di fuori dello schermo per evitare una sanzione di inaccettabilità<sup>19</sup>, l'altra che, allo stesso tempo, porta con sé interessanti

<sup>18</sup> Marta Idini, *Rappresentazioni linguistiche del Triveneto: marginalità, plurilinguismo, stereotipi e altri rimedi del cinema contemporaneo*, Tesi di Dottorato XXXII ciclo, tutor Mario Piotti, Università degli Studi di Milano, A.A. 2019-2020, p. 186.

<sup>19</sup> Poiché eccessivamente distante dalla norma e da questa (così come dai parlanti) censurata come fenomeno di agrammaticalità, all'interno delle pellicole l'usualità veneta nella costruzione degli intransitivi, dei riflessivi e dei servili che reggono infinito con l'ausiliare *avere* non conosce spazi di emersione e i casi citati appaiono accompagnati dall'ausiliare *essere* di lezione italiana. Per un approfondimento sul tema, si consigliano i volumi

risvolti sociolinguistici e strutturali di cui danno nota Tuttle, Roberta Maschi e Nicoletta Pennello<sup>20</sup>.

Minore apporto alla materialità filmica della lingua veneta è dato dal lessico, che perde la maggior parte dei suoi significanti e risulta connotato soltanto a livello fonetico: in ordine sparso, *leto, note, arivo, minigona, allora, mezo, pancheta, ator, caretto, camel, toleransa, aviene, becate, insoma, nolegio, alsa, caroseria, avansa, prostitusione, recitasion, toleransa, registrasioni, forsa, scherso, ragase, personaggio, drammatico, nela, girafa, attaccato/atacado, vaca, cagneto, deto, imbiżzarito, tatuagio, allora, adesso, tuti, mama, piazele, piaze cuzine, cuzinar, dizemo, fazevelo, trezento, serchi, trentasinque, invese, cinque, sento, fasso, pansa, fasile, invese, convinserme, taia, coioni, paiaso, voio, sbaia, vestaietta, sveiete, ciodo, ciaro, ciamargli, ciama, cesa, vecio, cuciarin, digo, domeneghe, stomego, leze, lezemo, mudande, saluda, pescadore, fradelo.*

L'italianizzazione dei dialetti è fenomeno ormai ampiamente riconosciuto, ma ciò che qui interessa sottolineare è la diversità che alcune pellicole instaurano nella semiologia del testo filmico, o meglio come alcune scelte registiche sappiano mettere in relazione il dialetto con le immagini. In *Io sono Li* e *Piccola patria*, infatti, la traduzione della semantica dialettale avviene attraverso l'immagine. In *Io sono Li* si potrebbe prendere a esempio la comparsa dei *cugoi*: introdotto nella sequenza dalle immagini della laguna in cui Bepi (pescatore croato e co-protagonista della finzione) è intento a sbrogliare le reti da pesca, lo spettatore è in grado di interpretare correttamente il valore semantico di *vardar i cugoi* espresso nello scambio dialogico con Baffo:

23\*BAFFO: <Ciao Bepi>/ es 'nda in barca?

24\*BEPI: Al casòn/ dovevo vardar i cugoi//

Allo stesso modo, quando Luisa e Renata (protagoniste entrambe di *Piccola patria*) entrano a pulire la camera dell'albergo di cui sono dipendenti, il significato di *copo e mosche* è

---

di Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Sintassi e formazione delle parole*, Einaudi, Torino 1969; Gianna Marcato – Flavia Ursini (a cura di), *Dialetti veneti. Grammatica e storia*, UNIPRESS, Padova 1998; Michele Cortelazzo, “Evoluzione della lingua e staticità della norma nell'italiano contemporaneo: gli ausiliari nei costrutti con verbi modali”, in «Linguistica», XLIX, 1, 2009, p. 96 e Lorenzo Renzi, *Come cambia la lingua. L'italiano in movimento*, il Mulino, Bologna 2012, p. 23.

<sup>20</sup> Considerazioni che sono entrambe riprese da Lorenzo Renzi, *Come cambia la lingua. L'italiano in movimento*, il Mulino, Bologna 2012.

consegnato allo spettatore dal gesto di Luisa che, tovagliolo alla mano, colpisce con foga il vassoio di un pasto consumato.

E benché né l'ambientazione di Chioggia in *Io sono Lì*, né quella di pianura in *Piccola patria* sono in grado di neutralizzare le spinte centripete del veneziano, l'attenzione che i documentaristi (Segre e Rossetto) regalano al dialetto porta a una ricerca di migliore mimesi e a una ristrutturazione che è anche di ordine visivo: l'immagine spiega il dialetto, si piega a una necessità diversa che è descrittiva e non solo narrativa. Mentre per Patierno (*Cose dell'altro mondo*), Oleotto (*Zoran, il mio nipote scemo*), Mazzacurati (*La sedia della felicità*) e Kamkari (*Pizza e datteri*) si può parlare di stereotipi nell'uso filmico del dialetto, che resta relegato a macchia di contorno e elemento caricaturale, per Andrea Segre (*Io sono Lì*) e Rossetto (*Piccola patria*) pare invece opportuno segnalare una ristrutturazione del ruolo linguistico del veneto.

La stilizzazione è stata per lungo tempo il solo ingrediente a condire le rappresentazioni del veneto sullo schermo, come dimostrano le insofferenti considerazioni di Lino Toffolo:

I veneti al cinema potevano interpretare soltanto o servitori scemi o carabinieri ingenui. [...] Poi ci sono gli autori convinti che per scrivere un personaggio veneto basti intercalare nel discorso dei 'ciò' e degli 'ostregghèta' come se per fare un sardo fosse sufficiente far terminare le parole in 'eddu': 'andeddu, magneddu, faceddu'<sup>21</sup>.

La lingua veneta e i valori a questa assegnati sono rimasti a lungo confinati nella memoria di titoli come *Pane, amore e fantasia* (1953), *Poveri milionari* (1959) e *Sedotta e abbandonata* (1964), nel ricordo del carabiniere-sempliciotto Bisigato, di una tradizione linguistica inaugurata dal *Neorealismo Rosa* e proseguita nella commedia<sup>22</sup>.

Certo cinema di oggi, invece, cerca di filmare la realtà di un territorio e lo fa anche attraverso la lingua, le sue lingue: sceglie il dialetto come codice alla pari dell'italiano, lo incasella come tessera necessaria di un puzzle di cui compone l'unità e gli demanda un significato opposto. E il dialetto, proprio perché codice dell'alterità, ha bisogno di essere

---

<sup>21</sup> Gian Piero Brunetta, "Il caso e il destino", in Gian Piero Brunetta (a cura di), *La Bottega veneziana. Per una storia del cinema e dell'immaginario cinematografico*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Venezia 2005, p. 7.

<sup>22</sup> Fabio Rossi, *Il linguaggio cinematografico*, Aracne, Roma 2006.

sottotitolato; il procedimento di sottotitolazione pone così in ordine di contiguità il dialetto e le lingue straniere, anch'esse presenti in questo tipo di cinema e anch'esse altrettanto necessarie a comporre «quell'irreale legalizzato dall'emozione»<sup>23</sup>. Scrive Brunetta che:

Mai come in questi quindici anni [...] la macchina da presa si è mossa a campo totale percorrendo l'Italia delle grandi città e delle province e cercando di raccontare storie che dessero il senso ora dell'appartenenza, ora della disunità, della disgregazione di tutti i parametri e tutti i modelli<sup>24</sup>.

Molteplicità e plurilinguismo come segni dell'impossibilità di semplificare o ridurre la complessità del reale, e come sintomi di una diversità culturale che rischia costantemente di trasformarsi in incomunicabilità e ostilità. Il dialetto acquista valori simbolici e ideologici e diviene il codice della disunità, di intolleranze e incomprensioni; è la voce di identità isolate, di storie difficili, di solitudini, dello squallore che contribuiscono a denotare e significare. E così sono anche le lingue straniere, irriducibili nella loro diversità quasi straniante e allo stesso modo portate all'incomunicabilità e alla chiusura: lo è l'albanese in *Piccola patria* e il cinese in *Io sono Li*. Alla possibilità dell'incontro, alla comunicabilità, al valore positivo del cambiamento è invece associato l'italiano, lingua materna e lingua seconda. Un italiano pienamente oralizzato, colloquiale, a tratti sbilanciato e favorevolmente incline a comprendere anche i fenomeni che ne compromettono la norma; e lì dove invece la trovano, la norma diviene motivo di ilarità, spunto comico-parodico che segna la diversità di un ragazzino (Zoran) dalla comunità di adozione e che, forse, per il significato che quello stesso ragazzino ha nel film, ci ricorda di una funzione civilizzatrice che è stata ed è del nostro idioma nazionale.

Scriveva Epstein:

Nella fascinazione che deriva da un primo piano e pesa su mille volti annegati nello stesso brivido, su mille anime calamitate dalla stessa emozione; nell'incantamento che incolla lo sguardo al ralenti di un corridore che s'invola

---

<sup>23</sup> Raymond Bellour, "Vedute d'insieme", in Giorgio De Vincenti, Enrico Carocci (a cura di), *Il cinema e le emozioni. Estetica, espressione, esperienza*, Edizioni fondazione ente dello spettacolo, Roma 2012, p. 46.

<sup>24</sup> Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo. Da "La dolce vita" a "Centochiodi"*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 663.



a ogni falcata o all'accelerato di un'erba che si gonfia come una quercia; in immagini che l'occhio non sa formare né così grandi, né così precise, né così durature, né così fugaci, si scopre l'essenza del mistero cinematografico, il segreto della macchina ipnotica: una nuova conoscenza, un nuovo amore, una nuova possessione del mondo attraverso gli occhi<sup>25</sup>.

E, si vorrebbe aggiungere, attraverso la lingua.

---

<sup>25</sup> Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma 1921-1953*, II, Seghers, 1974, p. 129.