

il divenire

e la narratività

1. *L'immagine divenire*

L'immagine filmica è un'immagine mobile , che mostra i flussi delle cose e degli essenti nello spazio e nel tempo, prodotti dalla messa in scena. È innanzitutto una oggettivazione visiva di flussi acentrati di molteplicità disomogenee, un insieme mobile di molteplicità che si trasformano di continuo. Com'è noto, nei suoi libri sul cinema, Deleuze riflette in modo approfondito sul problema, rielaborando le riflessioni di Bergson e sottolineando la centralità del movimento nell'immagine. «*Immagine = Movimento*. È proprio l'identità dell'immagine e del movimento che ci fa concludere immediatamente nell'identità dell'immagine movimento e della materia. L'immagine movimento e la materia flusso sono assolutamente la stessa cosa»¹. Deleuze rileva la compresenza all'interno dell'immagine-movimento di tre determinazioni diverse. Innanzitutto la real-





tà del movimento che rinvia alla durata concreta. In secondo luogo il cinema mette il movimento in relazione a istanti qualsiasi. Infine il movimento è traslazione di oggetti nello spazio ed è anche trasformazione dell'insieme, cioè cambiamento del tutto. Per questo, secondo Deleuze, «il cinema non ci dà un'immagine alla quale aggiungerebbe movimento, ci dà immediatamente un'immagine-movimento»².

Nella mobilità del visibile ci sono infatti materie e oggetti, essenti antropomorfici e gesti, presenze animali e impalpabilità, e tutte queste componenti eterogenee sono unificate dalla mobilità, dalla trasformabilità. Nell'immagine quello che appare è un mondo in continua trasformazione, in cui le cose non sono e non restano mai uguali, ma sono inserite in un flusso di cambiamento generale. L'immagine schermica oggettiva e sintetizza questa mobilità dell'essente e la trasforma in una condizione di visibilità. Il cinema rende mobile tutto quello che diventa immagine filmica, raccogliendo e prospettando esemplarmente la mobilità come sintesi eidetica dell'essente.

Ma se guardiamo più attentamente nell'immagine mobile, vediamo due meccanismi e due piani di rilevanza al lavoro. Da un lato la registrazione dei flussi delle cose rileva un insieme di mobilità eterogenee che si modificano e talora si mescolano, ora con una logica di interconnessione ora secondo una sostanziale autonomia. Le traslazioni degli oggetti possono interagire tra loro, ma possono anche procedere per linee parallele. Le molteplicità in trasformazione sono sempre rilevanti, ma i loro modi si differenziano variamente. E alla fine più dei mutamenti specifici e particolari conta la mobilità continua in sé, conta la trasformabilità dell'essente. Nel cinema, più della qualità dell'essente, più della sua materialità disomogenea, conta il suo apparire come un processo, un cambiamento continuo: *il suo configurarsi non come essere, ma come divenire*.

In ogni modo, nella registrazione dei flussi di molteplicità, c'è un altro elemento essenziale: l'immagine mobile mostra anche e in maniera palese il carattere di temporalità dell'essente. Tutto il visibile appare in una articolazione temporale e le cose sono distribuite nella temporalità del flusso. L'immagine mobile quindi sviluppa con estrema chiarezza la fluidità processuale e la traslazione spaziale delle cose e poi il carattere temporale del flusso, il suo essere *chronos*.

L'immagine mobile attesta il configurarsi infinito del mondo, la sua modificabilità incessante. Oggettiva il divenire, anzi è essa stessa il divenire. Come dinamica di transizione da A a B, da evento a evento, il divenire riflette una trasformabilità infinita della materia flusso, un insieme di passaggi di indeterminazione in indeterminazione. Quello che caratterizza il divenire è proprio il passare costante delle cose dal niente all'essere al niente, in una variazione continua che ha la forma del dinamismo e implica insieme all'apparire la sparizione. Non a caso un filosofo come Severino, difensore dell'essere che è e del ritorno a Parmenide, ha individuato nel concetto del divenire, e dunque del passare delle cose dal niente all'essere al niente, la radice stessa del nichilismo occidentale³.

Deleuze sull'onda di Bergson insiste di più sulla fluidità dei processi di cambiamento e sulla materia come continuità del flusso, dando meno rilevanza alla dinamica essere/non essere⁴. Nell'ottica bergsoniana-deleuziana i flussi di trasformazione degli insiemi legati alla traslazione delle cose nello spazio-tempo sembrano garantire una continuità sostanziale al mondo che appare quindi come una processualità in atto più che come un passaggio traumatico delle cose dall'essere al niente e viceversa. Questa complessità della materia flusso-immagine è in un certo senso non solo registrata, ma ripresa e potenziata nell'immagine filmica, che sembra rendere ancora più visibili i caratteri della materia flusso e il suo configurarsi come divenire. Ma questo effetto non si realizza perché la materia flusso venga oggettivata come tale nell'immagine filmica, ma perché l'immagine filmica modifica la materia flusso, la differenzia e la trasforma secondo le sue regole particolari in qualcosa di differente e di somi-

gliante. Il cinema quindi non si limita a registrare il visibile, ma lo sistema, lo seleziona e lo riordina secondo i propri meccanismi semiosici, cioè tecnico-linguistici, particolari. Il suo movimento è due volte duplice. Innanzitutto la macchina cinema si articola su una duplice prospettiva: da un lato registra la varietà delle traslazioni nello spazio e dei mutamenti nella continuità del loro svolgersi; dall'altro costruisce la temporalità degli eventi nella discontinuità, operando prelievi di visibile dinamico e organizzandoli in successione differenziata e con una logica diversa. Poi, su un secondo piano di duplicità, il cinema da un lato registra le molteplicità mobili nella loro varietà autonoma, e dall'altro cerca di ricondurle a una logica particolare, a un ordine (discuteremo più avanti delle anomalie del documentario e del cinema sperimentale).

Il primo insieme di duplicità si articola ovviamente tra l'operazione della ripresa, e quella del montaggio. Entrambi oggettivano la mobilità delle cose e la collocazione nel tempo del visibile. Ma lo fanno ovviamente in modo diverso e con una logica differente. Quello che caratterizza strutturalmente il divenire nel cinema – ma vorrei dire non solo nel cinema – è il suo essere sintesi costante di flussi relativi alla dislocazione delle cose nello spazio e di flussi concernenti l'immersione del visibile nel tempo⁵.

2. Il divenire puro e il piano sequenza

Nel film le due procedure implicano una oggettivazione di forme diverse di divenire, colto ora nella sua immediatezza, ora nella sua complessità strutturale. La registrazione del divenire puro innanzitutto è legata alla ripresa in continuità e alla capacità del cinema di mostrarcì il tempo dell'azione come successione indivisibile di istanti. Il piano sequenza e l'inquadratura lunga quanto la durata del caricatore sono in questa prospettiva le forme prioritarie di oggettivazione del divenire, in quanto garantiscono una temporalità filmica che corrisponde alla temporalità del mondo. Il piano sequenza dà la continuità dell'azione, cioè propone l'insieme visibile in cambiamento come un corpus unico che ha in sé il proprio tempo e lo oggettiva palesemente nell'immagine schermica. I piani sequenza di Welles, di Hitchcock, di Antonioni, di Godard, di Rohmer, di Jancsó, di Angelopoulos, di Jarmush, di Sokurov offrono una continuità autosufficiente dell'immagine, che non solo risolve un episodio narrativo, ma mostra il tempo nel suo concatenarsi puro. Un film, tuttavia, appare quasi sempre come il risultato di una combinazione di segmenti di divenire puro. Certo film rigorosi come *Scirocco d'Inverno* (*Sirokko-Sirocco d'Hiver*, 1969) di Miklós Jancsó, che è costituito solo da piani sequenza estremamente mobili, o *Stranger than Paradise* (1984) di Jim Jarmush, che è formato da piani sequenza separati da un nero e da un titolo, o il più recente *Nine Women* di Garcia, strutturato in nove episodi di vita di donne in nove piani sequenza, costituiscono forme radicali che presentano unicamente segmenti di divenire puro; ma poi il lavoro di assemblaggio delle sequenze mostra la strutturazione di un tempo complessivo ulteriore, diverso dal divenire puro.

Un film come *Nodo alla gola* (*Rope*) di Alfred Hitchcock rappresenta invece una scommessa in un certo senso ancora più radicale. Il film, girato nel 1948, è costituito da nove inquadrature di nove minuti (cioè della durata di un macro-caricatore), che registrano un'azione in apparente continuità che si svolge nell'appartamento di due giovani assassini.

L'assoluta singolarità del film di Hitchcock sotto il profilo temporale è proprio garantita dal fatto che non solo il film è costituito da nove piani sequenza, ma ancora di più dalla perfetta corrispondenza tra il tempo dell'azione filmica e il tempo dell'evento narrato. Anche in altri casi il cinema ha naturalmente cercato di dare un segmento di tempo equivalente al tempo dell'azione messa in scena, ad esempio in *Cleo dalle 5 alle 7* (*Cléo de 5 à 7*, 1962) di Agnès Varda: ma nel film di Varda la ricerca della continuità temporale dell'azione è meno rigorosa e il lavoro del montaggio spezza spesso la continuità dell'azione, mentre il film di Hitchcock cerca in tutti i modi di preservarla.

In ogni modo sono i film costituiti da un'unica inquadratura che, a rigore, mostrano il divenire puro nella sua continuità. E spesso sono film sperimentali, come i film che Andy Warhol realizza dapprima con una Bell and Howell muta (ad es. *Blow Job*, 1963, *Couch*, 1964), e poi con una Auricon sonora con un macro-caricatore da 50 minuti (ad es. *The Life of Juanita Castro*, 1965, *Vinyl*, 1965, o gli episodi di *The Chelsea Girls*, 1967), o un film come *Wavelength* (1967) di Michael Snow. *Wavelength* è costituito da un lungo e progressivo movimento di macchina in avanti che da un corridoio penetra in uno spazio ampio con due porte-finestre sullo sfondo. La macchina da presa avanza sino a isolare sulla parete tra le finestre la fotografia di una superficie d'acqua. Il movimento di macchina progressivo e la registrazione del vuoto costituiscono *Wavelength* come una registrazione del tempo nella sua purezza, anche se per ragioni tecniche la pellicola presenta nella ripresa cesure nascoste ma non cancellate.

I film di Warhol sono ancora più complessi. Perché in *Blow Job* e nei singoli episodi di *The Chelsea Girls* il tempo funzionale e il tempo dell'azione recitata coincidono. In *The Chelsea Girls*, che è formato da otto episodi registrati senza stacchi e proiettati su due schermi, l'immagine filmica mostra la continuità del tempo nella sua durata pura e ci permette di coglierlo come un tessuto compatto in cui la concatenazione degli istanti e l'azione agita si fondono. In *Blow Job*, che è una ripresa senza stacchi in piano ravvicinato di un giovane in piedi contro un muro, mentre un altro performer gli pratica una *fellatio*, il tempo appare in fondo in una forma diversa. Perché in *Rope* e negli episodi di *The Chelsea Girls* l'esperienza del tempo è strettamente legata alla visione dell'azione agita e il passare degli istanti tende a identificarsi e a confondersi con i movimenti e i gesti agiti sullo schermo. Mentre in *Blow Job* sullo schermo noi vediamo solo il volto del protagonista e qualche limitato mutamento di espressione e quindi tendiamo a percepire più il passare del tempo che lo sviluppo dell'azione: l'azione resta totalmente esterna allo schermo, mentre il visibile mostra una linearità gestuale ridotta al minimo, che lascia emergere più forte il senso del trascorrere del tempo. In fondo il minimalismo dell'azione – che nasconde tuttavia un complesso gioco voyeuristico – palesa davvero il tempo in una sua purezza ed evidenza aggiuntiva e lo spettatore, per quanto incuriosito e magari divertito o frustrato dal blow job non visto, ha la possibilità di cogliere il passare del tempo nella dimensione di durata pura. La durata temporale liberata dall'azione acquista una purezza aggiuntiva⁶.

3. Il divenire e la riconfigurazione narrativa dell'essente

Anche Welles, Rossellini, Godard, Rohmer, Jancsó, Angelopoulos lavorano sul piano sequenza e sulla durata, con la volontà di oggettivare il tempo o, come diceva Cocteau, di cogliere il passare del tempo e «la morte al lavoro»⁷. Ma i loro piani sequenza costituiscono una forma di registrazione del tempo che si inscrive in un orizzonte e in una problematica diversa. Perché nei loro film il tempo si presenta con una ulteriore qualificazione forte che ne modifica i caratteri intrinseci: il tempo appare dentro il lavoro intenzionale della *riconfigurazione narrativa*.

Anche se Rossellini ci presenta, secondo Bazin, “blocchi di realtà”, “immagini fatto”⁸ e punta a mostrarceli le cose senza manipolazione e anche se Godard con i piani sequenza e i long takes cerca di darci “la vita”⁹, e a ricercare, in certi momenti, lo splendore del vero, anche quando la messa in scena tenta di riprodurre la vita nella sua immediatezza e quindi di darci un surrogato del divenire nell'immagine filmica stessa, il cinema ci propone un divenire simulato, un trascorrere del tempo che è segnato dalla dimensione narrativa e dalla sua riconfigurazione radicale.

Invero il divenire che il cinema ci dà – anche negli esempi più vicini all'esigenza del realismo – è un divenire narrativizzato,

cioè un divenire mostrato attraverso la riconfigurazione narrativa dei segmenti dell'essente e la loro rifigurazione temporale nel racconto. Il divenire che il cinema ci dà, è raccontato, assume la forma del racconto, è narrativizzato. La riconfigurazione narrativa dell'essente è d'altronde, secondo Ricoeur, il modo attraverso cui il soggetto vive e quindi coglie e organizza la temporalità e attribuisce senso alle cose.

Nella sua ampia riflessione, condotta nei tre volumi di *Tempo e racconto*¹⁰, Ricoeur introduce, tra l'altro, due nozioni rilevanti: da un lato quella di configurazione degli eventi e del tempo, dall'altro quella della centralità del modello del racconto nelle pratiche di figurazione del tempo e di comprensione nell'esperienza vissuta. Sono nozioni che non hanno solo una importanza ermeneutica generale, ma possono risultare di indubbio rilievo nel lavoro di interpretazione del film, vista l'assoluta centralità che il racconto ha assunto nell'universo del cinema¹¹.

Anche se l'orizzonte narrativo non è una necessità del testo filmico – personalmente ho a lungo studiato il cinema sperimentale, affermandone ovviamente la rilevanza – la stragrande maggioranza dei film si presentano con un prevalente statuto narrativo-rappresentativo-industriale. È vero che la ricerca filmica spesso tende a ridurre la dimensione rappresentativa e a subordinarla al lavoro della scrittura e della composizione, cioè a un modo di configurazione più complesso e produttivo, invece che riproduttivo. Ma la dimensione narrativa resta fondamentale nel cinema, garantisce l'orizzonte del senso, nei testi come nel vissuto.

Ricoeur infatti afferma che tra l'attività di raccontare una storia e il carattere temporale dell'esperienza umana c'è una correlazione strutturale. Il tempo diventa umano assumendo una forma narrativa e per converso la narratività propria del racconto assume il suo pieno significato quando diviene una condizione dell'esperienza temporale. Il carattere di racconto del testo assume quindi nell'ermeneutica di Ricoeur un ruolo essenziale, in quanto non appare tanto come una tecnica, ma come un modo di attivazione nel testo del processo di rifigurazione del tempo che dà senso all'esperienza vissuta. Nella prospettiva della configurazione del tempo del racconto un ruolo essenziale è giocato dalla costruzione dell'intrigo, che «è l'operazione che da una semplice successione ricava una configurazione»¹². La costruzione dell'intrigo, inoltre, «compone insieme fattori così eterogenei come agenti, fini, mezzi, interazioni, circostanze, risultati inattesi»¹³, e si presenta quindi come “una sintesi dell'eterogeneo”, che si articola nel tempo.

Nel cinema dunque la registrazione dell'essente acquista senso e forma filmica nell'essere riconfigurata come narrato. La narrazione è il modo, la procedura per organizzare gli eventi secondo un senso, una logica, magari particolari. È il modo per temporalizzarli e per spazializzarli secondo un principio d'ordine (e persino anche di disordine): è il modo per sottrarli alla varietà dispersiva e ricondurli a un principio, a una logica selettiva e quindi per sottrarre il visibile all'accumulo indifferenziato e selezionarlo sulla base di un principio razionale e compositivo. Anche la vita, il cosiddetto splendore del vero di Godard e di Rossellini sono qualcosa che acquista senso nella narrativizzazione: tutto è narrativizzato, è sottoposto alla selezione e alla configurazione superiore e dirimente del narrare.

Il racconto è quindi uno dei modi in cui diamo senso all'essente. E i film, anche i film più approssimativi e abboracciati, sono sempre un modo di dare una continuità, più o meno ordinata, e senso a un insieme apparentemente caotico di elementi. La costruzione dell'intreccio (*intrigue*, scrive Ricoeur) ha tre funzioni essenziali: sistema, temporalizza e dà senso ai materiali impiegati. L'operazione di ordinare la dispersione è un modo essenziale per superare il caos informe e proporre insiemi dotati di una più o meno forte coerenza. La riconfigurazione narrativa innanzitutto garantisce una consequenzialità tra gli elemen-









ti impiegati e tende a delineare in maniera più o meno evidente un rapporto di causalità: *post hoc ergo propter hoc*. Insieme offre una correlazione tra gli elementi: se vari elementi sono presentati insieme vuole dire che sono coordinati in un disegno unitario. Anche nel racconto più corale e diversificato, la correlazione è sempre un principio compositivo e il risultato ultimo del narrare. Infine la riconfigurazione narrativa assicura una coesione tra le componenti garantendo quindi un'integrazione tra eterogeneità relative al racconto (punti di vista, saperi, tecniche) e ai linguaggi adottati.

La pluralità delle procedure tecnico-linguistiche del Godard di *Una donna sposata* (*Une femme mariée*, 1964) o di *Il bandito delle undici* (*Pierrot le fou*, 1966), ad esempio, è ricondotta a una superiore coesione formale grazie alla funzione riconfigurante della narrazione. L'eterogeneità dei mondi prodotti nei film dell'ultimo Buñuel, la presenza dell'orizzonte dell'immaginario, del sogno, del preconcio e dell'inconscio variamente sovrapposti e integrati, sono ricondotti a una coerenza e a un senso assolutamente particolari, dal lavoro riconfigurante di una narrazione assolutamente anomala. Anche in film come *Il fascino discreto della borghesia* (*Le Charme discret de la bourgeoisie*, 1972), in cui il rituale del pranzo costituisce l'orizzonte di variazioni oniriche di vario tipo, o *Il fantasma della libertà* (*Le Phantôme de la liberté*, 1974), in cui gli eventi si susseguono attraverso il legame di un personaggio che cambia di episodio in episodio, la riconfigurazione narrativa dei materiali onirici, immaginari e dei fantasmi del desiderio non solo attribuisce senso agli eventi, ma garantisce una surplus di ambiguità e di significatività.

Perché il narrare garantisce una forza in più, una determinazione di fondo essenziale al funzionamento e alla fruizione di un testo. Senza la forza ordinante e coinvolgente di un intrigo narrativo, anche le immagini più ricche e variate perderebbero il loro potere di significazione e di seduzione. Non è un caso che anche i film d'avanguardia più considerati e apprezzati dal pubblico siano film in cui è possibile trovare una micronarrazione infinitamente anomala e tuttavia operante (più o meno al fondo): *Un Chien andalou* (1929) e *L'Age d'or* (1930), *Meshes of the Afternoon* (1943), *Dog Star Man* (1962) (o nella versione più ampia *The Art of Vision*, 1965), *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954), *Scorpio Rising* (1954), *The Chelsea Girls* (1966), *Vinyl* (1965), in cui la narrazione è anche palese). Il fatto è che la presenza nel testo filmico di una configurazione narrativa evidente o sotterranea ben si accorda con la pratica mentale del soggetto esistenziale di riconfigurare i frammenti temporali della propria vita secondo la logica narrativa.

4. La narrazione filmica, il montaggio e il divenire complesso

Nel film quindi il divenire narrativizzato appare generalmente non nella forma del piano sequenza e del segmento registrato in continuità, ma nella forma del tessuto variato costituito di discontinuità, che il montaggio rende a sua volta continuo, come un mosaico di differenti momenti temporali trasformati e modificati dall'*editing*. Il divenire filmico realizzato dal montaggio è un *divenire complesso*. Il lavoro del montaggio è infatti doppiamente funzionale alle esigenze di costruzione dell'intrigo in quanto permette alla materia visibile di delinearsi secondo le esigenze narrative. D'altronde una funzione combinatoria (e quindi di montaggio) è ovviamente attiva anche nella configurazione narrativa degli eventi che deve selezionare, distribuire e ordinare lo sviluppo dell'intrigo. Il montaggio, quindi, anche se spezza la ripresa in continuità e quindi la registrazione del divenire, contribuisce a costituire un altro modo di costruzione del tempo e quindi del divenire, che non è legato alla mera durata, ma ricomponne la temporalità attraverso una pratica di concettualizzazione, di simbolizzazione.

La riorganizzazione del tempo che effettua la narrazione è infatti una riconfigurazione concettuale. Il tempo viene ricondotto alla sua plasmabilità e diventa uno strumento in mano a quella forma particolare, debole, di simbolizzazione che è la costruzione narrativa dell'intreccio.

La riorganizzazione narrativa del tempo implica infatti che il tempo sia ridefinito e giostrato in funzione della distribuzione significante degli eventi e delle componenti. I materiali vengono selezionati e collocati in rapporto alla loro funzione narrativa e quindi come entità significanti da inserire in un processo di produzione di senso. Il loro tempo è insieme legato alla costruzione di momenti selezionati e alla delineazione di una trama simbolica correlata alla configurazione narrativa. Il tempo è astratto a un diagramma simbolico funzionale alla narrazione prima di ridiventare continuità nuova costruita da accumulazioni di micro-differenze. In una certa prospettiva la particolarità complessa del tempo nel testo narrativo delinea una temporalità del film che è fortemente innovativa e sicuramente differente rispetto al mondo e che va studiata in quanto tale, anche a prescindere dalle eventuali equivalenze del tempo fenomenico, evocate a proposito del piano sequenza. Il tempo che la costruzione dell'intrigo e la messa in scena producono è infatti un tempo particolare, che non è durata pura, ma organizzazione simbolica della temporalità. Si usa qui il termine di simbolico e di simbolizzazione in rapporto ai concetti di Ricoeur di simbolo come senso nascosto o multiplo e quindi tessuto di significazione mediato¹⁴. Il tempo nel film appare quindi come il risultato di un doppio lavoro di riconfigurazione: innanzitutto la riconfigurazione narrativa e poi la riconfigurazione legata alla messa in scena, alla scrittura filmica.

Il tempo è innanzitutto riorganizzato in funzione della costruzione dell'intrigo. Una serie di eventi è situata nel tessuto del racconto con una durata particolare, dei tempi morti, dei tempi cancellati e alla fine delinea un orizzonte del tempo nuovo, che rielabora la durata pura in funzione di esigenze simboliche: certi eventi vengono narrati e altri correlativamente vengono ignorati; certi eventi sono narrati più ampiamente, altri vengono soltanto accennati. Abitualmente, e soprattutto nel cinema classico, gli eventi più rilevanti sotto il profilo diegetico raggiungono una durata narrativa più consistente. Al contrario in un film fortemente innovativo come *Fino all'ultimo respiro* (*A Bout de souffle*, 1960), il tempo filmico rovescia le abituali gerarchie narrative degli eventi: nel viaggio in auto verso Parigi, all'episodio del mancato autostop sono dedicati 29 secondi, mentre all'assassinio del gendarme solo 11.

Il tempo complessivo dell'intrigo elabora quindi nuove funzioni, nuove rilevanze, nuova simbolicità e rende insieme la durata pura meno rilevante nell'economia significante del film. L'affermazione di validità significante del tempo, simbolicamente ristrutturato dell'intrigo, sottrae valore al mero passare del tempo, alla mera somma degli istanti successivi della durata fenomenica: come se il senso fosse prevalentemente nel tempo ristrutturato e non nella durata pura.

Inoltre il tempo nel film presenta un ulteriore aspetto di frammentazione. Perché alla segmentazione organizzata relativa all'intrigo si aggiunge un'altra segmentazione organizzata relativa alla produzione visiva del materiale narrativo. Il cinema infatti, tranne in poche occasioni, ricorre alla frammentazione in inquadrature del narrato e introduce quindi un secondo aspetto di frantumazione e di ricostruzione temporale. Anche i singoli episodi narrati sono a loro volta segmentati e delineati temporalmente attraverso una somma programmata di piani di durata limitata che vanno a comporre un puzzle di tipo nuovo.

Il tempo significante e segmentato dell'intrigo, quindi, è a sua volta doppiato in un altro tempo segmentato che divide e disgiunge le singole componenti di un episodio narrativo, di una sequenza. Alla prima riconfigurazione significante del tempo, compiuta dall'intrigo si aggiunge la frammentazione in unità di tempo separate propria della messa in scena di inquadrature e poi la ricomposizione in una continuità fittizia e falsa operata dal montaggio. Quindi la messa in scena cinematografica realizza un'ulteriore segmentazione del tempo, una microsegmentazione in opposizione alla macrosegmentazione propria della

costruzione dell'intrigo, per poi rielaborare nella prospettiva di una nuova continuità temporale la frammentazione effettuata. Le variazioni di tempo sono quindi riportate all'interno dei singoli episodi narrativi, il cui senso temporale appare frammentato e poi ricomposto, in un processo segnato da una forte volontà di illusione e quindi di inganno dello spettatore.

5. La tensione narrativa e il divenire alterato

L'oggettivazione del divenire nel cinema non risponde semplicemente a una logica di costruzione dell'intrigo e di verosimiglianza, ma riflette un altro forte principio di programmazione: la tensione narrativa¹⁵. Il film infatti deve rispondere alla necessità di creare delle aspettative nello spettatore, di articolarle e di soddisfarle, e costruisce quindi percorsi narrativi finalizzati alla realizzazione di tali esigenze. La costruzione del divenire e della narrazione è quindi effettuata per creare dinamiche emozionali particolari nello spettatore, capaci non solo di assicurarne l'attenzione, ma di garantire la sua partecipazione psichica. Questa finalità è segnata da una intenzionale programmazione degli effetti della narrazione.

La costruzione del testo narrativo implica dunque un'articolazione della tensività, realizzata secondo tecniche e soluzioni differenziate, tutte caratterizzate da una forte programmazione e da una alterazione del tempo. La tensione narrativa è generalmente garantita dalla produzione di una macchina testuale capace di coinvolgere progressivamente lo spettatore e in secondo luogo dalla realizzazione di una serie di attrazioni variamente dislocate nel testo narrativo. Contrariamente alle concezioni di Ejzenštejn¹⁶ e degli studiosi di cinema muto, le attrazioni sono certo momenti aggressivi dello spettacolo destinati a suscitare nello spettatore una reazione psico-sensoriale, come appunto voleva Ejzenštejn, ma non hanno un carattere anti-narrativo. Dopo il cinema primitivo le attrazioni diventano totalmente funzionali alla narrazione, come ho direttamente e indirettamente cercato di argomentare in vari studi sul cinema muto¹⁷. L'opposizione tra attrazione e narrazione è superata dal cinema proprio nel suo costituirsi come narrazione-spettacolo capace di coinvolgere il fruitore attorno a un racconto dalle forti componenti identificanti. La tensività, dunque, può essere sviluppata attraverso flussi discontinui o attraverso la produzione di un crescendo progressivo. La tensività può essere formata dalla elaborazione di soluzioni tecnico-spettacolari particolari, funzionali alla valorizzazione degli eventi narrati, ma il suo asse fondamentale, i suoi punti di forza sono generalmente legati allo sviluppo degli eventi messi in scena e alla loro spettacularizzazione. Questo processo costruttivo implica un'ulteriore modificazione del divenire e riflette una logica, non legata alla temporalità esistenziale, ma a una diversa struttura, caratterizzata dall'artificialità e dalla ricerca di effetti intenzionali e generalmente dotati di una forza coinvolgente e seduttiva.

La costruzione della tensività quindi rielabora il tempo, lo altera, lo ripensa, disegnandolo come una linea intensificata e discontinua, funzionale a effetti di ritmo.

In questa prospettiva il ritmo si sostituisce al tempo e nel visibile il divenire non riflette più una temporalità filmica strettamente correlata alla temporalità esistenziale, ma una logica tensiva che costruisce una nuova struttura del divenire.

Il divenire filmico può quindi presentarsi in forme differenti, segnate da una distanza diversificata dalla temporalità mondana: dal *divenire puro* al *divenire complesso* al *divenire alterato* e programmato, il cinema realizza un distanziamento progressivo dal tempo esteriore per affermare una nuova struttura del tempo e del divenire, sempre più artificiale e autonoma. Ma anche in questa progressiva autonomizzazione del divenire filmico dalla temporalità mondana non si perde la forte impressione di divenire che caratterizza il flusso delle immagini filmiche. E i modelli di divenire propri del testo filmico acquistano una rilevanza progressiva nell'orizzonte dell'immaginario diffuso sino a diventare una delle forme possibili del tempo psichico.

6. Forme del divenire narrativo

I modi del divenire che la realizzazione di un film programma di oggettivare non risultano poi separati e autonomi rispetto al testo, ma riflettono in larga misura la forma narrativa attivata. È la forma narrativa che delinea l'orizzonte primario di riferimento del divenire e dunque la sua configurazione generale. Così la forma di racconto del cinema classico, ispirata a criteri di ordine, di equilibrio, di programmazione omogenea delle componenti, produce modi del divenire, in cui prevale una continuità lineare. E le ricerche complesse sull'orizzonte dell'immaginario e della memoria di autori come Buñuel o Resnais implicano una forma narrativa intricata che disegna un divenire frantumato, non lineare e a volte anche enigmatico. Ma poi il rapporto si fa più complesso, perché la configurazione della temporalità, pur non ponendosi come una determinazione autonoma, svincolata dalla diegesi, finisce per influenzare le stesse articolazioni della forma narrativa. Gestire la temporalità e il divenire implica insomma una serie di esigenze, di regole e di modi di significazione, che si riverberano sulla forma. Tra il divenire e la forma della narrazione si sviluppa allora un rapporto di interazione complessa, che contribuisce alla modificazione e alla definizione complessiva di entrambi. È possibile quindi distinguere due livelli di configurazione dei modi del divenire in relazione con la forma narrativa: innanzitutto un primo livello dotato di una rilevanza strutturale più specifica e in cui i modi del divenire sono fortemente influenzati dalla forma narrativa; poi un secondo livello (che qui non analizzeremo), articolato nella gestione della temporalità dei microsegmenti e nella concatenazione degli stessi, che gioca un ruolo meno evidente e più sotterraneo, in cui tuttavia i modi del divenire influenzano la forma filmica stessa.

Al livello di macro-configurazione del divenire è possibile individuare i seguenti grandi modelli:

- Divenire come concatenazione causale (cinema classico)
- Divenire come discontinuità organizzata secondo una serie causale variamente articolata (varianti narrative temporali del cinema classico, uso del flashback: noir come *The Woman in Window* (1944, Fritz Lang), *Murder My Sweet* (1944, Edward Dmytryk), *Double Indemnity* (1944, Billy Wilder) eccetera)
- Divenire come complessità lineare organizzata, che a sua volta presenta due linee: sviluppo univoco (*L'avventura*, 1960, Michelangelo Antonioni), sviluppo molteplice, polimorfico (*La dolce vita*, 1959, Federico Fellini)
- Divenire come complessità e rielaborazione autoriflessiva (*Vertigo*, 1958, Alfred Hitchcock: due storie, la seconda che inseguo la prima; *Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1929, Robert Wiene: le storie e le verità che si negano.)
- Divenire come enigma, intreccio di presente e passato, di tempo della vita e di temporalità sospesa dell'inconscio (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961, Alain Resnais, *Providence*, 1977, Alain Resnais, *Belle de jour*, 1966, Luis Buñuel, *Le Charme discret de la bourgeoisie*, 1972, Luis Buñuel, *Mulholland Drive*, 2001, David Lynch).
- Divenire come possibilità aperta e autoriflessiva (*Smoking, No Smoking*, 1993, Alain Resnais).

E l'orizzonte della narrazione attesta così la propria centralità nel film, rovesciando anche la tradizionale convinzione, dedotta da Aristotele, di una prevalenza dell'orizzonte mimetico rispetto a quello diegetico. Sono la costruzione dell'intrigo e la diegesi piuttosto che la rappresentazione e la mimesi a costituire l'asse su cui si sviluppano i film. È la diegesi che garantisce la rielaborazione del tempo e la realizzazione del divenire. Alla tradizione aristotelica che privilegia la mimesi, ampiamente usata dalle poetiche del realismo, va preferita la teoria platonica della rilevanza prioritaria della diegesi sulla mimesi, sostenuta in particolare nella *Repubblica*.

note

- 01** Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento: cinema 1*, Ubulibri, Milano 1985, pp. 76-77 (ed. or.: *L'Image-Mouvement, Cinéma 1*, Les Éditions de Minuit, Paris 1983).
- 02** Ivi, p. 15. Sul nodo teorico si veda anche Roberto De Gaetano, *Deleuze, pensare il cinema*, Bulzoni, Roma 1993.
- 03** Si veda Emanuele Severino, *Essenza del nichilismo*, Adelphi, Milano 1982.
- 04** Si veda anche Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo: cinema 2*, Ubulibri, Milano 1989 (ed. or.: *L'Image-Temps. Cinéma 2*, Les Éditions de Minuit, Paris 1985), e Henri Bergson, *Matière et mémoire e L'Èvolution créatrice*, ora in Id., *Oeuvres*, PUF, Paris 1991.
- 05** È necessario precisare subito che il tempo del film è in ogni modo un tempo doppio, da un lato il tempo della narrazione e dall'altro il tempo della fruizione. Lo spettatore esperisce una narrazione audiovisiva in un tempo definito specifico, ma la catena delle immagini proiettate può prospettargli una diversa temporalità legata a un'articolazione narrativa particolare di un insieme di azioni simulate.
- 06** Un'analisi ulteriore dovrebbe essere dedicata al cinema documentario, che naturalmente presenta strutture e logiche diverse.
- 07** Jean Cocteau, *Du cinématographe*, Belfond, Paris 1971.
- 08** André Bazin, *Cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano 1986 (ed. or.: *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, Paris 1958).
- 09** Jean-Luc Godard, *Il cinema è il cinema*, Garzanti, Milano 1971 (ed. or.: *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Belfond, Paris 1968). Si vedano in particolare gli scritti e le interviste di Godard sui suoi film Nouvelle vague.
- 10** Paul Ricoeur, *Tempo e racconto*, voll. I-III, Jaca Book, Milano 1986-88 (ed. or.: *Temps et récit*, voll. I-III, Éditions du Cerf, Paris 1983-85).
- 11** Nella interpretazione dei film le nozioni di Ricoeur su racconto e senso esistenziale possono avere la rilevanza della nozione lacaniana-metziana del riconoscimento del soggetto attraverso l'immagine speculare dell'altro. Si vedano: Jacques Lacan, *Scritti*, Einaudi, Torino 1974; Christian Metz, *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Marsilio, Venezia 1979 (ed. or.: *Le Signifiant immaginaire. Psychanalyse et Cinéma*, Union Générale d'Éditions, Paris 1968).
- 12** Paul Ricoeur, *Tempo e racconto*, vol. I, cit. (sul problema si veda anche Pietro Montani, *L'immaginazione narrativa*, Guerini, Milano 1999).
- 13** Ivi, p. 110.
- 14** Si veda Paul Ricoeur, *Dell'interpretazione. Saggio su Freud*, Il Saggiatore, Milano 2002 (ed. or.: *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Éditions du Seuil, Paris 1965).
- 15** Sulla tensione narrativa si veda in particolare Daniele Barbieri, *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Bompiani, Milano 2004. Sulla funzione dell'emozionalità nella narrazione filmica si veda Ed Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, Erlbaum, Mahwah 1996.

indice iconografico

- (31) *Une femme mariée* (Jean-Luc Godard, 1964).
- (32) *Stranger than Paradise* (Jim Jarmush, 1984).
- (33) *Vinyl* (Andy Warhol, 1965).