

Francesca De Ruggieri

TEMPO E SCRITTURA NEL LINGUAGGIO CINEMATOGRAFICO

1. *La scrittura e l'immagine*

Nel 1964, Roland Barthes - rispondendo alle domande di Philippe Pilard e Michel Tandy sul rapporto fra semiologia e cinema - sosteneva che, nonostante l'invasione da parte delle immagini, la nostra civiltà sarebbe rimasta essenzialmente una "civiltà della parola" (Barthes 1964b). La semiologia, non ancora del tutto costituita, sembrava a Barthes già condannata per il suo interessarsi di sistemi di comunicazione che, pur essendo non verbali, devono per forza confrontarsi con il linguaggio verbale.

Oggi sembra che la comunicazione attraverso le immagini sia più efficace e diretta di quella verbale; eppure il linguaggio verbale resta il punto di raccordo di tutte le espressioni non verbali. Questo dipende dalla stessa natura del segno, che è tale solo in virtù di un altro segno che lo interpreta, che lo assume per "qualcos'altro". Per questo ha natura triadica, è fatto del rapporto fra oggetto, interpretato e interpretante, un rapporto che non è isolato ma fa parte di una rete continua di rinvii da interpretante a interpretante. Nel percorso interpretativo, che costituisce il significato del segno, non può esserci un solo tipo di segno, ma devono esserci comunque oggetti materiali, immagini mentali, parole. Le parole sono perciò costitutive di ogni significato; la funzione di segno non dipende dal semplice rapporto fra oggetti ma dal rapporto fra oggetti e parole. Grazie alle parole è possibile percepire differenze.

Le immagini, mentali e visive, non sono però meno importanti. Esse svolgono un ruolo fondamentale nelle arti basate sulla specificità vi-

siva, come la fotografia e il cinema, anche se la scrittura cinematografica si basa soprattutto sulla combinazione di immagini, suoni, gesti.

Nel cinema si mescolano linguaggio verbale e non verbale. Ciononostante il cinema è un mezzo espressivo in cui predomina la specificità visiva. Nelle immagini si trova immerso lo spettatore che non vede sullo schermo la riproduzione di una realtà passata ma rivive quella realtà nel presente. Questo perché nel film conta solo il tempo dell'evento rappresentato, autonomo rispetto a quello in cui il film viene proiettato: quest'ultimo, poi, non è dato una volta per tutte ma può sempre ripetersi infinitamente, grazie alla riproducibilità tecnica.

In questo essere svincolato dalla contemporaneità, il cinema si colloca nel *tempo grande*, il tempo in cui - secondo Bachtin - le opere artistiche vivono nella loro pienezza (Bachtin 1980: 19). Il fatto è che i film, in quanto opere artistiche, si arricchiscono di nuovi significati che non si erano ancora del tutto esplicitati all'epoca della loro creazione e che aspettavano il giusto contesto culturale per venire alla luce (Ibidem). Più il testo filmico è in grado di sconfinare oltre la sua contemporaneità, più esso può arricchirsi di nuovi significati e arricchire il contesto in cui si trova. Grazie alla riproducibilità tecnica il testo filmico può materialmente attraversare il tempo storico, entrando in dialogo con interpretanti diversi e nuovi, stabilendo un nesso fra testo filmico e contesto. Oggi nessuno spettatore fuggirebbe più davanti ad una locomotiva che entra in stazione; eppure il 28 dicembre 1895, quando i fratelli Lumière mostrarono *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, si scatenò il panico fra gli spettatori, convinti di venire travolti da quel nuovo simbolo del progresso. L'eternità dell'istante filmico non dipende, però, solo da questa possibilità materiale di attraversare gli anni ma soprattutto dal ripetersi all'infinito di una identica costruzione temporale.

Il prevalere delle immagini non fa del cinema una rappresentazione naturalistica della realtà. Il cinema infatti, attraverso il montaggio, può trasformare la realtà, e con questo mostrare che niente è immutabile. Pertanto, potremo definire con Ejzenštejn il montaggio come immaginazione:

“Nel pezzo di montaggio [...] la configurazione dell'intero è *immaginata*, il che significa che, *sulla base* di una data *pars* vista individualmente, ogni spettatore costruisce *a modo suo* una certa immagine della *totalità*. E' chiaro che il grado di intensità con cui avviene *l'esperienza di questa immagine* è molto più alto di quello di una rappresentazione *realizzata* e creata da

qualcun'altro, perché coinvolge tutto l'apparato di immaginazione creativa dello spettatore" (Ejzenštejn 1985: 157).

Lo sguardo del regista rappresenta la direzione interpretativa lungo cui muoversi per comprendere il senso del testo filmico. Anche arti tecnicamente riproducibili come la fotografia o il cinema sono strettamente legate allo sguardo dell'uomo. Ejzenštejn ha svelato la mistificazione che si cela dietro l'arte realista che, fingendo di voler riprodurre fedelmente la realtà, mostra il punto di vista della classe dominante, interessata ad evidenziare l'immutabilità della realtà e a negare ogni possibilità rivoluzionaria. Anche copiando la realtà - dice Barthes - si sceglie un'inferenza piuttosto che un'altra (Barthes 1964a: 263).

Paradossalmente, né il cinema né la fotografia, possono "copiare" la realtà; entrambi riproducono tecnicamente immagini selezionate dallo sguardo di chi riprende. Wim Wenders - regista tedesco molto interessato alle riflessioni metalinguistiche sul cinema - sostiene nel suo *Lisbon Story* che senza quello sguardo lo spettatore non vedrebbe nulla. La scelta dell'inquadratura, dell'angolazione, della luce, è già una scelta di direzione interpretativa. Dunque non attraverso i contenuti ma attraverso le scelte formali possono rientrare nell'opera cinematografica le valutazioni e gli orientamenti ideologici dell'autore.

L'immagine - secondo la concezione peirceana - è un'inferenza, cioè un ragionamento attraverso i segni, il cui modo d'essere è l'iconicità (Peirce 1980: 73-74). L'immagine è alterità di ciò che è, è il suo doppio, dice un'assenza (Lévinas 1948: 180). Il linguaggio delle immagini funziona pertanto principalmente attraverso l'iconismo, che ne determina il carattere autonomo. L'icona è infatti un segno con le stesse proprietà che designa (Morris), ha carattere di "primità" (Peirce). Non è possibile considerare l'immagine come oggetto, non è possibile reificarla. Essa entrerà invece a far parte di attività conoscitive, anch'esse inferenze. Sarà cioè un'attività mentale (Peirce 1980: 49). Per questo è difficile che immagini cinematografiche possano riprodurre la realtà nella sua oggettività.

Ma l'immagine filmica può significare? La resistenza da parte delle immagini a darsi come sistema di significazione dipende, secondo Barthes, dal carattere analogico (Barthes 1964b). Per capire in che modo le immagini possano significare bisogna abbandonare le categorie della linguistica. Non si possono tradurre le immagini attraverso il linguaggio verbale. Ne *Il terzo senso* (1970), Barthes - capovolgendo la tesi del

suo saggio del 1964 - cerca di svincolare il linguaggio non verbale da quello verbale sostenendo che, grazie alle immagini, gli uomini possono fare a meno della parola e capirsi ugualmente. La specificità del linguaggio non verbale (in questo caso del linguaggio cinematografico) illumina il linguaggio verbale perché lo "apre all'infinito del linguaggio" (Barthes 1982: 45).

"Il filmico è, nel film, ciò che non può esser descritto, è la rappresentazione che non può venir rappresentata. Il filmico comincia solo là dove cessano il linguaggio e il metalinguaggio articolati [...]. Il terzo senso, che si può situare teoricamente ma non descrivere, appare allora come il passaggio dal linguaggio alla significanza, e l'atto fondatore del filmico stesso" (lvi: 58).

Per teorizzare il suo terzo senso, il senso ottuso, Barthes parte dall'analisi di un fotogramma di *Ivan il Terribile* di Ejzenštejn. Accanto al livello della comunicazione e della significazione c'è un terzo livello che costringe a non staccarsi dall'immagine e che forse si dà prima degli altri. E' un senso ottuso, difficile da comprendere, aperto verso l'infinito del linguaggio. E' il livello della significanza, costringe ad una lettura interrogativa, ha senso per sé, è autoreferenziale.

Barthes si chiede se la significanza sia del tutto intenzionale nei film, o se i registi non siano in realtà interessati solo alla significazione, al simbolico. La risposta a questo interrogativo può venire dal carattere di scrittura del linguaggio cinematografico. La scrittura è il luogo in cui è possibile ogni pratica infunzionale. Si tratta di una "scrittura intransitiva", senza scopo, infunzionale (Barthes 1964a: 120-128), in cui l'autore non aderisce alla propria parola ma la mette in scena, la raffigura, l'oggettivizza. La scrittura è il luogo della significanza, dello spreco, dell'eccedenza di senso; per questo anche il linguaggio cinematografico, in quanto forma di scrittura, fonda il proprio movimento sulla significanza. Anzi, il linguaggio cinematografico visibilizza più di altri il movimento della significanza: le immagini filmiche sono quasi materiali, hanno un corpo che impedisce allo spettatore di assimilarle e ricondurle all'autore. Sono immagini oggettivate, autonome, aperte ad innumerevoli percorsi interpretativi.

Il concetto portante della teoria cinematografica di Ejzenštejn, ad esempio, è l'*ex-stasis*, una sorta di fuoriuscita da sé, caratteristica del movimento dell'opera in cui tutto è in divenire, niente è compiuto. L'*ex-stasis* è una continua trasformazione, un continuo passaggio verso qualcos'altro (Ejzenštejn 1981: 28). Per facilitare la comprensione del concet-

to di *ex-stasis* Ejzenštejn ricorre all'immagine di canguri dal cui marsupio escono altri canguri, in una catena ininterrotta di rinvii (Ejzenštejn 1981: 190-193). È il movimento infunzionale e improduttivo della significanza. Non c'è ritorno alla coscienza unificante dell'autore (regista), ma un'apertura a senso unico verso l'altro. La significanza è quest'apertura, ed è pertanto fondamentale e intenzionale in ogni produzione estetica. Quest'ultima comincia solo quando i segni si staccano dalla contemporaneità e dall'ambito del soggetto, dell'identità. Dice Jean-Luc Godard: "Io non cerco di comunicare qualcosa, cerco di comunicare con qualcuno" (Godard 1975). Ciò che conta è il "dire", è la "significanza della significazione" (Lévinas 1974).

Nel movimento della significanza si cela il rapporto fra arte e responsabilità, una responsabilità che Lévinas chiama "etica". Non si tratta di una responsabilità di ruolo, giuridica, ma di una responsabilità che spinge ad assumersi colpe che l'altro ha commesso, che spinge ad avere paura per l'altro, una paura ossessiva a cui non ci si può sottrarre e che porta a sostituirsi lentamente all'altro. La condizione fondamentale affinché il soggetto si possa aprire all'altro, all'assolutamente altro, è il corpo. Non si tratta del corpo fisiologico, il *Körper*, ma del corpo calato nei rapporti con altri corpi, nei rapporti con il mondo, il *Leib*. Attraverso il corpo il soggetto è esposto agli altri e viene percepito come altro.

Il cinema è l'arte che più richiede l'esibizione del corpo: il corpo dell'attore si espone, nel corso del tempo e in luoghi diversi, a destinatari sconosciuti; in ogni film vive vite diverse, estranee al soggetto. Non solo perché l'attore-uomo interpreta ruoli sempre differenti, ma anche perché il corpo dell'attore non vive nel tempo della produzione filmica ma in quello della proiezione, un tempo che si può ripetere e rinnovare all'infinito e in infiniti luoghi, un tempo che blocca un istante in eterno. Il corpo dell'attore vive perciò in una relazione anticipata con la morte, è esposto alla morte e all'alterità di cui non potrà mai avere conoscenza.

2. *L'overdose di immagini*

"Io a volte scrivo, perché non ho niente da dire"
Fernando Pessoa

Di immagini, soprattutto della loro pericolosità, si è interessato Wim Wenders, un regista notoriamente restio a fondare la propria cine-

matografia sulla narrazione e sul linguaggio. Temi fondamentali della sua cinematografia sono da un lato l'incomunicabilità, dall'altro l'assenza di narrazione. Ma proprio per questo il suo percorso metalinguistico si allarga fino a comprendere la visione e il futuro stesso del linguaggio filmico (D'Angelo 1994: 19).

Nel 1991 esce quella che lo stesso autore considera l'opera della sua vita, *Fino alla fine del mondo*, un viaggio nello spazio e nel tempo, in cui le immagini sono oggetto e forma. Nel film, gli uomini non riescono più a distinguere il reale dall'immagine; a causa dell'overdose di immagini a cui sono sottoposti, la visione è diventata per loro meno consapevole.

La morte di Edith Farber è in questo senso metaforica. Una donna cieca dalla nascita, moglie di Henry Farber - inventore di una macchina che permette ai ciechi di vedere - osserva per la prima volta il mondo (in video), non resiste alla ridda di immagini e si lascia morire proprio mentre nasce il nuovo millennio (la storia è ambientata nel 1999).

Anche le malattie dei due protagonisti principali, Claire Tourneur e Sam Farber, sono metaforiche. Essi non riescono più a staccarsi fisicamente dalla macchina che riproduce i propri sogni, anche questa inventata dal dottor Farber. Questa degenerazione è per Wenders la conseguenza di un uso distorto delle immagini, che egli mostra nel film come una malattia.

Da questa malattia Sam viene guarito grazie al ritorno al primitivo, alla medicina degli aborigeni australiani. Ancora una metafora: "Gli aborigeni, come gli *albori* della storia" contrapposti alla "*fine* del mondo tecnologico" (Fanara; Serenellini; Vicari 1992: 34). Nella guarigione di Sam si incontrano dunque l'inizio di un nuovo millennio e il mito dell'origine dell'umanità, quasi ad indicare nel ritorno al pre-moderno, al pre-capitalismo, la soluzione al mondo delle immagini.

Claire viene guarita dallo scrittore Eugène attraverso la lettura delle pagine del suo romanzo, *Dance around the world*, ispirato all'avventura che Claire vive nel film. Non è un caso che sia la parola a guarire dalle immagini: non la parola comune, quella finalizzata, quella diretta, quella legata alla contemporaneità, anch'essa malata, ma la parola letteraria.

La letteratura rappresenta la possibilità che l'uomo ha di superare la "peste del linguaggio". Nelle *Lezioni Americane* Italo Calvino scriveva:

"A volte mi sembra che un'epidemia pestilenziale abbia colpito l'umanità nella facoltà che più la caratterizza, cioè l'uso della parola, una peste

del linguaggio che si manifesta come perdita di forza conoscitiva e di immediatezza, come automatismo che tende a livellare l'espressione sulle formule più generiche, anonime, astratte, a diluire i significati, a smussare le punte espressive, a spegnere ogni scintilla che sprizzi dallo scontro delle parole con nuove circostanze.

Non mi interessa qui chiedermi se le origini di quest'epidemia siano da ricercare nella politica, nell'ideologia, nell'uniformità burocratica, nell'omogeneizzazione dei mass-media, nella diffusione scolastica della media cultura. Quel che mi interessa sono le possibilità di salute. La letteratura (e forse solo la letteratura) può creare degli anticorpi che contrastino l'espandersi della peste del linguaggio" (Calvino 1988: 58).

La letteratura non ci salverà solo dalla peste del linguaggio ma anche da quella delle immagini. Lo stesso Calvino trovava inconsistenza nelle immagini, a causa della perdita di forma nella vita delle persone, nella storia dei popoli. A questa perdita di forma Calvino opponeva l'unica difesa che poteva concepire: un'idea della letteratura.

Anche Wenders conferisce questo potere taumaturgico alla parola letteraria. *Fino alla fine del mondo* è un film sulle immagini ma la stessa voce narrante è quella di uno scrittore. Eugène non è una figura secondaria: è il compagno di Claire, sta vivendo un periodo di aridità, non riesce più a scrivere. Egli sente su di sé il peso di un mondo in cui la comunicazione è visiva. Quando Claire la lascia per seguire Sam, Eugène non resta fermo a Parigi ma la segue nei suoi spostamenti. La scrittura si muove dunque insieme a tutti i personaggi e si sviluppa parallelamente alla storia rappresentata.

La guarigione di Eugène dalla sua inconsapevole "malattia da immagini" è preceduta dall'esplosione nucleare nello spazio di un satellite impazzito che comporta la cancellazione della memoria del suo computer, del suo "apparente adeguamento operativo ai tempi" (Piccardi 1992: 68). Questo lo costringe a ripartire da zero: dall'attività tutta manuale di prendere appunti su un quaderno e di usare una vecchia macchina da scrivere ricomincerà una nuova domestichezza dell'uomo con la scrittura.

La scrittura è così l'unico rimedio al mondo delle immagini, ma non indica solo ciò che viene scritto: la parola umana è già scrittura per l'eccedenza del "dire" sul "detto" (Lévinas), per il suo significare più di ciò che dice, per la funzione fatica che essa ricopre. La parola è già scrittura prima ancora di essere scritta. Essa visibilizza la sintassi del lin-

guaggio, ne visibilizza la spazializzazione. Lo stesso rapporto di alterità è un rapporto di scrittura: la scrittura espone ad una alterità assoluta, all'ignoto, ad occhi che non si possono conoscere (Ponzio 1995b: 73-76).

Per questo Barthes distingue la scrittura dalla trascrizione: la trascrizione coinvolge attività finalizzate, usa il linguaggio come mezzo; la scrittura caratterizza tutte quelle attività infunzionali, le opere, che eccedono rispetto ai bisogni conoscitivi e si aprono all'alterità, al desiderio (Barthes 1964a: 120-126). Le pratiche di scrittura rappresentano così possibilità di funzionamenti fini a se stessi, rappresentano la significanza della significazione, rappresentano il terzo senso. Per il suo essere infunzionale la scrittura è presente ovunque siano in atto pratiche umane. Marxianamente il mondo umano è quello in cui i bisogni vengono mediati dal lavoro. Anche i bisogni comunicativi, bisogni sociali, sono mediati dal lavoro linguistico. L'attività dell'uomo non si esaurisce, però, nella produzione di artefatti ma rivela sempre un'eccedenza, un in più, un surplus infunzionale. La scrittura intransitiva si nutre di tutto questo e pertanto rappresenta il movimento che meglio caratterizza il propriamente umano.

Se anche il cinema individua nella pratica della scrittura la via d'uscita dal mondo della comunicazione diretta e dell'omologazione del linguaggio, ciò dipende dalla natura stessa dell'arte cinematografica che, essendo attività infunzionale, essendo opera, è già di per sé scrittura. Il legame fra cinema e scrittura, dunque, non implica la subordinazione delle immagini al verbale; le immagini, più delle parole, possono visibilizzare il movimento della significanza, sono già scrittura.

Per i legami fra linguaggio verbale e linguaggio non verbale, il cinema può diventare un luogo privilegiato per lo studio del linguaggio. Per la materialità della propria scrittura, per la capacità di superare i confini spazio-temporali della contemporaneità, il linguaggio cinematografico può essere il luogo da cui far partire una analisi critica del nostro tempo. Può insegnarci a restituire il giusto valore al tempo di vita, al tempo infunzionale, improduttivo, per riscoprire che la vera ricchezza dell'uomo - così come diceva Marx più di cento anni fa - non è nel tempo di lavoro ma nel tempo di vita. Al di fuori del lavoro finalizzato si cela il propriamente umano.

3. *La materialità del tempo*

La scrittura cinematografica significa, produce differenze, è un linguaggio, ma non è dotata di un solo codice. Spesso si individua la specificità cinematografica nel montaggio e nell'uso delle immagini. Il montaggio, però, non è un atto significante proprio del cinema: nel teatro, ad esempio, si ricorre alle tecniche di montaggio (Stanislawskij, Brecht, Piscator). La tecnica di scomposizione e ricomposizione di un tutto ricalca la stessa tecnica umana di percezione. Lessing sostiene che l'occhio umano non percepisce un oggetto, un corpo, nella sua totalità ma ne percepisce in successione le diverse parti. La riunificazione delle parti singole avviene in seguito, in un processo immaginativo (Lessing 1766: 123). Il montaggio ricalca questo procedimento limitandosi all'atto di scomposizione: la riunificazione delle parti spetta al fruitore che mette in atto un processo di immaginazione.

Il cinema significa principalmente attraverso le immagini, ma la sua specificità non risiede in questo modo di significare, poiché altri linguaggi non verbali utilizzano le immagini (linguaggio fotografico, linguaggio pittorico). La specificità del linguaggio cinematografico dipende, in parte, dal movimento delle immagini. L'essenza del cinema non si trova nel singolo fotogramma - a differenza di ciò che sostiene Barthes analizzando il suo terzo senso partendo dall'immagine statica. Se così fosse non ci sarebbe alcuna specificità filmica. Deve esserci, invece, un elemento propriamente cinematografico. Non si tratta dell'uso delle immagini, presenti in tutte le arti figurative. Non si tratta del movimento della significanza, presente in ogni attività infunzionale, in ogni attività umana, in ogni "opera" nel senso lévinasiano. Non si tratta neanche del montaggio. La specificità filmica risiede, invece, nella possibilità di collocare le immagini in una successione spazio-temporale che produce senso.

Il cinema vive in una eterna contraddizione poiché è fatto di un tempo sempre presente e falso che si ripete identico ogni volta che un film viene proiettato. Lo spettatore rivive ogni volta le immagini proiettate, immagini che instaurano con la contemporaneità un rapporto interattivo: non solo si nutrono di questa contemporaneità ma, nel loro duplice movimento, nel loro ritornare alla società, determinano mode e atteggiamenti, agiscono a livello psico-sociale. Le immagini filmiche sono dotate di una temporalità autonoma e resistente che si impone allo spettatore senza che questo si possa sottrarre al flusso temporale diverso

dal proprio e da quello della proiezione. Bettetini scrive che il film può essere fruito solo come manifestazione temporale in atto. Il film produce tempo concreto, oltre che senso, inconcepibile senza il movimento, attraverso cui diventa quantità (Bettetini 1979: 21-22). Per questo legame con il movimento, il tempo filmico sembra essere ciò che meglio caratterizza la specificità del linguaggio cinematografico.

Per la temporalità materiale, non disaggregabile, il regista può facilmente non aderire all'io del discorso, può assumere un atteggiamento distanziato, critico, ironico, fondamentale affinché abbia inizio qualsiasi attività estetica. Lo scrittore - e in questa categoria si possono collocare tutti coloro che praticano la "scrittura intransitiva", e dunque anche i registi - è colui che non si prende troppo sul serio, che ha il dono del parlare indiretto (Bachtin 1979: 286).

Per la materialità dell'opera cinematografica, l'analisi del testo filmico può aiutare a svincolare la critica dalla psicologia dell'autore, orientandola in modo consapevole verso il testo, inteso come dialogo fra testo interpretato e testo interpretante, calato nel contesto comunicativo. Per questo tutte le analisi cinematografiche devono tener conto del momento della proiezione in presenza di un pubblico. Oggi, però, il testo filmico perde la sua materialità se fruito attraverso videoregistratori che consentono pause, visioni accelerate, ripetizioni. Consentono, cioè, di infrangere la temporalità materiale del testo filmico. Ogni tentativo di scompaginare la materialità del testo filmico è inquadrabile nell'accelerazione dei tempi, di vita e di lavoro, propria della nostra società. È il tentativo di assimilare ciò che di per sé è inassimilabile: il tempo dell'alterità (vedi 4). Per affermare la superiorità della lentezza e del tempo di vita, occorre rifiutare le visioni "videoregistrate" ed analizzare, invece, il testo filmico nel momento della proiezione, in cui si producono tempo e senso.

4. *Tempo in atto*

"Sento il tempo come un enorme dolore"

Fernando Pessoa

In *Pulp Fiction* di Quentin Tarantino l'ordine temporale è sovvertito e frantumato. Si assiste ad una serie di episodi slegati fra loro, di cui solo alla fine si intuisce l'ordine temporale. L'inizio del primo episodio

coincide con la fine dell'ultimo episodio. La struttura è ciclica, chiusa, per indicare allo spettatore che tutte le immagini che si sono succedute sullo schermo non portano a nulla. Il regista non ha nessuno scopo, le sue immagini non hanno una funzione, si aprono a significati che egli non può più controllare. Da qui deriva la profonda ironia del film, frutto di un autore che - come direbbe Bachtin - non si prende troppo sul serio. Dice Tarantino:

“Non mi blocca che si dica che non faccio film ‘sulla vita’ e che ‘non ho niente da dire’. Io non cerco di dire qualcosa ma di creare personaggi e di raccontare una storia a partire da cui qualche senso potrà venir fuori” (Foranara 1994: 55).

Lo spettatore di *Pulp Fiction* si lascia interessare dal *dire* e non dal *detto*: questo non significa che non esiste narrazione perché - come dice Barthes - non è possibile sfuggire alla narrazione nel cinema (Barthes 1994: 106). Significa, invece, che a Tarantino non interessa partire da sé, né comunicare qualcosa. Il regista-uomo è “estetivamente improduttivo” (Bachtin).

Pulp Fiction è un film straordinario perché dimostra l'inconsistenza delle polemiche mosse - fin dai tempi di *Arancia Meccanica* di Stanley Kubrik - contro il cinema cosiddetto “violento”. L'interazione fra cinema e vita non può, generare comportamenti: il cinema, al più, determina mode e atteggiamenti legati all'effimero. Film come *Pulp Fiction* e come lo stesso *Arancia Meccanica* non provocano violenza. Non solo perché i registi, soprattutto Tarantino, assumono un atteggiamento quasi *exotopico* - per dirla con Bachtin - nei confronti della loro opera, impedendoci di identificare la realtà raffigurata con quella quotidiana; ma anche perché la violenza filmica che potrebbe provocare violenza reale non è la violenza raffigurata, la violenza delle scene, dei personaggi: è, invece, la violenza indiretta, quella che si cela nel linguaggio, negli intenti, nelle ideologie (Ponzio 1995a: 113-123). Quella che si trova nei film commerciali, nei film che cercano di diffondere messaggi della società dominante, non nei film d'autore (Godard 1975). È molto più violento il tentativo di omologare bisogni, desideri, linguaggi, rispetto alle scene violente che un film come *Pulp Fiction* può mostrare.

In *Prima della pioggia* di Milcho Manchevski la struttura temporale è sovvertita come in *Pulp Fiction*. Anche Manchevski affida i livelli di comunicazione e significazione al *dire*, alla struttura temporale, in grado

di produrre un senso sospeso. Si assiste a tre episodi in cui il tempo si richiude su se stesso. Il tempo del primo episodio coincide con il tempo del terzo episodio ed è futuro rispetto a quello del secondo. Qui, però, sono possibili due letture del senso del tempo: da un lato, la struttura temporale sembra voler negare ogni possibilità di soluzione ai conflitti nella ex-Jugoslavia. Se si collega la struttura temporale del film ad una frase ("Il tempo non aspetta e il cerchio non è rotondo") che appare scritta sul muro nel secondo episodio - il centro ideale del film - si comprende, per contrasto, il pessimismo di questo splendido film. Dall'altro lato, osservando esclusivamente la successione di immagini, e non il loro riannodarsi, si può scoprire che il tempo non è ciclico e che la storia non si ripete mai uguale (Crespi 1994), lasciando possibilità di speranza.

L'esempio più esplicito di come il tempo possa gestire il senso e il significato dei film si trova in *Così lontano, così vicino!* di Wim Wenders, in cui la riflessione sul tempo si concretizza in un personaggio, Emit Flesti (al contrario: Time Itself!), a cui Wenders affida il compito di gestire la narrazione, di mettere in scena gli eventi e di rendere esplicito il significato del film. Quest'ultimo aspetto rappresenta il limite del film e del regista: negli ultimi anni Wenders si è interessato sempre di più alla narrazione, al primo senso, sacrificando ad esso tutte le potenzialità della scrittura cinematografica. I suoi ultimi film sono finalizzati alla conoscenza di verità inerenti al mondo visibile e al mondo invisibile. La presenza dell'autore storico è forte e per questo non si crea la condizione fondamentale per la produzione estetica, l'allontanamento dell'opera dall'autore. Wenders non lascia sospeso il senso ma si preoccupa di esplicitare tutti i possibili significati, facendoli aderire perfettamente alla sua coscienza. Ciononostante, l'idea di rendere visibile l'artefice del senso filmico, il tempo, è geniale: il fatto che senza la figura di Emit Flesti non ci sarebbero eventi conferma la tesi che sia il tempo l'elemento specifico del linguaggio cinematografico.

Il fatto che il cinema inauguri una temporalità diversa da quella degli uomini può far riflettere sulla nozione di tempo. Il tempo non è quello dell'uomo, non coincide con la nostra vita. La vita dell'uomo è, in realtà, un intervallo senza tempo all'interno dell'infinito. La vita dell'uomo comincia con quella che Lévinas chiama "ipostasi", l'unione fra l'esistente e l'esistere (Lévinas 1974/75: 20). Dare all'ipostasi il tempo presente non significa darle un'estensione temporale. Si tratta solo della "funzione del presente, della lacerazione che esso opera all'inter-

no dell'infinito impersonale dell'esistere" (ivi: 26). Il presente è evanescente, e per sua natura non può durare. Per questo il tempo può creare una relazione diversa fra il soggetto e l'altro, una relazione con altri che porti il soggetto ad un'esistenza pluralistica.

Queste considerazioni di Lévinas comportano un parallelo fra tempo e alterità, perché il tempo è estraneo all'uomo, coincide con una dimensione che resta sempre ignota alla coscienza, inassimilabile. Il tempo è sempre non-coincidenza ed è sempre relazione. Non appartiene al soggetto singolo, isolato, ma è relazione fra il soggetto e l'Altro (ivi: 17). Proprio in questa relazione si cela la temporalità, se si pensa alla relazione fra il Medesimo e l'Altro in cui l'Altro è contenuto nel Medesimo. *Nel* non indica assimilazione ma è un elemento che porta il Medesimo ad una continua inquietudine, per il contenere un in più rispetto all'identità (Lévinas 1946/47: 133). Allo stesso modo è sempre impossibile trovare l'avvenire nel presente perché l'avvenire è autonomo, esprime la sua alterità (Lévinas 1974/75: 51).

In modo sorprendente si trovano tracce di questi pensieri - che rivoluzionano le teorie sul tempo della filosofia occidentale - nel film di Wenders. L'angelo Cassiel diventato uomo viene inseguito da Emit Flesti che cerca di riportarlo verso di sé perché un angelo appartiene al tempo. L'uomo, invece, poiché materiale, è assenza di tempo. Ciò che l'uomo conosce come tempo è solo una mistificazione; il tempo vero non è quello dell'orologio ma è altro, inassimilabile, incomprensibile, aperto ad una relazione di alterità assoluta (ivi: 11).

Il tempo dell'alterità può contribuire a fondare un nuovo mondo al di fuori dell'ontologia dell'essere. Superando la concezione della temporalità come durata, come coincidenza con la vita dell'uomo, si supera il tentativo dell'uomo di dominare anche ciò che di per sé è inassimilabile. La società occidentale è fondata sull'identità, identità da difendere dall'altro. Immaginare il tempo come metafora dell'alterità assoluta, inassimilabile, può facilitare il superamento delle società identitarie, può far individuare nell'alterità l'unica possibilità di fondazione di una nuova società in cui la vera ricchezza sia riconosciuta nel tempo di vita.

BIBLIOGRAFIA/FILMOGRAFIA

BACHTIN, MICHAÏL

- 1979 *L'autore e l'eroe*, trad. it. di C. Strada Janovic(), Einaudi, Torino 1988
 1980 *Scienza della letteratura e scienze umane*, trad. it. di N. Marcialis, "Scienze umane", 4, 1980, pp. 7-23

BARTHES, ROLAND

- 1964a *Essais critiques*, trad. it. di L. Lonzi, *Saggi critici*, Einaudi, Torino 1966
 1964b *Semiologie et cinéma*, "Image et son", Luglio 1964, ora in Barthes 1994
 1982 *Essais critiques III. L'obvie et l'obtus*, trad. it. di C. Benincasa, G. Bottiroli, G.P. Caprettini, D. De Agostini, L. Lonzi, G. Mariotti, *Saggi critici III. L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 1985
 1994 *Sul cinema*, a c. di S. Toffetti, Il Melangolo, Genova

BETTETINI, GIANFRANCO

- 1979 *Tempo del senso. La logica temporale dei testi audiovisivi*, Bompiani, Milano

CALVINO, ITALO

- 1988 *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano

CRESPI, ALBERTO

- 1994 *Prima della pioggia*, "Cineforum", 338, 1994, pp. 77/79

D'ANGELO FILIPPO

- 1994 *Wim Wenders*, Il Castoro Cinema, Roma

EJZENŠTEJN, SERGHEJ M.

- 1981 *La natura non indifferente*, a c. di P. Montani, Marsilio, Venezia
 1985 *Teoria generale del montaggio*, a c. di P. Montani, Marsilio, Venezia

FANARA, GIULIA; SERENELLINI, MARIO; VICARI, DANIELE

- 1992 *Fino alla fine del mondo*, "Cinema Nuovo", gen/feb 1992, pp. 33/38

FORNARA, BRUNO

- 1994 *Chimica inorganica*, "Cineforum", 339, 1994, pp. 54/58

GODARD, JEAN-LUC

- 1975 *Intervista*, "Le Monde", 8/5/1975

LESSING, GOTTHOD E.

1766 *Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Reclam, Stuttgart 1990

LÉVINAS, EMMANUEL

1946/47 *La mort et le temps*, Editions de l'Herne, 1991

1948 *La réalité et son ombre*, trad. it. di F.P. Ciglia in *Nomi Propri*, Marietti, Casale Monferrato 1984

1974 *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Nijhoff, Den Haag, 1978

1974/75 *Il tempo e l'altro*, Il Melangolo, Genova 1993

MANCHEWSKI, MILCHO

1994 *Before the rain* (Prima della pioggia)

PEIRCE, CHARLES SANDERS

1980 *Semiotica: i fondamenti della semiotica cognitiva*, a c. di M.A. Bonfantini, L. Grassi, R. Grazia, Einaudi, Torino

PICCARDI, ADRIANO

1992 *Fino alla fine del mondo*, "Cineforum", 311, 1992, pp. 693/71

PONZIO, AUGUSTO

1995a *La differenza non indifferente. Comunicazione, migrazione, guerra*, Mimesis, Milano

1995b *I segni dell'altro. Eccedenza letteraria e prossimità*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli

PONZIO, AUGUSTO; CALEFATO, PATRIZIA; PETRILLI, SUSAN

1994 *Fondamenti di filosofia del linguaggio*, Laterza, Roma-Bari

TARANTINO, QUENTIN

1994 *Pulp Fiction* (Id.)

WENDERS, WIM

1991 *Bis ans Ende der Welt* (Fino alla fine del mondo)

1992 *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, trad. it. di R. Menin, *L'atto di vedere. The Act of Seeing*, Ubulibri, Milano 1992

1993 *In weiter Ferne, so nah!* (Così lontano, così vicino!)

1995 *Lisbon Story*.