



« Messalina » di Guazzoni (1923)

## Film: segni e strutture

di Alessandro Cappabianca

Naturalmente l'uomo di cinema filma certe cose, e non altre, perché gli interessa il loro aspetto filmico; d'altra parte, l'interesse filmico non è che un aspetto dell'interesse generale che si trova di fronte a determinati tipi di realtà, e dipende dai modi della ri-creazione che ci sono propri. Se il regista « realista » (Rossellini) si chiede perché, **posto che essa « è lì »**, occorra manipolarla, bisogna dire che « realtà », per altri, è proprio l'« irrealtà » (Cocteau), o le « immagini mentali » (Markopoulos): un guardare « tutto interno », con gli occhi e con le viscere, « con tutta l'anima » (C. Bene).

Se Godard-Zenone « distrugge l'illusione della realtà come continuità e del cinema come movimento » (A. Aprà), il cineasta-fenomenologo, in generale, farà

sua l'istanza husserliana: « Come filosofi che meditano in atteggiamento radicale non abbiamo ancora né una scienza per noi valida, né un momento che ci sia per noi... » (« Meditazioni cartesiane »); l'« uomo con la macchina da presa » che, diventa **occhio**, gira il mondo un po' a caso, alla esplorazione e scoperta della realtà, rischia di « accettare » il « mondo falsificato », « naturalistico », « non originario », che gli si pone davanti come « intrascendibile » (Paci) solo perché egli non ha operato quella indispensabile « radicale rinuncia » che non lo porrebbe di fronte « come a un mero nulla », ma al puro « universo dei **fenomeni** » ossia, anche, alle sue « pure intenzioni intenzionate ». Smettendo di credere che esista un mondo da filmare « così com'è », la realtà del film è la ri-creazione, legata ai modi della percezione « naturale » solo da relazioni icono-cinesiche; quindi sistema autonomi di segni, o codice, sulla cui natura particolare abbiamo ormai studi abbastanza noti (vedi Ch. Metz; la sua polemica con le posizioni di Pasolini; G. Bettetini; E. Garroni, etc. (1). Qui vogliamo ricordare, perché in certa misura riassuntiva, la posizione di Umberto Eco (« La struttura assente » - pag. 149-160) sul cinema come codice a tripla articolazione, che si avvale degli studi di Birdwhistell sulla cinesica (2) e delle sue definizioni di **cine** (3) e **cine-morto** (4). (Ricordiamo anche la definizione di Marcel Mauss per le « tecniche del corpo »: « montaggi fisio-psico-sociologici di serie di atti ») (in « Teoria generale della magia e altri saggi » - Torino, 1955 - pag. 407).

Secondo Eco, la macchina da presa rende « delle figure cinesiche prive di significato, isolabili nell'ambito sincronico del fotogramma, combinabili in segni cinesici i quali a loro volta generano sintagmi... »; « i segni iconici combinandosi in semi e dando origine a fotogrammi... generano nello stesso tempo una sorta di piano in profondità, a spessore diacronico... »; d'altra parte il problema della tripla articolazione non è che un aspetto della gerarchia generale dei codici, per cui « ciascuno analizza unità sintagmatiche del codice più sintetico, e al tempo stesso riconosce come propri tratti pertinenti i sintagmi di un codice più analitico » (5).

Nel caso del cinema, la catena gerarchica, partendo dalla frase filmica (sequenza), passando per il **cinemorfo** (movimento con proprio significato cinematografico (sema), arriverebbe al **cine** (particella priva d'un proprio significato cinematografico); ma subito il cine diventa sema nel sottostante codice fotografico (6), con i suoi propri elementi di 2ª articolazione (retino, grana, luce, etc.); e si può passare poi al codice percettivo (7); etc. etc.

Se ritenessimo di doversi fermare al primo codice (specifico-eterogeneo), sarebbe come se, ad esempio, in linguistica, negassimo valore al monema come elemento con significato proprio, e lo assegnassimo all'unità sintagmatica (frase), ponendo il fine specifico della lingua nella comunicazione articolata di concetti e rifiutando, dunque, statuto e valore significativo linguistico alla semplice denotazione, al « nominare »; sosterrremmo cioè che nella lingua, riguardo alle sue

(1) Cfr. anche Peter Wollen, « Signs and Meaning in the Cinema », (Londra 1969).

(2) La cinesica studia gli aspetti visivi della comunicazione non verbale tra uomo ed uomo ». (Birdwhistell, « Cinesica e comunicazione », in « La comunicazione di massa », Firenze, 1966).

(3) « Chiamiamo cine la più piccola particella isolabile. I membri di un gruppo usano soltanto alcuni dei tipi discriminati di **cini** per l'inter-azione sociale » (id.).

(4) « ... appena si riconosceva che la variazione di uno o di un altro cine in un'area determinata dell'insieme cambiava il significato differenziativo dell'insieme stesso, definivamo la combinazione che se ne poteva estrarre come cinemorfo » (id.).

(5) Cfr. la giusta polemica di Garroni contro le mitiche « ricerche dello specifico ». I linguaggi artistici (come tutti i linguaggi) sono eterogenei, e ad essi sottendono codici generali specifici « inesistenti »; tutt'al più, la specificità del linguaggio artistico concreto può essere data dai modi dell'eterogeneità.

(6) Vedi le considerazioni sparse, ma molto interessanti, di R. Barthes e Gillo Dorfles. Cfr. anche Roger Munier, « Image et signe ».

(7) W. Benjamin parla della cinepresa come rivelatrice dell'« inconscio ottico ». Cfr. lo studio dei « microcomportamenti » (behavioremes) da parte di K. L. Pike.

funzioni istituzionali, anche i monemi non hanno un vero significato proprio (lo avrebbero, semmai, solo nel sottocodice « vocabolario »). Riguardo al cinema, bisognerebbe respingere qualunque considerazione di tipo fotografico-pittorico, iconologico, « ideologico », etc. (alcuni lo fanno).

Evidentemente, quando parliamo di cine e cinemorfi cinefotografici, non dobbiamo confonderli con quelli reali, studiati dalla cinesica (vedi sopra); noi parliamo in realtà di segni fotodinamici, cui il mezzo assegna una distanza considerevole da quelli reali. Gli elementi d'astrazione del segno fotografico (vedi Dorfles) sono ormai ben noti: riduzione delle tre dimensioni a due (appiattimento), secondo i modi di proiezione dell'immagine selezionata dall'obbiettivo sulla pellicola; grana o retino; inquadratura (ritaglio del reale); etc. etc. Ma anche il movimento cinematografico non è certo quello reale: è il movimento-segno, il movimento semantico, di cui parlava Shklovskij, nel 1923. (E lo stesso Shklovskij, nel 1928: « ... la regola che da ogni movimento occorre enucleare una sola parte caratteristica... è appunto la trasformazione dell'immagine cinematografica in geroglifico ». « Del linguaggio cinematografico ».)

Volenti o nolenti, dunque, le figure sullo schermo si muovono entro una dimensione semantica: il mezzo funge da filtro, non da specchio, cioè modifica in certi modi la qualità dei cinemorfi, anche apparentemente « reali », attraverso la selezione dei cini costituenti.

Tornando al nostro cineasta husserliano, esso dunque potrà giudicare che una efficace « epoché » sia offerta dallo sfruttamento consapevole e approfondito delle possibilità stranianti del mezzo, siano esse legate al montaggio, ai movimenti di macchina, alle sovraimpressioni o sovraesposizioni, trasparenze, macchie, etc. etc. (cfr. per esempio P. Bertetto - « Quindici » n. 8 « La sovraimpressione è soltanto il momento più palese di un processo fondato sulla creazione di un orizzonte di indeterminatezza in cui il profilmico si dissolve come punto di riferimento situato nel mondo delle cose, supera la figuratività intrinseca e l'artificio per restaurarsi, integralmente, come ambiguità »); ma potrà anche avvertire la necessità di una preliminare manipolazione profilmica, agendo su quella che è stata chiamata, impropriamente, la « messa in scena ».

Vale a dire: io faccio delle scelte importanti, al momento di girare, con il tipo d'obbiettivo, la pellicola, i movimenti di macchina, le inquadrature etc.: poi rimani (o no) questo materiale nel montaggio, mixage, etc., ma un'altra scelta fondamentale che mi si presenta è: « su quale realtà operare questa combinazione-selezione? Se opero sulla **realtà data**, sia che mi interessi, sia che non me ne importi nulla e l'abbia presa a caso come semplice supporto delle mie manipolazioni successive sulla pellicola, il segno finale avrà comunque, rispetto alla realtà, un solo grado di astrazione, in un rapporto semplice significante-referenza-referente; se opero su una **realtà intenzionalmente ri-costruita**, avrò un segno al quadrato, un duplice grado di astrazione, il **segno d'un segno**.

Per usare un esempio citato nello schema grammaticale di Pasolini, la macchina che inquadra un maestro mentre insegna dalla cattedra ad una scolaresca:

a) in un **documentario**, il segno cinematografico **maestro**, attraverso il codice ico-cinesico, rimanda ad una referenza (psicologica, ideologica, formalistica, etc.) e ad un referente (il maestro reale). O anche: **connota** una posizione ideologico-filmica, in generale, e **denota** « maestro vero che insegna, etc. ». O ancora: la connotazione (quel certo modo di « girare un documentario ») è la forma della denotazione (« è un vero maestro che etc. »). Sono assenti le convenzioni? No. Come vedremo, abbiamo appunto convenzioni che cormotano « assenza di convenzioni » (8).

---

(8) E' stato detto, con paradosso solo apparente, che il documentario costituisca la forma più pura di « cinema soggettivo », « dal punto di vista del personaggio » (il quale, oggettivamente, non appare mai, ed è, appunto, il cineasta).

b) in un film **non-documentario**, cioè in un film nel quale la realtà, **prima** d'essere ripresa, è ri-creata, con attori, o non-attori, che comunque impersonano un ruolo (non conta se poi, come nel film neo-realista, è il loro ruolo vero nella vita), con oggetti più o meno manipolati, dal meno del film realista al più del film fantastico, con luci di un certo tipo, ma certo tipo di trucco, etc. etc.

Il segno cinematografico **maestro**, attraverso il codice ico-cinesico, rimanda ad una referenza (psicologica, ideologica, formalistica, etc.) e ad un referente (l'attore, la messa in scena, etc.), che **a sua volta** è segno (reale, tridimensionale) con referenza e connotazione ideologica in generale e referente o denotazione « maestro che insegna, etc ». L'immagine, cinematografica è segno ico-cinesico dell'attore etc., e l'attore è segno tridimensionale, più o meno mimetico, riferito alla denotazione « maestro che insegna ».

O anche: la connotazione (quel certo modo di « girare il film ») è la forma d'una denotazione (« attore che interpreta etc. ») che a sua volta è la connotazione (il « modo » di interpretare, etc.) d'una denotazione (« maestro che insegna, etc. »). Convenzioni operate su altre convenzioni. Segni di segni.

Detto anche altrimenti: se definiamo l'opus filmico, con Galvano Della Volpe, come complesso di « immagini-idee fotodinamiche montate » (« Critica del gusto »), l'elemento segnico irrealizzante riguarda sì un **mentre** si riprende e un **dopo** la ripresa, ma anche un **prima**. Il processo di formazione dell'immagine-idea da parte di chi gira, inizia a livello di manipolazione della realtà (almeno nel film non-documentario).

Quando la macchina da presa inquadra, comunque sia, un cane, il segno fotodinamico che ne risulta rimanda ad una certa referenza e al referente cane (« quel » cane).

Il cane vero che è stato inquadrato, ovviamente, non può essere considerato a sua volta segno, dato che non « significa » se stesso ma « è » se stesso (tanto meno può essere considerato unità di seconda articolazione). Ma se, prima di riprenderlo, **dipingiamo**, per esempio, **il cane di blu**, la natura del cinema è tale che il referente sarà « quel » cane tinto di blu diventa segno di qualche cosa nel sistema segnico tridimensionale profilmico. **Ogni tipo di recitazione è un cane tinto di blu.**

L'attrice teatrale che snocciola alessandrini dalla ribalta è un segno tridimensionale con denotazione Fedra e connotazione legata ad un mondo che si esprime in versi, ad un altro mondo che accetta questo modo di esprimersi, che fruisce il teatro in un certo modo etc. etc.

Se io filmo l'attrice, instaurerò un altro sistema di segni, basato sul primo, che cambia natura nel senso che diventa (o dovrebbe diventare) funzione del secondo. Ma questo non è vero solo se filmo l'attrice della C.F.; è vero anche se filmo Lamberto Maggiorani che « finge » d'essere stato derubato d'una bicicletta o J. P. Leaud che fa una conferenza didattica sulla Cina.

L'importante è che il segno profilmico sia funzionale al suo destino di segno che dovrà porsi al quadrato e che non ha quindi un pieno valore autonomo (al limite, dalla manipolazione preliminare più spinta, può uscire semplicemente un « documentario sui cani blu ») ma che ha certamente un valore strumentale non trascurabile con influenza sul fine (per cui, tutto sommato, è molto improbabile che filmare cani blu voglia significare solo « documentario sui cani blu »).

Tutto quello che si può dire, in linea generale, è che c'è un'indubbia differenza tra la rappresentazione filmica (straniante) d'un comportamento **dichiaratamente** artificiale (gesti canonici dell'attore accademico; scuola hollywoodiana; etc.) e la rappresentazione filmica (ugualmente straniante) d'un comportamento che si basi sul **complesso di artifici costituente**, in quel momento storico-culturale, la **illusione del realismo** (destinato a lunga o breve scadenza a sembrare, come è, artificiale, tanto quanto — ma in modo « diverso » — le opere basate apertamente su certe convenzioni).

Se noi vediamo e rivediamo oggi qualcuno dei vecchi films storici, tipo « **Quo Vadis?** » e « **Cabiria** », siamo certo in grado di ricavare connotazioni globali o riferite alla grande sintagmatica, ma scendendo a livello di inquadrature o brevi sequenze, ci accorgiamo facilmente che nel contesto grottescamente declamatorio possiamo isolare, p.e., paesaggi, animali, o oggetti naturali, in cui la manipolazione profilmica è naturalmente assente. Inquadrature di un bosco, di un fiume, etc., sfuggono alla determinazione epocale (9) (s'intende, solo a livello profilmico) (10), e sono segni la cui referenza va esaminata sul piano generale del film, ma il cui referente non può essere a sua volta investito della qualità di segno. Invece l'attore mal truccato da centurione romano che gesticola grottescamente e strabuzza gli occhi, a parte la referenza filmica in senso stretto, può essere considerato, a sua volta, segno, inscritto nel sistema di segni delle convenzioni recitative dell'epoca, direttamente connesse alla maniera teatrale ottocentesca (melodramma, etc.), alla retorica eroico-nazionale crescente, etc. Piuttosto sarà bene notare che l'effetto di grottesco, molto frequente alla visione postuma di questi film, non dipende dalla convenzione in sé per sé (abbiamo visto che essa non è eliminabile), ma dalla sua natura intrinsecamente scadente, imitazione abborracciata di una « grande maniera » accademica e togata che più secoli di melodramma e faciloneria avevano contribuito a corrompere, imbastardendola con un verismo psicologico d'accatto (11).

(L'effetto era indipendente dalla qualità registica. Le stesse goffaggini dei film di Guazzoni, Pastrone etc., si ritrovano nei primi film di D. W. Griffith - cfr. p.e. **Judith of Betulia** del 1913).

Mentre nella pantomima (o nel teatro orientale, etc.) i gesti sono **stilizzati** (il « geroglifico » di cui parlava Shklovskij), in questo cinema essi sono esagerati, amplificati, conservando però pretese psicologiche: di qui l'effetto di stridore.

Se io filmo, dunque, un paesaggio, o un passante casuale, o chiunque stia facendo qualcosa senza sapere d'essere ripreso, o animali, o « oggetti naturali » in genere, la segnicità profilmica è zero. Se, con intenti documentari o no, filmo un passante casuale, e questi si accorge di essere ripreso, tenderà ad un « atteggiamento » ad hoc, magari di « indifferenza » o « disinvoltura ». E' questo il caso assai sviante e frequente in cui la segnicità profilmica, basandosi sul tipo corrente di « realtà vera al cinema », connota « verità », « documento », « passante che non sa » (e invece **sa**; solo si comporta **come se** non sapesse; ma in quel **come se** sono comprese le convenzioni comportamentistiche di un'epoca, a loro volta, oggi, assai influenzate dagli stereotipi recitativi cinematografici).

Ogni atteggiamento recitativo esplicito aumenta, com'è ovvio, il grado di astrazione-segnicità, sia che si tratti di attori della C.F. o di scuola realista, fino al vero e proprio « cifrario » profilmico del film d'avanguardia basato sulla preliminare manipolazione della realtà (« i cani blu »).

E' forse possibile distinguere tra le manipolazioni profilmiche esplicate sul **comportamento** (recitazione, gesti etc.) e quelle esplicate sugli **oggetti** o sull'**attore in quanto oggetto**; e tra queste distinguerei le manipolazioni **nascoste** (il normale trucco, che deve essere, appunto, « invisibile ») e quelle **esplicite** (facce dipinte di verde, etc.).

(9) Come diceva Bazin: la natura è « sempre fotogenica ».

(10) Non certo a livello stilistico e tecnico.

(11) R. Barthes. (« L'arte vocale borghese », in « Miti d'oggi »): « ...lo spirito melodrammatico... è precisamente una delle acquisizioni storiche della borghesia... » « quest'arte... vuol sempre prendere i propri consumatori per ingenui a cui si debba scodellare la pappa e super-indicare l'intenzione per paura che non venga capita a sufficienza... ». Vedi anche (« I Romani al cinema », id.): « Il segno non dovrebbe darsi che in due forme estreme: o francamente intellettuale, ridotto dalla sua distanza ad una algebra... o profondamente radicato, in qualche modo reinventato ogni volta, aprentesi su un aspetto interno e segreto, segnale di un momento e non più di un concetto... Ma il segno intermedio... denuncia uno spettacolo degradato, che teme la semplice verità come l'artificio totale ».

Il pericolo costante di queste manipolazioni esplicite è quello di appagarsi della loro efficacia « teatrale », dimenticando la loro strumentalità in vista di qualcosa che è « altro » e le renderà « altre » (12). Comunque, non credo possano essere instaurate leggi di corrispondenza obbligatoria tra un certo tipo di manipolazione profilmica e un certo tipo di trattamento filmico (tecnica delle riprese, montaggio, etc.).

Il film « d'avanguardia » può essere tale sia se agisce sul segno filmico in senso anticonformista, senza porsi problemi per un eventuale anticonformismo profilmico; sia invece se, a monte, opera anche manipolazioni profilmiche.

Storicamente, abbiamo numerosi esempi delle due categorie. Per la prima, da *Fait divers* di Autant-Lara, del 1925, in cui manipolazioni al montaggio, ripetizioni, accelerazioni, ralenti, etc. sono operate su un materiale per gran parte documentario, macchine nel traffico cittadino, etc., ai film di J. Mekas, Markopoulos, Brakhage, Leonardi (con uso quasi generalizzato delle sovrimpressioni) eccetera.

Nella seconda categoria, andiamo da *Un chien andalou* di Buñuel ai film di Cocteau (occhi tagliati, asini morti dietro i pianoforti, specchi che si trasformano in piscine...), fino a De Bernardi (penso alla delirante fantasia profilmica de *Il mostro verde*, ad A. Warhol (i suoi attori nudi, l'uso costante di « travestiti, etc.), a Carmelo Bene *Nostra Signora dei Turchi* è un campionario di manipolazioni profilmiche, sostenuto però da eccellenti segni filmici).

Questo significa che per un certo tipo di cinema esiste il problema della evasione dalla fotografia « realistica », nel senso che gli elementi di astrazione fotografica, assimilati ormai come ovvi e quindi non percepiti, non riescono ad « allontanare » abbastanza il reale, che « sembra », tout-court, « il reale ». Di qui il frequente uso delle sovrimpressioni, sovraesposizioni etc., specie negli esterni, mentre è assai più facile e semplice manipolare profilmicamente un interno. (Direi che l'interno costituisca un « luogo deputato » di certa poetica « under », dal maestro Brakhage, a Schifano, a Bacigalupo: oggetti comuni e quotidiani sono resi irricognoscibili attraverso l'inquadratura che ne porta in primo piano le strutture geometriche, astratte).

Naturalmente, in tutti i casi di « citazione » cinematografica, abbiamo un segno al cubo (cfr. la divertente *Verifica incerta*, di Baruchello e Grifi; o i « collages » filmici di S. e V. Loffredo).

Il problema dei problemi, per il film d'avanguardia, che si può « permettere tutto », prima, durante e dopo le riprese, sarà dunque quello di conservare una **struttura** purchessia, senza ridursi ad un ammasso informe di spezzoni incollati. Avverte Dorflès: « Ecco infatti il pericolo: l'assenza di struttura... Struttura nel senso che le immagini filmiche possano legarsi tra di loro, vuoi (com'è la consuetudine) per una trama sceneggiata, letteraria, vuoi altresì per una affinità (omologia, se vogliamo meglio) ritmica, ritmico-sonora, o cromatica, o di contrasti ritmico-cromatici, o di analogie formali ».

Tentiamo allora di abbozzare un rapido elenco di **tipi di strutture** cinematografiche, cominciando dalle più tradizionali e « chiuse »:

1) Struttura data dalla trama (una sola vicenda, molte vicende parallele, etc.).

Con ciò si intende, in realtà, che ci si basa su certe convenzioni narrative (cinematografiche) ormai canoniche, codificate, immediatamente comprensibili dal pubblico, ossia sulle grandi figure sintagmatiche studiate da Ch. Metz, vere

---

(12) Cfr. Jean Mitry, « Relazione al convegno di studi su C. Mayer », Venezia, 1967: « ... la réalisation d'un film... ne consiste pas à situer une action, des personnages et un texte dans un espace adéquat mais à "construire" cette action en même temps qu'à l'exprimer; à organiser une suite de relations spatio-temporelles dont la mouvante géométrie, à la fois descriptive et analytique constitue et signifie le drame représenté ».

e proprie « strutture » del narrare cinematografico (13), artifici canonici che connotano « narrazione », così come si sono formati e stratificati a poco poco dalle opere dei « primitivi » ad oggi) artifici della consequenzialità temporale, della simultaneità, del « ricordo » etc. etc.). Qui sono possibili novità ed esperimenti solo nell'ambito (oltre il quale la categoria cambia) della non-distruzione del tempo diegetico(14).

2) Struttura data dagli attori come persone fisiche.

Non esiste una vicenda « coerente », nel senso che sono violate le leggi del suo essere « ben narrata »; la strutturazione è basata su brandelli di sintagmi, stracciati e stravolti in vari modi, e dalla costanza della presenza fisica di alcuni personaggi o del personaggio principale (costanza che può essere, appunto, quasi unicamente fisica). Cfr., p.e.; **Made in U.S.A.**

3) Struttura data dai modi del trattamento ideologico.

Anche qui deve intendersi: artifici dell'ideologia e della provocazione politica. Atrocità nel Vietnam e marce a Washington. Tioletti, citazioni, mini-conferenze, confessioni in primo piano (dalla **Cinese** a **British Sounds**). Struttura del film brechtiano, rivoluzionario (o anche, ormai per antonomasia, godardiano).

4) Struttura data dal ritmo delle immagini. (Corrispondenze, ritorni, simmetrie, asimmetrie calcolate, lentezza, rapidità, etc. etc.).

Questa categoria è molto generale. Il « ritmo » infatti, può esistere, anche se presumibilmente diverso, nei films di ognuna delle altre categorie, e per questo è stato fatto assurgere, in passato, a « specifico » cinematografico.

5) Struttura data dall'unicità di luogo e di inquadratura.

(Film di Warhol sull'Empire State Building; prima parte di **Satellite**, etc.).

6) Struttura data dall'associazione di immagini mentali (cfr. Markopoulos).

Forme e parole ne evocano altre per analogia psichica; associazioni di idee (prole-immagini); associazioni di immagini (immagine-altra immagine), in un contesto fortemente connotativo.

7) Struttura data dall'associazione di immagini riguardo alle loro suggestioni formali.

Analogie formali, volumetriche, gestaltiche (o anche opposizioni); forme evocano forme, per affinità o contrasto. (Cfr. S. e V. Loffredo).

8) Struttura data dai modi della deformazione filmica.

9) Struttura data dai modi della deformazione profilmica.

(Di queste due categorie abbiamo già parlato).

10) « Assenza » di struttura?

Manca una trama. Mancano « personaggi » costanti, anche come semplice presenza fisica. Manca un « luogo » privilegiato. Manca un qualunque classificabile

---

(13) Metz ha anche studiato la categoria generale del « narrativo », in cui quello cinematografico rientra come caso particolare. (Cfr. « Osservazioni per una fenomenologia del narrativo »).

(14) Cfr. Claude Bremond (« La logica dei possibili narrativi »): « Ogni racconto consiste in un discorso che integra una successione d'eventi d'interesse umano nell'unità di una stessa azione. Dove non esiste successione non c'è racconto, ma, ad es., descrizione... deduzione... effusione lirica... etc. Dove non si ha integrazione nell'unità di una azione non c'è neppure racconto ma solo cronologia, enunciazione d'un succedersi di fatti non coordinati. Infine, se non vi sono implicati umani interessi... non può darsi racconto, poiché è solo in rapporto ad un progetto umano che gli eventi prendono senso e si organizzano in una serie temporale strutturata ».

tentativo di ritmo delle immagini. Non governa l'associazionismo psichico. Non governa l'associazionismo formale. Mancano i modi della provocazione filmico-politica. Manca una costante di deformazione (filmica o profilmica). Un tizio gira « a caso » con una macchina da presa puntata sul mondo: ma vediamo mai veramente solo « per caso »? « Action-filming ». Il film si struttura secondo il pottern fisiologico di chi lo gira? Unità precaria, convenzionale. Il film rimane « aperto ». Finisce provvisoriamente. Continua in modi diversi. Sospende l'univocità dei significati, ed è pronto ad accoglierli tutti.