



« Ulysses » di James Joyce diretto da J. Strick

L'immagine e il tempo

di Alessandro Cappabianca

In un suo intervento critico del '48, su « Bianco e Nero », Vasco Pratolini scriveva: « ... per quanto lo scrittore possa voltare la sua narrazione al presente dell'indicativo, il suo è sempre un presente storico: ciò che egli racconta, appunto perché lo racconta, è sempre già accaduto ». Assai più recentemente, ribadiva C. Metz: « ... il reale non narra mai storie; il ricordo, perché è un racconto, è pienamente immaginario; un avvenimento deve essere in qualche modo terminato perché — e prima che — la sua narrazione possa cominciare... » (« Osservazioni per una fenomenologia del narrativo »).

Per converso, riguardo al cinema, Alain nel '56: « Il cinema si basa sul presente: l'azione in atto. Esclude il passato, il sogno sul passato che è proprio del romanzesco... L'oggetto del cinema... è l'eterno presente piuttosto che il tempo vero... » (« L'action sur l'écran »).

Queste posizioni vanno ora riverificate: indubbiamente valide nell'ambito di un romanzo e di un cinema « classici », entrano in crisi quando, nell'uno e nell'altro, il concetto stesso di « narratività » perde valore.

Dopo tutto, se prendiamo un « romanzo » (d'obbligo le virgolette) come

l'Ulisse, ed esaminiamo p. e. il monologo finale di Molly Bloom, la cui materia, tra l'altro, è per gran parte composta di **ricordi**, ci accorgiamo che interesse di Joyce non è informare il lettore degli avvenimenti accaduti o descrivere i comportamenti di Molly in seguito al ricordare, ma registrare (**al presente**, non storico) il flusso di coscienza, attuale, qui e ora, come accade, di Molly Bloom. Questa registrazione di ricordi, ricca di coniugazioni al passato, è qualcosa che « accade mentre viene scritto (o letto) » perché è **la scrittura (o la lettura) stessa**.

Del resto, se si vuole una dichiarazione esplicita, eccola: « Non so raccontarla... questa storia... racconto infatti a **posteriori** » (**Cosmo**; inizio cap. II). Per Gombrowicz, dunque, lo scrittore (moderno) che « racconta a posteriori » fallisce il suo scopo.

Quanto all'**eterno presente** del cinema, bisogna dire che si tratta di un presente ben strano. Con la guida di Sartre (**Immagine e coscienza**, del '40), riconosciamo che il mondo reale, il mondo delle cose, è qualificato da un che di « traboccante »: nessuna cosa può essere percepita « senza conservare una infinità di rapporti con le altre cose ». Un oggetto non può esistere, non può avere « individualità definita », « senza mantenere un'infinità di rapporti determinati con l'infinità degli altri oggetti ».

Nell'immagine mentale « ...c'è invece una specie di povertà essenziale. I diversi elementi di una immagine non mantengono alcun rapporto col resto del mondo, e non mantengono fra loro che due o tre rapporti... ».

Percezione e immagine (mentale), dunque, sono opposte, si escludono a vicenda. Ma allora il cinema potrebbe definirsi: una percezione che è anche immagine, un'immagine-oggetto, **una percezione-immagine che ha per oggetto l'illusione della non-assenza dell'oggetto**. Il « perfetto realismo » conferito al cinema dall'immagine fotografica in movimento, provocando l'illusione di presenza d'una realtà assente, paradossalmente lo avvicina al sogno, all'immaginazione, dunque all'evasione dal presente. E' dunque chiaro che la facilità di commistione presente-passato-futuro (come « arco di realtà possibili ») nel cinema, fino al loro rimescolamento totale in un fluire indistinto di immagini e « tempi », è legata proprio alla sua facilità di connettere e integrare, fino a renderle indistinguibili, « realtà » e « finzione », cioè presente diegetico e sogno del-futuro e (o) del-passato, realtà rievocata, immaginata, inventata, o ipotizzata; immanenza, ricordo, desiderio, aspirazione...

E tuttavia: nel cinema classico, sono andate lentamente cristallizzandosi certe figure strutturali denotanti strutture temporali (simultaneità-progressionazione concepita come reale-azione concepita come immaginaria-struttura del ricordo-flash-back-strutture del sogno, del fantastico), ricalcate sui moduli classici della narrativa romanzesca, che distingue con cura i « tempi » e li separa nettamente. Che tutto questo, al fondo, fosse anti-cinematografico, è confermato dalle difficoltà che i registi incontrarono nel separare ciò che strutturalmente (nel cinema) è unitario, ma non significa certo, come alcuni hanno creduto, che fosse cinematografico solo il « realismo dell'azione in atto ». L'errore si trova anche in un teorico come Kracauer (**Theory of Film** - 1960); egli ammette, oborto collo, che il cinema possa evocare effetti onirici, ma nota che « ...i film assomigliano di più ai sogni quando ci sopraffanno con la presenza grezza e non modificata di oggetti naturali: come se la macchina da presa li avesse appena tirati fuori dal grembo dell'esistenza fisica e il cordone ombelicale tra immagine e realtà non fosse stato ancora tagliato »; perciò respinge le « fantasie fondate sulla teatralità » come contrarie al mezzo, formula riserve sulle « fantasie realizzate in termini di realtà fisica » (citando **Vampyr** di Dreyer, in cui la forza dei segni-oggetti verrebbe diminuita dal loro essere considerati segni del sovrannaturale) e ammette le « fantasie realizzate con mezzi cinematografici » (tipo **I segreti di un'anima** di Pabst). Per quel che riguarda l'« elasticità » del tempo cinematografico, a parte il flash-back (che E. Souriau chiama

« trucco goffo »), Kracauer (cap. XIII dell'op. cit.) cita la monetina buttata in aria dal bandito in **Scarface**, come gesto che, pur situandosi nel presente, indica un'abitudine, cioè instaura uno spessore temporale diverso dal mero hic et nunc; e il vecchio dottore del **Posto delle fragole** rivive i ricordi con la sua presenza fisica di **adesso**, sicché « il passato prende vita in senso letterale e, nel suo svolgersi, trasformerà il vecchio stesso » (1).

In realtà, le difficoltà si superano (anzi, non esistono più) in quei film che mescolano inseparabilmente realtà e fantasia, sogni, incubi e ossessioni, presente, passato e futuro (dal **Carretto fantasma** e **Nosferatu** — sul versante del terrifico-fantastico — a **Bella di giorno** — sul versante dell'immaginazione spiritosa), fino ai film che prendono partito stilistico proprio e principalmente dall'essere costituiti « come aggregarsi progressivo di realtà possibili » (Collo, Bertetto, Colnaghi, Barberi: in « Cinema & Film » n. 7-8), per i quali il ricordo, se ha ancora senso chiamarlo così, « si struttura per frammenti, non riconduce immediatamente alla globalità di una situazione (al suo sviluppo antropologico-cronometrico), ma ci fornisce elementi parziali di essa » (2) e futuro significa soprattutto « rinviare costantemente, con atteggiamento di deliberata sistematicità, il momento di chiusura dell'opera... » (id.) (3).

Le difficoltà incontrate invece dal cinema classico nello strutturare o cercare di strutturare le sequenze di « ricordi » (e anche, se pure in misura minore, quelle di « sogni », dove erano disponibili i trucchi sceno-tecnici) **in quanto distinte nettamente dall'arco diegetico normale della narrazione**, derivano dal fatto che, se la « presenza » dell'oggetto cinematografico è illusione, per dare quell'oggetto come « ricordato », cioè come « assente », dovremo operare sull'illusione di un'illusione, una difficilissima « **illusione al quadrato** » che dia, preliminarmente, ciò che è obbiettivamente « assente » come « presente » e poi di nuovo lo renda « assente », cioè immagine mentale.

Inoltre, è quasi inestricabile il nodo « ricordo-immaginazione (sogno) »; l'impiego dei trucchi e della luce può definire immagini come fantastiche o oniriche, ma sottraendo spazio al ricordo che, per non confondersi col sogno, era costretto ad assumere i modi della rappresentazione presente, divenendo distinguibile da essa unicamente per la meccanica del flash-back (introdotto dalla didascalia o dalla dissolvenza lenta sul primo piano del ricordante). Ciò si comprende bene, quando si sia chiarito che la distinzione, anche sul piano fenomenologico, è assai confusa. Se n'era occupato già Hume, il quale aveva visto la differenza tra le immagini della memoria e quelle della fantasia nella maggiore **chiarezza** di quelle rispetto a queste: « ...le idee della memoria sono più forti e più vivide che non quelle della fantasia » (citato da A. Bridoux, **Le souvenir**, Parigi, 1961). Per lo stesso Bridoux, il ricordo è caratterizzato, rispetto al sogno, da **forza e strutturazione in un tutto logico**; ma per quel che riguarda il rapporto realtà presente-ricordo, dobbiamo ancora notare che il presente della coscienza « ...presenta dimensioni notevoli... certamente si estende fino ai sei o sette secondi. La coscienza del presente contiene quindi già

(1) Nello schema metziano di tipi sintagmatici, uno spessore temporale è offerto solo da quello che è chiamato « sintagma frequentativo », concernente una « successione concentrata di immagini ripetitive » (Kane e sua moglie...), equivalente filmico d'una narrazione all'imperfetto. Pasolini, del resto, ha affermato che la sintassi cinematografica è solo una rozza serie lineare progressiva.

(2) Cfr. P.T. de Chardin (**Le Phénomène humain**): « Essentiellement, le changement apporté dans notre expérience par l'apparition de ce que nous appellerons bientôt l'Espace-Temps consiste en ceci que tout ce que nous regardions et traitions jusqu'alors comme des points, dans nous constructions cosmologiques, devient la section instantanée de fibres temporelles indéfinies ».

(3) « Una delle scuole di Tlön — ci informa Borges — nega perfino il tempo: argomenta che il presente è indefinito, che il futuro non ha realtà che come speranza presente. Un'altra scuola afferma che il tempo è già tutto trascorso, e che la nostra vita è appena il ricordo o riflesso crepuscolare, senza dubbio falsato e mutilato, di un processo irre recuperabile ».

un po' di passato. Il presente... contiene il presente, rigorosamente parlando, il passato prossimo, il presente che è già stato respinto, ed anche il futuro in formazione... » (Bridoux, op. cit.) (4).

E' forse Sartre che, ancora in **Immagine e coscienza**, cerca di offrire le indicazioni più precise. Si può parlare di « durata » nelle azioni ricordate? Per Sartre, « ...ogni oggetto irreal... si presenta senza nessuna solidarietà con qualsiasi altro oggetto... Se voglio rappresentarmi in immagine una scena un po' lunga, dovrò produrre a sbalzi oggetti isolati nella loro totalità e istituire fra questi oggetti, a forza di intenzioni vuote e di decreti, legami "intra-mondani" ». Nelle immagini mentali, « ...le determinazioni **topografiche** sono incomplete o mancano del tutto... », l'atmosfera spaziale è « vaga », gli oggetti rievocati — o immaginati — « non appaiono come nella percezione, sotto un angolo particolare; non si danno **da uno speciale punto di vista**. Io tento invece di farli nascere quali sono in sé ». Com'è ovvio, la visualizzazione filmica di queste caratteristiche, è quanto mai problematica: il **passato** cinematografico tende a confondersi, da un lato, col sogno, la visione, la fantasticheria (in questo accostandosi forse alla sua natura più profonda, a livello d'inconscio: per Freud, ricordare è immaginare...), dall'altro diventa indistinguibile dal presente. E da un terzo punto di vista, tutto questo costituisce proprio l'originalità di ogni esperienza cinematografica genuina, instaurando quell'**eterno presente** di cui parlava Alain, non certo come inarticolabile simultaneità del tempo dell'azione col tempo dell'immagine, ma come compresenza e rimescolamento di tempi diversi, fluire e compenetrarsi di realtà e stati mentali, inscindibile nesso di azioni in atto (assenze presentificate), rievocazioni e aperture sul futuro (presentificazioni di assenze) (5), articolate in fluenze cinematografiche (continue o « discrete » che siano) la cui proprietà è di essere sempre in tensione, di rimandare continuamente l'una all'altra, in un continuum relazionale e differenziato, basato su strutture ritmico-formali non necessariamente coincidenti con le strutture narrativo-sintagmatiche o che addirittura le soppiantano: il film, allora, diventa canto libero, scandito unicamente dalle rime interne delle attrazioni e repulsioni delle immagini fono e foto-dinamiche, ed esige un'appercezione complessa, escludente « l'approccio distratto », a livello di droga quotidiana. In realtà, ogni buon film (« classico » o « moderno » che sia; e va sottolineata l'assoluta convenzionalità d'una distinzione ch'è solo di comodo), se vissuto in quanto esperienza ipnotica, onirica, o ipnagogica (e del resto la realtà delle condizioni ambientali limita sempre la portata d'una simile capacità d'illusione, altro che in soggetti schizoidi...), lo è in quanto è stata apportata alla sua complessità (esigente sempre, sia pure a livelli diversi, l'« attenzione dell'intelligenza ») un'arbitraria mutilazione; per cui i modelli di convenzioni dell'azione nella diegesi, sono appercepiti come riproduzioni (tout court) della realtà o (entro certi limiti) come la realtà stessa. Certo, si deve dire, mentre questa mutilazione riesce facile e quasi « naturale » compierla sul film che s'appoggia alla nozione consolidata (pacifica) di « narratività », in cui veramente l'**artificio, usurato, diventa natura**, è quasi impossibile invece nel film che fa del tempo e dello spazio non **dati** (da recepire come tali) ma processi in via di svolgimento, in cui l'attitudine critica è condizione indispensabile alla comprensione.

(4) Cfr. Bergson (*Matière et Mémoire*): « Nous ne percevons, pratiquement, que le passé, le présent pur étant l'insaisissable progrès du passé rongé par l'avenir ». (Vedi pure E. Reeb: *Esquisse d'une psychologie générale des images* - Paris - 1938).

(5) La posizione di Resnais sembra rapportabile a quella di Proust in campo letterario, non solo perché il regista si riallaccia esplicitamente a certa problematica proustiana, ma anche perché la « recherche » ansiosa e elegiaca del « tempo perduto » non costituisce ancora quella franca accettazione del mélange spazio-temporale proprio del cinema « libero », allo stesso modo in cui Proust non è ancora Joyce.