

RINNOVAMENTO DELLA « SINTASSI CINEMATOGRAFICA ». Sappiamo che costruzioni di immagini come il sintagma parallelo, il sintagma alternato, il sintagma a grappa, gli inserti, la sequenza a episodi ecc., che abbiamo analizzato altrove — e altre ancora, come per esempio il *flash-back* (= successione come significante della precessione) o il *flash-forward* (= successione prossima come significante della successione remota) ecc. —, fanno parte di quelle figure di connotazione che sono diventate schemi intelligibili di connotazione. Ora, ciò che è importante notare è che la maggior parte di queste figure semiologiche non sono affatto cadute in desuetudine, ma hanno al contrario un impiego corrente nel cinema moderno. Certo: il quantitativo delle figure non è rimasto sempre lo stesso dai tempi di Griffith ai nostri giorni. Anche al cinema c'è una diacronia. Sarebbe facilmente possibile mettere in risalto alcuni procedimenti che sono invecchiati: metafora non-diegetica (salvo il rinnovamento da parte di Godard, di cui vedremo in seguito un esempio), rallentatore, accelerato, iride (se non per gusto della « citazione » nostalgica e divertita: *Tirez sur le pianiste*), impiego abusivo della « punteggiatura » (salvo casi speciali di riassunzione in vista di un rinnovamento: la prima sequenza di *Une femme mariée*), il campo-controcampo usato nella sua forma meccanica e ricopiata dal ping-pong⁶⁴ (ma la scena dell'appartamento parigino dalle pareti bianche di *Pierrot le fou*, con la canzone d'amore di Anna Karina, è trattata con campi-controcampi utilizzati in maniera più scorrevole) ecc. Nonostante queste evoluzioni normalissime, conviene pensarci due volte prima di affermare che la sintassi cinematografica « è stata completamente messa sottosopra », e non bisogna confon-

derà dedicato il brano relativo alla grande sintagmatica della colonna visiva (v. il par. v del cap. 5). Abbiamo dunque soppresso — di qui questa nota, e la sua collocazione — un intero brano di circa due pagine che, nella prima edizione di questo testo sotto forma di articolo separato, incominciava dopo le parole « ... ricerche di connotazione del passato »; il brano in questione era dedicato ai due problemi di cui sopra.

⁶⁴ Paragone desunto da Jean Mitry.

dere la libertà dell'ispirazione poetica con non so quale impossibile libertà in rapporto ad articolazioni più profonde che, anche se sono parzialmente arbitrarie e inoltre in continua evoluzione, nondimeno garantiscono, in una data situazione sincronica, la corretta trasmissione dell'informazione. Soltanto il pensiero solitario e silenzioso, ammesso che esista, non è soggetto (forse) a questo genere di legge. Dal momento in cui interviene il *dire* (= desiderio di comunicare, preoccupazione del pubblico ecc.), rifanno istantaneamente la loro apparizione un certo numero di costrizioni semiologiche che caratterizzano l'espressione del pensiero piuttosto che il pensiero stesso, sempre che vi sia differenza fra i due. Così la frase, come hanno notato i linguisti, è *in primo luogo* una unità del discorso, non del pensiero, della realtà o della percezione.

Più che a un'« esplosione » cataclismica della sintassi del film, assistiamo con il nuovo cinema a un vasto e complesso movimento di rinnovamento e di arricchimento che si traduce in tre evoluzioni parallele: 1) certe figure⁶⁵ sono al momento più o meno abbandonate (esempio: il rallentato e l'accelerato); 2) altre sono mantenute, ma sotto forma di varianti più duttili che non devono impedirci di riconoscere la permanenza di un meccanismo semiologico più profondo (esempi: il campo-controcampo, la scena, la sequenza, il montaggio alternato ecc.); 3) infine, le nuove figure che fanno la loro apparizione e che vengono a ingrandire le possibilità espressive del cinema. Sofferamoci un momento su quest'ultimo punto.

Non avevamo riscontrato fino adesso, nel cinema dalle sue origini, che un numero finito (= otto) di grandi tipi sintagmatici *di base*. Ora, c'è un punto di *Pierrot le fou* che non si lascia ridurre a nessuno di questi modelli o alle loro varianti. Si tratta del momento in cui i due protago-

⁶⁵ Non assumiamo il termine *figura* nel senso di « figura di stile » (o di retorica), cioè procedimento di connotazione, ma in un senso molto più ampio: ogni *configurazione* sintagmatica caratteristica e riconoscibile. Tale impiego si giustifica in base alla confusione, al cinema, tra schemi connotativi e schemi denotativi.

nisti lasciano precipitosamente l'appartamento parigino dalle pareti bianche, scendono da una grondaia e si infilano in una 404 rossa prendendo una strada lungo gli argini. Questa « sequenza », che poi, appunto, non è una sequenza, fa alternare liberamente inquadrature che si situano ai piedi dell'edificio (discesa degli ultimi metri della grondaia, ingresso a capofitto nella 404 parcheggiata davanti al muro dell'edificio, partenza dell'automobile, breve passaggio del nano dal transistor ecc.) e altre immagini che, diegeticamente, hanno luogo qualche minuto più tardi e in un altro posto, poiché vediamo la 404 seguire speditamente la strada lungo gli argini. Questo punto del film dà luogo a molte iterazioni singolari: dai moli torniamo alla grondaia; lo stesso salire in automobile ci viene presentato due o tre volte con leggere variazioni delle posizioni e dei movimenti dei personaggi (variazioni che fanno pensare a una costruzione cara a Robbe-Grillet: *Le voyeur, La maison de rendez-vous*).

Così, in questo sintagma, il tempo non funziona secondo un regime vettoriale, regime che rappresenta il caso più comune e più semplice dell'andamento narrativo; non è dunque un sintagma narrativo lineare (= scena, sequenza ordinaria, o sequenza a episodi). Non è nemmeno un sintagma alternato, in quanto le immagini che si alternano non rinviano ad avvenimenti simultanei, ma ad avvenimenti chiaramente successivi (l'immagine della strada lungo gli argini viene evidentemente *dopo*); l'alternanza delle immagini non determina neppure l'alternanza degli avvenimenti (= variante « alternativa » del sintagma alternato), poiché i due protagonisti non hanno fatto più volte avanti e indietro dai moli all'edificio; essa non corrisponde nemmeno a un contrappunto di pura connotazione, con defezione provvisoria del significato di denotazione temporale (= sintagma parallelo), in quanto gli avvenimenti presentati ammettono al livello del significato (diegesi) un ordine cronologico preciso e uno soltanto: in primo luogo la discesa dalla grondaia, in seguito il salire sull'automobile, infine il tragitto lungo i moli.

Questo punto del film non è nemmeno un sintagma descrittivo, poiché ci dà in maniera evidente delle consecuzioni temporali, e non soltanto delle coesistenze spaziali. Ogni modalità (frequentativa) è ugualmente esclusa, poiché il brano del film non determina in nessun modo un processo abituale o iterativo, ma molto chiaramente una successione unica di azioni colte sul nascere. Non si tratta nemmeno di un sintagma a graffa, in quanto il film qui ci presenta manifestamente un avvenimento singolo trattato di per se stesso e che non viene ravvicinato a nessun altro (= non c'è il minimo accenno di categorizzazione). Infine non è un piano autonomo poiché vi sono più immagini per una sola unità di diegesi. Si tratta infatti di una sorta di sequenza dislocata, espressiva in maniera molto efficace della follia, della febrilità e della casualità dell'esistenza (= significati di connotazione chiaramente reperibili), e che, in mezzo a questo tafferuglio della partenza precipitosa (= significato di denotazione), ci presenta come se *fossero state possibili* — il che implica, da parte della narratività, come una confessione di se stessa e una conferma di fabulazione — più varianti *leggermente* diverse di una fuga a perdita d'occhio, ma sufficientemente simili perché l'avvenimento che ha realmente avuto luogo (e che non conosceremo mai) si situi in una classe di avvenimenti dai contorni abbastanza netti. Si pensa qui a certe riflessioni di Proust, che riconosceva di avere in varie circostanze della vita un senso acuto e preciso di alcune eventualità psicologicamente possibili o verosimili, ma che si dichiarava molto spesso incapace di predire in anticipo quale si sarebbe realizzata. (Notiamo che questa distinzione proustiana corrisponde abbastanza bene a una topologia che chiunque può constatare intorno a sé: esistono, da questo punto di vista, due tipi di mentalità o due forme di intelligenza, e chi ha predetto in un solo colpo qual è il possibile che sta per « essere estratto » manca spesso di penetrazione e di acutezza psicologica nella descrizione immaginativa delle diverse varianti che, nel contesto dato, erano appena meno pro-

babili di quella che si è realizzata.) Jean-Luc Godard, nel brano di cui ci stiamo occupando, si ricollegherebbe al secondo tipo, in quanto mostra con molta verità, ma senza scartare le altre, più possibilità in una sola volta. Ci troviamo davanti a una specie di *sequenza potenziale*, una sequenza non bloccata, che rappresenta un nuovo tipo sintagmatico, una forma inedita della « logica del montaggio », *ma che rimane da un capo all'altro una figura della narrazione* (= due protagonisti, avvenimenti, luoghi, tempi, una diegesi ecc.); allo stesso modo in cui le immagini dei quadri di Renoir, all'interno dello stesso film, costituiscono una resurrezione rinnovata della metafora non-diegetica del passato, del resto di gran lunga invecchiata dopo Ejzenštejn e le statue simbolicamente semoventi di *Ottobre...*

Ci sarebbero molti altri esempi da sviluppare: al fotogramma fisso, che era stato poco utilizzato fino adesso, e al quale Rudolf Arnheim accordava un ruolo molto modesto nella sua tabella del montaggio (poche righe, pp. 143-144, 154 del *Film come arte*), viene veramente lasciato per la prima volta campo libero: i volti di Jeanne Moreau in *Jules et Jim*, la sequenza dello « scommetto che tu non sai fare tutto quello che faccio io » in *Une femme est une femme*, infine *La jetée* o *Salut les cubains*⁶⁶ (per intero). L'utilizzazione della voce fuori campo in diversi film moderni è particolarmente rilevante: ora è quella di un commentatore anonimo — che più che incarnare l'autore incarna la narrazione, come ha detto Albert Laffay a proposito di altri film⁶⁷ — ora quella dei protagonisti del film, ma diretta allo spettatore — nuovo tipo di *a parte* —: la voce di Belmondo in *Pierrot le fou*, la sequenza iniziale di *L'année dernière à Marienbad*. Siccome bisogna aggiungere a queste due istanze parlanti la voce in campo delle scene dialogate e il frequente ricorso agli inserti scritti (Godard, Agnès Varda ecc.), siccome d'altra

⁶⁶ *La jetée* è stato realizzato da Chris Marker, *Salut les cubains* da Agnès Varda (n.d.t.).

⁶⁷ *Op. cit.*, *passim* e soprattutto p. 81.

parte la stessa voce in campo, quando indulge al recitativo, acquista una densità massima che la disancora dall'immagine, la costituisce dall'interno come voce fuori campo e la dediegetizza in una certa misura (*Hiroshima mon amour*, *La pointe courte* ecc.),⁶⁸ il film gioca in ultima analisi su cinque registri di parola: cinque giochi e cinque « io ».⁶⁹ Ci sarebbe tutto uno studio da fare sulla voce in un Godard o in un Resnais: è il problema del « chi parla? ». Ce ne sarebbe un altro da dedicare al rinnovamento di quelle che venivano chiamate le « immagini soggettive » in un Fellini (*Otto e mezzo*, *Giulietta degli spiriti*), un Resnais (*Marienbad*), un Robbe-Grillet (*L'immortelle*).

« SINTASSI » NON VUOL DIRE OVVIETÀ. Così la « sintassi », sempre oggetto di maldicenze, non se la cava poi tanto male. Ma molti malintesi nascono dal fatto che si confonde spesso « sintassi » e *ovvietà* (o *cliché*). Un film originale viene volentieri ritenuto un film che « sconvolge la grammatica cinematografica »; viceversa, quest'ultima viene messa in conto unicamente alle opere mediocri. Significa in tal caso confondere l'istanza di linguaggio e l'istanza estetica (o stilistica). L'arte stabilisce con il linguaggio rapporti semiologici complessi; non è il linguaggio stesso; è sempre in qualche modo *al di là* o *a parte*: ecco perché non sono soltanto gli stupidi a rispettare la grammatica. Si sa quanto Flaubert traesse partito dall'imperfetto; e sicuramente questo partito non era iscritto nella lingua; ma l'imperfetto, da parte sua, lo era e lo è ancora, e quello di Flaubert non è affatto diverso, linguisticamente parlando, da quello delle portinaie (che è anche quello che analizzano gli studiosi della sintassi): è un'unità morfosintattica codificata. Allo stesso modo, il campo-controcampo, per quanto nuovi ed interessanti possano essere alcuni dei suoi impieghi recenti, continua

⁶⁸ *La pointe courte* è di Agnès Varda (n.d.t.).

⁶⁹ Gioco di parole intraducibile in italiano: « giochi » (*jeux*) si pronuncia in maniera quasi identica a « io » (*je*) (n.d.t.).