

Introduzione

Dalle tensioni alla potenza di connessione.

di Federico Montanari

I diversi autori che partecipano a questo numero, seppure nella loro diversità sembrano sottolineare alcuni punti in comune che forse consentono una valutazione più generale sul problema della tensione nei testi cinematografici.

Le tensioni sembrano generarsi in due modi. a) Da un lato per un effetto di "drammatizzazione", di *intensificazione* (per dirla con Truffaut, citato da Zinna) di una data sequenza narrativa, o di un intero film, prodotte con mezzi diversi (ad esempio l'uso della musica, oppure l'uso del montaggio). b) Dall'altro per effetto *dell'interazione fra una "presenza"* - di un qualcosa che percepisco o che è accaduto - *con ciò che mi aspetto, o temo, possa accadere (una "assenza")*; per come questa interazione può provocare una trasformazione nelle mie attese a proposito di ciò che potrà accadere: temporalmente, nel futuro degli eventi possibili; spazialmente, al di fuori del quadro o dell'orizzonte percepibile di quella data scena o sequenza; o ancora, da un punto di vista aspettuale, che si collega probabilmente ad un campo di attese "modali" e "cognitive", legate comunque agli atteggiamenti dell'osservatore, sia esso spettatore "esterno" ma anche astante, interno allo stesso racconto o scena del film.

Tuttavia possiamo avere dei fenomeni di sovrapposizione. Il fenomeno dell'intensificazione si può correlare a quello del rapporto presenza/assenza: è il caso del ritrovamento di un corpo (nel film *Seven*, citato da Zinna) che provoca certo un salto di tensione, ma nel contesto di una già marcata intensificazione. Oppure, in altri casi, lo stesso palesarsi di meccanismi e di elementi del pro-filmico e in generale di "marche dell'enunciazione", possono provocare effetti simili (cfr. l'analisi di Miraglia, in questo numero di Ocula). In questo senso anche un certo tipo di colonna sonora, o certi momenti di essa, svolgono funzioni analoghe, ad esempio nei passaggi da voce off a fuori campo a in (Galofaro) sino ai casi del suono "*on the air*", per come lo definisce M. Chion. Certo, anche in questi casi, non possiamo derivare in maniera causale e diretta l'effetto tensivo dall'intervento della colonna sonora: talvolta, come sottolinea lo stesso Galofaro, si ha al massimo "selezione isotopica" di parti del contenuto (temi, ecc.), dunque anche

della tensione stessa, da parte di elementi che "predispongono" la nostra interpretazione pertinente di una colonna sonora. Se stiamo vedendo un certo genere di film, come un certo tipo di thriller (Zinna) o di horror, è chiaro che siamo predisposti a interpretare il suono come a sua volta "intensificante": l'attesa di qualcosa di terribile che potrà accadere.

In questo sovrapporsi della polarità "intensificativa" sulla polarità dell' "apparizione di elementi che creano tensione" (quella data dal "rapporto presenza/assenza"), si potrebbe parlare, per i testi filmici (ma non solo), di un'attitudine semiotica di tipo diffusivo ed una di tipo più puntuale e localizzato. Dunque, si avrebbe come un effetto "meta-aspettuale": un intero segmento testuale, o un intero film, si presenterebbe come una sorta di paesaggio, fatto di salienze che lo punteggiano, e linee continue che lo attraversano. A questo proposito ci pare necessario riprendere i lavori di Deleuze (e di Deleuze e Guattari) proprio in vista di una ulteriore e più profonda definizione di tensione.

Come è noto, Deleuze, prima nei suoi lavori portati avanti da solo (come *Differenza e ripetizione*), e poi assieme a Guattari (in *Che cos'è la filosofia?*), parte da un punto fondamentale: nella prospettiva di una radicalizzazione del pensiero filosofico e semiotico - che sia in grado di superare la fenomenologia in direzione di una filosofia del divenire, dell'immanenza radicale - e in una mossa che rovescia il paradigma strutturalista "standard", diventa necessario studiare i processi produttivi (per i meccanismi percettivi, così come per quelli testuali, cognitivi ed estetici) a partire dai materiali e dagli elementi che si rendono disponibili all'artista, o al regista. Ecco che allora, contro una prospettiva trascendentalista, non si va più alla ricerca dei meccanismi che "presiedono" la percezione o il costituirsi della soggettività, ma dei modi del costituirsi di piani di immanenza e delle loro pratiche di osservazione: luoghi di apparecchiamento e di produzione di esperienze (siano esse concettuali, concrete, estetiche, scientifiche).

Ecco allora irrompere l'idea di Ripetizione: da intendersi non come "ritorno dell'uguale" ma percezione dell'accadere, di un qualcosa che avviene in rapporto ad un "intorno". Con questa idea si cerca la Differenza, vista, contro un'idea di un certo strutturalismo irrigidito, come non opposizione. La differenza è non ritorno dell'identico: e la ripetizione, che la suscita, non cambia nulla, per citare Hume ripreso da Deleuze, dell'oggetto, ma cambia qualcosa nello spirito che contempla.

Sembra così emergere anche una concezione speciale di Tensione, particolarmente ricca per lo studio del cinema. Come si sa, Deleuze ha dedicato due libri molto importanti al cinema, in cui non fa che insistere su questi concetti, sviluppandoli però grazie al vaglio di una grande serie di percorsi della storia dell'arte cinematografica. A rischio di semplificazione, Deleuze insiste sull'idea di ripetizione (prima delle immagini- movimento

e poi dell'immagine-tempo), ma soprattutto anticipa qui alcuni concetti che verranno ripresi assieme al suo compagno di percorso filosofico Guattari. Le immagini (afferma Deleuze, riprendendo Damisch), nella loro dinamica - le scene attraverso il montaggio, ma anche attraverso operazioni percettive, narrative e di enunciazione - si connettono fra loro per veri e propri aggregati o blocchi di sensazioni, che nel passare danno luogo a piani di diverso spessore, *l'embi*, i cui materiali sono diversamente intrecciati. Dunque ci troveremmo di fronte, certo, ad effetti di montaggio, o a legami di tipo isotopico (sia sul piano delle coerenze tematiche, che attraverso rimandi di tipo figurativo o percettivo); ma soprattutto grazie a concatenamenti di questi blocchi di sensazioni che si articolano e si costituiscono nei diversi modi che la storia del cinema ci ha presentato. Dunque ci troveremmo di fronte a figure (che i due autori utilizzano, non a caso, anche per lo studio delle composizioni musicali, riprendendo esempi della musica moderna in un percorso che va da Stravinskij a Varese sino a Boulez), come la *Stretta*, la *Vibrazione* o la *Divisione* (Deleuze, Guattari, 1992). Figure-movimento-tempo (rispettivamente, caratteristiche di sensazioni accoppiate, semplici ma già dotate di durata, e separate).

Dunque tutto questo per sottolineare: a) l'importanza dei concatenamenti e delle forme e tipi di questi concatenamenti (di eventi, di situazioni, di sensazioni): Fontanille a questo proposito parlerebbe di "agglomerati" e di "serie", come tipi di concatenamenti diversi (gli uni progressioni tematiche a partire dalla ripetizione di un elemento comune, le altre come ripetizioni di certe proprietà in momenti diversi del testo). Ma soprattutto, ed è il punto che ci pare più rilevante, b) il fatto che, spesso, ciò che esperiamo come tensione non è dato nè da "risoluzioni" o "attese" di qualcosa che si prepara e che poi arriva. Spesso la "tensione" è l'elemento di "atmosfera" di un film, di una scena o di un'azione. Non ci aspettiamo niente, non accade niente, non arriva nulla. Semplicemente "si è" in tensione, non sappiamo bene cosa aspettarci (e forse anche nei migliori horror accade ciò). Vi è il crearsi di una sorta di tensione "interna".

Per rendere meno impressionistico e generico questo elemento di una "terza tensione", riprendiamo un famoso esempio proprio da Deleuze, quando parla del neorealismo. Secondo Deleuze, nel vecchio realismo, le azioni e le immagini, così come gli ambienti, gli oggetti e le situazioni, possedevano già, per così dire una "loro realtà", che era in qualche modo "funzionale", determinata dalle esigenze di situazione e di contesto. Nel neorealismo (e qui Deleuze come è noto riprende gli studi di Bazin) gli stessi oggetti e ambienti assumono una sorta di "realtà materiale autonoma", che vale come per se stessa. L'ambiente si sgancia dall'azione, acquista un carattere percettivo proprio

(pensiamo ad Antonioni) come in un paesaggio onirico, dove le azioni e i personaggi si trovano a fluttuare (Deleuze, 1985, pp. 10-11, 30-31, tr. it.).

Certo, insiste Deleuze, si parte dai cliché (della realtà, dei comportamenti, delle azioni della vita quotidiana), ma da essi, nella deformazione che si ottiene quando se ne sottolineano certi tratti, si viene a creare una dimensione autonoma delle immagini e della percezione che esse contengono. E una nuova forma tensiva emerge: non sappiamo più cosa attenderci e cosa temere.

Bibliografia

Basso, Pierluigi,
2003 *Confini del cinema*, Torino, Lindau.

Barbieri, D.,
2004 *Nel corso del testo*, Milano, Bompiani.

Deleuze, G.,
1971 *Differenza e ripetizione*, (tr. it., Bologna, Il Mulino).
1991 *Cinema 1. L'immagine-movimento*, (tr. it., Milano, Ubulibri).
1991 *Cinema 2, L'immagine tempo*, (tr. it., Milano, Ubulibri).

Deleuze, G., Guattari, F.,
1996 *Che cos'è la filosofia?* (tr. it., Torino, Einaudi).

Dusi, N.,
2006 *Il cinema come traduzione*, Torino, Utet.

Fontanille, J.,
1999 *Sémiotique et littérature, essais de méthode*, Paris, Presses universitaires de France.

Grande, M.,
2002 "Lo spazio del reale nel cinema italiano", in: *La commedia all'italiana*, (a cura di Orio Caldiron), Roma, Bulzoni.