

QUANDO IL "POI" PRECEDE IL "PRIMA":

Pulp Fiction di Quentin Tarantino [...], ovvero le ambiguità della catena causale

Le *lene*, il primo film di Quentin Tarantino, comincia mostrando un gruppo di malviventi seduti intorno al tavolo di un bar, pochi minuti prima che tentino una rischiosissima rapina in banca. La sequenza successiva mostra però già uno di loro (Tim Roth) che, ferito gravemente, fugge disperatamente in macchina mentre viene guidato verso il rifugio e incitato a calmarsi da uno dei suoi compagni (Harvey Keitel): sono infatti vicini al garage che serve loro da nascondiglio. C'è già qui una delle molte interruzioni temporali disseminate per tutto il film: interruzione che provoca immediatamente un effetto drammatico costituendo altresì un poderoso momento di suspense: che cosa sarà successo? Chi ha colpito il malvivente? Lo spettatore subito deduce che nel tentativo di rapina qualcosa è andato storto, ma non sa che cosa. Suppone ovviamente che possa essere stata la polizia a ferirlo; non sa che in realtà questo ferito è un poliziotto infiltrato fra i criminali. Se lo sapesse, si chiederebbe: «Perché mai la polizia ferirebbe uno dei suoi uomini?». Ma non può chiederselo perché ancora non sa nulla. Qui l'informazione è amministrata in maniera talmente irregolare e anomala da produrre effetti diversissimi nelle aspettative e curiosità dello spettatore, ma non è un ricorso stilistico ad appannaggio del solo Tarantino (prima di lui è stato infatti impiegato da molti altri registi, come Alain Resnais e Jean-Luc Godard): esso rappresenta piuttosto una basilare modalità narrativa del linguaggio cinematografico: la trasgressione della direzionalità causale sembra quindi già insita nell'essenza stessa di questo linguaggio.

Uno penserebbe infatti che ci dev'esser stata una causa del fatto che quell'uomo ora appaia ferito, dopo averlo visto, nelle prime immagini del film, parlare e scherzare tranquillamente con i suoi compagni attorno al tavolo di un bar; sappiamo però che questa causa non può essere rintracciata nella sequenza immediatamente precedente l'evento cruciale; la causa qui non precede per contiguità l'effetto mostrato: una conversazione tra varie persone al tavolo di un bar non dà come risultato una ferita da arma da fuoco in una di loro. Manca la causa: non è stata mostrata. Ciò ha il pregio di evidenziare come la contiguità e la precedenza sequenziale non siano sufficienti a determinare una causalità. Come sostiene Hume, è la nostra mente che la determina, anche quando questa "manca" e non è quindi presente nella "normale" sequenza dei fatti.

Pulp Fiction spinge questa tecnica narrativa all'estremo; la sequenza "per contiguità" sarebbe infatti la seguente.

- 1) Un giovane (Tim Roth) e la sua ragazza (Amanda Plummer) stanno tranquillamente parlando in un bar quando, all'improvviso, decidono di rapinarlo, come sembra abbiano fatto altre volte. La sequenza si chiude nel momento in cui i due si sistemano sul tavolo puntando le loro armi verso i clienti, che non vengono inquadrati. Solo alla fine del film veniamo a sapere che fra quei clienti c'erano Vincent Vega (John Travolta) e Jules Winfield (Samuel Jackson), due pericolosissimi killer professionisti al servizio di un potente malvivente chiamato Marsellus Wallace.
- 2) Scorrono i titoli di testa, e subito compaiono Vincent e Jules che chiacchierano fra loro mentre si recano in auto da qualche parte; giungono a un appartamento, vi entrano di prepotenza e, rivolgendosi al gruppetto di drogati che lo occupano e che, a quanto sembra, hanno sottratto della droga appartenente a Marsellus, cominciano un dialogo teso durante il quale uccidono uno dopo l'altro gli occupanti. Fine della scena.
- 3) Un pugile, Butch (Bruce Willis), sta ricevendo il compenso da parte di Marsellus Wallace per aver perso un incontro, quando entrano Vincent e Jules, stranamente (mal) vestiti, dal momento che, nella scena precedente, erano elegantemente vestiti con giacca e cravatta (qui indossano magliette bianche e bermuda, evidentemente prestati): come mai ora hanno questi indumenti?
- 4) Vincent Vega compra della droga e si reca a casa di Marsellus a prendere la moglie Mia (Uma Thurman), su richiesta di quest'ultimo, dato che desidera, mentre è in viaggio, che la sua compagna si diverta con qualcuno di totale

affidamento, come Vincent, appunto. I due si recano in un locale assordante, ove parlano e partecipano a una gara di ballo. Tornati a casa Mia ha un attacco da overdose, Vincent la porta allora in gran fretta da uno spacciatore e, grazie a un'iniezione provvidenziale, riescono a farla tornare in sé. A questo punto Vincent la riporta a casa.

5) Butch, il pugile, disobbedisce agli ordini di Marsellus e non soltanto vince l'incontro, ma uccide l'avversario e fugge con i soldi delle scommesse. Marsellus ordina quindi a Vincent di rintracciarlo e ammazzarlo, ma sarà Butch a uccidere Vincent mentre torna a casa per recuperare un orologio di valore. Uscendo Butch s'imbatte casualmente in Marsellus, lottano per un po' e finiscono nelle mani di due maniaci che, all'interno di un magazzino d'armi, cercano di violentare e uccidere Marsellus. Butch salva Marsellus e ne viene perdonato; quindi scappa.

6) Siamo di nuovo nell'appartamento dei drogati che abbiamo visto nel punto 2. Jules non ha ancora ucciso il secondo ragazzo e gli sta parlando. C'è però un terzo ragazzo, armato e nascosto in bagno, della cui presenza Jules e Vincent sono all'oscuro. Esce improvvisamente dal bagno scaricando i sei colpi del suo revolver sui killer senza però colpirli neanche una volta. Quindi i due uccidono il terzo ragazzo ma Jules, uscendo illeso dalla pioggia di pallottole, si convince d'esser stato graziato da un miracolo, e interpreta ciò come segno che deve cambiare vita e smettere di fare il gangster. I due escono dall'appartamento e salgono sull'auto assieme a un complice; dal revolver di Vincent esce accidentalmente un colpo

che uccide questo complice, e i due si ritrovano con l'auto e gli eleganti vestiti completamente imbrattati di sangue.

Si recano disperati a casa di un conoscente, Jimmy (Quentin Tarantino) e da lì chiamano Marsellus (che ancora non è stato tradito da Butch e quindi non è ancora stato salvato dall'aggressione dei due maniaci) perché li aiuti. Marsellus li mette allora in contatto con un certo Mr. Wolff (Harvey Keitel), che accorre subito e ordina loro di lavare a fondo l'auto e cambiarsi i vestiti: quei bermuda e polo, appunto, che abbiamo visto nel punto 3.

7) I due vanno quindi al bar a far colazione, proprio in quello che i due ragazzi menzionati nel punto 1 decidono di rapinare. Ma le loro intenzioni in tal senso vengono facilmente smontate da Jules, che li sgrida, quasi fossero bambini disobbedienti, lasciandoli poi andare. Il film fini-sce così.

Il film finisce, ma non la storia. Il seguito, però, lo abbiamo visto prima. La fine della storia ha preceduto la fine del film, mentre l'inizio del film ha preceduto quello della storia. L'ordinamento filmico dei fatti non coincide con quello ideale della storia; ci sono due diverse sequenze, una causale, l'altra scaturita dalla giustapposizione delle sequenze. La domanda è: «Come facciamo a inferire la catena causale da questa giustapposizione?».

La sequenza "per contiguità" - quella che potremmo chiamare "sequenza Vincent Vega" - non coincide con la "normale" sequenza causale che siamo in grado di ricostruire (ma come?) a partire dai dati di cui disponiamo. In realtà, Vincent accompagna Jules a uccidere i giovani drogati, e tornando da lì uccide accidentalmente un collega; i due vengono aiutati da Wolff, tornano a casa di Marsellus, e questi chiede a Vincent di accompagnare la moglie, e più tardi di uccidere Butch: ma è quest'ultimo che uccide Vincent. Nella sequenza "per contiguità" (o giustapposizione) Vincent ci appare vivo dopo essere stato ucciso da Butch; ciò dimostra che la contiguità non è una condizione necessaria della causalità. Si può infatti riordinare la contiguità senza per questo alterare la catena causale; e questa non viene alterata non tanto perché sia di per sé "oggettiva", ma perché, come già sostenne Hume, è proiettata dalla nostra mente, che riesce così a riconoscerla anche attraverso una sequenzialità alterata: e questa "humana" caratteristica mentale è precisamente ciò che permette l'efficacia delle raffinate tecniche narrative dei gialli di Quentin Tarantino.

Nelle opere di Tarantino, così come in quelle degli altri registi già citati che lo hanno preceduto su questa strada (Resnais, Godard, in qualche modo anche Carlos Saura, tutti poeti della "temporalità invertita"), il racconto risulta quasi completamente spezzettato, "fuori sequenza" se prendiamo come riferimento un qualche ordinamento

"naturale" degli eventi (se, per esempio, una persona muore, il fatto che in seguito non si mostri viva sembrerebbe obbedire alla sequenza naturale; se qualcuno ha venduto la propria auto rossa in cambio di una nera, non sembrerebbe obbedire alla sequenza naturale che la persona appaia nuovamente al volante dell'auto rossa che aveva venduto ecc.). Sembra quindi che lo spettatore proietti una certa sequenza, che viene in gran parte prodotta in forma causale: gli eventi appaiono legati come se venissero uno dopo l'altro. In qualche modo lo spettatore fornisce con la propria mente una serie di vincoli, proiettando una causalità. Sergej Ejzenstejn, parlando del montaggio, disse: *Maneggiando "pezzi" di pellicola [i sostenitori accaniti del montaggio] scoprirono una certa proprietà che ancora oggi non ha cessato di meravigliarli. Tale proprietà consiste nel fatto che due pezzi di film di qualsiasi genere, posti l'uno accanto all'altro, esprimono un nuovo concetto, acquistano un carattere nuovo che deriva dalla loro giustapposizione*. È come se le connessioni tra immagini fossero ipersignificanti, quasi che il semplice giustapporre o combinarle creasse una causalità, un vincolo, come obbedendo a un horror vacui della mente, o meglio a un horror dell'assurdo. Lo spettatore cinematografico, insomma, oltre al contributo sintattico - grazie alla famosa proprietà della retina - fornisce, a beneficio del film, anche un contributo semantico: da una parte, mantenendo, in qualche luogo della sua mente, la "normale" catena causale, dall'altra conferendo senso e intelligibilità alla catena così com'è rappresentata nel film, causale o anticausale che sia: una specie di misericordia sintattico-semantica senza la quale il film non sarebbe possibile, non potendo nemmeno essere percepito. Il film è insomma un'opera incompleta, e non tanto perché, senza questo contributo, non potrebbe essere capito o sentito, ma proprio perché senza di essa non esisterebbe proprio, non potendo neanche essere accessibile alla ricezione.

I film che alterano la naturale sequenza causale possono servire anche a proporre una specie di esperimento umano. In effetti, se la sequenza "naturale" è frutto di una causalità proiettata, in questi film la causalità dovrebbe continuamente venire interrotta; ciò non toglie che eventi senz'alcun rapporto causale, grazie a questo tipo di montaggio, diventino nel film contigui secondo un dato ordine temporale, e in modo tale che la "storia" rimanga comunque intelligibile e comprensibile. Questo dimostrerebbe la validità della tesi umana secondo la quale contiguità e precedenza sequenziale non sono condizioni sufficienti per l'instaurarsi di una causalità? In un certo senso, dimostra almeno che la causalità è qualcosa di molto più duttile di quanto normalmente si creda, e che può essere ricostruita anche alterandone la direzionalità, nonché proiettata in modi diversi, e non solo in quello definito poc'anzi come «naturale»; la

nostra comprensione del mondo, sembra qui suggerirci il "linguaggio per immagini", scaturisce dalla confluenza e dall'incrocio di diverse e molteplici catene causali, e non dall'abituale catena monodirezionale.

Naturalmente, anche quest'ultima dà il suo contributo, ma solo come una fra tante.

Il punto interessante è precisamente che il film, "spezzettato" dalle sequenze alterate, continua tranquillamente a essere narrativamente sostenibile e perfettamente intelligibile (nonostante possa magari richiedere allo spettatore una dose d'attenzione maggiore rispetto a quella abituale): non è obbligatorio il ricorso a una struttura monodirezionale per ottenere continuità, senso ed efficacia critica. Questi film riescono in qualche modo a mostrare che la "normale" catena causale viene in realtà (come insegna Hume) proiettata dalla mente, e che può quindi venir sostituita da un'altra qualsiasi, senza che ciò comporti alcuno sconvolgimento. Se esistesse realmente una causalità totalmente oggettiva, essa non potrebbe venire alterata senza comprometterne irrimediabilmente l'intelligibilità; i film di Tarantino risulterebbero semplicemente incomprensibili, e non potrebbero neanche essere montati; il pubblico, poi, chiederebbe a gran voce di sospendere la proiezione credendo ci sia qualche errore nella sbobinatura del film.

Vincent è stato ucciso da Butch, e tuttavia appare vivo per tutta l'ultima mezz'ora del film; ciononostante nessuno pensa che sia resuscitato, proprio perché, in realtà, la mente proietta nel film una sequenza causale "normale", rendendosi conto, benché sia stata chiaramente mostrata sullo schermo, che l'uccisione di Vincent non ha ancora avuto luogo. E dove essa può non aver avuto luogo? Precisamente nella catena causale proiettata dalla mente, dato che, fenomenologicamente, essa ha avuto luogo, è stata vista, ce ne ricordiamo bene perché eravamo presenti. Le cause di questa uccisione vengono collocate, idealmente, prima dell'effetto, anche quando, per qualche motivo, vengano presentate secondo un ordine temporale alterato.

Oltre a offrire una drastica separazione fra causalità e contiguità, i film di Quentin Tarantino – [...] - rappresentano un ricco campionario di casualità e contingenze. È una coincidenza fatale per gli improvvisati rapinatori che proprio quella mattina si trovino nel locale due killer professionisti; infatti non dovrebbero star lì: in realtà erano ancora per strada per via dell'incidente del revolver nell'auto, sfociato nell'involontaria uccisione del "collega". Butch finisce per uccidere Vincent semplicemente perché la sua fidanzata ha dimenticato a casa l'orologio di valore di Butch; se non fosse per l'orologio, Vincent sarebbe ancora vivo. D'altra parte, Butch ha potuto uccidere Vincent anche perché poche ore prima il ragazzo drogato dell'appartamento non è sorprendentemente riuscito a colpirlo con nessuna delle sei pal-lotole che ha sparato praticamente a bruciapelo. Se non fosse avvenuto questo "miracolo", Vincent Vega non avrebbe poi contribuito a impedire il tentativo di rapina della coppia di malviventi. Se fosse morto in quell'appartamento, Marsellus avrebbe mandato qualcun altro a uccidere Butch. Butch, d'altronde, rientrando nella sua abitazione in cerca dell'orologio fa un baccano d'inferno, e Vincent, nascosto nel bagno (altro miracolo?) non lo sente: altra cosa che contribuisce a farlo uccidere ecc. Forse l'eventuale sostituto di Vincent avrebbe svolto meglio il compito e avrebbe ucciso Butch, chi lo sa?

Le bizzarre e irritanti coincidenze e piccole fatalità di cui sono intessuti i film di Tarantino hanno un peso enorme sui suoi personaggi, marionette pericolose e indifese al tempo stesso. Il cosmo di Tarantino sembra possedere caratteristiche humane perché forse quell'universo in cui si muovono i malviventi riesce a evidenziare meglio, al di là delle regole e degli ordinamenti piccolo borghesi, la natura accidentale del mondo. In generale, però, anche nel nostro mondo regolamentato e "onesto" benché non così colorito come quello di Vincent Vega - non facciamo che proiettare deboli regolarità fra eventi, affibbiando nomi più strategici alla casualità che ci circonda e abituantoci a vivere nell'apparente controllo di ciò che semplicemente si limita ad accadere. Oltre a queste regolarità puramente empiriche, in questo tipo di mondo, a differenza di quanto pensavano Kant o Hegel, non c'è nessuna "connessione razionale" necessaria; e in quello criminale privilegiato da Tarantino la fragilità causale giunge all'estremo, dato che i suoi personaggi non sono certo filosofi o scienziati, ma solo persone in cerca di potere e denaro, del tutto abituati a muoversi con disinvoltura nella Contingenza Radicale: non sono quindi interessati né avvertono l'esigenza di procurarle una spiegazione epistemica o una giustificazione morale. Le cose stanno così, e questo è tutto.

L'universo spezzettato di Tarantino è perciò un universo humano: ci si può fare ben poco, e contrastarlo è impossibile. Insomma, è solo quando il "prima" viene dopo del "dopo" che ci si rende conto - sconcertati - fino a che punto il mondo è una nostra costruzione.

[Julio Cabrera, *DA Aristotele a Spielberg. Capire la filosofia attraverso i film*, Bruno Mondadori editore, Milano, 2002]