L'ORDINE DEI DISCORSI

«Che cosa c'è in fondo alle cose»

Le forme della composizione. Incandescenza e ripetizione nel film di Luca Venzi.

di *Margherita Giabelli* — 15 Settembre 2025

In un celebre passaggio del quinto capitolo delle *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), Jean-Luc Godard definisce il cinema "una forma che pensa". Nel suo complesso ed elaborato dispiegarsi, in effetti, il film tutto si configura – come forse, in definitiva, l'intera opera godardiana – come una densa e sentita riflessione su questa *forma* e sulla sua specifica capacità (o incapacità) di *articolare pensieri*. È a partire da un approccio similmente formalista – intendendo il termine secondo l'accezione adottata da Roberto De Gaetano che nel suo *Il cinema e i film. Le vie della teoria in Italia* fa risalire alla lezione di Ejzenštejn quella "estetica della forma e della formatività" che si contrappone, nell'ambito degli studi teorici sul cinema, alla "estetica delle forze" di matrice Deleuziana (2017, *passim*) – che muove *Le forme della composizione. Incandescenza e ripetizione nel film*, l'ultimo volume a firma di Luca Venzi appena pubblicato da Pellegrini. Ad originare le riflessioni articolate nel saggio è infatti la consapevolezza, tanto limpida quanto radicale, che «al cinema [...] le forme sono lo strumento con cui le opere disegnano i propri pensieri. Sono la manifestazione concreta, il farsi sensibile di ciò che le opere pensano» (Venzi 2025, p. 75). A partire da questo assunto il saggio di Venzi si interroga, adottando una prospettiva analitico-teorica, sulla particolare relazione che sussiste tra

le *forme* dei film e i *pensieri* di cui esse si fanno espressione.

Se è anzitutto con Ejzenštejn che Venzi dialoga, come si è visto, nell'articolare la sua indagine sul primo di questi due poli, il riferimento dichiarato per la sua riflessione sul secondo è invece il pensiero di Pietro Montani – che della meditazione del regista sovietico è stato a sua volta, come è noto, fine esegeta. Perlustrando in un suo saggio ormai classico la particolare modalità di operare narrativamente propria del cinema (una modalità incline, secondo il filosofo, ad un'idea di sensatezza che trascende la dimensione meramente "orizzontale" per svilupparsi piuttosto "verticalmente", nel senso della profondità), Montani suggeriva l'esistenza, all'interno di alcuni film, di un punto "di incandescenza dell'immaginazione" che egli descriveva come «il luogo immaginativo in cui prende forma non una storia ma il suo oscuro preludio, non un racconto ma il bisogno o il desiderio di un racconto» (Montani 1999, p. 36). È proprio a questo concetto che fa riferimento il sottotitolo del volume di Venzi, il quale perlustra la nozione di *incandescenza* compositiva proponendosi anzitutto di configurarne una sorta di tassonomia.

«Assai spesso al cinema, e in particolare nei film più grandi», – scrive infatti Venzi nell'apertura del volume – si danno «momenti in cui il film sembra condurre lo spettatore a contatto con le zone più profonde e più dense della sua intera azione costruttiva» (Venzi 2025, p. 17). **Si tratta, appunto, dei «momenti di incandescenza del comporre», quelle zone in cui il lavoro formativo del film – di cui esse «costituiscono il nucleo irradiante» – giunge alla sua più compiuta totalizzazione** (*ibidem*). Rispetto al corpo del testo filmico questa incandescenza si configura sempre, secondo l'autore, come «il luogo di uno scarto» che si manifesta come un'eccedenza: nei punti di incandescenza compositiva, infatti, «c'è sempre, rispetto al corso processuale del film, qualcosa di più da vedere o da ascoltare (fossero anche il buio o il silenzio) e sempre qualcosa di più da sentire nell'immagine o tra le immagini» (*ivi*, p. 18). Nel momento del suo manifestarsi, però, questa così patente eccezionalità appare muta, ottusa, caratterizzata da un'opacità che si potrà sciogliere soltanto quando, alla fine del film, la processualità avviata dal testo si sarà pienamente compiuta. «In questa prospettiva», prosegue allora Venzi, «un'incandescenza compositiva è già sempre alcunché di *aperto*: attende sempre, cioè, essa stessa di chiudersi, di essere per così dire condotta a compimento e questo compimento si fa solo osservando il complessivo lavoro del film» (*ivi*, p. 23).

È proprio a partire da quest'ultima questione che Venzi si interroga in seguito sulla relazione che lega il concetto di incandescenza immaginativa alla figura compositiva della *ripetizione* (l'altro polo del binomio stabilito dal sottotitolo del volume), intesa

dall'autore – ancora una volta sulla scorta della lezione di Ejzenštejn – come uno «strumento di garanzia di unitarietà dell'opera» (*ivi*, p. 33). Ma se la ripetizione costituisce «una figura di relazione, di connessione, di tessitura», ovvero, in sostanza, «un operatore di unità», mentre l'incandescenza appare al contrario come «il luogo di uno scarto, di una differenza» (*ivi*, p. 32), qual è la ragione per cui la loro relazione può dirsi produttiva? In molti film, chiarisce Venzi, «seppure in modi diversi, incandescenza e ripetizione si connettono in modo evidente, [...] si sovrappongono o si intrecciano all'interno di un più ampio processo formativo, con il quale» – è opportuno sottolinearlo nuovamente – «l'una e l'altra vanno sempre poste in relazione»: se infatti da un lato «la ripetizione lavora per imbastire il tessuto del film, l'incandescenza» si adopera dall'altro «per lacerarlo ma solo al fine di mostrare, più tardi, nello strappo in cui consiste, il disegno più brillante che nel tessuto abbia posto» (*ibidem*). Il film si serve insomma della ripetizione per assicurare coesione al suo filato il cui più intimo funzionamento si rivela però ai nostri occhi proprio a partire da una "falla" nel tessuto, da un «anello che non tiene», avrebbe detto il Montale de *I limoni*, quel «filo da disbrogliare che finalmente ci mett[e] / nel mezzo di una verità». **Se, insomma, la ripetizione è il *cemento* che tiene insieme i mattoni con cui il film è costruito, l'incandescenza è invece una *crepa* che aprendosi d'improvviso in una delle sue pareti sembra minarne l'integrità, ma a ben vedere non fa altro che permettere alla luce di filtrare e illuminare ciò che di più intimo e prezioso si nasconde all'interno**.

Definito questo quadro teorico di riferimento, **il corpo vero e proprio dello studio di Venzi consiste nella messa alla prova dei paradigmi appena formulati il cui funzionamento viene misurato in modo esteso e puntuale alla luce dell'analisi dei testi filmici**. A seguire dunque questa densa apertura sono quattro capitoli contenenti ciascuno tre affondi dedicati ognuno all'analisi di un singolo film. Paragrafo dopo paragrafo, l'indagine di Venzi attraversa così la storia del cinema dagli anni trenta sovietici (con *Vicino al mare più azzurro* di Barnet) alle sperimentazioni del Godard del nuovo Millennio (con *Adieu au langage*), passando per la modernità cinematografica europea (con *Il bandito* di Lattuada, *La Pointe Courte* di Varda o *La ricotta* di Pasolini), per il crepuscolo della stagione aurea di Hollywood (con *È sempre bel tempo* di Donen e Kelly) e per i più vari esiti delle ricerche postmoderne e contemporanee (con *Breve film sull'uccidere* di Kieślowski, *Valzer con Bashir* di Folman ed altri). **Analizzando l'impianto compositivo di ciascuno dei dodici film presi in esame – testimoni non solo di stagioni differenti della storia del cinema, ma anche di stili e poetiche tra loro assai diverse – Venzi vi rintraccia quei «momenti» in cui «la composizione si illumina, o più esattamente illumina le ragioni che ne determinano il funzionamento e i contenuti di pensiero attorno a cui si dispiega»** (*ivi*, p. 18).

Ciò che risulta da questa complessa operazione è una rigorosa ma vitale meditazione sulla composizione cinematografica e sulle dinamiche profonde che ne determinano l'operatività. Per il tramite dell'unione tra una pregnante indagine teorica e un suo ricco riscontro analitico, il saggio di Luca Venzi dimostra in modo del tutto persuasivo la produttività di un approccio formalista allo studio dei testi filmici, proponendo un'icastica rappresentazione della sua fecondità. **Al netto delle conclusioni elaborate dalle singole analisi – il cui carattere creativo non pregiudica mai il rigore e la puntualità dell'argomentazione –, però, ciò che di più prezioso emerge dalla lettura di questo saggio è un'istanza per così dire implicita, un'idea che bruciando carsicamente al cuore del volume ne illumina e vivifica le pagine. Si tratta della risposta dell'autore ad un quesito tanto grave quanto essenziale: "*perché studiare le forme?*"**.

Bisogna occuparsi delle *forme* delle opere d'arte, dedicarsi alla loro osservazione e tentare di comprenderne il funzionamento – pare infatti volerci dire Venzi con questo suo ultimo lavoro – perché sono proprio le forme a costituire gli strumenti tramite cui i sistemi espressivi ci permettono di costruire significato. Bisogna studiare le forme perché è solo grazie ad esse e per il tramite di esse che i linguaggi artistici possono corrispondere alla loro (e la nostra) inesorabile tensione verso la sensatezza. Tornando un'ultima volta, in conclusione, al film che ha aperto questa breve riflessione, allora, potremmo dire che ciò che l'ultimo lavoro di Luca Venzi anzitutto ci ricorda è che dobbiamo interrogare le forme, dobbiamo studiarle e adoperarci per comprenderle "perché sono" proprio loro "a dirci infine che cosa c'è in fondo alle cose".

Riferimenti bibliografici

A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, tr. it., a cura di A. Aprà, Garzanti, Milano 1991.
R. De Gaetano, *Ejzenštejn, Deleuze, e le vie della teoria in Italia*, in M. Grande, *Il cinema in profondità di campo*, a cura di R. De Gaetano, Bulzoni, Roma 2003.
Id., *Il cinema e i film. Le vie della teoria in Italia*, Rubettino, Soveria Mannelli 2017.
S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, tr. it., a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 2004.
Id., *Il montaggio*, tr. it., a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 2013.
Id., *Il metodo*, tr. it., a cura di A. Cervini, vol.I, Marsilio, Venezia 2019.
P. Montani, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Guerrini, Milano 1999.

> Luca Venzi, *Le forme della composizione. Incandescenza e ripetizione nel film*, Pellegrini, Cosenza 2025.