



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
http://cav.unibg.it/elephant_castle

TEMPO E VISIONE FILMICA:
ESPERIENZE TEMPORALI
DEGLI SPETTATORI
a cura di Stefano Ghislotti e di Elisa Pezzotta
marzo 2016

STEFANO GHISLOTTI

Vedere il tempo. Riflessioni su *Time Being*, di Chris Gallagher

Il tempo non è un argomento facile da trattare. Nel corso dei secoli il discorso filosofico ha creato un labirinto di definizioni, e si è trovato talvolta impigliato in contraddizioni e paradossi. Più recentemente anche la psicologia scientifica, distaccatasi dalla filosofia, ha verificato la oggettiva difficoltà di caratterizzare il tempo al di fuori di contesti sperimentali specifici e con un sufficiente grado di generalità.¹

Il tempo pone problemi di definizione: come nota Etienne Klein (2005: 20) è difficile darne una specificazione linguistica che sia esaustiva e non circolare. Una via che spesso viene seguita è quella metaforica: essa designa il tempo come estensione che contiene infiniti istanti, analogamente alla retta euclidea formata da infiniti punti. Immaginiamo così per il tempo una dimensione simile a quella più nota e maneggevole relativa alla estensione nello spazio. Ma dove si estende il tempo? È possibile percorrerlo? Dove si situano il passato o il futuro? L'autore più citato a proposito delle difficoltà di definizione non è uno scienziato contemporaneo ma un filosofo cristiano del quarto secolo dopo Cristo, Agostino di Ippona. In un famoso passo delle *Confessioni* (XI, 14) l'autore di-

¹ Per una rassegna del discorso filosofico sul tempo, in prospettiva storica, si veda Dyke and Bardon 2013; interventi di filosofi contemporanei in Callender 2011. Una discussione di temi chiave legati al tempo in ambito filosofico è svolta da Bardon 2013. Per un quadro di riferimento in psicologia, aggiornato agli anni '80 cfr: Block 1990; cfr: anche Wittman e Van Wassenhove 2009; i lavori di Ernst Pöppel (1997, 2004, 2009, 2011) mostrano una costante attenzione alle problematiche temporali.

chiara di sapere che cosa è il tempo ma di non saperlo dire, segnalando il paradosso di una dimensione che può essere percepita e misurata dall'animo umano, ma che appare, anche a chi la conosce, come inesprimibile.

Il tempo pone problemi di spiegazione. In epoca contemporanea nell'ambito filosofico resta vivo l'interesse nei confronti di questo "intricato enigma", un argomento elusivo che sembra poter sfuggire ai tentativi di precisarne la natura. La percezione del tempo viene da più autori presentato come un rompicapo di difficile soluzione. Sean Kelly formula la definizione del "Puzzle of Temporal Experience" come segue:

How is it possible for us to have experiences as of continuous, dynamic, temporally structured, unified events given that we start with (what at least seems to be) a sequence of independent and static snapshots of the world at a time? (Kelly, 2005: 208)

Dopo aver esaminato le spiegazioni proposte da due approcci che vengono designati come "Specious Present Theory" e come "Retention Theory", Kelly giunge alla conclusione che nessuno dei due offre soluzioni accettabili: nel primo caso perché le assunzioni relative al concetto di esperienza non hanno senso; nel secondo caso perché nonostante la correttezza della teoria, essa finisce per sollevare più domande di quelle a cui può rispondere. Per questo ritiene di segnalare la *temporal experience* come un rompicapo di difficile soluzione: una questione ancora aperta alla riflessione filosofica.²

Il tempo pone problemi di denominazione, perché i fenomeni ad esso legati formano un ampio campo semantico, che comprende decine di accezioni. Il rischio che si corre è quello di impiegare il generico termine "tempo" per indicare aspetti più specifici, che necessitano di una terminologia precisa per essere individuati e

² Sulla esperienza del tempo si contano molti interventi recenti. Si vedano ad esempio Ismael 2011; Le Poidevin 2004 e 2007 (capitolo 5); Prosser 2007.

compresi.³

Il tempo infine pone problemi di pertinenza, e mobilita una rete molto ampia di riferimenti culturali, sia in senso diacronico, perché sono molte le idee di tempo che si sono presentate, sia in senso sincronico, perché il concetto di tempo punta contemporaneamente in molte diverse direzioni. Così il tempo ciclico degli antichi è completamente differente dal tempo della fisica di Einstein, e il tempo ideale della fisica newtoniana non trova corrispondenza negli aspetti temporali studiati dalla filosofia contemporanea o messi alla prova dalla psicologia.

Nella molteplicità delle teorie e delle definizioni relative al tempo e ai fenomeni temporali c'è il rischio di perdere i riferimenti e di non sapere, tra le molte opzioni possibili, quale orientamento seguire. Per questo motivo Krzysztof Pomian (1992: 395), al termine di un libro di storia filosofica del tempo, conclude che la pluralità di aspetti connessi con il concetto di tempo è un dato ineludibile. Pluralità che va accettata per evitare di ridurre un tempo a un altro tempo, ad esempio trattare il tempo psicologico e partire da quello fisico e cercare di adattarlo, o viceversa.

Assumiamo allora l'esistenza di questa pluralità di aspetti legati al tempo e cerchiamo una ipotesi di lavoro, magari parziale ma abbastanza chiara e definita, che permetta di affrontare la questione che ci interessa: proviamo a elaborare un sintetico quadro di riferimento, possibili definizioni ed esempi per le esperienze temporali che si producono nel corso della visione del film.

Tempo, eventi, visione

Torniamo per un momento alla domanda posta da Kelly, e al fatto che egli contrappone "a sequence of independent and static snapshots", cioè ciò che del mondo esterno siamo in grado di percepi-

³ Oltre alle voci relative a filosofi che hanno discusso del tempo, la *Encyclopedia of Time* (Birk, 2009) presenta alcune decine di voci specifiche solo per il termine "time", dal tempo assoluto alle zone temporali.

re, a quelli che chiama “unified events”, cioè quello che mettiamo in forma secondo un ordine temporale. Il fatto di presentare gli eventi come oggetti di discorso presuppone l’idea che essi vengano trattati e interpretati a partire dai dati percettivi, e dunque il senso della continuità temporale sembra provenire dalla nostra capacità di elaborare le percezioni e di riconoscerne le proprietà. Torna in mente un intervento dello psicologo James J. Gibson, noto dagli anni sessanta per le sue ricerche sulla percezione visiva. Egli sosteneva, provocatoriamente, che non è il tempo ad essere percepito, ma sono gli eventi (1975: 295; cfr. anche Vicario, 2005: 15 e Vicario e Zambianchi, 1998). In tal modo egli contribuiva a rovesciare il paradosso della percezione temporale, mettendo in luce ciò che può costituire un oggetto di indagine: la capacità di trarre indicazioni cronologiche a partire da eventi osservati. Questo argomento, all’interno del quadro di riferimento costituito dalla teoria ecologica di Gibson, riporta agli albori dell’umanità, e al riconoscimento degli accadimenti naturali periodici, come i movimenti del sole e della luna, o come il succedersi delle stagioni. L’individuazione e la denominazione di regolarità astronomiche e di cicli naturali indica l’elaborazione razionale dei fenomeni osservati: il termine tempo designa, da questo punto di vista, il prodotto di tale elaborazione, suddiviso in unità ricorrenti, dotate di nomi e legate da relazioni aritmetiche. Si tratta di un pensiero temporale, una dimensione mentale che accompagna la percezione e la caratterizzazione di eventi esterni riconosciuti come significativi. Troviamo conferma della presenza del soggetto e della mediazione razionale anche nella prospettiva fenomenologica del filosofo francese Maurice Merleau-Ponty. In un capitolo che dedica all’argomento, la percezione del tempo viene inquadrata come aspetto essenziale dell’intima relazione che intercorre tra soggetto e temporalità: tutte le esperienze che compiamo, egli afferma, si dispongono in termini di prima e dopo. Inoltre, secondo Merleau-Ponty, la metafora spesso impiegata del tempo come fiume che scorre può generare confusione: gli “eventi” piuttosto sono “ritagliati da

un osservatore finito nella totalità spazio-temporale del mondo oggettivo” e conseguentemente “non ci sono eventi senza qualcuno a cui essi accadano” (Merleau-Ponty, 2003: 527).

Il tempo insomma presuppone una “veduta sul tempo”, e non è secondo il filosofo francese un processo reale, esso nasce dalla relazione che abbiamo con le cose (528). In un punto successivo della discussione egli chiarisce l’ipotesi secondo cui il tempo non è semplicemente un “dato di coscienza”, e afferma più precisamente che “la coscienza dispiega o costituisce il tempo. In virtù della idealità del tempo essa cessa infine di essere chiusa nel presente” (531).

Questa concezione del tempo come prodotto della coscienza implica una partecipazione attiva del soggetto, in una visione che può discostarsi dal presente per investire anche passato e futuro. Anche in questo senso il tempo può essere considerato, nei nostri termini, come una dimensione mentale, e possiamo pensarlo come un territorio ampio, non esclusivamente legato agli obblighi della realtà esterna, ma disponibile anche ad altri investimenti, libero insomma di dare spazio a una immaginazione temporale. Pensiero e immaginazione temporale che i film sollecitano perché, con i mezzi del cinema, possono produrre una temporalità peculiare.

Questa ipotesi di lavoro è solo un punto di partenza, ma è necessaria perché il tempo è la dimensione propria della visione, e richiede una caratterizzazione a sé. In questo contesto, concepire il tempo anche come prodotto mentale permette di evidenziare l’aspetto qualitativo della visione, perché mette in relazione una durata fisica con una dimensione psicologica, nella quale il tempo può mostrare elasticità e variazioni, seguendo la forma assunta dal film e le risposte agli stimoli che esso offre.

Alcune distinzioni vanno fatte, all’interno di questa ipotesi di lavoro, per poter riconoscere gli aspetti costitutivi della peculiare condizione temporale nella quale ci ritroviamo in quanto spettatori. La prima distinzione da fare è quella tra tempo esterno e tempo

interno alla visione. Diviene discriminante il fatto che a differenza del tempo della ordinaria quotidianità, il film per essere visto richiede condizioni particolari. La visione deve avvenire entro una dimensione temporale resa impermeabile alla realtà esterna, come nel caso della visione tradizionale in sala cinematografica. In una situazione simile, la chiusura a stimoli non pertinenti istituisce una separazione netta tra il tempo sociale della vita quotidiana e la visione, che diviene così tempo della concentrazione esclusiva. Il film funziona dando per scontato il nostro senso del tempo, ma perché esso possa contribuire alla costruzione della vicenda occorre che sia orientato esclusivamente verso i dati schermici.

La seconda distinzione da fare riguarda una differenza tra tempo oggettivo e tempo soggettivo. Diviene discriminante in questo caso il fatto che la durata del film misurata con l'orologio si riferisce a un tempo lineare e indifferenziato, e non rende conto dei modi e dei ritmi del nostro coinvolgimento. La nostra attività mentale si svolge all'interno della durata rigida del tempo della proiezione (in qualunque modo essa avvenga), e si articola e si orienta essenzialmente secondo i materiali e la strutturazione del film. Così il riferimento di David Bordwell alla "relentless forward march of stimuli in a film [that] puts an extra strain on spectator's memory and inferential processes" (1986: 33) va pensata come relazione istituita anzitutto in termini temporali. La forma del film dà origine a un percorso percettivo che è temporalmente prestabilito. La nostra attenzione si esercita sugli elementi presentati, e viene più o meno sollecitata a seconda dei modi e dei tempi della presentazione, oltre che della quantità dei dati che appaiono in uno stesso momento. La nostra capacità di elaborazione degli stimoli presenta dei limiti e può venir messa alla prova dalla disposizione lineare o dall'accavallamento dei dati visivi e sonori. Nei termini proposti da Vitor Moura "the artist's fixed sequentiality and pace control determine the audience's attention and prescribe proper timing for proper enjoyment" (2015: 115).⁴

⁴ Moura fa riferimento all'articolo di Levinson e Alperson (1991) sullo statuto delle arti

L'esperienza del tempo

Nel campo dei *Cognitive Film Studies* troviamo ipotesi coerenti con le premesse che abbiamo esposto. Secondo lo studioso danese Torben Grodal la "aesthetic experience of time" nelle finzioni audiovisive è legata direttamente "to time as constructed during perception and cognition" (Grodal, 1997: 139). Sono le attività mentali svolte dallo spettatore, e le sensazioni che ne derivano, a dare origine a specifiche esperienze. Ad esempio la sensazione di durata può essere diversamente avvertita a seconda dell'intensità delle azioni mentali compiute: "distraction attending to time (by the need to process a task) decreases the experience of duration" (140). In altri termini, quando per lo spettatore la visione è impegnativa e coinvolgente, il senso del tempo ordinario viene meno. Possiamo aggiungere che lo spettatore coinvolto e interessato alla presentazione audiovisiva si trova mentalmente in un altro tempo, quello delle attrazioni che richiamano e orientano la sua attenzione. Questo conduce a designare il tempo della visione come un percorso ritmato sulle suggestioni offerte dai dati schermici: un percorso, come abbiamo detto, che associa alla linearità della presentazione sequenziale anche le intensità prodotte momento per momento dalle associazioni in sincronia dei dati presentati.

Con il concetto di *experience of time* Grodal ha posto il tema della temporalità in una prospettiva che mette in relazione lo spettatore con particolari aspetti delle finzioni audiovisive. Dal nostro punto di vista la proposta può essere orientata anche verso una prospettiva più ampia. La visione del film non implica solo "the viewer's cognitive and emotional reconstruction of time" (Grodal, 1997: 141): la ricostruzione del tempo della storia è una attività centrale nel corso della visione,⁵ ma l'esperienza temporale viene

temporali. Gli studi psicologici sulla attenzione contano molti importanti contributi: per una introduzione su attenzione e memoria cfr. Baddeley (1997: 85-102); per trattazioni più specifiche cfr. Cowan 1997 e 2005 (101-105 per l'ipotesi dei "capacity limits").

⁵ Secondo il paradigma cognitivista da cui Grodal prende le mosse, lo spettatore nel corso della visione cerca di costruire una *fabula* coerente a partire dall'intreccio del film (cfr. Bordwell, 1986: 49).

prodotta in primo luogo dalle caratteristiche e dall'andamento delle immagini e dei suoni. Il senso della vicenda è il prodotto secondario di una attività primaria: il percorso compiuto momento per momento della nostra attenzione, le attese e le distensioni, i momenti densi di stimoli e quelli più rarefatti, il senso di un maggiore o minore coinvolgimento.

L'esperienza temporale del film va oltre il dominio ristretto della teoria narrativa e investe, in senso più ampio, il dominio dell'estetica del cinema.⁶ In questo senso si manifesta la dimensione propria dello spettacolo audiovisivo: il tempo del nostro coinvolgimento percettivo e cognitivo, orientato dal film in maniera esclusiva e caratterizzato dal movimento della nostra attenzione. Nel dare forma a questa esperienza intervengono fattori che vanno al di là della semplice informazione narrativa: prima di ridursi alle informazioni sintetiche relative agli avvenimenti diegetici, il film presenta un percorso temporale preciso, strutturato e misurato in relazione alla nostra percezione. È anzitutto nei modi di questa presentazione, nella loro specificità in relazione alle nostre impressioni soggettive di durata, di velocità, di ritmo, che va cercato il quadro di riferimento associato alle esperienze temporali della visione. Si tratta di una estetica temporale che può assumere caratteri molto specifici, che può presentare differenze e difformità considerevoli, che può dirsi caratteristica di singoli film o di gruppi di film, di autori, correnti, periodi della storia del cinema. Una estetica della quale sono stati scritti finora solo pochi capitoli.⁷

Se lasciamo momentaneamente da parte la questione della informazione narrativa possiamo renderci conto dell'esistenza di un altro livello che coinvolge l'attenzione del pubblico su un piano più immediato e concreto: possiamo individuare un percorso che riguarda primariamente i dati schermici visivi e sonori presentati da ogni singola inquadratura. Se cerchiamo di capire come si struttu-

⁶ Una direzione che lo stesso Grodal sembra indicare, quando tratta della "felt salience of the perceptual-cognitive processes of the perceptual input" (1997: 147).

⁷ Per un inquadramento generale si veda il capitolo dedicato da Jean Mitry (1965: 259) nel suo trattato di estetica e psicologia del cinema. Sulla ripresa in continuità in Anghelopoulos e in altri autori internazionali cfr. Bordwell 2005: 150-156.

ra nel corso della visione il coinvolgimento del pubblico, possiamo renderci conto del fatto che il maggiore o minore assorbimento non deriva soltanto dall'interesse che possiamo avere nei confronti della materia trattata: esso è dovuto in primo luogo alla intensità degli stimoli proposti alla nostra attenzione, e alla loro distribuzione. Il senso di assorbimento deriva insomma dal grado di attenzione che ci viene richiesto, secondo due dimensioni temporali fondamentali: successione e simultaneità (Souriau, 1953: 59). Il percorso compiuto dalla nostra attenzione si svolge seguendo il susseguirsi degli stimoli visivi e sonori, ed è sottoposto momento per momento alla necessità di elaborare più stimoli contemporaneamente. Ogni inquadratura presenta una durata lungo la quale la nostra attenzione è impegnata, e presenta un andamento variabile per quanto riguarda l'impegno che ci richiede.

Per capire meglio questa dinamica ci sembra utile esaminare un film che mostri il funzionamento di segmenti autonomi, inquadrature o sequenze che presentano i dati schermici svincolati dalle concatenazioni causali della narrazione. Un film documentario in questo senso appare come l'oggetto di analisi più adeguato. Se si tratta poi di un documentario sperimentale, che sceglie il tempo come argomento da trattare, la scelta appare ancora più motivata.

***Time Being*, di Chris Gallagher**

"Motion allows us to see time". Basterebbe anche solo questa affermazione a giustificare l'interesse per *Time Being*, film realizzato dal cineasta canadese Chris Gallagher nel 2010.⁸ Gallagher è stato autore di film sperimentali apprezzati, come *Atmosphere* (1976), *Seeing in the Rain* (1981), *Terminal City* (1982), *Undivided Attention* (1987).⁹ Ha realizzato *Time Being* nel corso di diversi anni, tra il 2000 e il 2009, e lo ha presentato in vari festival cinematografici, ricevendo un'accoglienza molto favorevole. Per il

⁸ *Time Being* è su Vimeo.com (<https://vimeo.com/30698237>, visitato il 25/2/2016).

⁹ Si vedano in proposito le pagine di Bruce Elder (1989: 282-286) dedicate al lavoro del regista.

Vancouver International Film Festival del 2010, Tony Reif ha pubblicato una recensione che precisa le qualità caratteristiche del film.

Chris Gallagher's feature-length film essay *Time Being* is an elegant and thought-provoking investigation of the nature and experience of time, and its filmic representation. 88 one-minute shots or shot-sequences counterpoint a spoken commentary that probes and questions the subject from many different angles: psychological, philosophical, mechanical, cosmological, artistic. Equally, Gallagher combines aspects of different cinemas: documentary, structural, poetic, narrative, and personal - skillfully interweaving all the elements into a complex yet coherent and surprisingly moving statement on the human condition. The most brilliant film on its subject I've ever seen, *Time Being* is cool and non-academic yet deeply engaged, and beautifully shot. An educational film in the best sense.¹⁰

Natura e esperienza del tempo da un lato, e la sua rappresentazione filmica dall'altro. La ricca e complessa composizione audiovisiva che il film propone ha lo scopo di illustrare la multiformità delle questioni legate al tempo, alla sua natura e alla sua percezione. Nella citazione che abbiamo tratto dal film, riportata in apertura di paragrafo, l'accento viene posto sul movimento perché esso implica cambiamento e durata, due aspetti chiave che sollecitano l'attività percettiva. Osservando il movimento siamo in grado di elaborare un giudizio temporale, valutando la velocità e lo spostamento. Un giudizio che può essere scaturito in relazione a finalità pratiche, ed è forse in questo senso che dobbiamo pensare l'origine dell'idea di tempo.¹¹

Anche se si tratta soltanto di uno degli aspetti che il concetto di tempo mobilita, forse è quello originario, in quanto legato alla evoluzione stessa del genere umano. Siamo, recita il titolo del filmato, "time beings" esseri-tempo: non solo l'eco di Heidegger è perfettamente udibile, ma viene evocata tutta la problematica del-

¹⁰ Tony Reif, citato nella pagina Vimeo di *Time Being*.

¹¹ Guyau 1890; Michon et al. 1988; Ghislotti 2012: 37 sgg.

la percezione temporale, con le sue ascendenze filosofiche e scientifiche. Gli umani sentono il tempo, ne pensano le dimensioni e l'estensione, giungono a comprenderne il peso e l'importanza. Nel corso della storia il tempo è presente come prodotto culturale e mentale, nei rituali religiosi e civili, ma anche attraverso una costruzione linguistica elaborata, una semantica temporale che consente di situare le azioni ben oltre il qui e ora della semplice percezione. Il futuro e il passato sono territori ben noti dell'agire linguistico, così come la designazione di azioni avviate e concluse, oppure in corso di svolgimento, o ancora ipotetiche e possibili.¹² In *Time Being* la ricerca di problematiche temporali, la loro enunciazione, gli esempi proposti per renderle comprensibili, costituiscono motivi di indubbio interesse. La ricca casistica proposta dal film contribuisce ad arricchire la conoscenza delle questioni legate al tempo attraverso una rappresentazione varia e multiforme. È questo il punto che ci sembra giustifichi uno studio approfondito. Non si tratta solo di un documentario sul tempo, bensì di un film che svolge il tema contemporaneamente secondo due direttrici: nella prima, attraverso il commento della voce over, enuncia una serie di questioni teoriche; nella seconda, attraverso le immagini in movimento e i suoni, offre allo spettatore concrete esperienze temporali. In parecchi casi il commento verbale e le immagini in movimento sono complementari, in altri il detto e il mostrato si muovono in parallelo, illustrando in modi diversi gli argomenti trattati. In altri casi ancora, le immagini in movimento vanno oltre la verbalizzazione, e offrono al pubblico esperienze uniche, delle quali sarà interessante chiarire il quadro di riferimento. Ci proponiamo di analizzare alcuni dei passaggi più interessanti del film da questi punti di vista.

L'architettura temporale del film

Trattandosi di un film che ha il tempo come tema principale, le sue caratteristiche e le sue misure non sono indifferenti. Uno degli

¹² Klein and Li 2009; Ghislotti 2012: 36.

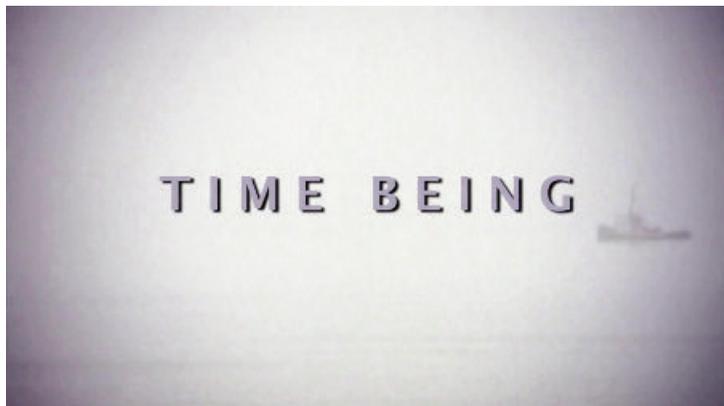


Fig. 1
Time Being (2010). Titoli di testa.

aspetti più interessanti della sua strutturazione è l'isocronia delle parti che lo compongono. Il film presenta ottantotto segmenti, quasi tutti della durata di un minuto. Sono soprattutto dei *long take*, inquadrature fisse ma anche piani sequenza, e solo in alcuni casi si presenta l'uso del montaggio, impiegato soprattutto per finalità esplicative. L'isocronia è quasi perfetta, e anche i titoli di coda (segmento 87) si conformano alla durata canonica scelta: nel tempo prestabilito si susseguono tutti i nomi di quanti hanno lavorato al film. Sono pochi i segmenti che hanno durate diverse dal minuto. Tra questi, due sono relativi all'inizio e alla fine del film, un altro, come vedremo, riflette con la sua lunghezza i contenuti del commento verbale, e il quarto offre una visione sintetica di tutti i segmenti, attraverso una presentazione temporale in scala ridotta.

Il primo segmento dura il tempo necessario per presentare il titolo (Fig. 1). Un rimorchiatore entra a destra nell'inquadratura e la percorre verso sinistra. L'azione viene interrotta quando le lettere del titolo sfumano in dissolvenza, mentre l'imbarcazione ha appena superato la metà del percorso. L'azione verrà però completata nell'ultimo segmento. Il rimorchiatore giungerà ad attraversare il bordo sinistro della inquadratura (Fig. 2), e la dissolvenza in nero a seguire concluderà idealmente il percorso avviato all'inizio del film. La somma delle durate del primo e dell'ultimo segmento è di po-



Fig. 2
Time Being. Segmento 88. L'immagine finale del film.

co inferiore al minuto.

La conclusione del film è simbolicamente riflessa nel completamento del percorso del rimorchiatore, iniziato nella prima immagine temporale che era stata mostrata. La suddivisione così effettuata richiede un commento. Lo spazio dell'inquadratura permette di istituire un rapporto con il movimento degli oggetti al suo interno, ed è possibile in tal modo prevedere la durata di tale movimento. Nella prima inquadratura il cineasta preferisce elidere una parte la cui presentazione potrebbe essere giudicata inutile dal pubblico, costretto ad assistere per altri venticinque secondi al lento procedere del rimorchiatore. Posta alla fine questa parte assume invece un diverso rilievo. La conclusione del percorso diviene una immagine simbolica, una sintesi mnemonica del film stesso, giunto con un'ottantina di passi uniformi a toccare la riva opposta. Questo lungo percorso, avviato nei primi istanti del film e giunto a conclusione ottantotto minuti più tardi, illustra anche, simbolicamente, un'altra caratteristica del tempo, la sua elasticità. Racchiuso così tra i due momenti complementari del percorso compiuto dall'imbarcazione possiamo pensare tutto il film come una digressione, una riflessione sul tempo che si produce durante un'attesa, mentre con la sua andatura costante il rimorchiatore percorre il tratto di mare sul quale si trova.



Fig. 3
Time Being.
Segmento 22.

Dopo l'immagine iniziale, il film mantiene il passo regolare per una ventina di segmenti. Poi un segmento che va oltre il minuto di durata è il ventiduesimo, costituito da riprese dall'alto di parte della corsia di una piscina, montate con leggere dissolvenze (Fig. 3). La lunghezza focale adottata permette di vedere le figure intere dei nuotatori, che entrano e escono dai bordi superiore e inferiore del quadro. Al sonoro diegetico che accompagna la prima parte della inquadratura si associa poi la voce over, che richiama la teoria della formazione della vita dall'oceano primordiale, e sottolinea l'importanza del fattore tempo in questo processo. La voce occupa una quarantina di secondi dalla prima metà del segmento, e si interrompe a cinquantadue secondi dall'inizio, come si vede nello schema che segue.

Schema 1. Segmento 22.
20'27"-21'41"



Il segmento però prosegue al termine del commento, l'inquadratura non cambia e per altri venti secondi continuiamo a vedere i nuotatori passare entro il quadro. Questa pausa rompe l'isocronia dei segmenti, mantenuta nei primi venti minuti del film e consoli-

Fig. 4
Time Being.
Segmento 86.



data come norma stilistica fino a questo momento. Così esibita, la durata appare messa in rilievo, e la si può interpretare come un modo per lasciar decantare le informazioni offerte dal commento verbale, per dare al pubblico il tempo di immaginare e riflettere liberamente sul tema proposto: al tempo lungo della formazione della vita sulla terra corrisponde nel film un momento di attesa, quasi un campione, ridotto nella scala adatta a un filmato di un'ora: un'esperienza concreta che aiuta a immaginare l'immensità del vuoto temporale necessario alle prime fasi dell'evoluzione biologica.

Anche nel finale appare una sequenza di montaggio (segmento 86) che supera la durata canonica di un minuto, e che costituisce una riproduzione, in scala ridotta, del film stesso. Il contatore del timer visto nel terzo segmento del film passa da 59 a 00 (Fig. 4), richiamando la conta dei sessanta secondi mostrata all'inizio, ma lasciando vedere soltanto lo scatto di un secondo. Di seguito sfilano le altre ottantatré inquadrature, anch'esse isocrone e ciascuna della durata di un secondo, e appare così un riassunto di tutto quanto si è visto nel corso del film. Si tratta di una sintesi rapida e efficace, che mostra in poco più di ottanta secondi quanto era stato mostrato in ottantaquattro minuti. Anche in questo caso ci sembra che l'intento sia quello di mostrare un esempio concreto delle qualità temporali delle immagini in movimento. La variazione



Fig. 7
Time Being. Segmento 42.

gelataio avviene sulla via di un cimitero deserto. La seconda metà del film, avviata da questo segmento, è caratterizzata da un passo differente: la sequenza dei segmenti con commento verbale viene interrotta da numerosi segmenti di pausa, costituiti da immagini e commento musicale.

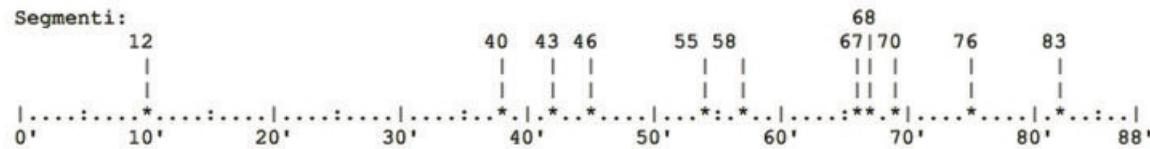
Questi segmenti costituiscono esempi puri di tempo mostrato, ciascuno con una accezione diversa. Il segmento 43 ad esempio viene introdotto da un stacco a effetto che lega l'ultima parte della inquadratura precedente con l'inquadratura di quattro ciclisti che pedalano lungo una strada e vengono filmati in continuità con un carrello laterale da destra a sinistra. La finezza del timing del raccordo di montaggio collega il colpo finale di una gru per conficcare pali nel terreno (Fig. 7) con l'attacco del brano musicale e la giunta che introduce il *long take* del segmento 43 (Fig. 8). Il brano musicale sincronizzato con il movimento dei ciclisti che pedalano lungo la strada si offre come puro divertimento motorio: mentre il nostro ascolto viene ritmato dalla musica, il nostro sguardo accompagna i movimenti delle gambe e apprezza la distensione prodotta dalla visione della strada che scorre rapida, mentre la nostra



Fig. 8
Time Being. Segmento 43.

percezione può muoversi in rapida contemplazione, senza dover rallentare per prestare attenzione al commento verbale. Un intero minuto del film trascorre così nella contemplazione del movimento ritmato dalla musica, e costituisce una nuova pausa interna rispetto al consueto andamento del film. In questa seconda parte sono presenti altre pause di questo tipo: sono i segmenti 58, 67, 68, 70, 76, 83. Essi conferiscono un ritmo diverso alla presentazione audiovisiva, più vario e più agevole. I segmenti 67 e 68 sono uniti dallo stesso commento musicale, che prolunga la sperimentazione visiva condotta nel primo in quella che avviene nel secondo. Nel finale un unico commento musicale unisce la sintesi del film con i titoli di coda, mentre il tragitto del rimorchiatore si conclude con un effetto sonoro prolungato. Lo schema che segue illustra la disposizione dei segmenti citati all'interno della linea temporale del film.

Schema 3. Linea temporale del film e posizione dei segmenti analizzati.



- 12. Nine O'Clock Gun
- 40. Furgone dei gelati (sonoro diegetico)
- 43. Ciclisti (musica)
- 46. Segmento cubista
- 55. Cannone e artiglieri
- 58. Strada e pollini di pioppo (musica)
- 67. Bambino in altalena (musica)
- 68. Ascensore (musica)
- 70. Motociclista (musica)
- 76. Nave da crociera (musica)
- 83. Ragazza distesa con libro (musica)

Un tempo molteplice

Al centro del film il segmento 46 si presenta come un unicum, perché impiega un montaggio complesso con lo scopo di mostrare all'opera le potenzialità della cinematografia come arte temporale. Il nudo artistico, una modella che scende le scale nella torre dell'orologio già vista nel segmento 11, appare di particolare interesse perché mette in relazione il tempo con la rappresentazione visiva, reinterpretando creativamente i principi del cubismo. La sequenza presenta infatti l'attrattiva estetica di un corpo perfetto che invita alla contemplazione ma sfugge a uno sguardo voyeuristico grazie alla particolare modalità della presentazione delle immagini, appartenenti a piani temporali diversi. Il ritmo serrato del montaggio visivo e l'impiego della sovrapposizione moltiplicano e riflettono la semplice azione compiuta dalla modella, ne ripetono l'inizio, lo svolgimento, e la conclusione, alterandone la gerarchia e presentando una temporalità composita, che trasforma il semplice ordine sequenziale in una visione molteplice di momenti diversi, ciascuno dotato di una propria pregnanza visiva.

L'azione appare frammentata in una ventina di vedute diverse, le-

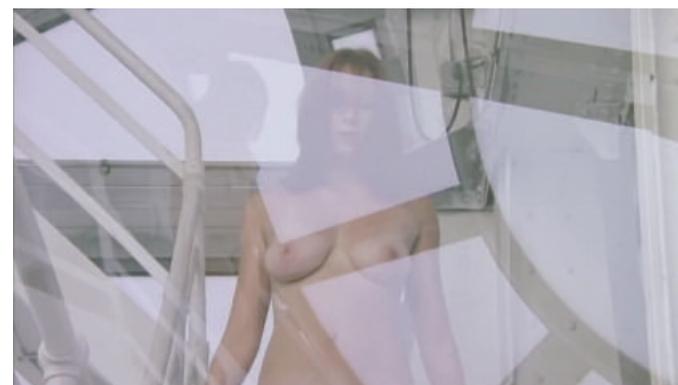
gate da dissolvenze incrociate e prolungate dalla visione contemporanea di tre o più piani (Figg. 9-14). In questo gioco di sovrapposizioni, rispecchiamenti, reiterazioni e mutamenti progressivi le immagini appaiono, procedono per pochi secondi, sfumano, lasciano posto ad altre inquadrature, e poi ritornano come parti di nuove combinazioni visive dell'inquadratura. Una vetrata, la cui trasparenza riflette anche la luce del cielo, trasforma spesso la figura femminile in una silhouette semitrasparente appena visibile.

Le dissolvenze in continua successione, le sovrapposizioni e la reiterazione di fasi dell'azione ripetute da diversi punti di vista costituiscono una puntuale illustrazione visiva di quanto afferma la voce over: Con il cubismo "molteplici punti di vista dello spazio sono possibili allo stesso tempo", mentre il cinema sembra poter svolgere nella durata della successione quello che la poetica cubista aveva realizzato per le immagini pittoriche: rendere lo spazio da una molteplicità di punti di vista. "Applicato al tempo, - afferma la voce over - il cubismo assembla il passato e il futuro entro lo spazio ristretto del presente". Il movimento della modella sembra sospeso in una rete di reiterazioni riprese da molteplici punti di vista e mentre il tempo reale della visione scorre seguendo l'orologio



Figg. 9-11 (dall'alto verso il basso)

Segmento 46. Fotogrammi dalla rappresentazione "cubista" del tempo dell'inquadratura.



Figg. 12-14 (dall'alto verso il basso)

Segmento 46. Fotogrammi dalla rappresentazione "cubista" del tempo dell'inquadratura.



Fig. 15
Time Being.
Segmento 12.

cadenzato della proiezione, il tempo visibile sullo schermo assume una configurazione completamente differente, in una composizione suggestiva nella quale le dimensioni temporali si ripetono, si riflettono, si confondono. Nel mostrare all'opera questo procedimento, il film offre una esperienza temporale peculiare, impossibile al di fuori della visione elaborata dall'arte cinematografica.

L'esperienza temporale dell'attesa

Alcuni dei segmenti presentati non seguono lo schema temporale di base che viene adottato soprattutto nella prima metà del film, ma presentano variazioni che rispondono a particolari aspetti temporali che vengono messi in evidenza. Uno di questi è l'attesa. Il dodicesimo segmento del film presenta una attrazione tradizionale di Vancouver, il *Nine O'Clock Gun*, un cannone posto nello Stanley Park alla fine del diciannovesimo secolo e puntato verso la baia (Fig. 15). Secondo la tradizione il colpo sparato alle nove ogni sera serviva alle navi in rada per regolare i cronometri di bordo. La tradizione è rimasta, e ogni sera lo sparo giunge puntuale. Nel film il segmento è costituito da una ripresa fissa con sonoro diegetico: il pubblico si trova così immerso nel tempo reale di una serata estiva, e per trenta secondi rimane in attesa di qualche evento significativo. Solo quando il cannone ha sparato (Fig. 16) interviene il commento verbale spiegando la particolarità di questo segnale orario che marcava un momento preciso della giornata e permetteva a una intera comunità di sincronizzare su questo avvi-

Fig. 16
Time Being.
Segmento 12.
Il colpo di cannone.



so il tempo ufficiale per la navigazione, oltre che il proprio tempo personale.

Si tratta di un esempio interessante perché nel corso della visione il senso di attesa può assumere due coloriture opposte e complementari. Da una parte c'è l'attesa consapevole e informata di chi riconosce il luogo, sa del cannone e aspetta di sentire la deflagrazione. Dall'altra c'è un'attesa ignara, e probabilmente imbarazzata, se chi guarda la scena non conosce i luoghi e non sa esattamente che cosa aspettarsi. L'occhio, dopo aver esplorato la veduta nel suo insieme si ferma sull'unico elemento disponibile: la presenza di alcune persone al di qua della strada. Un giovane e una coppia stanno distesi sull'erba del parco; il loro atteggiamento rilassato, come se fossero pronti ad assistere a uno spettacolo imminente, appare fin dall'inizio della inquadratura. Ciò può costituire un elemento di indirizzo: la presenza di spettatori diegetici, e la direzione verso cui essi sono rivolti, orienta l'attenzione di chi guarda il film, anche se ignora l'esistenza del cannone all'interno del riparo costruito con pannelli di vetro.

Nonostante le differenze tra i casi che abbiamo segnalato, la condizione dell'attesa si colora comunque di incertezza. L'ora segnata sugli orologi delle persone mostrate nel segmento non diviene esplicita se non quando il cannone spara, e gli spettatori restano in uno stato di indeterminazione che diviene un'esperienza tangibile, un tempo sospeso che è parte del progetto complessivo del film. Quando il cannone spara la sospensione temporale cessa, e si ritrova un posizionamento temporale, ma durante l'attesa ciò che



Fig. 17
Nine O'Clock Gun (1980).

appare è la natura ambigua e inquietante del tempo: l'incertezza che si produce sul momento in cui l'evento avverrà, o sul fatto che un qualche evento possa prodursi, spiega quanto questa dimensione possa essere congeniale alle finzioni audiovisive. Inoltre, possiamo comprendere quanto tale dimensione possa essere sembrata misteriosa e affascinante nel passato, e aiuta a capire l'ossessione di molte culture, antiche e moderne, per il computo del tempo.

Il cannone delle nove è presente a più riprese nella filmografia di Gallagher. Era apparso già nel 1980 in *Nine O'Clock Gun*, un cortometraggio di dieci minuti nel quale il colpo viene sparato dopo più di quattro minuti di attesa. Il regista ha spiegato il senso dell'operazione in una intervista.¹³

The best way to represent it was to film in real time the audience in the theatre waiting alongside the audience at the gun itself; for both, the gun's firing comes as a surprise. While the firing is inevitable, like a film's climax, there is no foreplay, no indication of just when it will happen.¹⁴

L'evento dura pochi istanti, e tuttavia il film permette di individuare due esperienze chiave: l'attesa per qualcosa che potrebbe verificarsi (sapendo o anche non sapendo che il cannone spara tutte

¹³ *The Nine O'Clock Gun* è su Vimeo.com (<https://vimeo.com/24247794>, visitato il 25/2/2016).

¹⁴ L'intervista è apparsa in un volume sul cinema sperimentale in Canada, cfr. Mike Holboom, 2001: 215.

Fig. 18
Nine O'Clock Gun (1980). Frame stop dello sparo.



le sere), la sorpresa nell'istante in cui l'evento si verifica (Fig. 17). Attesa e sorpresa così elaborate da Gallagher sono due esperienze che si determinano a vicenda, e che fanno del tempo della visione una dimensione essenziale.

There is an everyday sense about the film which is interrupted by the very short firing of the gun and its aftermath. This narrative of waiting reduces the entire action to a single moment. Among the film's 12,000 frames it boils down to just one. The bang comes in the middle of the film, lending equal weight to the anticipation and the effect (ibidem).

Il fatto di porre l'esplosione verso la metà del video costituisce una scelta di regia che suddivide il filmato in due parti con la stessa durata temporale, estesa linearmente. In questa linearità si iscrive l'esperienza del pubblico: l'attenzione non può che percorrere tutta la durata del video restando orientata verso l'unica fonte di informazioni, e passa in rassegna ogni elemento che possa presentarsi come evento significativo. L'intuizione di Gallagher sta proprio nella scelta della posizione temporale dell'elemento sorpresa.

Tale scelta viene reiterata alla fine del video. Dopo che una dissolvenza in nero sembra aver chiuso definitivamente il filmato, il cannone torna a sparare: in un montaggio rapido si susseguono otto colpi, poi ancora un colpo appare in *slow motion*, e infine del decimo colpo si vede la fiammata, che viene bloccata in un frame stop (Fig. 18). Oltre all'innegabile effetto sorpresa, ciò che appare in



Fig. 19
From Time to Time (2014). Split screen in nove sezioni.

questa coda breve e intensa è la natura stessa del cinema come medium in grado di porre su un supporto il tempo di un evento e di poterlo replicare a volontà, ma anche di selezionare soltanto le fasi salienti di un evento e di mostrarle in rapida successione, eliminando tutte le parti noiose. In questa antitesi tra rarefazione e densità, così efficacemente mostrata da Gallagher, sembra risiedere la più ampia contrapposizione tra lo *slow cinema* (frequentato soprattutto da grandi autori internazionali) e il cinema *mainstream*, del quale la “intensified continuity” sembra essere lo strumento più adatto ad attrarre e coinvolgere le platee mondiali.¹⁵ Una rappresentazione ancora più ricercata del *Nine O’Clock Gun* appare in un recente filmato che il regista canadese ha realizzato

¹⁵ Il termine è stato introdotto da David Bordwell (2006:54). Due recenti contributi sullo *slow cinema* nei lavori di Ira Jaffe (2014) e Justin Remes (2015).

successivamente a *Time Being*. Si tratta di *From Time to Time* (2014),¹⁶ un cortometraggio che rielabora e sviluppa in una interessante versione sperimentale l’idea alla base dei film che abbiamo commentato.

Lo schermo appare suddiviso in nove riquadri di eguale grandezza, e ciascuno di essi presenta una inquadratura del cannone, ripresa nella stessa posizione e con minime variazioni di lunghezza focale (Fig. 19). Si nota però osservando lo sfondo che le riprese appartengono a giorni diversi, distinguibili per le differenze di luce e di tempo atmosferico.

It can only be experienced as a single event in the narrative of the

¹⁶ *From Time to Time* è su Vimeo.com (<https://vimeo.com/120831035>, visitato il 25/2/2016).



Fig. 20
 From *Time to Time* (2014). Il primo sparo delle 9.

present but as a representation in 'From Time to Time' we see nine days simultaneously, which exposes the ephemeral and paradoxical way we experience time and its apparent connection to space.¹⁷

L'uso dello split-screen permette al regista di moltiplicare gli effetti di attesa e di sorpresa di cui abbiamo riferito più sopra, trasformando l'evento quotidiano in uno spettacolo composito, che invita il pubblico a riconsiderare il modo in cui si sperimenta il presente. L'esperienza infatti muta radicalmente di statuto se lo stesso evento viene filmato, come in questo caso, nove volte e viene riproposto in contemporanea. A questo fa riferimento il titolo: ognuna delle nove sezioni dello schermo mostra un tempo differente, ma questi tempi appaiono indistinguibili, perché rappresen-

¹⁷ Citiamo dalla pagina Vimeo del video (<https://vimeo.com/120831035>, visitato il 25/2/2016).

tano nove situazioni che sembrano essere del tutto simili. Qui sta la novità introdotta con l'impiego dello schermo multiplo: si tratta di nove giorni diversi, più o meno alla stessa ora, nella medesima stagione, e come nella versione del segmento in *Time Being* risulta impossibile stabilire l'orario esatto, almeno fino al momento in cui il cannone spara. La difficoltà di orientamento temporale che si riscontra nei film, appare amplificata perché si moltiplica nei nove schermi: pur apparendo molto simili, i segmenti mostreranno sfasatura e autonomia temporale l'uno rispetto all'altro, e verranno colti in momenti diversi rispetto al tempo ufficiale. Così i cannoni che sparano in una sequenza casuale, dal terzo all'ottavo minuto circa del filmato, rendono visibili e percepibili tempi differenti, per quanto somiglianti, e un preciso istante (le nove di sera) che si raggiunge ogni volta in un momento diverso (Fig. 20).



Fig. 21
Time Being.
Segmento 55.
L'attesa.

Nel segmento 55 di *Time Being* appare un altro cannone. Le modalità ricordano quelle già illustrate, ma si distinguono per il fatto che la presentazione è del tutto priva di commento verbale. In questo caso l'immagine non viene presentata come elemento di illustrazione o di confronto rispetto alla spiegazione: essa appare solo nella sua relazione con la realtà mostrata, sia perché ne riproduce l'immagine, sia perché la voce over o la musica di commento sono assenti, e il sonoro in presa diretta pone il pubblico direttamente in contatto con la realtà ripresa e con il tempo reale che la contraddistingue (Fig. 21).

L'attesa anche in questo caso è di una trentina di secondi, simile a quella dell'altro cannone che abbiamo citato, ma appare preorientata proprio dal fatto che questo è in effetti il secondo cannone che appare in *Time Being*. Non occorre parafrasare Čechov per sapere che sparerà. L'attenzione dello spettatore si muove tra le figure dei militari, perfettamente disposti vicino al pezzo di artiglieria, e l'ambiente circostante: l'inquadratura lascia intravedere sullo sfondo un braccio di mare, oltre la cortina costituita dagli alberi che ornano il lato visibile della piazza d'armi. Reso più attento dall'effetto sorpresa sperimentato con il primo cannone, lo spettatore orienta l'attenzione alla ricerca di qualche segno premonitore, che giunge con il suono di una voce fuori campo. Viene chiamata la postazione, il responsabile risponde, la voce ordina di fare fuoco, l'ordine viene ripetuto, il servente aziona il meccanismo e parte il colpo (Fig. 22). Il fumo dell'esplosione avvolge i protagoni-

Fig. 22
Time Being.
Segmento 55.
Lo sparo.



sti e riempie l'inquadratura, rimaniamo in attesa che si diradi e lo sguardo torna sul pezzo d'artiglieria e sui militari immobili, ma poi si sposta attratto da una minuzia sullo sfondo, unico oggetto in movimento in tutta l'inquadratura, un ferryboat che in lontananza percorre lentamente il braccio di mare.

L'attesa come tempo di riflessione

Esaminando *Time Being* abbiamo evidenziato alcune caratteristiche chiave che esso presenta sotto il profilo temporale. Il film merita senza dubbio uno studio più approfondito e specifico, ma anche la nostra rapida disamina ha permesso di individuare molti aspetti direttamente legati con esperienze temporali ben riconoscibili e caratterizzate. L'attesa è stata quella che abbiamo trattato più analiticamente, in relazione alle sequenze sperimentali di *The Nine O'Clock Gun*, *Time Being*, e *From Time to Time*. L'attesa, la mancanza di un orientamento diretto e continuo dell'attenzione è uno degli elementi che differenziano l'estetica del film d'arte dalla narrazione del cinema hollywoodiano contemporaneo. Sono molti i registi che nei loro film hanno lasciato spazi che apparivano vuoti, seguendo il principio della dedrammatizzazione praticata da Michelangelo Antonioni. Ma questi spazi vuoti non sono semplici lacune o stasi narrative, nei film possono costituire anche momenti chiave, perché agli spettatori viene lasciato il tempo per integrare mentalmente ciò che appare come una mancanza di informazio-

ne. Un caso del genere, che si può riconoscere come esemplare della estetica temporale del cinema moderno e contemporaneo, si presenta nel finale di *Ricostruzione di un delitto* (*Anaparastassi*, 1970), di Theo Angelopoulos.¹⁸ L'attesa, la stasi narrativa, è costituita da una inquadratura dell'esterno della casa in cui è avvenuto il delitto; l'azione si svolge soprattutto nella mente del pubblico, richiamando elementi già mostrati dal film e formulando una ricostruzione che si completa durante il tempo di questa attesa. La durata anomala della inquadratura spinge lo spettatore a riflettere, a cercare un senso, e a ritrovare nella memoria un paio di elementi che ricollegano l'inquadratura con una fase dell'indagine. È così che durante l'attesa il pubblico può ricostruire mentalmente il delitto, immaginando ciò che è avvenuto dietro la porta chiusa. La ricerca mentale svolta dagli spettatori può anche non avvenire immediatamente, ma diviene inevitabile nel momento in cui arrivano i bambini dopo la scuola: a questo punto coloro che hanno ripensato al delitto hanno la certezza di avere immaginato la cosa giusta, e cioè di avere assistito all'omicidio avvenuto all'interno della casa. Il ritorno dei bambini da scuola infatti era già stato riferito in altre scene del film, omettendo però il dettaglio del ritorno del marito. All'arrivo dei ragazzi la protagonista esce dalla porta e il suo complice se ne va: azioni che corrispondono alle testimonianze rese agli investigatori. Il pubblico però può riferire queste azioni al contesto più ampio della ricostruzione del delitto. L'esperienza temporale dell'attesa si iscrive così nel contesto della comprensione narrativa, e l'anomalia della sua presenza, lo spazio vuoto che si crea appare pienamente integrato in una estetica alternativa (siamo nel 1970) rispetto a quella della narrazione classica. Analizzando *Time Being* abbiamo visto come le esperienze temporali sono legate al percorso della nostra attenzione, un percorso strutturato da singole durate delle inquadrature e dalla densità o dalla rarefazione dei diversi segmenti del film. Un percorso che viene modulato anche da accelerazioni o rallentamenti del nostro

interesse per ciò che viene mostrato, e per il modo in cui viene mostrato. Le esperienze temporali che ne derivano sono mutevoli, variano in relazione agli spettatori, al film, alle visioni singole o ripetute, ma caratterizzano e sostanziano l'idea stessa che abbiamo della visione a cui abbiamo assistito: alla fine i nostri commenti riguardano questo percorso; i giudizi sulla durata, l'intensità, la noia o l'interesse vengono espressi con chiarezza, anche al di là dei contenuti mostrati. La qualità del tempo della visione, che può trovare sintesi valutative nei giudizi finali del pubblico, apre una dimensione analitica inedita e richiede indagini accurate, in grado di rendere conto di particolari e dettagli rilevabili su differenti scale temporali nonché su differenti scale percettive e cognitive: i tempi per queste indagini, che affrontano aspetti formali insieme ad azioni mentali, sembrano maturi.

¹⁸ Abbiamo già segnalato questo caso, alla fine della analisi che abbiamo dedicato alla reiterazione nei film. Cfr. Ghislotti, 2008: 109.

BIBLIOGRAFIA

- BADDELEY A. (1997), *Human Memory. Theory and Practice*, Psychology Press, Hove and New York.
- BARDON A. (2013), *A Brief History of the Philosophy of Time*, Oxford University Press, Oxford.
- BIRX J. H. (edited by) (2009), *Encyclopedia of Time. Science, Philosophy, Teology, and Culture*, Sage, London.
- BLOCK R. A. (edited by) (1990), *Cognitive Models of Psychological Time*, Psychology Press, New York and London.
- BORDWELL D. (1986), *Narration in the Fiction Film*, Routledge, London.
- Id. (2005), *Figures Traced in Light. On Cinematic Staging*, California University Press, Berkeley.
- Id. (2006), *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*, California University Press, Berkeley.
- CALLENDER C. (2011), *The Oxford Handbook of Philosophy of Time*, Oxford University Press, Oxford.
- COWAN N. (1997), *Attention and Memory. An Integrated Framework*, Oxford University Press, Oxford.
- Id. (2005), *Working Memory Capacity*, Psychology Press, New York and Hove.
- DYKE H. - BARDON A. (edited by) (2013), *A Companion to the Philosophy of Time*, John Wiley and Sons, Malden (MA).
- ELDER B. R. (1989), *Image and Identity. Reflections on Canadian Film and Culture*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo (Ontario).
- GHISLOTTI S. (2008), *Repetita iuvant. Mnemotecnica del film narrativo*, Sestante, Bergamo.
- Id. (2012), *Film Time. Le dimensioni temporali della visione*, Sestante, Bergamo.
- GIBSON J. J. (1975), "Events Are Perceivable But Time Is Not", in FRASER J. T. - LAWRENCE N. (edited by), *The Study of Time II*, Springer, New York, pp. 295-301.
- GRODAL T. (1997), *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford University Press, Oxford.

- GUYAU J.-M. (1998), *La mémoire et l'idée de temps [1890]*, L'Harmattan, Paris.
- HOOLBOOM M. (2001), *Inside the Pleasure Dome: Fringe Film in Canada*, Corch House Books, Toronto.
- ISMAEL J. (2011), "Temporal Experience", in CALLENDER C. (edited by), *The Oxford Handbook of Philosophy of Time*, Oxford University Press, Oxford, pp. 450-484.
- JAFFE I. (2014), *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*, Columbia University Press, New York.
- KELLY S. D. (2005), "The Puzzle of Temporal Experience", in BROOK H. (edited by), *Cognition and the Brain: the Philosophy and Neuroscience Movement*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 208-238.
- KLEIN E. (2005), *Le strategie di Crono*, Meltemi, Roma.
- KLEIN, W. - LI P. (edited by) (2009), *The Expression of Time*, Mouton-De Gruyter, Berlin.
- LE POIDEVIN R. (2004), "A Puzzle Concerning Time Perception", *Synthese*, 142, pp. 109-142.
- Id. (2007), *The Images of Time. An Essay on Temporal Representation*, Oxford University Press, Oxford.
- LEVINSON J. - ALPERSON P. (1991), "What Is a Temporal Art?", *Midwest Studies in Philosophy*, 16 (1), pp. 439-450.
- MERLEAU-PONTY M. (2003), *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano.
- MICHON J. - POUTHAS V. - JACKSON J. L. (edited by) (1988), *Guyau and the Idea of Time*, Elsevier and KNAW, Amsterdam.
- MITRY J. (1965), *Esthétique et psychologie du cinéma. 2. Les formes*, Éditions universitaires, Paris.
- MOURA V. (2015), "Timing the Aesthetic Experience", *Comparative Studies in Modernism*, 6, pp. 111-122.
- POMIAN K. (1992), *L'ordine del tempo*, Einaudi, Torino.
- PÖPPEL E. (1997), "A Hierarchical Model of Temporal Perception", *Trends in Cognitive Sciences*, 1 (2), pp. 56-61.
- Id. (2004), "Lost in Time: a Historical Frame, Elementary Processing Units and the 3-second Window", *Acta Neurobiologiae Experimentis*

talis, 64, pp. 295-301.

Id. (2009), "Pre-semantically Defined Temporal Windows for Cognitive Processing", *Philosophical Transactions of the Royal Society*, 364, pp. 1887-1896.

PÖPPEL E. - BAO Y. - ZHOU B. (2011), "'Temporal Windows' as Logistical Basis for Cognitive Processing", *Advances in Psychological Science*, 19 (6), pp. 775-793.

PROSSER S. (2007), "Could We Experience the Passage of Time?", *Ratio* (new series), 20 (1), pp. 75-90.

REMES J. (2015), *Motion(less) Pictures: The Cinema of Stasis*, Columbia University Press, New York.

SMITH E. (2000), "Thread Structure: Rewriting the Hollywood Formula", *Journal of Film and Video*, 51 (3-4), pp. 88-96.

VAN WASSENHOVE V. (2009), "Minding Time in a Amodal Representational Space", *Philosophical Transactions of the Royal Society*, 364, pp. 1815-1830.

VICARIO G. (2005), *Il tempo. Saggio di psicologia sperimentale*, Il Mulino, Bologna.

VICARIO G. - ZAMBIANCHI E. (1998), *La percezione degli eventi. Ricerche di psicologia sperimentale*, Guerini, Milano.

WITTMAN M. (1999), "Time Perception and Temporal Processing Levels of the Brain", *Chronobiology International*, 16 (1), pp. 17-32.

Id. (2009), "The Inner Experience of Time", *Philosophical Transactions of the Royal Society*, 364, pp. 1955-1967.

WITTMAN M. - VAN WASSENHOVE V. (2009), "The Experience of Time: Natural Mechanisms and the Interplay of Emotion, Cognition and Embodiment", *Philosophical Transactions of the Royal Society*, 364, pp. 1809-1813.

ZHOU B. - PÖPPEL E. - BAO Y. (2014), "In the Jungle of Time: the Concept of Identity as a Way out", *Frontiers in Psychology*, July, Vol. 5, article 844.