

## Tensione nel cinema

Antonio Magri

### 1. Introduzione

Il primo momento di modalizzazione del pubblico in senso tensivo nasce dalla scelta del tutto arbitraria di vedere un film, e soprattutto un certo genere di film. Questo è vero sia che si stia parlando di uno spettatore che va al cinema, sia che si parli di uno spettatore seduto davanti alla televisione di casa propria. Anzi, è possibile assimilare anche quest'ultimo tipo di pubblico a quello che ha in mente Roland Barthes quando

*descrive la situazione di chi va al cinema come in uno stato pre-ipnotico, in cui ...il nero della sala è prefigurato dalla fantasticheria crepuscolare (preliminare all'ipnosi secondo Breuer-Freud) che conduce il soggetto, di strada in strada, di manifesto in manifesto, a inabissarsi infine in un cubo oscuro, anonimo, indifferente, dove deve prodursi quel festival degli affetti che viene chiamato film (Costa, 2001 : 88).*

La tensione insorge anche in seno ad uno spettatore pantofolaio tra le mura domestiche di un salotto accogliente, proprio perché già la sola decisione di guardare un film comporta un'auto-aspettualizzazione di per sé essenziale. Infatti, benché il pubblico non ha visto il film che si accinge a guardare, sa già, comunque, di cosa si tratta, ha cioè acquisito una serie di informazioni non indifferenti dal punto di vista della modalizzazione successiva, quando, appunto, si troverà in preda alle varie strategie tipiche del linguaggio cinematografico, atte a creare una dimensione tensiva progressiva. Magari avrà scelto di vedere il film dopo aver visto il trailer, e quindi si è creato una serie di aspettative in base al genere.

Così, quella del pubblico è una risposta in termini, in quanto è evidente che è come se, scegliendo di guardare un film, scegliesse più precisamente di stare al gioco delle modalizzazioni aspettualizzate nel trailer o anche solo nel titolo di un film. Il pubblico, insomma, sceglie di guardare un film per soddisfare allo stesso tempo ed alla stessa maniera sia un desiderio a livello di forma del contenuto che uno anche a livello della forma dell'espressione. Questa fase preliminare si configura, quindi, come un'autentica accettazione di un contratto di veridizione (Greimas, 1984 : 101), stipulata tra il pubblico ed il regista, e dalla quale dipende la successiva fruizione dell'opera.

Ebbene, già da queste prime battute è evidente che nel mondo del cinema, dal punto di vista dello spettatore, la tensione rappresenta "l'investimento timico" (Fabbri, Marrone 2001 : 225) per eccellenza; dall'altra parte, al contempo, essa rimane la categorizzazione passionale forse più ambita dai registi, in grado, inoltre, di

riassumere in sé almeno tutta una serie di generi e stili cinematografici: il thriller, il giallo, l'horror, la fantascienza ed il drammatico.

La tensione patemica, tra l'altro, è una sfera dell'affettività con cui il cinema si confronta senza prescindere dalla propria peculiarità polifonica o sintetica. Anzi, ha fatto della propria capacità di contenere ed organizzarsi insieme ad altri sistemi simbolici, ad altre forme e sostanze dell'espressione, lo strumento ideale per raggiungere la dimensione passionale in oggetto. Detto altrimenti, forse è proprio grazie all'interazione con altri sistemi semiotici che "la natura sintetica" (Lotman, 1994 : 157) dell'arte cinematografica ha fatto letteralmente propria questa passione.

A tal proposito, non è un caso che la gente ormai ha configurato la tensione con alcuni cult movie. Ad esempio, quando si parla del corrispettivo inglese, ossia della suspense, si pensa subito ai film di Hitchcock. Il pubblico procede in maniera del tutto naturale con questo genere di accostamenti, suscettibili di diventare di taratura nazional-popolare. Sono accostamenti che di solito non rimandano alla trama di qualche film, ma piuttosto agli elementi che contraddistinguono la fenomenologia tipica di un certo genere di film e soprattutto al loro regista. Si tratta di associazioni di pertinenza, con cui un regista viene, in altri termini, collegato a certi effetti, affezioni ed atmosfere cinematografici ben precise. Infatti, quando si pensa, ad esempio, proprio ad Hitchcock vengono in mente certe carrellate, inquadrature e colori che hanno modalizzato intere generazioni con il preciso intento di indurle in apprensione. Anzi, può anche darsi che queste osservazioni associative tra una passione come la suspense ed un certo modo di fare cinema si ereditino geneticamente di pubblico in pubblico.

Pertanto, sul filo dell'efficacia di queste associazioni, se magari il termine suspense fa venire in mente immediatamente il grande regista inglese, di certo quando si parla di tensione gran parte del pubblico, soprattutto italiano, pensa a Dario Argento.

Questi rappresenta di certo il regista che, forse proprio a partire, a sua volta, da Hitchcock, ha improntato in maniera indelebile ad immagine e somiglianza della tensione nei suoi film le generazioni di pubblico almeno degli ultimi 30 anni. Nel senso che il suo stile cinematografico dal suo primo film, fa testo a sé, come un artista che fa scuola o corrente da solo. Infatti, più di un Carpenter o di un Cronenberg, Dario Argento rappresenta ancora, sin dagli anni 70, colui che ha saputo usare ed osare in maniera così innovativa ed originale il linguaggio cinematografico e la sua capacità polifonica, al fine proprio di modalizzare in senso tensivo lo spettatore, da risultare un regista all'origine del genere (Fabbri, Marrone 2001 : 99). Un'originarietà che non solo non ha avuto più un seguito, ma che non è stata nemmeno, per così dire, rimpiazzata, e che, pertanto, vede la tensione, soprattutto in termini semiotici, oltre che semantici, in attesa di ulteriori sviluppi ed approfondimenti cinematografici.

## 2. Di Blob in Blob

*Blob* è un film 'americano' di fantascienza, a colori, del 1958, del regista Irvin S. Yeaworth jr. Un film dimenticato completamente - compreso il regista - da critici e storici, nonché dalle migliori filmografie del cinema, e pure da quelle sul genere.

Eppure si tratta di quel film da cui più direttamente discende l'omonima trasmissione italiana di Enrico Ghezzi e Marco Giusti. Gli interpreti principali: Steve Mc Queen, alla sua prima apparizione cinematografica, ed Aneta Corseaut.

La storia: un meteorite precipita sulla Terra, in una tranquilla e anonima cittadina americana, recandovi con sé una strana ed informe massa gelatinosa in grado di assorbire gli esseri umani che gli capitano dinnanzi e di crescere via via di dimensioni.

Un gruppo di giovani mette a soqquadro l'intera località per avvertirla della gravità della situazione, e richiamando, al contempo, l'attenzione dell'incredula polizia locale.

Niente sembra poter fermare il lento ma inarrestabile "Fluido Mortale" - questo il titolo in italiano. Quando... in preda ormai al peggio, Steve scopre che l'anidride carbonica contenuta in alcuni estintori ha il potere di immobilizzare il fluido. L'anidride raffredda il fluido fino a congelarlo ed è in questo stato che subito dopo viene rigettato nell'Artico.

La cosa che subito risalta guardando il film è il fatto che il nome Steve venga mantenuto dall'attore anche nel film. Si tratta di un uso tipico del neorealismo italiano, a cui forse il film intende ammicciare. Fatto sta che all'interno del testo filmico questo fattore può essere inteso come una convenzione semiotica, poiché è come se il regista manifesti la volontà di rendere un po' sfumato il confine che separa il tempo e lo spazio del film da quelli dello spettatore. Possiamo dire sin da adesso che questo semplice atto semiotico ha una sua ragion d'essere relativamente proprio l'obiettivo di manipolazione tensiva che Yeaworth ha intenzione di compiere lungo tutto il film, ed in particolar modo in vista della scena del "cinema nel cinema".

### 3. Contestualizzazione politica e scientifica

Prima di procedere all'analisi degli effetti speciali adoperati nel film per creare l'effetto tensione nel pubblico, bisogna dare uno sguardo veloce alla modalizzazione culturale proveniente dal contesto storico americano in cui si trova, appunto, immersa l'osservazione del pubblico cinematografico dell'epoca, nonché la stessa capacità creativa del regista. Partiamo dalla contestualizzazione politica e fissiamo subito il periodo con il fenomeno più rappresentativo del momento: il Maccartismo. Si tratta di quella campagna persecutoria anticomunista che, in una decina di anni, tra il 1943 ed il 1954 colpì artisti, intellettuali e scienziati, e fu promossa in America dal senatore Joseph Raymond McCarthy, da cui prende il nome, e che spesso sfociò in atti di vero e proprio fanatismo. Sebbene il maccartismo in ordine di tempo non giunge alla fine degli anni '50, per il furore con cui si abbatté ed i consensi che trovò si può dire che ebbe strascichi ben oltre il 1954. Si trattava pur sempre di un osservatore, di un grande fratello politico, con il quale il governo americano del tempo sorvegliava qualsiasi cosa potesse essere in odor di antinazionalismo. Ed essere antinazionalisti in quel periodo significava soprattutto o forse solo ed esclusivamente una cosa: essere comunisti. In America non pochi furono gli artisti sospettati di 'falso ideologico' o 'in odore di comunismo' (comprese le loro opere), come ad esempio il regista statunitense Edward Dmytryk, col suo cinema di impegno sociale ed ideologico, Elia Kazan, Robert Rossen, William Wyler, Jean Epstein, Jules Dassin, Fred Zinnemann, e tutti coloro che furono costretti a lasciare l'America: Charlie Chaplin, lo stesso Dassin, John Huston, Joseph Losey. Sopravalere sopraffa

*Blob* è la risultante aperta di queste due forme di opposizioni ideologiche, dal momento che nessuna delle due, assunte rispettivamente dai due protagonisti, il Fluido e Steve, sopraffa definitivamente sull'altra. Quella del fluido (la cosa rossa) è un'autentica invasione comunista, cioè la concretizzazione di una delle paure del cittadino americano del tempo. E, nella fattispecie, a ben osservare, si tratta proprio di una trasposizione cinematografica della battaglia ideologica così come è stata poc'anzi analizzata. Durante il film in effetti il fluido sistematicamente fagociterà di tutto, ma soprattutto metterà in pericolo di vita i simboli del capitalismo americano: dal market e i prodotti ad esso destinati al cinema stesso. In particolare, l'antagonismo fra il fluido e Steve, la loro lotta per programmi e contro-programmi, riflette lo scontro - tutto politico - tra sostenitori di uno smussamento dei valori individuali a favore di un unico modello in cui potesse convergere un popolo, e sostenitori di certo liberalismo - e liberismo - che fosse attento ai problemi della libertà individuale.

Per ciò che concerne, invece, la contestualizzazione del film all'interno della cronaca scientifica del tempo va registrato un evento in particolare. Oggi si conosce il "Protocollo di Kyoto"<sup>1</sup>, ma si conosce meno da quale altro trattato deriva: l'Anno Geofisico Internazionale, tenutosi tra il 1957 ed il 1958, ma proclamato nella vastità del suo programma già molti anni prima. Alla ricerca scientifica, inaugurata il 1 luglio 1957, parteciparono circa sessantamila scienziati provenienti da tutto il mondo. Durò fino al 31 dicembre del 1958, ed in seguito ai risultati degli studi condotti nell'Antartide, nel 1959 fu firmato il "Trattato Antartico".

#### 4. Effetti speciali plastici: il fluido, i colori e le luci

All'apparenza sembra di dover parlare separatamente di tre elementi distribuiti all'interno del film in modo pressoché disgiunto. Invece, nel caso di *Blob* ci si trova di fronte ad alcune scene, o addirittura a singole inquadrature, la cui realizzazione è dipesa dalla stretta correlazione contemporaneamente di tutti e tre i livelli semiotici.

Per ciò che concerne il fluido, esso non è una massa gelatinosa enorme, ma, più precisamente, una massa gelatinosa da un gallone americano (pari a circa 4 litri o poco meno), la quale, inoltre, per essere malleabile, è stato necessario ogni volta riscaldarla ad una fonte di luce, e per la quale, durante le riprese, è stato necessario ricostruire degli appositi modelli architettonici e di interni in miniatura (in America esiste addirittura un "BlobFest", in onore del film).

Questi effetti speciali artificiali, a loro volta, hanno fatto leva su quelli inerenti la direzione della fotografia, e, in particolar modo, sull'utilizzo della luce per gli interni, al fine di una illuminazione volta a rendere, attraverso l'uso dei contrasti netti, degli effetti di messa in rilievo sensoriale, sensuale, della materia degli oggetti protagonisti nelle varie scene o addirittura nelle singole inquadrature. A tutto ciò si aggiunga, poi, l'importanza che viene attribuita all'effetto della luce naturale notturna. Il fatto che la storia si svolga durante l'arco di una notte, infatti, contribuisce a creare la suspense in vista dell'effetto finale, quando cioè comparirà la scritta "The end". Anzi, parafrasando proprio il titolo di un libro di Enrico Ghezzi, "Il mezzo è l'aria", si può dire che l'oscurità della notte funge da collante, è il mezzo che serve al regista come sistema di tensione costante che tutto permea. Da questo punto di vista, si può spingere l'analisi fino ad ammettere che psichicamente il buio della notte agisce in seno allo spettatore come un doppio, quello, appunto, della sala cinematografica in cui viene proiettato il film, e che, tra l'altro, verso la fine della storia lo spettatore si ritrova raddoppiato una volta di più nel momento in cui viene doppiato in questo momento di fruizione cinematografica nella sequenza del cinema nel cinema.

Tuttavia, oltre a questi effetti speciali, tipici di una cinematografia indipendente, o, meglio ancora, che, per così dire, si autofinanzia e si arrangia con i mezzi che trova, tutt'altro che tecnologici, eppur così tanto efficaci, soprattutto per modalizzare un pubblico ancora alle prime armi in termini di fruizione cinematografica, in balia cioè ancora del dilemma *verità/finzione*, della difficoltà di separare la vita con il film durante l'osservazione di una pellicola, bisogna citare quelli stessi che compie il regista con la macchina da presa, con la quale, tra l'altro, ha il compito di mantenere in interazione i vari sistemi simbolici.

Come si diceva, per inserire il fluido nei vari set, cercando di dargli delle dimensioni su misura d'uomo e via via sempre più mostruose, sono stati riprodotti dei veri e propri plastici dei luoghi delle riprese.

---

<sup>1</sup> Trattato firmato nel 1997 ed attraverso cui 39 Paesi industrializzati del mondo si impegnano entro il 2012 a ridurre l'emissione di sei gas ad effetto serra. Tra essi, appunto, uno, "protagonista" del film: l'anidride carbonica, concausa anche esso dello scioglimento dei ghiacci e dell'innalzamento del livello dei mari.

Dopodiché è stata la macchina da presa a fare il resto, a definire completamente l'effetto speciale.

Il regista ha escogitato delle inquadrature o dei movimenti di macchina che potessero far funzionare, azionare il fluido all'interno della scenografia, mentre, in realtà, il fluido era fermo.

I suoi movimenti, insomma, non sono altro che quelli della macchina, cioè delle zoomate all'indietro o in avanti, delle inquadrature ravvicinate, a campo medio, delle carrellate, ecc.

Quelle in avanti, ad esempio, servivano spesso per ingigantire il fluido, che, quindi, diventava sempre più enorme rispetto all'obiettivo della macchina da presa; diversamente, certe inquadrature a campo medio, servivano, invece, a contestualizzare la massa del fluido all'interno degli ambienti. In alcune inquadrature addirittura il rapporto fluido/obiettivo è talmente azzerato che la sollecitazione tensiva dello spettatore raggiunge l'apice. Si tratta di quelle riprese in cui, ad un certo punto, il fluido sbuca in sovrimpressioni, trascinandosi letteralmente sulla lente dell'obiettivo, da fare, appunto, senso.

In altri termini, la tensione non è ricavata più solo attraverso un movimento di macchina che l'occhio dello spettatore percepisce come presagio di qualcosa o di qualcuno, bensì attraverso il "riscaldamento" di altri apparati percettivi. Il regista, in altri termini, intuisce che, a questo punto, per questo cambio di passo che implica una sorpresa, ovvero l'apparizione effettiva del soggetto presagito fino ad un secondo prima, occorre, appunto, far sfociare la tensione accumulatasi negli spettatori in una sorta di catarsi. L'apparizione del fluido va accompagnata ad una relativa tensivizzazione. Allora il regista sperimenta sul pubblico – il quale fino ad un momento prima era stato aspettualizzato, quindi, dal punto di vista prettamente ottico – un altro tipo modalizzazione sensoriale, quella tattile, ed inventa a tal proposito un escamotage che raramente si è visto nella storia della cinematografia: lascia, appunto, la massa del fluido trascinarsi sull'obiettivo. Mai si è visto, ad esempio, il sangue della vittima di un serial killer zampillare sull'obiettivo.

In questo modo il regista ha ottenuto per quella sequenza di immagini una gradualizzazione finale che succede alla modulazione costante della tensione cataforica precedente.

La modalizzazione tattile si evince, inoltre, dall'utilizzo delle luci durante tutto l'arco del film, proprio perché sono servite spesso per risaltare la natura gelatinosa del fluido, come, per esempio, nel caso in cui viene messa in controluce.

Ma, in genere, in *Blob* ci sono due diversi modi di adottare la luce, che non si annullano a vicenda. Con riferimento alla pittura quattro-cinquecentesca si potrebbe parlare di alcune scene con un'illuminazione all'italiana, chiaroscurale, quale potrebbe essere quella prodotta da una luce al chiar di luna, con un effetto ottico-emotivo disteso e rilassante, che spiove da una fonte naturale, quindi ben precisa ed individuabile, colpendo gli oggetti in maniera tale da avere alcuni punti più in luce altri un po' meno. E, al contempo, si potrebbe parlare di una luce fiamminga, molto analitica, mentale, artificiale, adoperata per mettere in risalto, come si diceva, in particolare le sostanze di alcuni soggetti dell'inquadratura, secondo l'uso degli effetti sfavillanti, lucidi ed anche sfuggenti, per lasciarne altre completamente all'oscuro.

Si prenda, ad esempio, la scena del ristorante di Downingtown, in cui Steve, Jane e suo fratello si riparano dalle insidie di fluido. Sul fondo la penombra è di quella sempre provocata da una luce notturna; frattanto, però, il fluido in alcuni punti luccica di uno sfavillio che solo una luce artificiale, quale può essere quella prodotta dai fari, può provocare.

La suspense, tuttavia, è una chiara dichiarazione di intenti da parte di Yeaworth che è stata formulata anche in maniera molto meno esplicita in alcuni passaggi. Il pubblico



di oggi abituato a guardare il *Blob* di Ghezzi è sicuramente avvantaggiato nel carpire certe intenzionalità di Yeaworth. Infatti, sempre nella scena di cui sopra, si vedono delle scatolette riposte su un ripiano, ma oscurate; un secondo dopo, come silhouettes, stanno in primo piano sul vano della finestra, da dove sta per entrare il fluido. Nel frattempo, però, la luce colpisce tanto i protagonisti quanto certe insegne che giacciono a terra, seminascolte, affinché ne possano venire illuminate alcune parti, quelle che bastano perché si compia un certo effetto metaforico. Sono scritte (come "sandwi") che hanno il compito di instaurare un qualche rapporto con i protagonisti, presi, però, per l'appunto, in quella condizione di precarietà in cui si trovano, e quindi di allacciare con essi un rapporto di somiglianza, di analogia, metonimico, con cui, per un momento, sotto l'effetto della caccia del fluido, diventano essi stessi carne da mangiare. Questo genere di rapporto, inoltre, si instaura allo stesso modo con le scatolette warholiane, viste perfettamente nella sequenza precedente, mentre Steve e Jane si trovavano al market, sempre per sfuggire al fluido; ed anche con i quarti di manzo tipicamente di una scena di genere pop-artistica, carraccesca, quando entrano nella cella frigorifera del market; nonché, per tornare alla scena della tavola calda, con i menù che si intravedono appesi ai muri, frattanto che il fluido si è addossato sopra il ristorante, trasformandolo in una scatoletta o in uno di quei panini farciti all'americana.

Yeaworth, dunque, pur trattando temi di interesse sociale assai rilevanti, come la guerra fredda tra Russia ed America, lo stato di scioglimento dei ghiacci nell'Antartico, non disdegna di divertirsi un po' ad esibire e a prendere in giro lo stile di vita americano.

Nel fare ciò, tuttavia, grazie all'uso sapiente di certe inquadrature e carrellate, nonché a tutti gli espedienti semiotici che entrano in correlazione con quello prettamente cinematografico, riesce a mantenere costante l'effetto di suspense. Lo stesso fatto che dapprima mostra chiaramente del mangiare in scatola, con tanto di etichetta, secondo una vena pop che si riflette anche nelle inquadrature di altri oggetti, e subito dopo, invece, non commette una ripetizione, oscurando gli stessi contenitori e facendoli divenire presenze occulte della modernità, rappresenta un unico atto semiotico in cui la stessa scelta di procedere nei confronti dello stesso oggetto prima in un modo e poi in un altro si pone all'interno dell'opera come un sottotesto con una necessità di decodifica propria.

In effetti, in questa operazione compiuta dal regista, se il riferimento, per quanto riguarda l'esibizione delle scatolette, rimanda direttamente alla Pop Art, il procedimento successivo di occultamento delle stesse rinvia al trattamento che faceva subire Giorgio De Chirico ad alcuni oggetti raffigurati nei suoi dipinti quando, appunto, li oscurava, ovvero toglieva loro la luce.

Del resto, quando ci si trova di fronte alla scena nel market bisogna considerare di trovarsi forse dinnanzi alla prima presentazione in serie di scatolette. Se non si legge bene l'etichetta, come sarà nel caso di Warhol, è solo per la capacità contestualizzante del cinema. Detto altrimenti, la loro esistenza all'interno del market, nella ripresa cinematografica, in quella situazione per giunta di precarietà di Steve e Jane (i quali appunto potrebbero fare la fine del contenuto di quelle scatolette), diventa la garanzia stessa di quel contenuto che, invece, nella presentazione warholiana necessita di essere scritta e letta chiaramente, in quanto gli oggetti sono decontestualizzati dall'ambiente in cui si è soliti trovarli.

Ad ogni modo, con la luce viene realizzata spesso una sorta di spostamento di colori in corso man mano che gli oggetti ed i soggetti menzionati si toccano, si avvicinano durante la trama da una sequenza o inquadratura all'altra. D'un tratto, il fluido, da un rosso luminoso, diventa scuro, frattanto che una grafica prende colore al suo contatto; oppure accade il contrario, e cioè che il fluido acquisti d'improvviso un colore

vivacissimo a contatto con le scatolette, quasi ne risucchiasse colori e linfa, come, ad esempio, per la ripresa del fluido sul ristorante, quando le scatolette stanno accanto al vano della finestra completamente scolorite ed il fluido si tinge di un rosso acceso.

Ebbene, la tensione viene proiettata nel quadrato semiotico cinematografico, ossia lo schermo di proiezione per lo spettatore o lo stesso obiettivo di riproduzione per il regista, anche attraverso questo genere di accostamenti ed associazioni.

Yeaworth con questo modo di usare la luce ed i colori, creando cioè un sistema di relazioni tra loro, ottiene così un struttura elementare della significazione in grado di funzionare, di ragionare, su un altro livello, quello della tematizzazione vera e propria della categoria semantica della suspense.

Dall'analisi fatta sin qui, si può benissimo dire che la relazione su cui il regista punta di più durante tutto l'arco del film per ottenere una manipolazione narrativa di senso tensivo è quella di "contrarietà" (Greimas, 1984 : V). I colori, appunto, contraggono tra di essi un'interdefinizione modale qual è quella di *essere/non essere*. Le etichette, in altri termini, da che sono colorate a che non lo sono più. Il che, ad un altro livello, ci rimanda all'uso della luce, che per antonomasia proietta sul quadrato la categoria semantica del bianco. In effetti, più in generale, gli effetti netti di illuminazione e di oscuramento dei colori, essendo ottenuti con i giochi di luce, veicolano la relazione di contrarietà che si stabilisce tra *bianco* e *nero*.

Al livello della tematizzazione passionale che interessa il regista questa relazione comporta una modulazione costante della tensione, tra *stimolazioni* ed *attenuazioni*. Un elemento fondamentale di tipo binario che, poco alla volta, viene gradualizzato in piccole catarsi, ovvero attraverso temporanei stati di liberazione delle passioni (sebbene, comunque, la tensione viene mantenuta, e, quindi, la relazione di contrarietà rimane quella di *bianco* e *nero*, e non, appunto, viceversa, di *nero* e *bianco*). Inoltre, questo sistema binario con cui si musicalizza il filmico viene condotto verso una catastrofe, ossia ad un mutamento di situazione e di fortuna dei personaggi, che, alla fine, produrrà finalmente l'inversione di senso tanto attesa: quella, appunto, di *nero - bianco*, quando alle prime ore dell'alba, il fluido, bloccato in uno stato di totale congelamento, verrà buttato nell'Artico.

Tuttavia, per rimanere al "discorso «plastico»" (Corrain, Valenti, 1991 : 152) del sistema di relazioni contrapposti dei toni di luce e di colore, investiti, dunque, a loro volta, di valori semantici universali propri (*bianco/nero = bene/male*), ad un'analisi più attenta è possibile osservare che in questa stessa sequenza di scene viene innestata un'altra sintagmatizzazione di valori cromatici.

La cosa sorprendente è che il regista non solo inserisce queste sfumature nel momento in cui i valori cromatici precedenti dovrebbero trovare la soluzione finale, ma muove questa operazione proprio in contrapposizione al tipo di discorso plastico fatto fino a quel momento.

Nel senso che in precedenza il film si era sviluppato con una certa *linearità* o *fabularità* ed a questo valore plastico erano corrisposti dei sintagmi cromatici netti e contrapposti (bianco-nero), all'insegna di una gradualizzazione censiva progressiva e costante, modulata in senso ascendente.

Adesso, invece, sul finale, proprio quando ci si aspetterebbe la conferma di quei valori con una *conversione* (nero-bianco), data dalla svolta sul genere del lieto fine, con la vittoria di Steve sul fluido, del bene sul male, sia assiste ad una sintagmatizzazione di valori cromatici contrapposta e suscettibile di intrecciarsi a quella precedente.

Cos', ad un'azione di enfaticizzazione del bianco e del nero succede un'operazione di attenuazione.

Il risultato di questo effetto deve essere correlato a quello di *non-purificazione*, di *non-liberazione* della tensione, che, appunto, deve essere mantenuta costante per essere proiettata oltre la fine del film.

In effetti, come, del resto, dicono i protagonisti, il fluido deve essere gettato nell'Artico in un momento ben preciso, ovvero prima che la luce del sole possa squagliare la massa gelatinosa dal congelamento. L'operazione di imbracatura e trasporto del fluido avviene, così, al *crepuscolo*, quando, appunto, i raggi solari non sono così forti da compromettere la manovra.

Questa sequenza, che rimane un preludio all'intervento della trasformazione della scritta "The end" operata di lì a poco dal regista sotto gli occhi dello spettatore, è valida già di per sé all'ottenimento dell'effetto di conservazione della tensione, poiché, malgrado i protagonisti abbiano appena trovato il modo di fermare il fluido, insinua nello spettatore il sentimento del *dubbio* sull'effettiva disfatta dell'antagonista.

Del resto, è lo stesso protagonista, Steve, che, ad un certo punto, dice: "Fintanto che l'Artico resterà freddo".

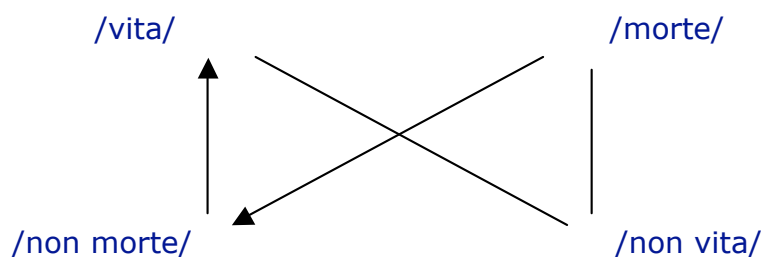
Una doccia fredda per il pubblico, al quale viene negata già adesso in maniera definitiva la possibilità di un lieto fine.

In questo modo la sequenza del sostanziale *pareggio* tra protagonisti ed antagonisti, per effetto della tematizzazione sia della negazione della disfatta finale del fluido che di una vera esultanza per la riuscita, comunque, della fermata dell'avanzata della stessa "corazzata rossa", avviene, per così dire, in una zona *neutra*, dove cioè vengono ripristinati i valori cromatici *chiaroscurali* dell'inizio del film. Un *non-nero* ed un *non-bianco* per uno *sfumato* leonardesco, dove, insomma, la luce e l'ombra non si alternano più, ma, appunto, si fondono.

Questo livello plastico, dove a prevalere non sono più i contrasti netti, ma i valori di mezzo, è correlato a quello passionale, proprio perché la tensione viene inaspettatamente mantenuta e fatta durare attraverso l'inserimento del sentimento del dubbio, che, infatti, la mantiene definitivamente irrisolta.

Il dubbio, appunto, che, come il chiaroscuro, il crepuscolo o l'alba, rappresenta una passione in cui giace la radice modale della *indefinitezza* e consente, dunque, al regista di durativizzare lo stato di tensione dello spettatore ben oltre il film.

La conclusione dell'insuccesso di porre fine alla vita del fluido permette a questo punto di fare la seguente proiezione nel quadrato semiotico della categoria semantica */vita/ vs /morte/* come tematizzazione della manipolazione tensiva in uscita:



I due meta-termini sono interdefiniti tra loro da una serie di relazioni, in cui, però, quella gerarchicamente superiore risulta essere quella, per l'appunto, finale di presupposizione, e, dunque, di incertezza.

Il messaggio finale, infatti, è che la non-morte del fluido presuppone una possibilità di ritorno in vita in futuro.

## 5. Enunciazione del parergon<sup>2</sup> finale

Ma cosa succede, insomma, alla fine del film, quando, appunto, compare la scritta "The end"? Accade che Yeaworth la trasforma in un punto interrogativo. Farà lo stesso

<sup>2</sup> Stoichita, 1998 : 19



scherzo anche l'anno successivo nel secondo dei tre soli capolavori da lui realizzati: "Delitto in quarta dimensione".

In *Blob* questo intervento, questo *aprosdòketon*<sup>3</sup> (Conte, Pianezzola, 1989 : 72), realizzato come in corso d'opera, oltre a svelare la natura onnisciente del regista, non fa che confermare l'analisi di cui sopra.

Tuttavia, permette di approfondire il punto relativo alla *duratività*. L'inquadratura finale del punto interrogativo che si staglia sul cielo, infatti, ricavato dalla scritta "The end", interviene come la presenza di una superficie trasparente, un vetro, attraverso cui la tensione passa, quasi magicamente, da una dimensione spazio-temporale all'altra, e permette, così, di ragionare anche in merito al concetto di delimitazione dello spazio artistico.

La presenza di una superficie topologica del genere, con le proprietà che la compongono, permette una "doppia esposizione": di un "io", come effetto della mano del regista, che dà del "tu" allo spettatore, e, nel fare ciò, provvede a collocare le esistenze modali di "io" e "tu". Il procedimento tropico di tipo allusivo del punto interrogativo, tuttavia, produce in seno al pubblico uno sforzo interpretativo versus il contesto sociale (spettatore implicito, ideale), con la conseguente introduzione nel testo di questa ulteriore esistenza modale, "esso" o "egli". E' come se io prendessi un vetro e vi dipingessi sopra due facce: una di profilo che ne guarda un'altra, che, però, sta di faccia, rivolta verso di me, cioè l'io che la sta dipingendo, e con la quale ci si dà del tu, parlando della faccia accanto ("egli"). Una terza persona che tuttavia potrei anche non dipingere ma far esistere lo stesso, approfittando della trasparenza di un vetro che mi faccia vedere sullo sfondo, cioè dall'altra parte rispetto alla mia, quel contesto di cui io e quello che sta di faccia parliamo, o a cui ammicchiamo.

Così è in *Blob*, in cui, inoltre, laddove si pensa di trovare una conclusione, una chiusura che provveda alla demarcazione dei vari soggetti, inclusi, appunto, ciascuno nella propria condizione spazio-temporale, si ha, dunque, un continuum. Detto altrimenti, il quadrato cinematografico, inteso non più come specchio riproduttivo, ma come schermo-finestra sul mondo, viene utilizzato non solo per ricavare una profondità aldilà del film, e una aldiquà (nel senso di una prospettiva inversa), ma anche per indicare in quale proporzione si attua il rapporto tra i tre tempi (della storia, della narrazione e del lettore): non c'è *stratificazione*, bensì *immediatezza*, poiché tra i tre tempi non vi sono intervalli.

Si tratta proprio di aderenza, o coincidenza, in quanto il tempo della narrazione, soprattutto nel momento della trasformazione della scritta "The end" con il punto interrogativo, coincide e, anzi, catapulta il tempo di lettura dello spettatore nel periodo di tempo in cui essa avviene, ovvero nel tempo stesso della storia, inferendo, appunto, in merito alla problematica sociale dello scioglimento dei ghiacci a causa del surriscaldamento dell'atmosfera terrestre.

In altri termini, Yeaworth sfrutta al massimo l'elemento di trasparenza che si suppone di un obiettivo o di uno schermo. Ma, ancora meglio, sfrutta al massimo questo elemento in un una zona di *input-output*, ovvero nella fase finale del film, in un luogo cioè in cui lo scambio di dati lungo le tre posizioni spazio-temporali è garantito e può avvenire con una certa immediatezza e scorrevolezza.

Ma affinché il risultato di questa operazione fili liscio, il regista escogita un espediente: utilizza quella che altrimenti sarebbe una semplice quanto *paratattica* scritta, "The end", ovvero un elemento a chiusura del film e d'impedimento al filtraggio della diffusione dell'allusione lungo la tangente di cui poc'anzi, per ricavare un "fuori-testo"

---

<sup>3</sup> Propriamente è l'«inatteso» emergere nel discorso di un aspetto a cui l'ascoltatore non è preparato. E' procedimento tipico, ad esempio, di certa letteratura ad effetto (epigramma, satira) in cui un'imprevista aggiunta o conclusione sorprende bruscamente il lettore che per consuetudine era preparato ad un esito diverso del discorso. Dallo scarto inatteso nasce un effetto di straniamento (vedi), per lo più con intenzione comica

(Stoichita, 1998 : 19), un *parergon* (ib.), il punto interrogativo, costituendo una nuova rete di relazioni.

Questo, dal canto suo, non rappresenta la semplice ripetizione di quanto espresso pochi secondi prima da Steve a proposito dello stato dell'Artico ("Finche l'artico resterà freddo"), ma fa scattare un meccanismo di intertesualità oltre il testo filmico, l'avamposto verso il quale deve procedere la consegna della tensione, questo particolare passaggio del testimone.

Non è un caso che il punto interrogativo si stagli sul fondo dell'orizzonte. Si tratta di un'azione che permette al regista di creare un percorso dallo spazio della narrazione a quello della storia, della realtà oltre la finzione.

In altri termini, l'*ipotatticità* dell'orizzonte rappresenta il simulacro del contesto sociale (destinatario implicito o ideale) al quale il messaggio *paratattico* del segno del dubbio, cioè il punto interrogativo, come radice modale della tensione, è rivolto, l'al di qua (nel senso di una prospettiva invertita) rispetto alla narrazione del film, o all'al di là da cui si esce, si sta per scivolare via. La stessa *aporia*, mutuata dal linguaggio pittorico, tra due tipi di rappresentazione, quella del punto interrogativo come immagine speculare che, attraverso una superficie riflettente ma trasparente, riverbera il simulacro del regista, e quella della *prospettiva*, esprimono a livello plastico il fine del dubbio.

Ciò è reso ancor più sensibile agli occhi del pubblico con la messa in primo piano del punto interrogativo, che interviene, appunto, come una soglia tra i due ordini spazio-temporali della narrazione-finzione rispetto alla realtà.

Con questo colpo di mano, con cui il regista interpone un "*io-qui-ora*" rispetto al passato della finzione filmica e al futuro del contesto sociale, Yeaworth provoca l'annessione dell'ordine spazio-temporale dello stesso pubblico, sotto gli occhi del quale, appunto, avviene la trasformazione della scritta in punto interrogativo.

La comparsa del simbolo "?" rappresenta, così, un intervento della mano del regista che ha lo scopo di inserire tra i due ordini spazio-temporali, passato e futuro, un *tempo reale*, di presentificazione, quello dell'intervento stesso e quello della fruizione, i quali, dunque, aderiscono.

La natura fuori-testo del simbolo si deve proprio alla sua opposizione in questo frangente all'orizzonte, in un contrasto *soglia vs limite* che non può fare di esso se non, appunto, un espediente semiotico talmente ravvicinato al tempo ed allo spazio nella sala dello spettatore da dover dare l'impressione di spingere fuori dal testo filmico.

In questo scopriamo le proprietà *esoforiche* (di rinvio ad un spazio-tempo fuori dal testo) ed *endoforiche* (in riferimento a quanto già espresso dentro il testo) del linguaggio cinematografico, e la strategia del regista di usarle in senso tensivo.

## 6. Musicalizzazioni del filmico

Spesso, soprattutto nei gialli o nei thriller, la suspense viene ricreata attraverso un modo di cominciare la narrazione a metà (in *media res*), per poi procedere ad un recupero per flash back.

In *Blob*, invece, il procedimento di narrazione è molto lineare, quasi da favola: c'è un ordine di apparizione dei personaggi e di sviluppo della storia pari a quello che appare nei titoli di testa.

Tuttavia, non bisogna farsi ingannare da questa linearità ed essenzialità nell'attacco e nello sviluppo del racconto. Infatti, ciò rivela piuttosto l'intenzione di procedere con una narrazione serrata, che incalzi tensivamente lo spettatore sin dall'inizio con una trama coinvolgente, e che, dopo tutto, corrisponde al fatto che tutto si svolge in una notte.

Ma a prescindere da tutto ciò la tensione in *Blob* è creata anche grazie ad un sistema complesso di musicalizzazione delle scene.

A partire da quando il fluido entra in contatto con la prima vittima (il malcapitato vecchietto), nella quale Yeaworth produce un'agnizione, poiché, appunto, rivela la natura dello sostanza gelatinosa, l'infittirsi della trama, con la conseguente complicazione dei programmi narrativi in tutti e due i fronti sia del protagonista che di quello dell'antagonista, corrisponde all'introduzione della tensione. Ma, a sua volta, la dimensione tensiva non solo è la risultante della rappresentazione del fluido che fagocita il vecchietto, quanto piuttosto di una forma dell'espressione in cui, oltre alle riprese, entrano in gioco gli effetti sia sonori che quelli soprattutto musicali.

Infatti, nella scena in cui il vecchietto esce di casa per andare a scoprire cosa è successo da quelle parti, il sopravvento di una musica tutt'altro che *distensiva* viene fatta aderire ai piani sequenza.

Il momento romantico, caratterizzato da una musica affabile, intanto era stato interrotto dal sibilo con cui, attraversando il cielo, un meteorite consegnava il fluido alla Terra.

Nella scena in questione, in cui il fluido entra in azione per la prima volta, la musica è adoperata per creare un momento di suspense. Si tratta della sequenza in cui il vecchietto si mette alla ricerca della cosa nella fitta boscaglia. Ma sarebbe meglio dire che l'elemento musicale serve al regista per allungare la presenza del fluido lì da qualche parte.

Del resto, sarà la stessa musica a farne quasi le veci per tutto il film in scene del genere. Infatti, il regista usa la musica in termini di presentificazione, barattando cioè con questa sostanza e forma dell'espressione semiotica altra l'assenza del fluido o del vecchietto nell'inquadratura o nella carrellata. Il che significa che la musica ha una capacità di *stare per*. Proprio come certe carrellate in avanti in soggettiva, le quali, anche senza l'ausilio della musica, sono in grado di sostituire letteralmente un soggetto, divenendone, appunto, il simulacro. Questa capacità va differenziata da quella cataforica. In effetti, se dovessimo optare per una traduzione del procedimento in questione in lingua naturale faremmo riferimento proprio all'indicativo presente *stare per*, nel senso, quindi, di *stare al posto di*.

Tuttavia, Yeaworth utilizza certe carrellate e la musica anche per la loro capacità cataforica, di riferirsi cioè a quanto accadrà nel futuro prossimo. In questo caso, la traduzione in lingua naturale è con l'indicativo futuro di *stare per* accadere. Così, la radice verbale di presentificare sta ad indicare il presentimento indotto, appunto, sia dalla carrellata che dalla musica.

E qual è il pre-sentimento che anticipa l'orrore seguente? Naturalmente, la tensione, con la sua radice modale dell'*incertezza*, del *dubbio*, ed a cui lo spettatore spera che segua una situazione di *appagamento*, che può essere provocata anche da una scena di orrore.

Questa sorta di appagamento sprezzante, per non dire cinico, il regista lo mette in atto in ogni sequenza simile a quella di cui sopra, in cui cioè il fluido si trova nella possibilità di mietere una vittima che non sia il protagonista Steve.

Ed è proprio sulla base di questa continua *soddisfazione* e conseguente *distensione* che il regista provoca in seno allo spettatore, non deludendolo mai, che il "tradimento" finale, in cui la tensione viene conservata ben oltre il testo filmico, riesce quanto mai sorprendente ed efficace.

Il regista escogita di far procedere di volta in volta o il vecchietto o la tensione.

Il fatto, dunque, di musicalizzare alternativamente un'inquadratura di spalle della vittima ed una carrellata in avanti in sua assenza, si configura per il regista come la migliore strategia di modalizzazione in senso tensivo dello spettatore.

In effetti, la cinepresa, nel sostituire una presenza ad un'assenza, colloca al contempo lo spettatore al posto del vecchietto. E' uno scambio alquanto vertiginoso cui il pubblico si ritrova ad essere risucchiato a ridosso dello schermo di proiezione e dell'obbiettivo, quasi a farlo guardare di sguincio.

In altri termini, sin da adesso, ovvero prima della fine, Yeaworth si diverte già ad utilizzare la caratteristica di trasparenza dell'obbiettivo della cinepresa e dello schermo. La possibilità cioè di adoperare, al contempo, queste due soglie come finestre sul mondo permette al regista di ricavare nella stessa inquadratura o carrellata un'esposizione multipla, se stesso ed il pubblico. Il che equivale a dire che non solo la lingua naturale ma anche il linguaggio cinematografico possiede delle proprietà pronominali.

E', infatti, il procedimento di alternare in una stessa carrellata in avanti una ripresa in oggettiva ed una in soggettiva, ovvero una in presenza della vittima ed una in sua assenza, a configurarsi all'interno del testo come la scelta di un "interpretante" (Fabbri, 1998 : 58), il quale, così facendo, tenta, appunto, non solo la modalizzazione tensiva del pubblico, ma, al contempo, affinché ciò riesca nel migliore dei modi, deve produrre un meccanismo intersoggettivo che per prima cosa deve chiamare in causa il pubblico stesso ("tu").

Del resto, questa chiamata in causa è un'autentica citazione, poiché lo stesso spettatore, al termine del procedimento strategico di modalizzazione, sarà colui il quale dovrà sancirne la riuscita, completando la manipolazione tentata dal regista.

Tuttavia, il momento topico in cui la tensione subisce un'impennata, grazie proprio all'effetto creato per l'occasione dal regista-interpretante tramite la carrellata ed un'apposita musicalizzazione della stessa, provvede ad innestare la presenza di questo operatore inferenziale sottoforma di "io".

Ma se una carrellata alternativamente in oggettiva ed in soggettiva, come detto prima, già di per sé è in grado di rendere uno stato di tensione nello spettatore perché allora complicarsi la vita con una musicalizzazione? La musica, soprattutto durante una ripresa in soggettiva, quando è assente, ad esempio, il vecchio e viene risucchiato al suo posto, prende in consegna la condizione patemica di suspense del pubblico, che, quindi, a questo punto sarà stata già innestata con altri espedienti plastici e tematici, ed ha il compito precipuo di aumentarla di tono, di intensificarla.

La cosa sorprendente è che questo genere di musicalizzazione a scena, e cioè della unità più piccola del racconto filmico, cresce di intensità in maniera correlata al tipo di musicalizzazione plastica che intanto avviene ad un livello più generale attraverso la contrapposizione dei programmi-contro programmi narrativi del fluido e di Steve.

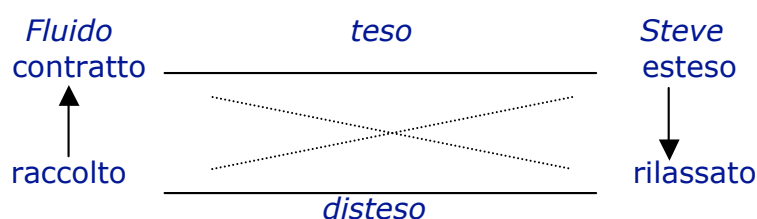
*Blob*, in effetti, è strutturato attraverso una narratività plastica di tipo prettamente musicale. Nel senso che le funzioni che stanno alla base del piano del contenuto sono omologhe a quelle del piano dell'espressione. Generalizzando, potremmo dire che il racconto del fluido si basa sulla *continuità lineare* ed a questo il contro-programma narrativo che il regista ha pensato per Steve, invece, rispecchia una funzione *segmentativa verticale*. La risultante è una ritmicizzazione musicale secondo un modello binario essenziale, che, tra l'altro, è isomorfa, a sua volta, a quella del piano dell'espressione cinematografica vera e propria, e cioè quella che avviene a livello del tavolo di montaggio dei vari fotogrammi.

Infatti, il procedimento assunto da Yeaworth è quello dell'alternanza di piani sequenza che abbiano di volta in volta come protagonista o il fluido o Steve. Di per sé questa forma dell'espressione cinematografica risulterebbe alquanto sterile da un punto di vista della manipolazione tensiva che il regista ha in mente per il suo spettatore, se non fosse che poi spetta alla musica ed agli effetti sonori, come, ad esempio, quello della fagocitazione, creare ed accrescere progressivamente lo stato d'ansia. Non è un caso se il contro-programma di Steve ha una funzione interrottiva, che cioè cerchi di

fermare l'estensione lineare del fluido, anche se, invece, fino alla fine riuscirà ad essere soltanto di tipo segmentativa. Queste due forme dell'espressione rispettivamente sono assunte per ritmicizzare e per melodicizzare il racconto filmico, ma entrambe formano un unico piano plastico in cui Steve, per la precisione, a causa della impossibilità di arrestare il fluido, finisce con il segmentarne il percorso lineare. Il risultato è una cadenza musicale che ha valore di scansione incitativa, rimico-staccata, come da marcia, e, quindi, ipnotica, in grado cioè di chiamare e trattenere a sé l'attenzione dello spettatore, affinché, poi, durante gli espedienti di accrescimento della tensione, come, ad esempio, le carrellate in soggettiva, veri e propri sussulti in avanti, il processo di manipolazione possa scorrere liscio, trovandolo, appunto, già in una fase di trance e suspense avanzata.

Inoltre, le posizioni iniziali dei due protagonisti, il fluido e Steve, inducono ad un'analisi plastica come quella di cui sopra proprio perché i meta-termini *tensione* e *distensione* vi si trovano chiaramente e rispettivamente innestati. In effetti, è da osservare come all'inizio del film Steve viva una condizione di assoluta *rilassatezza*, che, attraverso la sequenza romantica, egli proietta, *estende* al futuro; in contrapposizione all'entrata in scena de fluido. Già il sibilo stesso con cui la cosa piove dal cielo, interrompendo la scena romantica, sembra voler lasciare presagire allo spettatore quale sarà la sua avventura, o, per lo meno, di quale natura sarà, non solo cioè malefica, ma anche insistente, imperativa, ossessiva, ed insinuante, come la musica, e soprattutto tutt'altro che *distesa* e/o *distensiva*, ma anzi piuttosto *tesa*, cioè proiettata a qualche piano di distruzione.

Bisogna notare, tra l'altro, che dopo che il fluido arriva sulla Terra giace in *contrazione* sotto forma di palla che attende di essere azionata. Dal momento in cui, di lì a poco, viene avviata dal vecchietto, la sua azione malefica continuativa rappresenterà la configurazione stessa della tensione, che cercherà di estendere al massimo. Mentre Steve passerà, dal canto suo, ad una situazione di contrazione, per l'incapacità di avvertire la cittadina e tanto meno di fare ragionare la polizia sull'effettivo pericolo che incombe su tutti loro, non potendo così procedere ad un vero e proprio contro-programma. Condizione di contrazione che, appunto si sbloccherà solo quando in sinergia con la cittadina e la polizia attuerà il contro-programma, passando ad una condizione di estensione:



Questa strutturazione iniziale del film, in cui l'*incoatività* coincide con l'enunciazione embayante della tensione, trova la sua ragione d'essere nell'*incompiutezza* della fine, come disillusione, o, meglio ancora, come disgiunzione dall'oggetto di valore iscritto all'inizio nella figura di Steve, la *distensione*, a cui, del resto, si cerca di far ritorno, sempre tramite l'azione contro-programmatica di Steve, ma al posto della quale avremo, dunque, la durativizzazione della tensione del fluido.

Il film ha un percorso narrativo alquanto dinamizzato che, però, dalla contrazione non giunge al rilassamento del lieto fine, ma si ferma allo stato tensivo. Nel mezzo, attraverso gli espedienti analizzati, sta tutta una gamma di variazioni toniche della tensione, che via via la fanno crescere di intensità. Del resto, il film si configura anche



come "l'approfondimento laterale di una metafora" (Fabbri, 1998 : 68) sull'omologizzazione del corpo umano e della macchina da presa ("L'uomo con la macchina da presa" di Vertov).

Ma è soprattutto con una sequenza che Yeaworth ottiene il massimo dell'intensificazione tensiva dello spettatore, ovvero con la sequenza del cinema nel cinema.

## 7. La sequenza del cinema nel cinema e la nascita del blob-montaggio

Ad un certo punto un pompiere chiede al tenente della verità dell'esistenza del fluido e della sua pericolosità, e quello risponde: "Non lo so, ma lo accerteremo subito". Subito dopo accade che, *invece*, una voce, onnisciente, dal film in bianco e nero *Daughter of horror (o Dementia)*, del 1955, del regista John Parker, mentre ancora non si vede lo schermo del cinema in cui viene proiettato, ma un'inquadratura del pubblico, sentenzi: "No, cara. Per te non c'è più scampo. Ti distruggerò". Diciamo subito che, grazie al *Blob* di Ghezzi, e cioè con il senno di poi, questo passaggio si configura come la nascita di un tipo di montaggio, denominato, appunto, *blob*. Infatti, l'omonima trasmissione televisiva di Ghezzi si fonda su un tipo di montaggio che trae origine proprio in questo preciso punto o movimento cinematografico.

In questo passaggio l'organizzazione funzionale sembra venire meno per il fatto che non si vede subito quale legame ci può essere tra la fine della prima frase e l'inizio dell'altra, visto che si attua un mutamento relativo ai personaggi, all'ambiente ed al tempo. Il legame, però, c'è. Intanto, paradossalmente si tratta di un montaggio in cui la *contiguità* è deputata a lasciare inalterata la percezione della *sequenzialità*, ovvero la natura discontinua di cui il mezzo cinematografico è costituito ma di cui non è succube. Infatti, Yeaworth sembra dire che la natura riproduttiva della continuità del movimento su cui si basa l'utilizzo del mezzo non è l'unica forma di montaggio che il mezzo mette a disposizione. In altri termini, con il passaggio da una scena alla sequenza del cinema nel cinema il regista oppone la contraddizione in termini su cui si fonda la natura del cinema: *sequenzialità fotogrammatica/ continuità narrativa*.

Un'opposizione che, del resto, corrisponde al mettere in rilievo come il linguaggio cinematografico, oltre ad essere composto da un piano del contenuto, di un livello superficiale, quello di lettura dell'immagine, è costituito da un piano dell'espressione.

Il passaggio in questione si pone come una chiara dichiarazione di intenti, grazie alla quale deve venire fuori il messaggio metalinguistico che il montaggio non si compie, appunto, solo a livello dell'immagine di lettura, tramite montaggi che diano il senso di continuità da una scena all'altra, all'insegna, dunque, di una comune riproduzione della realtà, in cui, tra l'altro, deve essere nascosta la mano del regista.

Il montaggio (come procedura che si compie a tavolino e di cui deve rimanere traccia nello scorrere dei fotogrammi sullo schermo di proiezione), *invece*, può essere espresso a livello stesso del contenuto, con una messa in evidenza della mano del regista che, oltre a rivelare la sua focalizzazione zero rispetto all'intera storia, spinga lo spettatore a guardare il cinema con occhi nuovi, diversi, ed il mezzo con le peculiarità linguistiche e metalinguistiche che lo contraddistinguono rispetto a tutti gli altri linguaggi. Questo montaggio rivela, inoltre, come forse soprattutto il cinema sia in grado di rendere la *simultaneità* degli eventi, dei fatti che accadono nello stesso tempo ed in luoghi diversi. La *simultaneità* e la *sincronia*, dunque, per la *continuità* e la successione lineare, ovvero in ordine temporale dei fatti.

In effetti, prim'ancora di essere legate nella trama, le due sequenze lo sono al livello di un montaggio tropico. Adesso, a differenza che in altri montaggi precedenti del testo filmico, non c'è più, nell'intervallo, un'audace scenetta che attenui la contiguità sequenziale, fungendo così da dieresi, bensì un vero e proprio collage, di tipo ironico:

un collage verbale a guisa di decollage cinematografico. Ci si trova di fronte ad un'intrusione metafilmica in cui, prima che le stesse sequenze, sono le due frasi ad essere state accostate secondo il principio del "cadavere squisito" (o delle libere associazioni), e proprio nel loro accostamento sembra svelarsi l'intervento della mano di un regista onnisciente.

Un'azione che si potrebbe paragonare ad una delle ultime "Rivisitazioni" di Mimmo Rotella, il quale, nel riproporre stavolta immagini riprese dalla pittura e non più dal cinema o dalla pubblicità, li fa rivivere tra i suoi *décollages*. Inoltre, come Rotella ridipinge l'immagine tratta dalla storia dell'arte su uno dei suoi manifesti strappati, Yeaworth riprende frammenti da un testo cinematografico per ri-presentarlo per mezzo della macchina da presa. In ambedue i casi, tra l'altro, il *décollage* mostra proprio la volontà, la scelta arbitraria dell'autore di voler lasciare visibile, con la "lacerazione" ad effetto di senso tattile, il supporto della struttura di cui il mezzo è, appunto, costituito: la tela per l'arte della pittura, la pellicola, i fotogrammi, per il cinema.

Con questi movimenti il regista passa da un punto di vista in cui sembra saperne quanto i personaggi ad uno, invece, a focalizzazione zero, onnisciente, in cui ne sa più dei personaggi.

E' con l'iscrizione di quest'ultimo punto di vista che ha inizio la seconda scena "del cinema del cinema" e di tutte le altre duplicazioni metalinguistiche a funzione esclusivamente tensiva.

Già soltanto la duplicazione e la collocazione del pubblico all'interno del testo, con cui quasi si apre visivamente la scena, accanto, vicino, ai protagonisti principali della storia, il fluido e Steve, serve, infatti, ad accentuare la sua condizione di suspense. Si osserva il tentativo di porre in essere un altro tipo di scambio di ruoli, quello fra il pubblico che guarda *Daughter of horror* e quello che guarda *Blob*. In questo modo, nel momento in cui il fluido entra al cinema nel tentativo di mietere le sue vittime, la scena raggiunge l'apice di modalizzazione tensiva dello spettatore, che, quindi, diventa pronto per l'enunciazione del parergon finale.

Una volta Hitchcock, in un'intervista a cura di Truffaut, quando gli fu chiesto come vedeva il cinema del futuro, egli rispose in modo convinto che ci sarebbe stato un ipnotismo di massa per la gente che avrebbe voluto guardare un film al cinema; che non ci sarebbe stata più per loro un'identificazione nello schermo con gli attori, ma solo con se stessi, i quali, tra l'altro, andando al cinema, finalmente avrebbero potuto scegliere i protagonisti che sarebbe piaciuto loro essere. Poi tutto sarebbe svanito con l'accensione delle luci.

Ebbene, questo è quello che accade nella scena del cinema nel cinema in *Blob*. Già di per sé la complicazione della fusione del cinema e della vita fa in modo che lo spettatore chieda indietro la distinzione del confine.

Con quella intrusione, poi, il regista si pone all'interno del testo come narratore, ovvero come personaggio della sua stessa storia che sceglie di raccontare in prima persona, o, comunque, ponendo l'annullamento di qualsiasi stratificazione precedente che c'era tra sé e lo spettatore. Infatti, lo spettatore duplicato, a sua volta, funge da narratore, ossia da personaggio che compare all'interno dell'opera come destinatario del narratore, ma anche in qualità di destinante-giudice.

La prima forma di duplicazione (lo schermo nello schermo) è un'autentica operazione di astrazione del contenitore che serve al contempo alla manipolazione tensiva ed alla tutela e gestione del soggetto doppiato. Mentre la riattualizzazione costante del cinematografo, per mezzo delle successive duplicazioni, comporta il mantenimento del contenitore come dispositivo rituale d'induzione cinematografico-musicale.

La tensione, però, viene anche dalle immagini del film *Daughter of horror* che intanto scorrono nello schermo dentro lo schermo: una donna, il cui volto è stato ripreso in

primissimo piano, sta per essere strangolata da alcune mani che spuntano dai lati della delimitazione dello spazio filmico. Yeaworth avrebbe potuto scegliere altre inquadrature, o altre sequenze; ed invece, per far fronte al suo intento di manipolazione tensiva, prende quelle a suo avviso potenzialmente più suggestive. Però non sceglie solo quelle contenutisticamente più adeguate, analizza e sceglie quelle con certi tipi di inquadratura, di gradi di focalizzazioni del regista John Parker, certe carrellate. In altri termini, usa i significanti che l'interpretante-regista dell'altro film aveva realizzato per compiere, a sua volta, una configurazione di senso della tensione al fine di modalizzare e manipolare i propri spettatori.

E' un autentico lavoro di *bricolage* (Fabbri, Marrone, 2001 : 318) sui significanti di un altro discorso della tensione (operato sia a livello del piano dell'espressione che di quello del contenuto), grazie al quale vengono decontestualizzati e ricontestualizzati insieme ad altri significanti con cui intrattengono un rapporto di *similarità*, e, quindi, risemantizzati.

Infine, bisogna notare anche come la scelta cade su di un film in bianco e nero. Questo mostra una volta di più l'intenzione di Yeaworth di complicare al massimo il rapporto di illusione *finzione/realtà* per aumentare la tensione del suo spettatore. Infatti, se negli anni '50 il film a colori era associato "non solo alla realtà colorata, ma anche alla «naturalità» del cinema" (Lotman, 1994 : 43), il bianco e nero era una convenzione che veniva usata per *documentare* qualcosa che era avvenuto *veramente* durante le riprese, e veniva usata perché, appunto, le immagine sembrassero reali.

## Bibliografia

CONTE, G. BIAGIO, PIANEZZOLA EMILIO

1989 *Materiali e strumenti per lo studio della letteratura italiana*, Firenze : Edmond Le Monnier

CORRAIN, LUCIA, VALENTI, MARIO

1991 *Leggere l'opera d'arte*, Bologna : Esculapio

COSTA, ANTONIO

2002 *Il cinema e le arti visive*, Piacenza : Einaudi

FABBRI, PAOLO

1998 *La svolta semiotica*, Roma-Bari : Laterza

FABBRI, PAOLO, MARRONE GIANFRANCO

2001 *Semiotica in nuce II*, Roma : Meltemi

GREIMAS, ALGIRDAS JULIEN

1984 *Del senso 2*, ed. 1994, Milano : Bompiani

LOTMAN, JURIJ MICHALLOVI\_

1994 *Semiotica del cinema*, Catania : Prisma

NOVA, ALESSANDRO

1997 *Las Meninas*, Milano : Il Saggiatore

STOICHITA, VICTOR

1998 *L'invenzione del quadro*, Milano : Il Saggiatore