

Questo testo è apparso col titolo "Tesnière, Hjelmslev e l'andamento ritmico di Seven", in *La semiotica al cinema*, Caprettini G. P., e Valle, A. (eds.), Milano, Mondadori, (2005).



L'andamento ritmico di *Seven*

Alessandro Zinna

"La suspense è prima di tutto la drammatizzazione del materiale narrativo di un film o almeno la presentazione più intensa possibile delle situazioni drammatiche."
François Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock*.

1. Il new thriller

Un po' come è accaduto per il film noir degli anni '40, nella prima metà degli anni '90 assistiamo a una vera e propria nascita di un filone cinematografico. A inaugurare quello che si prefigura come un nuovo genere, sono film come *Il silenzio degli innocenti*, *I soliti sospetti* e *Seven*. Un tratto in particolare li accomuna: il cattivo di turno sembra scrivere il film e dominare gli eventi che si succedono. La sua figura si erge onnipotente: i suoi voleri e i suoi piani coincidono con il copione stesso del film. Per distinguere questo filone dal thriller, lo chiamerò, senza alcuna pretesa definitoria, *new thriller*.

Ne *Il silenzio degli innocenti*, l'antropofago e carcerato Hannibal aiuterà a risolvere il caso di un serial killer mettendo in atto, nel contempo, il suo intento di fuga. Ne *I soliti sospetti*, la stessa storia è raccontata dallo sconosciuto e pluriricercato Kaiser Soze, ma come accade in *Dalle nove alle dieci* di Agatha Christie, solo alla fine noi scopriamo che l'assassino è il narratore. Il serial killer che domina la scena di *Seven* mette in atto il suo piano dei sette peccati capitali speculando perfino sulle intuizioni degli investigatori, fino a far sì che uno dei poliziotti diventi a sua volta un assassino. Il cattivo di turno è il grande manipolatore per eccellenza e la tensione che emana dalla sua figura si concentra e si ripercuote su tutto il film. Quello che sembra peculiare al *new thriller* è il nuovo rapporto con i meccanismi della *tensione*, capaci di generare nello spettatore un'attesa ansiosa e angosciata centrata proprio sul ruolo dominante dell'anti-eroe. Si direbbe che questi film hanno fatto tesoro delle osservazioni di Hitchcock, adottando in particolare due delle sue tesi: 1) più riuscito è il cattivo, più riuscito sarà il film; 2) non realizzare film la cui sceneggiatura si basa unicamente sul modello *whodunit* ("chi l'ha fatto?"); ma soprattutto seguendo molti dei suoi consigli nel creare due effetti centrali come la *suspense* e la *sorpresa*. Come accadeva a suo tempo per il noir, perfino le atmosfere di questi film sono riconducibili alla nuova concezione della cura della scena, delle inquadrature e soprattutto dell'alternanza dei ritmi che determinano quel fenomeno più generale che chiamerò *l'andamento ritmico* del film.

Questa strategia, comune al *new thriller*, riceve un trattamento particolare in *Seven*. Per definire e circoscrivere queste peculiarità, mi servirò di riferimenti che vanno dalla semiotica al cinema, ma le principali osservazioni di metodo proverranno dalle teorie dei linguisti Tesnière e Hjelmslev. Dal primo autore riprendo la teoria delle *valenze dei predicati* per tentare, per questa via, una tipologia dei film gialli e dei thriller secondo le sollecitazioni cognitive che, di volta in volta, sono rivolte allo spettatore (chi l'ha fatto?, cosa succederà?, chi sarà la vittima?, come o quando accadrà?). L'intento, in fondo, è di integrare alcune delle osservazioni di Hitchcock in un modello unitario. Dal secondo autore riprendo invece la nozione di *isomorfismo dei piani*, secondo cui, ciascun piano è formato da elementi *costituenti* e *caratterizzanti*. Il ritmo è quasi sempre una concomitanza tra le marche espressive, cioè accenti e modulazioni, distribuiti rispetto ai momenti forti del piano del contenuto. È dunque a partire da queste premesse che cercherò di formulare qualche osservazione generale sull'andamento ritmico di *Seven* e del *new thriller*.

2. Seven

Titolo: *Se7en*, Usa 1995, durata 1.56", sceneggiatura Kevin Walker, regia David Fincher.

Nell'atmosfera piovosa di una città americana, l'anziano e disilluso ispettore Somerset (Morgan Freeman) sta per andare in pensione. A rilevare il suo posto, è il giovane e irruento ispettore Mills (Brad Pitt). Nel passaggio delle consegne si prefigura un breve quanto burrascoso periodo di convivenza.

Il caso che si trovano a risolvere insieme è quello della morte di un uomo obeso costretto a ingozzarsi fino a scoppiare. Dalla prima ricognizione sul luogo del delitto si palesa un conflitto latente tra i due ispettori: il giovane e l'anziano sono diversi per carattere, esperienza e soprattutto per modi investigativi. Nell'ufficio del capo, Somerset vorrebbe lasciare a Mills l'incarico perché capisce che quello dell'obeso è il primo di una serie di omicidi che difficilmente potrà portare a termine prima del ritiro. Ma è a lui che viene chiesto di risolvere il caso. L'ipotesi della serialità si rafforza con la scoperta del messaggio "Ingordigia", fatto ritrovare dietro a un frigorifero nel luogo del delitto. Contemporaneamente, il cadavere di un discusso avvocato viene rinvenuto dissanguato nel suo studio accanto alla scritta "Avarizia". Ben presto Somerset identifica in questi due messaggi il riferimento ai primi dei sette peccati capitali: le vittime sono scelte e punite come casi esemplari di ciascun peccato. Questa ipotesi prefigura lo scenario di altri cinque omicidi. Intanto Tracy (Gwyneth Paltrow), moglie dell'ispettore Mills, invita Somerset a cenare con loro ricreando un clima di collaborazione. In quell'occasione i due ispettori fanno il punto della situazione e, in un secondo sopralluogo nello studio dell'avvocato, ritrovano una richiesta d'aiuto tracciata da una mano insanguinata. Le impronte digitali conducono a un pregiudicato. L'irruzione nell'abitazione di quello che si crede l'assassino permette in realtà di rinvenire il corpo di un uomo a cui sono state inflitte le più atroci

torture: privo di una mano e tenuto a digiuno fino a farne uno scheletro vivente, il pregiudicato è la vittima designata a rappresentare il peccato dell'“Accidia”.

Nel frattempo, in un incontro privato, Tracy confida a Somerset di attendere un bambino e la sua incertezza nel portare a termine una gravidanza di cui non ha ancora messo a conoscenza il marito. Intanto la collaborazione tra i due ispettori comincia a dare i primi risultati. Somerset sospetta che a ispirare il piano del killer sia la lettura di alcuni testi letterari come *La Divina Commedia* di Dante Alighieri, gli scritti di San Tommaso D'Aquino e *I racconti di Canterbury* di Geoffrey Chaucer. Da un informatore dell'F.B.I. gli investigatori ottengono una lista di nomi con i prestiti della biblioteca circa i recenti lettori di libri sui sette peccati capitali. Tra i nominativi figura quello di John Doe. Giunti fino alla sua porta di casa, gli ispettori diventano bersaglio degli spari del killer che manca l'obiettivo e si dà alla fuga. Alla fine di un lungo inseguimento, l'ispettore Mills si trova in ginocchio con la pistola puntata alla tempia. Ma sorprendentemente, l'assassino lo risparmia e fa perdere le sue tracce. In maniera illegale, e contro i suggerimenti di Somerset, Mills decide di sfondare la porta e di entrare nell'appartamento del killer. Nella casa, arredata come l'abitazione di un predicatore e priva di impronte digitali, vengono ritrovate le prove degli omicidi nonché gli indizi fotografici che permettono di ricostruire l'identità della quarta vittima. Per quanto sulle sue tracce, i due ispettori non riescono a evitare l'omicidio di una prostituta. La donna è uccisa da un cliente che viene obbligato dall'assassino a squarciarle il ventre con un oggetto acuminato per punirla del peccato di “Lussuria”. Intanto le investigazioni si susseguono insieme agli omicidi. La quinta vittima è una giovane modella sfigurata: sul muro della sua stanza sono tracciati i caratteri che compongono la parola “Superbia”.

Il colpo di scena si presenta quando il killer si consegna spontaneamente al commissariato facendosi arrestare con le mani ancora insanguinate. Si tratta proprio di John Doe, omicida senza impronte digitali né storia e di cui il sangue rinvenuto sulle vesti non corrisponde a quello di nessuna delle vittime precedenti. Tramite il suo avvocato, il killer, propone uno scambio: far ritrovare i corpi di altre due vittime, a condizione che gli ispettori lo accompagnino da soli verso una destinazione ignota. Gli ispettori accettano e durante il percorso in macchina Doe spiega le ragioni degli omicidi: attraverso la risonanza mediatica che avrà il suo piano sarà possibile ammonire un'umanità corrotta che vive come legale ciò che è peccato.

Arrivati in un luogo isolato e seguiti a distanza da un elicottero, si vede sopraggiungere un veicolo. Allarmato per la presenza, Somerset torna indietro per bloccarlo. Il conducente viene identificato come un fattorino che si trova lì per consegnare un pacco all'ispettore Mills. L'anziano ispettore scopre così che il contenuto del pacco è la testa della moglie di Mills, e capisce che l'ultimo omicidio sarà proprio quello del killer che, suscitando l'ira del marito, vuole essere giustiziato per il peccato dell'“Invidia”. Alla richiesta di Mills di conoscere il contenuto della spedizione, Somerset replica invitandolo a mettere da parte l'arma. Doe, in ginocchio e sotto tiro, gli rivela imperturbabile la natura del pacco.

L'estremo tentativo di Somerset, per dissuadere il giovane ispettore dallo sparare sta comunque per avere successo, quando l'assassino svela un ultimo dettaglio: Tracy aspettava un bambino. Vincendo le sue ultime resistenze, Mills fa fuoco uccidendo Doe. Con l'autopunizione del killer-predicatore, il suo folle piano di giustizia è di fatto realizzato per mano dell'ispettore Mills, che nelle ultime inquadrature viene portato via dalla polizia. In chiusura la voce di Somerset concludere con questa breve citazione: "Hemingway ha detto che il mondo è meraviglioso e vale la pena lottare in suo nome; sono d'accordo solo con la seconda parte".

3. Lo spettatore tra passione e cognizione

Questo è dunque l'elenco ordinato degli eventi che riassumono la trama di *Seven*. Come ogni sintesi verbale, oltre a cancellare le atmosfere inquietanti, che sono proprie delle immagini e della musica, lo scarno riassunto lo epura dalle tensioni che ne turbano la visione o, come direbbe più correttamente Michel Chion, da quelle tensioni che si ricavano dall'*audiovisione*¹.

Da cosa sono prodotti gli stati d'animo come l'angoscia macabra per le atmosfere che vanno ben oltre la metropoli buia di *Blade Runner*, o le tensioni incalzanti provate dallo spettatore alla visione del film? Cosa genera quel senso di profonda tensione che sopraggiunge nell'ultimo piano-sequenza, fino al nichilismo che ne pervade il finale²? Queste tensioni provate dallo spettatore non sono semplicemente cognitive, ma soprattutto *passionali*. La semiotica dovrebbe spiegare i meccanismi *forici* (positivi e negativi) come i movimenti *patici* (empatici e patemici) che accompagnano l'intrigo di *tensioni* e *intensità* lungo lo svolgersi del film. In ciascuna di queste componenti vi è un fattore *ritmico* dato dall'alternanza stessa delle euforie e delle disforie, delle patie e delle empatie, delle intensità e delle detensioni. In definitiva sono questi gli effetti che il nuovo genere intende provocare nel suo spettatore: un forte stato patemico e una grande intensità nell'andamento dell'*audiovisione*. Giungere a comprendere la logica di concatenamento di questi stati passionali equivale a investigare quella strategia interna al testo che descrive i movimenti cooperativi a cui è chiamato lo spettatore. In questo il *new thriller* segue alla lettera un altro insegnamento di Hitchcock: "Lei sa che il pubblico cerca sempre di anticipare, gli piace poter dire 'Ah ! io so cosa succederà adesso'. Allora non bisogna soltanto tener conto di questo, ma dirigere completamente i pensieri dello spettatore." (Truffaut 1983, tr. it. 1997: 227). In effetti, dirigere completamente i pensieri dello spettatore potrebbe essere l'obiettivo ultimo della regia dei *new thriller*. Per farlo, il regista deve calarsi nello ruolo del cattivo, studiarlo a fondo e, come lui, essere frequentato dal demone dell'onnipotenza.

¹ Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1982.

² La fotografia di Darius Kondhi, che utilizza dei processi chimici per accentuare i neri, nonché la messa in scena estremamente ricercata per illustrare gli ambienti, contribuiscono a creare questo effetto pittorico che a tratti ricorda i film noir.

4. Alla ricerca dei modelli di tensione

La definizione di *genere di testo* non può prescindere da una teoria della lettura nel suo farsi³. Questa osservazione è ancora più evidente nel caso del giallo e del thriller. La tensione non può che essere distribuita lungo il testo e non alla sua fine, quando scorrono i titoli di coda.

Nel genere giallo, le tensioni che sollecitano lo spettatore sono prodotte e risolte nel rapporto tra il *già visto e sentito* e quanto rimane *da vedere e sentire*, tra quanto si *sa* e quanto si *viene a sapere* lungo lo scorrere del film. Come ricordava Hitchcock, uno dei giochi che è solito compiere lo spettatore esperto è di avanzare delle previsioni circa lo svolgersi degli eventi, le loro cause, i modi e i tempi d'attuazione in relazione al genere di libro o di film. Questa tensione è anzitutto *cognitiva* poiché genera degli *interrogativi* e impone che lo spettatore faccia delle *inferenze* circa l'andamento degli eventi e le possibili risoluzioni delle tensioni. Nel caso del giallo le previsioni sono passate al vaglio della coerenza dei diversi indizi che emergono col procedere del racconto⁴. Ma, a differenza del thriller letterario, il thriller filmico possiede una temporalità determinata. La scansione e l'alternanza dei suoi ritmi sono dettati dal tempo dell'audiovisione. Anche il film lascia allo spettatore il ruolo di fare e disfare delle ipotesi circa gli eventi ma, insieme, gli impone dei tempi entro cui verificare queste ipotesi. Una teoria dello spettatore modello dovrebbe ricostruire i modi di esistenza, le trasformazioni e le inferenze previste o suggerite, nonché i ruoli patemici o cognitivi, che l'*enunciario* si trova a ricoprire durante l'audiovisione⁵.

In generale, queste trasformazioni coinvolgono principalmente due *livelli del sapere*. Col procedere del film, viene anzitutto trasformato il *sapere* circa l'enunciato, cioè i fatti della storia, ma, al tempo stesso questa conoscenza muta un altro sapere che riguarda l'enunciazione e il *contratto di lettura*. Si tratta di quel *meta-sapere*, che concerne il *genere* e il *tipo* di testo audiovisivo: per esempio la conoscenza delle regole del thriller giallo, oppure la durata approssimativa di un film in quanto tipo specifico di un audiovisivo⁶.

³ Todorov stesso definisce il genere letterario "fantastico" come un'esitazione che avviene durante la lettura tra lo *strano* e il *meraviglioso*. Se ci si ponesse alla fine della storia, l'effetto sparirebbe, cioè finirebbe per essere ridotto allo strano (ma possibile) oppure per essere classificato tra gli eventi irreali (e perciò meravigliosi).

⁴ Questi indizi possono essere interni alla storia (intradiegetici) o esterni (extradiegetici), in altri termini, a volte è l'enunciato a metterci su una pista, a volte può esserlo una musica, altre volte l'azione che attribuiamo al regista che insiste della macchina da presa su un dettaglio. Così, nel piano-sequenza finale di *Seven*, l'inquadratura insiste su una roulotte, ponendola spesso al centro del quadro. Si tratta di un falso indizio che fa scattare nello spettatore il meccanismo inferenziale secondo cui se un dettaglio viene inquadrato con insistenza, allora quel dettaglio ha qualcosa a che vedere con quello che succederà (ipotesi: un complice è nascosto al suo interno, l'assassino ha teso una trappola agli ispettori, i corpi da ritrovare sono nascosti al suo interno, ecc.). In realtà, la roulotte di *Seven* è del tutto estranea all'intrigo. Ma questo non ha impedito di far lavorare a pieno regime le ipotesi immaginarie dello spettatore.

⁵ Per la definizione di "ruolo patemico" rimandiamo alla voce del *Dictionnaire II*, curata da Paolo Fabbri (cfr. Greimas e Courtés, eds., 1986).

⁶ "On sait que certains films de genre, pourtant fortement codifiés comme par exemple le film d'horreur ou le thriller, aiment à déjouer les attentes de leurs spectateurs en leur proposant des variations inédites, tant pour continuer à faire peur au spectateur que pour l'entraîner dans des rebondissements haletants, inattendus ou imprévisibles.". Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma*, Paris, Nathan, 2002.

Nel primo caso, man mano che il film avanza, lo spettatore del giallo ricostruisce e modifica le *isotopie* che chiamerò *inferenziali* (cioè cerca di stabilire un insieme di ipotesi che siano tra loro compatibili sia con il genere che con la storia); dall'altra lo spettatore immagina che, come accade spesso nei thriller gialli, la tensione si risolverà con la scoperta e l'identificazione dell'assassino da parte degli ispettori. Ora, poiché il *new thriller* sta formando un nuovo genere, lo spettatore esperto comincia a intuire che le cose potrebbero andare diversamente e che le regole che valgono per il *thriller* potrebbero non valere per il *new thriller*. Questa ipotesi è avanzata a causa del contrasto tra la regola di genere (secondo cui tutta la tensione dell'investigazione si tiene proprio sull'identità dell'assassino) e il formarsi di una nuova regola (l'assassino ha sempre la meglio e riesce a imporre la sua legge).

4. Tensioni cognitive e pragmatiche

Il modello proposto a suo tempo da Agatha Christie rispettava pienamente questo copione che abitualmente gli americani chiamano del *whodunit* (letteralmente, in gergo, "chi l'ha fatto?").

I lettori o gli spettatori di molti suoi racconti hanno imparato ad attendere il momento in cui l'investigatore Hercule Poirot, generalmente alla fine del film, riunisce i principali protagonisti della storia e risolve il caso. Nella ricostruzione che avviene in pubblico, Poirot individua le singole responsabilità – rispondendo indirettamente alle inferenze avanzate dal lettore – per poi stringere il cerchio e smascherare l'assassino. Nei suoi scritti, Raymond Chandler osservava che questo modello del giallo è debole perché sposta tutta la tensione alla fine della storia, e così facendo rischia di annoiare il lettore per il resto del racconto. Come osservava Chandler, questo schema si regge in definitiva su un'unica trasformazione: quella che mette lo spettatore sulle tracce vere o presunte dell'identità dell'assassino e sullo svelamento della sua identità. Da parte sua, l'inventore di Marlowe rivendicava l'importanza di alternare la *tensione cognitiva* che viene dal sapere, con la *tensione pragmatica* che è propria dall'azione ("quando lo spettatore comincia ad annoiarsi, metto in scena un tipo che spara con la sua pistola..."). Ora, una delle caratteristiche dei film tratti dai romanzi di Chandler è la difficoltà di ricostruire la trama del film proprio per il succedersi incalzante degli eventi (si pensi per esempio al *Grande sonno* di Howard Hawks). In questa alternanza tra la ricostruzione cognitiva, e la rapidità delle azioni e delle ricostruzioni proposte da Marlowe allo spettatore viene a mancare il tempo della ricognizione cognitiva che, generalmente, è demandata ai momenti meno intensi del film. Così, impegnandolo a seguire una nuova azione, gli si sottrae quel tempo utile a formulare delle ipotesi interpretative, che permettono di riordinare le informazioni di cui viene man mano a conoscenza. Il risultato è che se i libri di Chandler sono mediamente comprensibili, perché il lettore può interrompere la

lettura, rallentarla o ritornare sui suoi passi, lo stesso non avviene con il film, che lascia lo spettatore senza respiro.

Di fatto, queste due forme di tensione sono diverse: paradossalmente, mentre la tensione provata per l'azione vede lo spettatore nel ruolo passivo del *testimone*, la tensione cognitiva invece lo attiva come un potenziale *investigatore*. In breve, ne fa l'altro polo dell'enunciazione, a cui è riservato il compito di interpretare, patire o anticipare le strategie disseminate nel testo filmico. Su questo livello, di gran lunga il più interessante nella partita a scacchi con lo spettatore, bisogna riconoscere che quello di Agatha Christie rimane un modello povero mentre, al contrario, quello dei film tratti dai romanzi di Chandler risulta fin troppo pieno. Per certi versi viene a mancare una distribuzione delle pause nel succedersi delle tensioni cognitive e pragmatiche nell'andamento ritmico del film. Ma in definitiva, entrambi i modelli, adottano il criterio del *whodunit*⁷.

Ora, una delle realizzazioni tematiche del *whodunit* è indubbiamente l'*omicidio*, che costituisce il vero ancoraggio *tematico* del thriller giallo. Ma, a seconda dei casi, può trattarsi di un assassinio già perpetrato (abbiamo così il giallo d'investigazione) o di uno o più omicidi ancora da compiere (abbiamo per esempio il thriller alla Hitchcock). In altri termini questo stesso tema può giocare sul tempo passato, determinando la tensione *cognitiva* dell'investigazione (l'omicidio c'è già stato o è un preambolo da citare in fretta), oppure l'omicidio ci sarà, e allora questa domanda si rivolge verso il futuro e determina la tensione *pragmatica* che è propria dell'azione. Due sono dunque i tipi più generali di andamento ritmico che pervadono i copioni dei film gialli e dei thriller d'azione: li chiamerò rispettivamente i ritmi di pensiero (che definirò perciò *cognitivi*) e i ritmi che scaturiscono principalmente dalle azioni (che indicherò come *pragmatici*). I primi impegnano lo spettatore in un'attività *inferenziale* simile a quella descritta da Eco (1979), data dal costante lavoro di ricostruzione della logica motivazionale, cronologica e investigativa degli eventi; i secondi, invece, lo impegnano sull'azione presente, in cui sono in gioco la vita o la morte dei personaggi, le fughe rocambolesche, le lotte o i conflitti a fuoco⁸.

5. La tensione macrostrutturale

Se il ritmo del *new thriller* è percepito sempre come incalzante, bisogna dire che questa tensione non si deve soltanto alla rapidità nel succedersi dei ritmi cognitivi e pragmatici, quanto alla capacità di tenere la tensione anche nei momenti apparentemente meno importanti.

⁷ In proposito, malgrado qualche peccato veniale in gioventù, Hitchcock ha una posizione ben precisa: "[...] non mi piacciono molto i *whodunit*: mi ricordano i giochi di pazienza o i cruciverba. Si attende tranquillamente la risposta alla domanda: chi è l'assassino?" (in Truffaut 1983, tr. it. 1997: 61).

⁸ Come vedremo, *Seven* pone gli *omicidi* sotto il segno delle *tensione cognitiva*, poiché gli ispettori arrivano sempre a delitto avvenuto. Quattro sono invece le scene che si distinguono per la loro *tensione pragmatica*: l'irruzione della polizia nella casa del finto serial killer (posta prima dell'Accidia), la sparatoria e l'inseguimento del killer (posta prima della Lussuria), il momento in cui Doe si costituisce (collocata alla fine della Superbia) e, infine, il lunghissimo piano sequenza che si conclude con l'uccisione di Doe (Ira e Invidia).

Per spiegare questo fenomeno, vicino alla concezione hitchcockiana, ma che si serve di altre tecniche, costruiremo dei modelli secondo la taglia delle differenti porzioni di audiovisivo. Diremo che ci sono delle tensioni *macrostrutturali*, che sorreggono l'intera costruzione del film (sono movimenti che raggruppano diversi o tutti i piani-sequenza), tensioni *mediostrutturali* (interne a un piano-sequenza) che generalmente costituiscono i momenti forti del film, e infine le tensioni *microstrutturali* (relative ai piani, alle inquadrature o alla messa in scena nelle singole inquadrature)⁹. Qui di seguito, per descrivere queste tensioni, seguiremo un ordine decrescente che va dal generale al particolare.

5.1 La tensione della suspense

Nel procedere all'analisi di *Seven* cercheremo di circoscrivere tre *modelli di tensione* macrostrutturale che chiameremo rispettivamente della *suspense*, dell'*enigma* e del *mistero*. A grandi linee, questi modelli rispecchiano la macrostruttura di tre generi (il giallo d'investigazione, il thriller e il mystery). Ma poiché i confini dei generi sono, come si sa, estremamente sfumati, e i tipi non sono mai puri, questa indicazione è da prendere con estrema prudenza.

Da questo punto di vista è facile accorgersi che il modello dominante di *Seven* è quello che Hitchcock chiama del *whodunit* e che qui chiameremo della *suspense*¹⁰. Questa tensione si articola nei suoi due movimenti costitutivi: *posizione* della domanda circa l'assassino e *risoluzione* della tensione attraverso lo svelamento della sua identità. Chiamiamo *movimenti* i segmenti contenuti tra la *posizione* della domanda e la sua *risoluzione*. Generalmente i *whodunit* comprendono un solo movimento, mentre, come vedremo, benché *Seven* lo adotti per buona parte del film, se ne discosta nettamente nel finale.

Possiamo spiegare meglio questo modello aiutandoci con lo schema attanziale di Tesnière. Nella sintassi strutturale, il predicato è il cuore dell'enunciato perché stabilisce delle *valenze* secondo la possibilità di creare dei posti per tanti attanti quante sono appunto le valenze del predicato. "Morire", per esempio, è un predicato monovalente perché comporta soltanto il ruolo del soggetto. "Uccidere" invece è un predicato a due valenze perché predispone due posti attanziali: quello del Soggetto e quello dell'Oggetto. A questo modello attanziale aggiungiamo il riempimento semantico (tema del predicato: per esempio "rubare" o "uccidere", e ruolo tematico degli attanti: per esempio il "ladro" e il "derubato" o l'"assassino" e la "vittima"); per introdurre infine, sul livello del discorso, i temi, le figure e gli attori (l'obeso, John Doe). Ecco allora come andrebbe configurata la tensione della suspense secondo il modello di Tesnière:

Posizione del primo movimento: la suspense

⁹ Possiamo dire che nei gialli di Agatha Christie ci sono degli omicidi nel corso del film, ma che la tensione dominante è quella macrostrutturale del *whodunit*, mentre l'omicidio si situa tra le tensioni mediostrutturali a cui è accordata un'importanza relativa. Di fatto, anche gli omicidi a cui assistiamo nei suoi gialli, non pongono la tensione sull'azione pragmatica, ma anche in quel caso sul valore di indizio per lo svelamento finale del *whodunit*.

¹⁰ L'uso del termine "*suspense*" come modello macrostrutturale è equivalente al *whodunit* (*chi l'ha fatto*), mentre lo stesso termine, nel suo uso più generale che ne fa Hitchcock, è qui sostituito da *tensione*.

Sintassi attanziale	Attante ₁ (Soggetto)	Predicato	Attante ₂ (Oggetto)
Semantica tematica	assassino	uccidere	vittima
Semantica figurativa	<i>Identità dell'attore?</i>	(punire la gola)	obeso

A differenza dei racconti in cui un personaggio muore, il modello del thriller giallo, in particolare il giallo d'investigazione, ricorre al meccanismo della presupposizione secondo cui se c'è il corpo di una vittima (il morto), e se la causa di questa morte è violenta, allora c'è un omicidio (determinazione delle valenze del predicato). Di conseguenza, risalendo a ritroso, se c'è un'assassinato (determinazione del ruolo tematico dell'attante-oggetto) allora c'è un assassino (determinazione del ruolo dell'attante-soggetto). Così sappiamo che in *Seven* i due ispettori ritrovano un uomo obeso morto per aver ingerito troppo cibo. E poiché stabiliscono che la vittima è stata costretta a mangiare fino a scoppiare, questa morte viene accertata come omicidio (all'inizio, infatti, vi è un'esitazione che viene risolta con l'autopsia).

Il thriller giallo basato sul "chi l'ha fatto?" costruisce dunque la sua tensione sull'identità dell'attante soggetto al di là del riempimento tematico del predicato (uccidere, ferire, rubare, ecc.): nel caso dell'omicidio, la suspense crea un *segreto* sull'identità *nominale* e *figurativa* dell'attore che ricopre questo ruolo vincolato tematicamente all'assassinio. Ora, a differenza del giallo alla Christie, in cui la rosa di attori tra cui ricercare l'assassino è ben conosciuta, nel thriller l'attore può essere del tutto ignoto (come d'altronde accade per il killer de *Il silenzio degli innocenti* e per *Seven*, ma non come vedremo con *I soliti sospetti*)¹¹. L'inquietudine deriva dagli aspetti della personalità del serial killer, dalle manie che ne svelano i lati oscuri del carattere, come le ossessioni o le perversioni di cui è preda.

Ora, l'evento insolito, che in *Seven* muta il modello del *whodunit*, accade nell'ultimo quarto del film: compiuto il sesto omicidio, il serial killer si consegna alla polizia, e d'improvviso la tensione *cognitiva*, data dalla ricerca dell'identità fisica dell'attore, e quella *pragmatica*, legata alla sua cattura, vengono definitivamente risolte, chiudendo in tal modo il primo movimento:

Risoluzione del primo movimento

Sintassi attanziale	Attante ₁ (Soggetto)	Predicato	Attante ₂ (Oggetto)
Semantica tematica	assassino	uccidere	vittima
Semantica figurativa	<i>Doe</i>	(punire la gola)	uomo grasso
	<i>Doe</i>	(punire l'avarizia)	avvocato
	<i>Doe</i>	(punire l'accidia)	pregiudicato
	<i>Doe</i>	(punire la lussuria)	prostituta
	<i>Doe</i>	(punire la superbia)	modella

¹¹ Proprio per evitare che l'attore sia del tutto sconosciuto, *Seven* adotta uno stratagemma: travestito da fotografo, il killer aveva già incontrato e fotografato i due ispettori; questi ultimi lo scopriranno più tardi ritrovando le loro foto nella casa del killer (vedi oltre: § "Sorpresa"). Questo dettaglio indurrà lo spettatore a pensare che, poiché le altre vittime sono state fotografate prima di essere giustiziate, i due ispettori sono delle vittime potenziali.

Ciononostante, la tensione del film non subisce nessun declino, piuttosto si prospetta una sua rapida trasformazione. È vero che costituendosi, il killer si mette in una posizione di "impotenza", ma l'impressione che subentra è piuttosto che il killer abbia talmente la padronanza degli eventi da potersi concedere persino il lusso di costituirsi. In realtà, questa apparente impotenza, fa scattare nello spettatore il sentimento di essere di fronte a un antieroe dotato di un potere d'azione che trascende il suo stato di prigionia.

Non diversamente dal serial killer di *Seven*, anche l'antropofago Anthony Hopkins dimostra tutto il suo potere di nuocere proprio quanto più si trova impossibilitato a farlo (la camicia di forza e la museruola sono il segno apparente dell'impotenza, in realtà simbolizzano tutta la pericolosità del personaggio). Naturalmente la soluzione che si prefigge il prigioniero Doe è ben diversa dalla fuga che motiva l'azione di Hannibal. L'intenzione di Doe è di farsi giustiziare per il peccato dell'invidia, così da chiudere l'*isotopia religiosa* con la punizione e il *martirio*.

5.2 La tensione dell'enigma

In questo finale imprevisto, il genere del thriller giallo subisce dunque una prima e radicale trasformazione: oltre ad avvenire senza un vero svelamento, né alcuna caccia all'assassino, la risoluzione arriva di fatto troppo presto.

In altri termini, l'improvvisa resa dell'omicida – di cui in realtà non conosceremo quasi nulla, poiché ha asportato la pelle dei polpastrelli e il suo nome non compare nelle normali registrazioni pubbliche – induce lo spettatore a riconfigurare sia le inferenze circa la *storia*, sia le inferenze circa il *genere*. Il film introduce così una sorpresa nella storia (sapere) e una nel sapere sul genere di storia (meta-sapere). Se la prima tensione macrostrutturale si incentra sul modello classico della *suspense*, secondo la domanda "chi è l'assassino?", l'ultima parte configura una nuova tensione. In un primo tempo la domanda diventa "come potrà ancora reggere il film se il serial killer si è costituito?". Ma questa inquietudine dura poco, poiché il seguito lascia capire quale domanda sostituirà la *suspense* dando inizio al secondo movimento del film. A questo punto, lo spettatore si chiede "cosa ha escogitato ancora l'assassino?", e poiché sa che rimangono due peccati da punire, l'Ira e l'Invidia, comincia con l'avanzare delle previsioni circa le intenzioni dell'assassino, e di conseguenza comincia a ricercare le *vittime* che si avvicinano a un simile profilo tematico.

Lo spettatore che ha compiuto questo percorso cognitivo, è portato a ipotizzare che le prossime vittime potrebbero essere proprio gli ispettori. Ipotesi suggerita anche dal fatto che Doe propone di far ritrovare i corpi mancanti, ma a condizione di essere accompagnato proprio da Mills e Somerset. Inoltre, alcuni piani, introdotti ad arte, potrebbero indurre a pensarlo: Mills potrebbe impersonare benissimo l'iracondo e Somerset l'invidioso (per esempio della condizione familiare del collega). Lo spettatore, invece, non ha ragioni di dubitare che il ruolo dell'assassino spetterà ancora a Doe. A questo punto, come si è già detto, la domanda non riguarda più l'identità del *colpevole*, bensì l'identità delle *vittime*.

Questo modello di tensione posto sull'*identità dell'oggetto* è quello che definirò dell'*enigma*¹²:

Posizione del secondo movimento: l'enigma

Sintassi attanziale	Attante ₁ (Soggetto)	Predicato	Attante ₂ (Oggetto)
Semantica tematica	assassino	uccidere	vittima
Semantica figurativa	<i>Doe?</i> <i>identità dell'assassino?</i>	punire l'orgoglio punire l'invidia	<i>identità della prima vittima?</i> <i>identità della seconda vittima?</i>

La risoluzione di quest'ultima tensione riserva un'altra sorpresa e costituisce un vero rovesciamento dei ruoli: come sappiamo, l'attore che ricoprirà il ruolo dell'assassino sarà Mills, mentre, nel suo piano, Doe ha ritagliato per sé il ruolo della vittima:

Risoluzione del secondo movimento

Sintassi attanziale	Attante ₁ (Soggetto)	Predicato	Attante ₂ (Oggetto)
Semantica tematica	Assassino	uccidere	Vittima
Semantica figurativa	<i>Doe</i>	(punire l'ira)	<i>Tracy</i>
	<i>Mills</i>	(punire l'invidia)	<i>Doe</i>

A un quarto circa dalla fine, *Seven* abbandona il modello della *suspense* per introdurre il modello dell'*enigma*. Al tempo stesso, questa mutazione riapre la domanda circa l'attore che ricoprirà il ruolo dell'assassino (non a caso lo *story-board* originale affidava l'esecuzione di Doe non a Mills bensì a Somerset)¹³.

La tensione del mistero

Ma non è tutto. Va segnalato un terzo modello di tensione, modello che potremmo definire del *mistero* e che, come vedremo, gioca anch'esso un ruolo chiave nel finale di *Seven*. Questo modello pone la domanda sulla natura tematica del *predicato*, cioè "cosa accadrà?". La conseguenza di non conoscere la natura del predicato è quella di non poter stabilire i ruoli degli attanti e, di conseguenza, di non poter distribuire gli attori in questi ruoli. Nel nostro caso, poiché lo scenario dei sette peccati capitali è delineato, per quanto conosciamo molti degli attori implicati nell'azione, non sappiamo se vi sarà un semplice ritrovamento di corpi, o se invece vi saranno uno o forse due omicidi.

¹² L'enigma comprende dunque un altro meccanismo di tensione che Hitchcock era solito chiamare Mac Guffin: "Il mio migliore Mac Guffin - e per migliore intendo il più vuoto, il più inesistente, il più assurdo - è quello di *Intrigo internazionale*. È un film di spionaggio e la sola domanda posta dalla sceneggiatura è 'Che cosa cercano queste spie?'" (in Truffaut 1983, tr. it. 1997: 114). La domanda sul "che cosa" è quella dell'identità dell'oggetto.

¹³ Vedi oltre, § "Sorprese".

Riprendiamo il confronto con *I soliti sospetti*. All'inizio del film, attraverso un *flashback* ci viene mostrata una nave, con i segni di una recente battaglia e al suo interno l'esecuzione di un uomo già ferito. Da questa introduzione, le domande sottese al film diventano "che cosa è accaduto nella nave?" e "chi è l'assassino?". La storia del film viene raccontata da un narratore testimone degli eventi a un ispettore di polizia. Attraverso il *flash-back* abbiamo la risoluzione del mistero: sul battello è accaduta "la vendetta di Kaiser Soze" (al tempo stesso, scopriamo il nome dell'assassino). A questo punto, alla fine del racconto del testimone, la tensione si sposta sull'identità figurativa, cioè diventa la domanda propria della suspense che è "chi si nasconde dietro l'appellativo di Kaiser Soze?" (d'altronde, anche in *Seven*, vi è prima lo svelamento nominale e solo in un secondo tempo quello figurativo). Solo nelle ultime inquadrature, quando il racconto ritorna alla terza persona, il poliziotto a cui è stata raccontata la storia capisce che "Kaiser Soze era il narratore" e che la storia raccontata è stata inventata in quel momento¹⁴. "Era" poiché, come ne *Il silenzio degli innocenti*, il colpevole, nel frattempo, è già fuggito.

Se la domanda che sostiene il modello della *suspense* è il segreto sull'attore che ricopre il soggetto del predicato, per esempio "uccidere", e se il modello dell'*enigma* si interroga sull'identità dell'oggetto, il modello del *mistero* si regge sul *segreto* circa l'azione stessa del predicato. Quando Mills e Somerset accompagnano Doe verso un luogo ignoto, apparentemente per rinvenire i corpi mancanti, lo spettatore è al colmo della tensione: la ragione è che questa tensione non è più quella del modello della *suspense* e non è soltanto quella dell'*enigma*. Più in generale, questa tensione, è quella del *mistero*: "cosa è successo o cosa potrà succedere?". La sceneggiatura, fissando il piano dei sette peccati, ha comunque stabilito un quadro piuttosto preciso di quello che ci si può aspettare.

Posizione di un'altra tensione nel secondo movimento: il mistero

Sintassi attanziale	Attante soggetto	Predicato?	Attante oggetto
Semantica tematica	Assassino?	Assassinio o ritrovamento dei corpi?	Vittima?
Semantica figurativa	Mills, Somerset, Doe, e ...?		

Va osservato che qualitativamente la tensione del *mistero* è diversa da quella della *suspense* e dell'*enigma*. Mentre le due prime tensioni sono *concentrate*, in quanto volte a individuare gli attori specifici di una certa azione, il *mistero* si fonda su un'inquietudine *diffusa* il cui risultato è di indurre nello spettatore molteplici inferenze circa le possibili risoluzioni.

¹⁴ A proposito di *Paura in palcoscenico*, Hitchcock fa seguire questa osservazione che ricorda da vicino il nostro caso: "Nei film non abbiamo nulla da ridire se un uomo fa un racconto menzognero. D'altra parte accettiamo altrettanto bene che, quando un personaggio racconta una storia passata, questa sia illustrata in *flash-back*, come se si svolgesse al presente. Allora perché non potremmo anche raccontare una menzogna in un *flash-back*?" (in Truffaut 1983, tr. it. 1997: 159).

La tensione dei circostanti: spazio, tempo, modo e mezzo

Per completare questo studio delle forme di tensione, in base ai componenti del modello attanziale, potremmo aggiungere che il mistero può essere esteso anche a quelli che Tesnière chiamava i *circostanti*. La domanda sui circostanti potrebbe essere questa: "in che *luogo*, in che *tempo*, in che *modo* e con che *mezzi* verrà perpetrato il crimine?". Questa costruzione della tensione è peculiare agli omicidi di *Seven*. La curiosità in questo caso si spinge verso le *modalità* del delitto, per esempio sulle punizioni o le torture inflitte alle singole vittime¹⁵.

D'altra parte, è questa stessa tensione che tiene una delle due storie che si intrecciano ne *Il silenzio degli innocenti*. Infatti, lo spettatore sa che prima o poi Hannibal evaderà, e la sua curiosità è pilotata verso il *modo* con cui porterà a termine l'evasione. La domanda che domina queste sequenze del film è "come farà a eludere la sorveglianza strettissima e a fuggire dall'edificio?"¹⁶. D'altra parte l'attenzione ai circostanti è ben presente anche nell'ultima scena di *Seven*: durante il tragitto in macchina, lo spettatore non smette di chiedersi *dove* mai li porterà Doe, *quando* potrà ucciderli e soprattutto *come* accadrà, dato che ha mani e piedi incatenati, e infine con che *mezzo* riuscirà nell'intento, visto che è disarmato¹⁷.

In base a queste quattro domande, il finale di *Seven* si pone come un compendio magistrale di tutte le tensioni macrostrutturali che può presentarci il thriller. L'ultimo piano-sequenza costituisce il massimo teorico in termini di *tensione* e di *sorpresa* cognitiva: quella dell'*enigma* (chi è stato o sarà assassinato?), quella del *mistero* (cosa succederà, ci sarà un nuovo omicidio o verranno ritrovati solo dei corpi?), quella della *suspense*: (chi sarà l'assassino?) e infine quella dei circostanti: in che *modo* Doe potrà nuocere se è strettamente controllato dai poliziotti e da un elicottero che li sorveglia dall'alto?

6. L'andamento ritmico

Possiamo definire l'*andamento* come il risultato dell'eterogeneità e della taglia dei componenti che contribuiscono a creare il ritmo dell'audiovisivo. La sua prima funzione è quella di garantire il contratto di lettura tra l'autore e il suo spettatore. Questo contratto ha come scopo di tenere lo spettatore attento al succedersi degli eventi, ma anche di dosare i momenti intensi con quelli meno intensi, di variare le tensioni cognitive, che sono proprie del sapere, con le tensioni pragmatiche che sono dell'azione; di intrecciare i movimenti della macrostruttura con quelli medi

¹⁵ Come accade ne *I misteri della rue Morgue* di Edgar Allan Poe, la curiosità del caso riguarda le modalità con cui il presunto omicida è uscito da una porta chiusa dall'interno.

¹⁶ In verità, quella sui circostanti è una domanda costante dei film tematicamente incentrati sull'evasione: da *Alcatraz* di Don Siegel passando per *Papillon* di Franklin J. Schaffner e a *Il Conte di Montecristo* di Kevin Reynolds, fino a una scena di fuga del killer braccato in una stanza in *Léon* di Luc Besson.

¹⁷ E, come vedremo, in *Seven* la domanda che verte sui circostanti è il perno delle tensioni medie che si fondano sulla ricognizione investigativa dei singoli omicidi.

dei singoli piani-sequenza fino ai dettagli e ai suoni delle singole inquadrature. Come le lingue parlate, i sistemi di significazione audiovisiva sono anzitutto dei sistemi di senso temporali.

Per descrivere questi ritmi riprendiamo alcune osservazioni di Hjelmslev che ci aiuteranno a studiare le tensioni *medie* e le *microtensioni* di *Seven*. Se le macrotensioni sono di ordine cognitivo, le tensioni medie e micro sono fenomeni accentuali costruiti in quello specifico linguaggio che li veicola, nel nostro caso l'audiovisivo, piuttosto che la letteratura. È noto che uno dei pilastri portanti della teoria di Hjelmslev sia la relazione di *isomorfismo* secondo cui i piani di una semiotica sono costruiti con le medesime categorie descrittive. Di conseguenza, su entrambi i piani, vengono distinti gli elementi *costituenti* dagli elementi *caratterizzanti*. Per esempio, sul piano dell'espressione di una semiotica verbale, i fonemi *articolati* sono gli elementi *costituenti*, mentre la *prosodia* funge da elemento *caratterizzante*. A sua volta, gli *accenti* delle singole parole sono i caratterizzanti *intensi*, rispetto alle *modulazioni* che sono i caratterizzanti *estensi*. In altri termini, a differenza degli accenti, che nascono dai contrasti intersillabici all'interno di una parola, la *modulazione* è l'andamento tipico, proprio a ciascuna lingua, nel legare una successione di accenti forti, medi e deboli. Secondo il principio d'isomorfismo, questa divisione vale anche per il piano del contenuto. Per questa via, Hjelmslev identifica i *costituenti* nelle *radici*, e gli elementi *caratterizzanti* nei *morfemi*. A sua volta, per le semiotiche verbali, i caratterizzanti *intensi* saranno i morfemi *nominali* (*numero, genere*), mentre i caratterizzanti *estensi* saranno i morfemi *verbali* (*modo, diatesi, persona, tempo, aspetto*)¹⁸. Come sul piano dell'espressione gli accenti agiscono localmente, mentre le modulazioni seguono l'andamento frastico, così i morfemi nominali agiscono sulla singola parola, mentre quelli verbali modalizzano l'insieme dell'enunciato¹⁹.

Ritornando al nostro film, la funzione degli elementi caratterizzanti *estensi* è quella di dare, da una parte un ritmo all'espressione, distribuendo gli *accenti forti* attraverso un uso specifico dell'immagine e del suono; dall'altra, sul piano del contenuto, la messa in rilievo di una scena sarà data dalla scelta della *persona*, del *tempo*, del *modo*, della *diatesi* e dell'*aspetto*. Lo scopo è quello di drammatizzare l'evento mostrandolo come un *processo* nel suo pieno svolgimento. Portata alle sue estreme conseguenze, questa tecnica dovrebbe valere al di là del "radicale" a cui si applica: il modo di drammatizzare un evento cioè dovrebbe essere indipendente dall'evento stesso. Ovviamente, predicati come "cucinare" o "uccidere" hanno intrinsecamente una diversa valenza tensiva.

¹⁸ In proposito rimandiamo il lettore al nostro "La théorie des formants. Essai sur la pensée morphématique de Louis Hjelmslev", in Zinna (ed. 1985).

¹⁹ Il piano dell'espressione del film è composto da una banda visiva e da una banda sonora che costituiscono l'unità inscindibile dell'audiovisivo. È vero che la banda sonora si presta meglio a un uso caratterizzante, in particolare nel thriller, in cui la musica e i rumori forniscono spesso delle anticipazioni su come interpretare o su come potrà evolversi la scena, ma di fatto, non è possibile pensare al sonoro come a un elemento puramente caratterizzante. Si tratta piuttosto di una scelta su come distribuire il racconto tra la componente sonora e visiva. Così i dialoghi sono parte integrante della storia e, per quanto nel cinema muto fossero riportati dalle scritte sui pannelli, dagli esordi del parlato le conversazioni sono relegate al sonoro e hanno, come nel caso del *Falcone Maltese* (John Huston), un ruolo fondamentale nella ricostruzione della storia. Un caso inverso è rappresentato dai film di Hitchcock. Avendo cominciato col muto, Hitchcock è sempre rimasto fedele alla narrazione per immagini.

Per quanto un coltello da cucina che si abbatte su uno zucchini possa essere opportunamente drammatizzato, alcuni temi rimangono intrinsecamente drammatici, e questo perché la drammaticità di alcune azioni dipende dal tipo di trasformazione semantica implicata e soprattutto dall'irreversibilità dell'azione. "Uccidere", per esempio, implica una maggiore tensione anche perché esprime un passaggio irreversibile dalla 'vita' alla 'morte'.

Così, visto sotto il profilo dell'aspetto – che è uno dei fattori determinanti del ritmo del contenuto – l'azione potrà essere *compiuta* o *incompiuta*, *puntuale* o *durativa*, *incoativa* o *terminativa* ecc.²⁰. Per esempio, la scena di *Seven* in cui l'ispettore Mills dà la caccia al killer è accentuata attraverso la collocazione nel presente (*tempo*), l'espansione della sequenza della sua durata (*aspetto*), dal cambiamento del punto di vista (*diatesi*) e dall'uso delle soggettive proprie alla *steady cam* (*persona*). Sul piano dell'espressione troviamo invece una *musica* ripetitiva che imprime una tensione *durativa* e *ricorsiva* all'immagine, nonché un numero molto alto e una brevità dei piani in grado di imprimere un ritmo veloce all'espressione (la scena in questione si compone di 132 inquadrature in appena 6.5'). In definitiva, questi fattori caratterizzanti conferiscono drammaticità all'azione, nel senso che non mutano la storia, ma ne enfatizzano il *modo del racconto*.

6.1 Le tensioni dell'omicidio

Quello che possiamo considerare come uno stilema proprio di *Seven* è la scelta di non mostrare gli eventi delittuosi della storia. Infatti, fatta eccezione per i reati commessi dai poliziotti stessi, come ottenere informazioni illegali dall'FBI, sfondare la porta di casa del killer senza mandato di perquisizione o pagare una donna per testimoniare il falso, lo spettatore non assiste a nessuno degli omicidi del serial killer. Sul livello mediostrutturale – ma non su quello microstrutturale, come diremo – noi condividiamo con Mills e Somerset lo stesso sapere e, coerentemente con questa prospettiva, noi vediamo solo l'ultimo assassinio che riguarda l'esecuzione del killer²¹. Per gli altri delitti l'occultazione è sistematica:

²⁰ Non dimentichiamo che una delle definizioni della *suspense* è quella che costituisce il racconto di un evento su due *aspetti* contrastanti: da una parte la 'terminatività' (il sentimento che l'azione 'sta per finire') e dall'altra la 'duratività' (il fatto che l'azione, per così dire, 'continua a finire'). In questa direzione va la riflessione di Barthes sulla *suspense*: "La 'suspense' è evidentemente solo una forma privilegiata o, se si preferisce, esasperata della distorsione; da una parte, mantenendo una sequenza aperta (con dei procedimenti enfatici di ritardo e di ripresa), essa rafforza il contatto con il lettore (l'ascoltatore), e detiene una funzione manifestamente fatica, e d'altra parte gli offre la minaccia di una sequenza incompiuta, d'un paradigma aperto (se, come noi crediamo, ogni sequenza ha due poli), cioè d'un disordine logico, ed è questo disordine che viene consumato con angoscia e piacere (tanto più che è sempre, alla fine, riparato); la 'suspense' è dunque un gioco con la struttura, destinato, se così si può dire, a rischiarla (metterla in pericolo) e a glorificarla; esso costituisce un vero 'thrilling' dell'intelligibilità: rappresentando l'ordine (e non più la serie) nella sua fragilità, esso porta al compimento l'idea stessa di lingua: ciò che sembra più patetico e anche più intellettuale: la 'suspense', prende allo 'spirito' non allo stomaco." (Barthes 1966: tr. it 41). Ne *Gli uccelli* di Hitchcock, nella scena in cui la donna attende l'uscita dei bimbi da scuola per portarli in salvo, il meccanismo della *suspense* è generato dalla canzoncina dei bimbi che sembra sempre sul punto di finire e invece prosegue per un certo numero di volte, mentre lo spettatore vede gli uccelli sempre più numerosi posarsi alle spalle della donna che non si è accorta della loro presenza.

²¹ D'altra parte, la scelta di questa prospettiva ha come conseguenza di occultare l'operato e la figura stessa dell'assassino. Il contrasto tra l'assenza visiva del serial killer e la presenza ossessiva delle sue azioni è un'ottima tecnica per mitizzarne la figura.

tutte le morti di *Seven* sono poste sotto il segno dell'*ellissi* narrativa²². Paradossalmente *Seven* è un thriller pieno di cadaveri, e per questo definito estremamente violento, ma in realtà di tutta questa carneficina lo spettatore vede soltanto l'esecuzione del killer da parte di Mills²³.

Seven occulta il momento della violenza, ma mostra le conseguenze, e questo modo di mostrarlo è altrettanto violento. Il punto è in che modo lo è? Poiché chi ha visto il film non può negare come la tensione durante le scene del ritrovamento dei corpi sia altissima.

6.2 Le microtensioni

Per capire queste tensioni interne ai piani-sequenza, è giunto il momento di studiare più da vicino la formazione e la distribuzione degli accenti. Si tratta, in definitiva, di scoprire i modi della drammatizzazione audiovisiva.

Anzitutto va osservato che la tensione verso le morti del nostro film non concerne l'atto stesso dell'assassinare, quanto piuttosto il *ritrovamento* del cadavere. D'altra parte essa riguarda le modalità e gli eventuali indizi, nonché gli stessi messaggi che possono essere occultati nel luogo del delitto. Concentrandosi sul *sapere* intorno all'omicidio e al suo esecutore possiamo infatti ricostruire il profilo del serial killer e tracciare un abbozzo della sua personalità, proprio come fa Somerset descrivendo l'assassino come un tipo metodico e paziente, piuttosto che come un pazzo. Ora, molte di queste informazioni si ricavano dall'osservazione ravvicinata del cadavere, dal corpo a corpo della macchina da presa con il morto, dalle atrocità a cui sono sottoposte le vittime, e naturalmente dal significato simbolico che si attribuisce all'esecuzione di ciascuna vittima.

Prima di entrare negli stilemi tensivi di *Seven*, va esplicitato un altro meccanismo con cui il film evita i tempi che sono in genere privi tensione, come possono esserlo i dialoghi tra gli ispettori. Un ruolo importante gioca, in tal senso, la relazione di *conflitto* nel rapporto tra i personaggi di Somerset e Mills. Potremo pensare a questa dinamica come a un microcontrasto che tiene viva la tensione dirottandola verso un dualismo polemico dell'eroe²⁴. Questo disaccordo, al di là dei dialoghi, arriva fino al modo stesso di procedere: Somerset intima a Mills di non sfondare la porta, come alla fine gli chiede di non uccidere l'indiziato reo confesso, ma in entrambi i casi Mills esegue l'atto illegale²⁵. Al tempo stesso,

²² A differenza dell'*ellissi sintagmatica*, che è un salto nel tempo del narrare che omette il racconto dei fatti (come accade per l'assassino-narratore di *Dalle nove alle dieci* che occulta il momento in cui compie il delitto), l'*ellissi paradigmatica* è il risultato del mantenimento costante di una sola della due prospettive, nel nostro caso quella dell'eroe. Sulla definizione di ellissi narrativa rimandiamo il lettore a Marsciani e Zinna (1991: 76).

²³ Secondo Hitchcock: "[...] il lavoro del regista che vuole dare una sensazione di violenza, non è quello di filmare della violenza, ma di filmare qualsiasi cosa a patto che dia un'impressione di violenza." (in Truffaut 1983, tr. it. 1997: 222).

²⁴ Nella teoria narrativa si tratta di un sincretismo attoriale (due o più attori ricoprono il medesimo ruolo attoriale).

²⁵ Vi è una sola scena in cui c'è uno scambio di ruoli poco chiaro tra Somerset e Mills. Per procurarsi le informazioni dall'agente dell'FBI, gli ispettori compiono un atto illegale. Ora tutto lascerebbe pensare che l'iniziativa, coerentemente col personaggio venga da Mills, mentre l'azione stessa e la battuta sono affidate a Somerset: "legale, illegale, che termini desueti...".

come vedremo in conclusione, proprio questa natura polemica in seno all'eroe apre una doppia prospettiva sui valori del film.

7. *Gli accenti*

Un po' come nella costruzione del ritmo di una lingua non tutti gli accenti tonici delle singole parole sono conservati nella modulazione della frase, così, se consideriamo gli omicidi come dei radicali che formano gli *eventi* forti del contenuto, possiamo considerare la *caratterizzazione* come la drammatizzazione degli eventi, che sono così segnalati come forti, rispetto a quelli che sono trattati come deboli. Per costruire questa caratterizzazione accentuale il film si avvale di diverse microstrategie tanto sul piano dell'espressione che su quello del contenuto. Una di queste è certamente la maniera in cui ci sono mostrati i corpi, ma ugualmente l'uso della musica, la durata del piano sequenza, nonché la distribuzione delle luci, la rapidità, la quantità e la qualità delle inquadrature permettono di far risaltare le unità forti nella successione dei sette peccati capitali. Vediamoli più al dettaglio.

Gola. L'immagine e la scenografia di questa prima morte sono state a lungo pensate e studiate con cura a partire dai dettagli con cui è stata realizzata l'ambientazione. Il buio opprimente della stanza è bilanciato solo dalle lampade dei due poliziotti, e il corpo riceve luce solo a tratti dalle torce che lo scrutano localmente²⁶. Il corpo dell'obeso viene esibito da più angoli, per esempio ne viene data una visione totale (in oggettiva) fino a indugiare sui dettagli (in soggettiva), per poi mostrarlo nudo all'obitorio. Immagini in cui il corpo bianco e colante dell'obeso, come è stato osservato, ricorda i dipinti di Bacon²⁷. Questa indagine del corpo non si ferma all'epidermide, ma prosegue nelle viscere, anch'esse esibite davanti alla camera, dove non a caso più tardi saranno rinvenute tre strisce di plastica che permetteranno a Somerset di ritrovare il primo messaggio. Un altro fattore che contribuisce alla drammatizzazione è certamente l'uso della musica. Un motivo ossessivo e cupo accompagna il piano-sequenza della Gola, con delle peculiarità ritmiche e iterative che conferiscono all'immagine un alone di mistero viscerale. Infine, da non trascurare la *durata* del piano-sequenza (10.03").

Avarizia. Il corpo dell'Avarizia è completamente occultato: la scena in cui Mills visita il luogo del delitto è presentata senza particolare drammatizzazione, poiché il corpo è stato già rimosso prima dell'arrivo dell'ispettore. L'ambiente è perfettamente in luce e non suggerisce particolari inquietudini. L'unico elemento di tensione è un dettaglio della foto, che come sapremo in seguito, costituisce l'indizio per scoprire il secondo messaggio che si cela dietro a un quadro. La

²⁶ Le foto non di scena del primo omicidio sono di Melodie McDaniel. Queste foto simulano le immagini delle vittime riprese da Doe.

²⁷ Un parallelo con i dipinti di Bacon è stato proposto nella scheda del film scritta da Tullio Kezich, *Il Corriere della Sera*, 19 dicembre 1995.

macchina da presa inquadra Mills che, da dietro la scrivania, guarda in direzione della televisione senza accorgersi che il ritratto ha gli occhi cerchiati di sangue. In quel momento, lo spettatore si trova a sapere più del personaggio: "[...] le porterò un esempio su una regola fondamentale della suspense. Si tratta di dare al pubblico un'informazione che i personaggi della storia non sanno ancora; mediante questa regola il pubblico ne sa di più dei protagonisti e può porsi con maggiore interesse la domanda "Come si potrà risolvere questa situazione?". (Hitchcock, in Truffaut 1983, tr. it. 1997: 92). A riprova dell'intenzione di non dare troppa enfasi all'omicidio, la scena non presenta musica e ha una durata piuttosto modesta di 2.14".

Accidia. La caratteristica del piano-sequenza dell'Accidia è di essere costruito come un momento di tensione pragmatica poiché i poliziotti pensano di irrompere in quella che immaginano la casa dell'omicida. L'abitazione di Victor ricorda un ufficio trasformato in appartamento: anche qui, per le serrande abbassate prevale il buio e le luci sono ancora una volta quelle mobili della polizia. Il corpo di Victor, vittima dell'Accidia, viene presentato e scrutato nei dettagli, fino al momento in cui il presunto cadavere apre gli occhi e accenna a muoversi. Qui la tensione ha il suo *apax* nella sorpresa (vedi oltre), tanto più potente in quanto il movimento proviene da un corpo scheletrico e tormentato. Notiamo inoltre che i due omicidi accentuati in questa prima parte intrattengono tra loro una relazione contraria: la prima vittima è stata costretta a un eccesso, l'altra all'astinenza da cibo (caratteristica che mette in equivalenza i due omicidi e conferisce loro un'ulteriore enfasi per contrarietà). La durata dell'intero piano-sequenza è di 6.36", e come per la gola, il suono è presente come un'aggiunta *over* rispetto alle immagini. Nel piano-sequenza della Lussuria la discesa degli ispettori nel luogo del delitto è costruita come una calata nel medesimo girone infernale: a indirizzare verso questa interpretazione sono la penombra, le luci rosso fuoco e le grida della discoteca. Il corpo della prostituta, che giace in una stanza in fondo a un lungo corridoio, è ripreso soltanto come sfondo della scena, e non viene dato alcun dettaglio. Tutta la tensione del piano-sequenza è costruita anzitutto attraverso i suoni *in* che arrivano dalle voci e dalla musica della discoteca. In particolare dalla voce dell'uomo, che implora che gli venga tolto l'oggetto acuminato con cui è stato costretto a eseguire l'omicidio. La durata del piano sequenza è di 1.45", in definitiva piuttosto breve, ma meno dell'omicidio successivo.

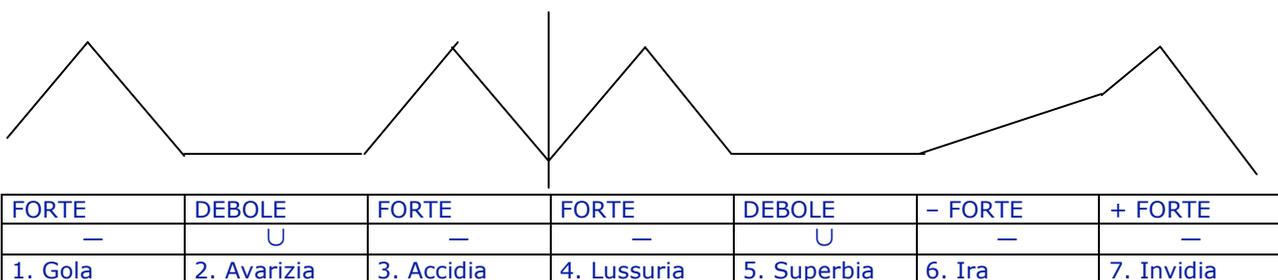
Superbia. Il corpo della Superbia, inquadrato anch'esso sullo sfondo di una conversazione tra Somerset e Mills, ci viene mostrato velocemente nei dettagli delle mani, a cui sono incollati il telefono da una parte e i barbiturici dall'altra. La stanza è illuminata a giorno ed è piuttosto fredda, incapace di suggerire qualsiasi particolare mistero (fatta eccezione per l'indovinello delle mani con gli oggetti incollati e della scritta "I did not kill her – she was given a choice"). La musica è *over*, ma prosegue quando i detective lasciano la stanza e camminano per strada, come se l'inquietudine non provenisse da quanto abbiamo visto, quanto piuttosto da quanto vedremo (Doe che si costituisce). La sua durata è di appena 0.43".

Ira e Invidia. La visione del corpo del sesto omicidio, è già di per sé un dettaglio, poiché si tratta della testa di Tracy, ma questa stessa visione è concessa unicamente a Somerset. Per una volta il film inverte l'ordine del sapere: l'ispettore sa quello che noi non sappiamo ancora e che scopriremo dalle parole di Doe a Mills. Anche questo è un micro-enigma che genera una tensione locale molto breve. In un piano-sequenza montato interamente con una musica di commento, il momento della scoperta della testa di Tracy è il solo ad essere presentato in silenzio²⁸. Infine, il corpo di Doe ci è mostrato in totale e a una certa distanza. Anche in questo caso, non vediamo il corpo mentre viene colpito, ma soltanto una volta che è caduto riverso all'indietro. La durata di questo ultimo piano-sequenza è di ben 21.0''²⁹. Volendo richiamare alcuni dei criteri che permettono di stabilire l'accentuazione dei singoli omicidi, potremo riassumerli nel seguente schema:

	Piano-sequenza	Piano-sequenza	Piano-sequenza	Piano-sequenza	Piano-sequenza	Piano-sequenza	
Peccato	GOLA	AVARIZIA	ACCIDIA	LUSSURIA	SUPERBIA	IRA	INVIDIA
Accento	—	U	—	—	U	—	—
Piano	Totale/dettagli	Totale	Totale/dettagli	Totale	Totale	—	Totale
Musica	Over	—	—	In	Over	—	—
Corpo	Presenza/visione multipla	Assenza (foto)	Presenza/dettagli	Presenza/sfondo	Presenza/sfondo	Assenza	Presenza
Durata	10.0''	2.14''	6.36''	1.45''	0.43''	21.0''	

8. La modulazione e le medie-tensioni

In *Seven* vi è dunque una diversa *modulazione accentuale*: più marcata sul primo, il terzo, il quarto e il settimo omicidio (peccati della Gola, dell'Accidia, della Lussuria e dell'Invidia). Queste quattro morti spiccano con più forza poiché, come abbiamo visto, il film crea degli artifici espressivi che ne enfatizzano la drammaticità. Complessivamente, la modulazione dei sette omicidi di *Seven* si presenta come una successione forti e deboli secondo questo andamento della tensione:



²⁸ Ancora una volta i due momenti forti si oppongono sull'asse dell'eccesso o dell'assenza: nel primo caso è il cibo, nel secondo è il suono.

²⁹ Rispetto alla visione del corpo vi è una progressiva sparizione, come se dopo i primi omicidi l'interesse per il cadavere di turno perdesse intensità. Quasi anticipando le reazioni dello spettatore che, a quel punto, ha ormai capito che la tensione degli omicidi si tiene proprio su questo dettaglio.

In definitiva, la modulazione rispetta una logica contrastiva: il principio di base è che l'unità accentuata risalta molto di più se c'è alternanza, se cioè a un momento debole succede un momento forte e viceversa. La modulazione sarà invece un *crescendo* d'intensità negli omicidi cinque e sei in vista del fortissimo della conclusione. Possiamo considerare quello dell'Invidia un fortissimo anche perché, oltre a racchiudere e risolvere la convergenza delle diverse linee di tensione, è di fatto il solo omicidio che vediamo.

Va ancora notato che questa successione di crimini presenta una *cesura* tra il terzo e il quarto omicidio. È il momento in cui gli investigatori scoprono l'identità *nominale* dell'assassino ma non riescono a catturarlo. Questo svelamento parziale di quella che in fondo è una delle tensioni proprie della suspense, provoca una rottura nella serie e permette di scomporre l'intera sequenza in due parti "— U —" e "— U — —". E, poiché le ultime morti, quelle relative all'Ira e all'Invidia, accadono nello stesso piano-sequenza, addirittura a distanza di poche inquadrature, i due omicidi andrebbero assimilati in un unico momento accentuale forte. Se accettiamo questa assimilazione, la modulazione delle due sequenze è sostanzialmente identica "— U —" e "— U —"³⁰. Possiamo concludere che le tensioni costruite intorno alle morti ha un ritmo speculare, contrappuntistico e sincopato, nel senso che questa espressione ha in musica, cioè la collocazione di tempi in levare insieme a tempi in battere a intervalli regolari o irregolari.

9. Le sorprese di Seven

"Sorpresa" è un altro dei termini che insieme a "suspense" ricorre più frequentemente nelle interviste a Hitchcock. Ora, per "sorpresa" possiamo intendere quella singolare capacità che ha il film di inventare degli eventi imprevisti. Da questo punto di vista, *Seven* è un film a *sorprese*.

Sorprendere è *saper fare attendere* e *sapere far accadere l'inatteso*, cioè *quello* che lo spettatore non si aspetta che accada, o *quando* o *dove* non si aspetta che accada, ma sempre in un lasso di tempo molto breve. La caratteristica *aspettuale* della sorpresa è di essere *puntuale*. Per quanto possa essere costruita attraverso una lunga tensione patica, la sorpresa deve essere risolta attraverso una parola o una inquadratura. Di fatto, possiamo pensare alla sorpresa come a una microtensione la cui durata è effimera, ma il cui effetto è prorompente. In *Seven* ci sono almeno sette sorprese principali, distribuite tra il ritrovamento della seconda fino alla sesta vittima. Vediamole brevemente.

Prima e seconda sorpresa. Le prime due sorprese di *Seven* concernono il Mac Guffin hitchcockiano, cioè "che cosa stanno cercando Somerset e Mills?". Nei due casi la risoluzione non tarda ad arrivare per entrambi i casi si tratta di "un

³⁰ In realtà vi è un omicidio precedente a quello della gola — che ovviamente non riguarda il serial killer — e che non è accentuato. Vi sarebbe dunque anche un primo tempo debole in levare, secondo la successione: (U) — U —.

messaggio". La costruzione di queste due scene implica un ritorno sul luogo del delitto. Nel primo, Somerset attraverso le strisce di plastica capisce che esse sono frammenti del pavimento creati dallo spostamento del frigo: proprio dietro si trova la sorpresa costituita dal messaggio scritto con il grasso (*Gluttony*) e il biglietto attaccato al muro con una citazione dal *Paradiso perduto* di Milton. Nel secondo caso si tratta ancora di un messaggio del serial killer, ma questa volta, proprio per mantenere la sorpresa, il messaggio non riguarda il nome del peccato o una citazione colta, ma una richiesta d'aiuto scritta apparentemente da Victor (*Help me*) ma in realtà, come scopriremo più tardi, tracciata da Doe con l'arto amputato a Victor.

Terza sorpresa. Per molti aspetti la *sorpresa* è la strategia contraria a quella che mette in atto lo spettatore quando avanza delle previsioni. Per questa ragione, nella sorpresa riuscita vi è sempre un successo della strategia dell'enunciatore sulle capacità previsionali dell'enunciario, naturalmente nella lealtà del contratto che prevede la disponibilità dello spettatore a lasciarsi sorprendere. Molto spesso però, affinché la sorpresa sia efficace, sono necessari alcuni stratagemmi per aggirare l'attenzione dello spettatore: proprio come accade per il ritrovamento del cadavere di Victor che, creduto morto, si rianima durante l'ispezione della polizia. Affinché però lo spettatore non intuisca che l'inquadratura si attarda a mostrarci il corpo esanime per riportarlo in vita, la regia sceglie di distrarci facendo sfogliare a Mills le foto di Victor prese dal killer in cui si vedono riapparire, a ritroso, il suo viso e il suo corpo originari³¹. A quel punto lo spettatore preso dal corpo rappresentato nell'immagine, non pensa più al corpo fisico della vittima, e la sorpresa è perfettamente riuscita.

Quarta sorpresa. Alla fine dell'inseguimento dell'assassino, prima della Lussuria, c'è un'altra sorpresa che ci attende. L'assassino, sorprende Mills stando nascosto sul tetto del camion, mentre la camera, con un altro stratagemma indugia inquadrando le gomme del veicolo. Qualche inquadratura più tardi, quando il killer carica il colpo in canna puntando la tempia di Mills, lo spettatore comincia a mettere nel conto la possibilità che Brad Pitt possa uscire di scena in anticipo (questo vantaggio è concesso soltanto ai film che propongono due attori principali in sincretismo nel ruolo dell'eroe). Invece, risparmiando la vita di Mills, il film ci sorprende e al tempo stesso solleva una nuova curiosità che riguarda le motivazioni del gesto di Doe. Qui la sorpresa assume un doppio ruolo perché al tempo stesso apre una tensione che concerne la motivazione del gesto (perché lo ha risparmiato?).

Quinta sorpresa. Un'altra sorpresa che conserva una doppia funzione è quella del ritrovamento della foto degli ispettori nell'appartamento del killer. È lì che comprendiamo che il fotografo che li aveva importunati nelle scale, e che abbiamo

³¹ A proposito di *Psycho*, Hitchcock spiega come ha costruito l'effetto sorpresa del primo omicidio: "Infatti, la prima parte della storia è esattamente quello che qui a Hollywood si chiama un *red herring*, cioè qualcosa che serve a distogliere l'attenzione, allo scopo di rendere più forte la scena dell'assassinio, affinché costituisca una sorpresa assoluta." (in Truffaut 1983, tr. it. 1997: 227). Nel caso di *Psycho* la sorpresa era assoluta e garantita dal fatto stesso che nessuno spettatore avrebbe scommesso sulla morte della principale protagonista nel primo terzo del film.

visto solo di schiena, era l'assassino. Proprio a causa di quel primo incontro, Mills sarà il primo a riconoscere Doe nel momento in cui questi si consegnerà alla polizia. Quando, al momento dell'irruzione nella casa di Doe, ci aspettiamo dei sorprendenti ritrovamenti, è questa la sorpresa che ci viene presentata: nella camera buia, nella stanza da bagno, Mills chiama d'improvviso Somerset e in una sola inquadratura i due si guardano sul foglio della carta fotografica che galleggia nel liquido di sviluppo.

Sesta sorpresa. Quella di Doe che si costituisce è certamente la sorpresa più forte anche per l'alta percentuale di improbabilità che gli avrebbe assegnato qualsiasi spettatore. La scena è filmata in modo singolare. All'inizio il piano-sequenza presenta una totale che serve a inquadrare l'ingresso dei poliziotti nel commissariato. L'inquadratura permane invariata, quasi ad attendere il successivo arrivo del taxi in primo piano. Data la vicinanza, noi vediamo solo i piedi di un uomo che esce dal taxi e che si avvia anch'egli verso il commissariato (e noi con lui seguendolo di spalle). Hitchcock, che sembra quasi aver partecipato alla stesura dell'adattamento, ha un'opportuna riflessione in proposito: "L'altro giorno stavo girando uno spettacolo di un'ora per la televisione e si vedeva un uomo che entrava in un commissariato per costituirsi. All'inizio della scena, ho ripreso piuttosto da vicino l'uomo che entra, la porta che si chiude; egli si dirige verso una scrivania, ma non ho fatto vedere tutta la scenografia. Mi hanno detto: 'Non vuole mostrare tutto il commissariato in modo che la gente sappia che ci si trova in un commissariato'. Ho risposto: 'Perché? Abbiamo il sergente di polizia che ha tre gradi sul braccio e che si trova proprio vicino alla macchina da presa; è sufficiente per far capire che siamo in un commissariato. Il campo totale potrà essere molto utile in un momento drammatico, perché sciuparlo?'". (Truffaut 1983, tr. it. 1997: 183). E in effetti il campo totale è sfruttato per accentuare l'effetto drammatico, in particolare per enfatizzare la sorpresa. Fino al momento in cui Doe chiama gli ispettori che sono sulle scale l'inquadratura è molto stretta. Nel momento in cui, per la terza volta, Doe chiama ad alta voce "ispettore" rivolto a Mills e Somerset, la totale che in quel momento è in parte chiusa dal corpo dei due poliziotti che sono sulle scale si apre e sullo sfondo, con l'improvvisa sensazione della scoperta dello spazio, appare impassibile John Doe. Anche in questo caso l'effetto è pienamente riuscito.

Settima sorpresa. L'ultima sorpresa, quella legata alla morte di Tracy, è imprevedibile per più di una ragione. Il peccato da punire è l'ira. Ora fin qui le vittime sono scelte a caso e sono sempre state sconosciute. Questa regola implicita ha indotto lo spettatore a scartare tra le possibili risoluzioni la moglie di Mills. Ma vi è una regola più forte che lo induce a escludere Tracy. Lo spettatore sa che la regola delle morti è che attraverso l'omicidio viene scelto un individuo che è simbolo di quel peccato. Ora, poiché sarebbe difficile pensare a Tracy per i peccati dell'Ira o dell'Invidia, anche per queste ragioni, lo spettatore non si aspetta che Mills sia punito indirettamente. Naturalmente, anche se la trama ne esce un po' forzata, l'effetto sorpresa risulta ancora più efficace. Ora, l'altra cosa

che non ci si attende è che nel pacco ci sia una parte dei corpi che si stanno cercando³². La sorpresa è ben visibile sul viso di Somerset, che rimane sconvolto dalla vista del pacco. Questa reazione non fa che accrescere la tensione dello spettatore verso il suo contenuto. Contenuto che sarà rivelato dal racconto di Doe nell'inquadratura successiva ("sono andato a trovare tua moglie stamattina...").

Ultima sorpresa. In realtà, come abbiamo accennato, nel finale si sarebbe dovuta aggiungere un'ultima sorpresa che riguarda l'omicidio di Doe. La storia a fumetti dello *story-board* originale prevedeva quanto segue: Mills con la pistola alla tempia di Doe, i due ispettori che nell'inquadratura successiva si puntano la pistola a vicenda, il dettaglio di una pistola che spara: un'inquadratura successiva mostra Doe che crolla e a seguire una totale che svela Somerset con la pistola ancora fumante. Questo finale, va detto, avrebbe tenuto aperte tutte le tensioni fino all'ultimo istante: chi è l'assassinato (Doe, Mills o Somerset?), e soprattutto per un istante nel momento in cui si vede crollare Doe, rimane ancora aperta l'ultima domanda: chi è l'assassino (Mills o Somerset?). Questo finale, che di fatto avrebbe celebrato un modello di tensione più estremo e teorico, è stato scartato a favore di una chiusura più pessimistica e, per certi, aspetti più coerente col clima noir che si respira per tutto il film. Ma entriamo nel dettaglio di quest'ultimo piano sequenza così come è stato realizzato e che risolve, facendole convergere negli ultimi minuti, tutte le linee di tensione che si intrecciano nel film.

10. L'ultima sequenza

Quando Doe, Somerset e Mills intraprendono il viaggio verso una destinazione ignota è venerdì, a cinque giorni dal ritrovamento del primo cadavere. Ma a differenza degli altri giorni, tutti di pioggia ininterrotta, splende il sole. Per la prima volta le immagini della città sono nitide.

Man mano che la macchina si avvia fuori città, la vista diventa più netta. Tolti di mezzo gli intrusi del traffico, il panorama si semplifica. Il luogo stesso verso cui si avvia l'automobile permette una visione solitaria e a perdita d'occhio. Quale scelta migliore per un luogo in cui far rinvenire i corpi mancanti che una pianura in pieno sole e nulla all'orizzonte? Eppure, questa trasparenza dello spazio, opposta ai possibili tranelli della città, più che rassicurare, finisce con l'inquietare lo spettatore che, ricordiamolo, in questo viaggio da una parte sta portando con sé tutte le tensioni macrostrutturali, e dall'altra attende gli sviluppi pragmatici e le sorprese dell'azione. La presenza dell'elicottero, se in parte lo rassicura perché sa che gli ispettori avranno le spalle coperte, dall'altra il suo meta-sapere gli consiglia prudenza, poiché in questi casi non sono le comparse ad essere risolutive. Inoltre lo spettatore comincia a sentire che la visione dall'elicottero, se da una parte apre il campo e mostra la strada libera e senza agguati, dall'altra

³² Anche se il killer non aveva esitato ad amputare un arto a Victor per lasciare le impronte dietro al quadro (arto che si vede in formalina nell'appartamento di Doe). E, in uno dei dettagli fotografici dell'appartamento di Doe, si vede la foto di un bambino con la testa staccata e le diverse parti distribuite e incollate sulla porta a debita distanza.

impedisce di vedere quello che sta accadendo all'interno del veicolo. Così, più il quadro s'allarga e il punto di vista diventa aereo, più ci allontaniamo dal solo luogo in cui potrebbe succedere qualcosa. E, noi sentiamo di non volerci allontanare troppo, perché non ci fidiamo a lasciare soli quei due in macchina con Doe. Quando un film riesce a farci imbastire delle ipotesi per pochi secondi di stacco in un campo lungo, allora vuol dire che ha costruito un meccanismo potente di attese, in grado di far produrre allo spettatore ipotesi su ipotesi a una velocità molto rapida. Questo avviene perché lo spettatore è con i nervi a fior di pelle, in altri termini il suo stato patemico è stato opportunamente esasperato. Ovviamente è proprio questo il momento migliore per prendere tempo, e i venti minuti dell'ultimo piano sequenza la dicono lunga sull'attesa a cui sarà sottoposto lo spettatore. In realtà ciò che accade fino al momento in cui il veicolo arriverà al luogo prestabilito non è nient'altro che un dialogo tra i personaggi, in cui appare chiaro chi è l'iroso, chi il paziente e soprattutto chi sta conducendo il gioco³³.

Ora, la presenza di un elicottero autorizza un punto di vista dall'alto senza dover ricorrere a un occhio onniscente che svela la mano del regista. Così, a volte vediamo l'elicottero standone fuori a distanza, altre volte siamo dentro l'elicottero seduti con l'equipaggio, altre ancora osserviamo attraverso un binocolo, in soggettiva, quello che accade condividendo il punto di vista di uno degli uomini dell'equipaggio. In questa scena non vi è soltanto un punto di vista aereo che si aggiunge alla ripresa dell'evento, ma la completa mobilità tra oggettive esterne, interne e soggettive. Inoltre il punto percettivo aereo non è soltanto visivo. L'altra prospettiva che inaspettatamente è spostata sull'elicottero è quella sonora: proprio per aver applicato dei microfoni al petto degli ispettori, è possibile ascoltare la voce *acusmatica* di Somerset, Mills e Doe che proviene dalle cuffie³⁴. Ovviamente, quando questo accade, noi ci troviamo in soggettiva sonora con l'uomo che sta ascoltando in cuffia. Talvolta però, mentre l'ascolto dell'audio ci dice che siamo in soggettiva sonora, l'immagine ci propone un'oggettiva interna, lasciando uno sfasamento tra la prospettiva audio e quella sonora. Infine, tra riprese interne e punti di vista aerei, la macchina giunge al luogo prescelto da Doe.

Nel campo lunghissimo dell'arrivo non è difficile leggere un po' della ben nota ironia di Alfred Hitchcock: affinché non ci siano dubbi sul come leggere la scena, l'inquadratura frontale mostra l'auto che avanza in un corridoio di pali di alta tensione. La totale che segue mostra l'arrivo in diagonale dell'auto aggiungendovi un particolare inquietante. Pur essendo delle oggettive a campo lunghissimo, il quadro oscilla impercettibilmente, come se in quel momento fosse lo spettatore, con tutta la sua tensione, a tenere in mano la macchina da presa e quest'ultima, benché fissata sul cavalletto, risentisse del tremolio e delle sue esitazioni. In una di queste totali tremolanti, vediamo la macchina scorrere lateralmente sulla

³³ I dialoghi che si svolgono nella macchina presentano questa particolarità: mentre le inquadrature di Mills sono tremolanti, quelle di Doe sono immobili. Inoltre il tono di Doe è perentorio nell'impartire istruzioni a Somerset che guida.

³⁴ Un ascolto cinematografico è *acusmatico* quando non vediamo nell'inquadratura la fonte che dovrebbe generare il suono che stiamo invece ascoltando. La definizione è di Michel Chion (1985).

strada, sparire dietro la silhouette di una roulotte poi ricomparire e fermarsi. In quel momento la roulotte occupa il centro del quadro³⁵. A questo punto la dilatazione del tempo e dell'attesa è quasi esagerata. Questo effetto si ottiene facendo fare a turno ai tre personaggi il lavoro che vorrebbe fare lo spettatore. Il panorama che li circonda, viene scrutato attraverso delle soggettive, affidate di volta in volta all'uno o all'altro personaggio, per accertarsi che non ci siano trappole intorno. Compiuta questa ricognizione, Doe viene invitato a scendere e a indicare il percorso da seguire. Ma dopo una prima inquadratura in cui si vede il killer che si incammina, il punto di vista comincia a spostarsi in basso. Questa nuova inquadratura sembra suggerire quasi un controcampo rispetto all'inquadratura dall'elicottero. In realtà, inquadrando la scena dal basso noi anticipiamo la successiva posizione inginocchiata di Doe e, al tempo stesso, cominciamo a vedere in alto l'orizzonte che è la meta del suo martirio. È in questo momento che accade un imprevisto: non lontano, oltre la collina, appare un camion che punta nella direzione dei personaggi. La sua visione in oggettiva crea un microscarto tra il sapere dello spettatore e quello che ne avranno subito dopo i tre personaggi. Per un momento, dunque, lo spettatore sa quello che i personaggi non sanno ancora. E, in quei pochi secondi, se solo lo spettatore potesse, sarebbe ben contento di gridarglielo dalla platea.

Il ritmo delle inquadrature si fa più serrato e, soprattutto, il numero dei punti di vista sull'azione viene demoltiplicato: Doe che vede il camion, Mills che guarda Somerset che si avvia verso la macchina, l'uomo dell'elicottero che controlla dal binocolo i movimenti di Somerset, l'audio che rimanda la voce di Doe sull'elicottero, Somerset che guarda il camion che avanza in direzione opposta... Ci avviamo all'epilogo, bloccato il fattorino e scoperto il contenuto della scatola, ci viene proposta l'inquadratura di Somerset dal basso, quasi in un controcampo impossibile (una soggettiva irrealista?), come se a guardarlo fosse il pacco, che è poi il punto di vista della testa di Tracy. Ed è proprio quest'ultima sorpresa a innestare la dinamica del finale. Prima, però, c'è ancora il tempo per creare un ultimo scarto di sapere tra Somerset e Doe: se i due conoscono il contenuto del pacco, Mills e lo spettatore ne sono ancora all'oscuro. Come sappiamo, Doe ci informerà del suo contenuto nel dialogo con Mills. Ma prima della fine scopriamo che persiste ancora un ultimo scarto tra il sapere che accomuna Somerset, Doe e lo spettatore, e che questa volta isola irrimediabilmente Mills come l'unico personaggio a *non sapere*: quando Doe accenna a come Tracy lo scongiurava di non ucciderla per lei e per la vita del bambino che portava dentro di lei – provocando lo schiaffo di Somerset per azzittirlo – la camera inquadra l'espressione incredula del giovane ispettore, a seguire Doe che si volge verso Somerset e, riferendosi a Mills, aggiunge: "non lo sapeva...". È l'epilogo.

³⁵ Questa inquadratura, suggerisce una direzione per le inferenze dello spettatore che sono in realtà un vicolo cieco, come avevamo suggerito all'inizio.

Tra inquadrature brevi e movimenti convulsi³⁶, si consuma il dramma del giovane ispettore, preso dal dilemma "sparare o non sparare", "vendicare o rispettare la legge". Mills vorrebbe sparare, ma ogni volta che si prepara a farlo si rende conto di diventarne lo strumento della volontà di Doe. Le inquadrature brevi e mosse di Mills esprimono la violenza del doppio legame da cui è lacerato: disobbedire alla legge e obbedire a Doe o obbedire alla legge e disobbedire alla giusta vendetta³⁷. Nella versione definitiva, la ragione che lo induce a sparare sarà un'immagine di Tracy, come un improvviso pensiero di quello che è stato perso per sempre. A quel punto Mills spara, ma è Doe ad aver vinto. Gli ultimi colpi con cui l'ispettore infierisce sul corpo di Doe sono ripresi ancora da più in basso, anche in questo caso, come provenissero da un'improbabile soggettiva di Doe.

In quel momento lo spettatore vive questa risoluzione finale con un senso contraddittorio, certo di liberazione per la risoluzione delle tante tensioni, ma anche di *giustizia* e al tempo stesso di *sconfitta della legge*. Come nel finale di molti noir, chi vince perde e chi perde vince.

11. I valori e il punto di vista

Prima di trarre qualche considerazione conclusiva sull'andamento ritmico di *Seven*, vale la pena soffermarsi sui valori che sono sottesi al racconto filmico e che, nella scena finale, giungono allo spettatore insieme alla risoluzione delle tensioni.

In un certo senso, com'è naturale che sia, i valori del *new-thriller* sono rovesciati. Come accade nei racconti in cui il cattivo ha la meglio, viene a mancare la sanzione dell'anti-eroe: in altri termini, il cattivo rimane impunito. Nel caso di *Seven*, non soltanto manca una vera sanzione, ma se da una parte lo spettatore sente come profondamente meritata l'esecuzione di Doe, vivendola come un atto di profonda giustizia, al tempo stesso, sente che quest'atto realizza gli intenti e quindi i valori dell'anti-eroe. L'esecuzione stessa va contro quella legge che l'ispettore avrebbe dovuto fare rispettare e rispettare lui stesso. In altri termini, dal punto di vista del Destinatore, qui la Società di diritto, l'esecuzione di Doe è una *performance negativa*. Non è difficile accorgersi che il film mette in discussione due coppie di valori che riguardano la 'giustizia' e la 'legge'. L'assiologia del lieto fine imporebbe l'affermazione della 'giustizia' e della 'legalità' come valori positivi (euforici) opposti all'ingiustizia' e all'illegalità' visti come valori negativi (disforici). Il mondo, quale dovrebbe essere, si fonda sulla coesistenza della 'giustizia' e della 'legalità', secondo il modello che omologa i *valori utopici*:

Giustizia / *Ingiustizia*

³⁶ Hitchcock osservava che: "Tuttavia, sullo schermo della sala cinematografica, la successione dei piccoli quadri estremamente rapidi e dei piccoli spostamenti della macchina dà un'impressione di brutalità e di violenza." (in Truffaut 1983, tr. it. 1997: 222).

³⁷ In un secondo finale alternativo – in realtà la prima versione filmata – l'ispettore sembra desistere e poi freddamente si gira e spara. Ma questa premeditazione avrebbe tolto senso al dramma lacerante che si gioca a caldo.

euforia		disforia
<u>Legalità</u>	/	<u>Illegalità</u>
euforia		disforia

Questo è il mondo per cui dice di volersi battere Mills, sebbene lo faccia con i mezzi sbagliati. Nel mondo reale, quello disincantato di Somerset, non soltanto queste coppie non sono omologabili, ma sono poste anzi come inconciliabili: per molti aspetti, il film oppone il valore della 'giustizia' al valore della 'legalità'. Il mondo com'è si presenta con una diversa omologazione dei *valori topici*:

<u>Legalità</u>	/	<u>Giustizia</u>
Ingiustizia	/	Illegalità

Nel dialogo in macchina, mostrando come le persone uccise fossero tutt'altro che vittime innocenti, Doe mostra in fondo che "viviamo in un mondo in cui ciò che è peccato è considerato come legale": l'avvocato dei boss, come più tardi quello del killer, la prostituta e lo spacciatore prosperano in piena legalità. Questa visione di una società decadente è quella stessa che si respira nell'atmosfera della città. Ma questa inconciliabilità si palesa in almeno altri tre episodi del film, episodi che riguardano quasi tutti il modo di procedere di Mills: l'irrompere illecitamente nell'abitazione del killer, pagare per una dichiarazione falsa e uccidere un indiziato. Tutte azioni tanto più efficaci quanto più la giustizia sostanziale è ottenuta attraverso un'azione illegale³⁸. Se dunque Doe denuncia l'ingiustizia nella 'legalità', Mills da parte sua pratica la 'giustizia' nell'illegalità³⁹. Nel momento in cui Mills spara, compiendo un atto illegale ma di giustizia, non soltanto non fa che eseguire la volontà di Doe, ma afferma implicitamente la veridicità della sua assiologia: l'unico modo per ottenere giustizia è agire fuori dalla legge.

Il film si concluderebbe quindi affermando dei valori tutto sommato reazionari che generano nello spettatore un senso di disforia e pessimismo. Ma non dobbiamo dimenticare che il ruolo dell'eroe è coperto da una coppia di personaggi che sono tra loro in relazione polemica. La figura di Somerset rende tutta l'ambiguità delle due anime dell'eroe. Ora, quando è preso in carico da più attori – in particolare se

³⁸ Mills è un utopista nei valori, ma non altrettanto nella pratica. Al contrario Somerset è un pessimista nei valori, ma lotta affinché la giustizia sia ottenuta attraverso un atto legale. In realtà, c'è un solo neo nella realizzazione di questa coerenza dei personaggi (che forse non c'era nella sceneggiatura): le informazioni sui lettori della biblioteca, quelle che condurranno gli ispettori sull'uscio di Doe, sono ottenute illegalmente da Somerset e non da Mills.

³⁹ Questa inconciliabilità tra valori e quindi dell'impossibilità alla sanzione era propria del racconto *The Big Sleep*, in cui un generale in pensione affida al detective Marlowe l'incarico di scoprire che fine ha fatto il marito della figlia. Marlowe scoprirà che è stato ucciso proprio per mano della figlia. Da qui l'impossibilità di risolvere il caso in armonia con i valori del Destinatore. Marlowe svela l'inconciliabilità tra l'onore e il denaro. Questa è in fondo la convinzione profonda di Marlowe. Questa è la ragione per cui le sue parcelle sono sempre ragionevoli e la sua naturale predilezione è di risolvere il caso anzitutto per onore.

questi attori non condividono gli stessi principi dell'azione – una delle conseguenze è il *multiprospettivismo* dei valori del racconto⁴⁰. In tal senso, sbaglia chi ha accusato il film di presentare un mondo reazionario in cui il solo modo di fare giustizia è uscire dalle pastoie della legge. Somerset incarna la figura di chi non comprende più questo mondo, ma che conserva un diverso orizzonte di valori. Una figura però destinata a uscire di scena e che per questo prelude a un mondo, questo sì, senza salvezza.

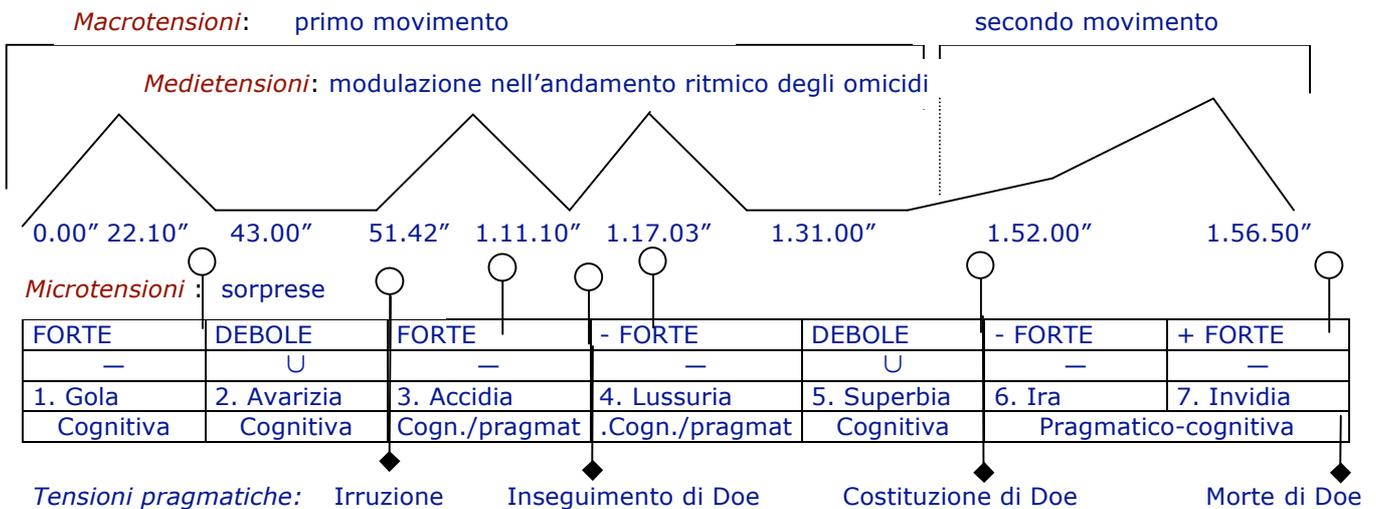
12. L'andamento di Seven

Quest'ultimo viaggio conduce lo spettatore alla fine del suo percorso di tensioni. Simile a una grande altalena di passioni, questo percorso è l'*andamento ritmico* del film.

Si tratta di un fenomeno complesso che come abbiamo cercato di mostrare ha come fine di continuare ad attirare l'attenzione dello spettatore e che, concretamente, riguarda la globalità degli effetti a carattere tensivo generati dallo sviluppo del processo audiovisivo. Le *posizioni* e le *risoluzioni* che sono proprie delle macrotensioni hanno modi e tempi d'attuazione diversi, basati su *quantità metriche* (durata delle parti), *qualità ritmiche* (alternanza di momenti forti e deboli), modo di relazione tra le parti (modulazione dei *crescendo* e *decrescendo*). L'apprensione dell'andamento ritmico sarà allora un lavoro di segmentazione secondo le macrotensioni dei movimenti, le tensioni medie, come l'alternanza e concomitanza dei momenti a *dominante cognitiva* e dei momenti a *dominante pragmatica*, infine il ricorso alle *microtensioni* come gli scarti di sapere e le *sorprese* che costituiscono i picchi più intensi e puntuali di un piano o di un'inquadratura. Ma la complessità dell'andamento ritmico è data ugualmente dalle *concomitanze* che possono crearsi tra le diverse linee di tensione. Un grafico può aiutarci a visualizzare questa partitura di ritmi considerando non soltanto lo sviluppo orizzontale delle diverse tensioni, ma ugualmente badando alle coincidenze verticali⁴¹:

⁴⁰ D'altra parte *Seven* potrebbe essere letto come la storia di un'iniziazione mancata. Somerset non riesce a lasciare il suo posto perché, in fondo, chi avrebbe dovuto prenderlo non ne ha seguito i principi. Per quanto disilluso, Somerset continuerebbe a battersi rispettando apparentemente la legalità di cui è rappresentante, ma lascerà per la pensione.

⁴¹ Nel grafico, le aste con il cerchio indicano le sorprese e il riferimento temporale in cui si trovano distribuite, le aste con i rombi in nero indicano invece le tensioni pragmatiche.



Questa visione sinottica ci permette di avanzare alcune conclusioni. In *Seven* il momento in cui Doe si costituisce segna la fine di un movimento e l'apice di una sorpresa microstrutturale: questa coincidenza di un fatto microstrutturale con una trasformazione macrostrutturale, ricorda quanto Braudel sosteneva per le trasformazioni storiche, in cui i tempi evenemenziali si trovano talvolta a coincidere con le trasformazioni più profonde e di più lunga portata⁴². Inoltre è facile osservare come tutte le tensioni pragmatiche ruotino intorno alla figura del killer: la prima perché si crede di irrompere nel suo appartamento, la seconda data dal suo inseguimento, la terza dalla sua costituzione e l'ultima che riguarda la sua esecuzione. Infine, come si evince dal grafico, tre di queste tensioni si chiudono con altrettante sorprese. Questa coincidenza costituisce un'ulteriore conferma dell'ipotesi che la tensione del *new thriller* sia costruita intorno alla figura dell'assassino anche per la posizione degli apici che sono caratteristici delle sorprese.

Di fatto il *new thriller*, e *Seven* in particolare, propone alcune soluzioni inedite sia nella *concezione della struttura* che nelle *strategie di tensione* del thriller. In definitiva queste innovazioni giocano sul fattore che più sta a cuore al cinema americano e che possiamo identificare con quello che abbiamo chiamato *l'andamento ritmico* del film. Si tratta di una partitura articolata con i suoi crescendo e i suoi momenti esplosivi che spetterà allo spettatore interpretare con l'intensità delle sue passioni.

⁴² Lo storico dell'École des Annales distingueva le trasformazioni in *lunghe*, *medie* e *evenemenziali*. Egli mostrava come i pochi giorni della Rivoluzione francese fossero un tempo evenemenziale che coincideva con una trasformazione a lungo termine (Braudel 1958).

12. Il killer come regista o il regista come killer?

I titoli di testa con cui comincia *Seven* anticipano quello che non vedremo per tutto il film: i preparativi e il piano del serial killer. In questi pochi minuti, in cui, su un effetto di pellicola analogica leggermente rigata, scorrono numerose inquadrature, viene mostrato il bisturi con cui un uomo, di cui vediamo solo le mani, recide la pelle dei polpastrelli. Finita questa operazione, le mani che dominano l'inquadratura cominciano a scrivere e a compilare quella che potrebbe essere la sceneggiatura dei crimini di cui sarà protagonista⁴³.

L'assassino sta dunque scrivendo quello che vedremo. Ma si tratta di una sceneggiatura particolare, poiché su questi quaderni vengono compiute delle operazioni che non riguardano soltanto la scrittura. Nelle inquadrature vediamo dei ritagli di foto, presumibilmente delle vittime, che sono incollate su un quaderno, osserviamo le mani che si muovono meticolose nel separare le pagine con delle pellicole trasparenti, per poi montarle e cucirle una sull'altra. L'assassino è un uomo di immagini, probabilmente un fotografo dilettante, e il suo piano di sette peccati capitali è la storia da illustrare attraverso operazioni come scrivere, scegliere gli attori, fotografarli, tagliare e incollare le loro immagini per poi cucire le pagine proprio come si montano i singoli piani. Naturalmente si tratta di tutte quelle operazioni che sono proprie della regia e in tal senso il *générique* costruisce il ruolo del killer come un alter-ego del regista. Questa analogia non è un caso isolato. Un'altra associazione tra l'assassino e il regista si trova nel dialogo che avviene durante lo spostamento in macchina dell'ultimo piano-sequenza. Per far emergere queste affinità, basta sostituire la parola "maglio" con "tensione", "persone" con "spettatori" e "lavoro" con "film":

- Doe: Oggi se vuoi farti ascoltare non è più sufficiente battere educatamente sulla spalla delle persone, devi colpirle con un maglio, e solo allora ti concederanno piena attenzione.
- [...]
- Doe: Non sono speciale, non sono mai stato eccezionale, questo sì lo è, quello che sto facendo, il mio lavoro.
- Somerset: il tuo lavoro?
- Doe: sì
- Mills: sai, ad essere onesto, non mi sembra niente di speciale nemmeno quello.
- Doe: no, non è vero.
- Mills: è vero eccome. E di questo gran lavoro tempo due mesi non resterà più niente, a nessuno gliene frega più un cazzo, sarà tutto finito, dimenticato.
- Doe: ancora non hai la visione del piano generale, ma quando l'avrai, quando sarà completato, manca ormai poco, tu e gli altri stenterete a comprenderlo, ma non potrete negarne la grandezza.

Come il regista, il cattivo, deve essere in grado di prevedere e calcolare le mosse delle sue vittime, deve costruire quella partitura passionale con cui, come con un

⁴³ Difficile non pensare alle mani di *Pickpocket* di Robert Bresson e alle analogie con la 'mano' che è necessaria per fare cinema.

maglio, poter attirare lo spettatore e requisire la sua attenzione. Alla luce di questa affinità tra il killer e il regista, l'inquadratura che durante l'ultima scena si sposta nella posizione inginocchiata, trovandosi a condividere il punto di vista di Doe, assume un altro significato. Nel racconto *Il processo* di Franz Kafka, proprio nel momento in cui il personaggio Franz K. si trova straiato sotto al divano, il punto di vista del racconto, pertanto alla terza persona, si sposta descrivendo i piedi di chi entra nella stanza. Come direbbe Deleuze, si tratta dell'uso dell'indiretto-libero come un'esitazione tra l'io e l'egli nel discorso. Un'esitazione altrettanto frequente al cinema, che lascia intendere e svela, più che un'affinità, una possibile identità tra chi racconta e il personaggio di cui racconta.

In fondo possiamo convenire con la rivisitazione di Hitchcock quando, nella lunga intervista concessa a Truffaut, ritorna sulla definizione dei film che sono riusciti proprio in base alla figura del cattivo: "... e allora potremmo trasporre il nostro slogan: più è riuscito il cattivo, più è riuscito il film, in quest'altra forma: più forte è il male, più accanita sarà la lotta e migliore sarà il film." (Truffaut 1993, tr. it. 1997: 264).

Sulla base degli elementi che abbiamo ricavato dalla nostra riflessione, possiamo proporre due varianti che ben si adattano a riassumere in uno slogan il modo di fare cinema del *new thriller*. La prima, che riguarda in fondo l'attore principale, la potremmo formulare semplicemente come: "più riuscito sarà il cattivo e più il cattivo somiglierà al regista"; l'altra, un po' più ardita, allude alle strategie che l'istanza d'enunciazione mette in gioco nel suo rapporto con l'enunciataro, e suonerebbe più o meno così: "più il regista somiglierà al cattivo, più riuscito sarà il film".

Bibliografia

BARBIERI, Daniele,
2004, *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Milano, Bompiani.

BRAUDEL, Fernand,
1958, "Histoire et Sciences Sociales: la longue durée", in *Annales*, XIII, 4, pp. 725-53.

CHANDLER, Raymond
(1949), "Casual Notes on the Mystery Novel", pubblicato per la prima volta in Gardiner e Sorley Walker (eds.) 1962.

CHION, Michel
1982, *La Voix au cinéma*, Cahiers du Cinéma, Paris.
1995, *La Musique au cinéma*, Paris, Fayard.

EJZENŠTEJN, Sergej, (1963-1970), *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, Moscou, Iskusstvo;
trad. it., *Opere scelte* (in corso di pubblicazione), 1981, *La natura non indifferente*; 1982, *Il*

colore; 1985, *Teoria generale del montaggio*; 1986, *Il montaggio*; 1989, *La regia. L'arte della messa in scena*; 1993, *Stili di regia*, coll. Cinema, Venezia, Marsilio.

ECO, Umberto
1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.

ECO, U., SEBEOK, Th. A. (eds.)
1983, *Il segno dei tre. Peirce, Holmes, Dupin*, Milano, Bompiani.

FABBRI, Paolo
1986, "Pathémique (rôle)", in Greimas e Courtés (eds.) 1986.

FONTANILLE, J., ZILBERBERG, Cl.
1998, *Tension et signification*, Liegi, Mardaga.

GARDINER D. e SORLEY WALKER, K. (eds.)
1962, *Raymond Chandler Speaking*, Boston, Houghton Mifflin.

GREIMAS, Algirdas-Julien
1983, *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil (tr. it. *Del senso II*, Milano, Bompiani, 1984).

GREIMAS, A.-J., Courtés, J., (eds.)
1986, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*, Paris, Hachette.

GINZBURG, Carlo
1986, "Spie. Radici di un paradigma indiziario", in *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi.

HJELMSLEV, Louis
1938, "Essai d'une théorie des morphèmes", in Hjelmslev 1959.
1939, "La structure morphologique", in Hjelmslev 1959.
1943, *Omkring sprogteoriens grundlæggelse*, Festskrift udgivet af Københavns Universitet, (novembre); trad. ingl. 1961², Madison, University of Wisconsin Press (da cui, trad. it. 1968, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino).
1959, *Essais linguistiques*, Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague, vol. XII, Nordisk Sprog-og Kulturforlag, Copenaghen.

MARSCIANI, F. e ZINNA, A.
1991, *Elementi di semiotica generativa* (introduzione di A.-J. Greimas), Bologna, Esculapio.

MOINE, Raphaëlle
2002, *Les genres du cinéma*, Paris, Nathan.

TESNIERE, Lucien
1959, *Éléments de syntaxe générale*, Paris, Klincksieck.

TODOROV, Tzvetan
1970, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil (tr. it. *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977).

TRUFFAUT, François
(1963), *Le cinéma selon Hitchcock*, Paris, Gallimard, 1993 (tr. it. *Il cinema secondo Hitchcock*, Milano, Nuova Pratiche, 1997).

ZINNA, Alessandro

1986, "La théorie des formants. Essai sur la pensée morphématique de Louis Hjelmslev", in Zinna (ed.) 1986.

ZINNA, Alessandro (ed.)

1986 "Louis Hjelmslev. Linguistica e semiotica strutturale", *Versus*, 43, Milano, Bompiani.