

SPECIALE **Gli agguati dello sguardo. Enunciazione della suspense in *Jaws***

Viviamo ancora le immagini dell'acqua, le viviamo sinteticamente nella loro complessità primaria dando spesso loro la nostra adesione irragionevole.
[Gaston Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, 1987]

Riferimento imprescindibile dell'invenzione cinematografica contemporanea, le inquadrature "acquatiche" che presagiscono gli agguati dello squalo sono il cuore dell'esperienza che lo spettatore ha compiuto nel 1975 e continua tutt'oggi a compiere di fronte a *Jaws*. Il film di Steven Spielberg (regia), Verna Fields (montaggio), John Williams (musiche) e Bill Butler (fotografia) invita lo spettatore a tuffarsi nel mare dell'isola di Amity, sfruttando con grande efficacia le potenzialità visive e simboliche dell'acqua. Da sempre del resto l'acqua nel cinema dà materia e sostanza ai desideri, ai sogni, alle ossessioni, ai traumi, alle paure cosce e inconscie dell'uomo, trasfigurando sullo schermo i miti e gli archetipi dell'immaginario individuale e collettivo. Anche solo per la sua diversità rispetto all'ambientazione e alle condizioni percettive usuali – sulla terra emersa e attraverso l'aria – la semplice apparizione di uno specchio d'acqua sullo schermo può suscitare con immediatezza il senso di un pericolo imminente, quantomeno di una dimensione *altra*, potremmo dire *alterata*, comunque *alternativa* della realtà. L'acqua non è mai mera scenografia, bensì uno scenario d'esperienza che ha effetti *estetici* sullo spettatore. Tanto che l'esperienza filmica in generale viene spesso metaforicamente pensata come un processo di continue *immersione* e *riemersione*, un'alternanza fra stati di coinvolgimento e distacco, variamente e strategicamente gestiti a livello audiovisivo e narrativo attraverso i mezzi formali delle immagini, dei suoni, del montaggio e dell'enunciazione.¹

In questo contributo mi soffermerò proprio su alcuni aspetti stilistici e formali de *Lo squalo*, in particolare sulle inquadrature "acquatiche" che contraddistinguono la prima metà del film e che suggeriscono la presenza del mostro e l'imminenza di un suo attacco all'uomo.

Uso l'espressione "acquatico" e non "subacqueo" proprio per ricomprendere nell'analisi alcune inquadrature che pur non essendo girate sotto la superficie conformano la propria espressività alle caratteristiche estetiche dell'acqua. Altrove ho sostenuto che il cinema narrativo medio contemporaneo attua spesso strategie di "incorporazione acquatica" (*enwaterment*) della sensibilità dello spettatore per mezzo di proposte di coinvolgimento basate su opzioni stilistiche "liquide" (transizioni, movimenti di macchina, effetti, ecc.), tanto che di "spettatorialità liquida" si può parlare anche a prescindere dalla presenza fisica dell'acqua sullo schermo.²

Se la New Hollywood è una tappa decisiva del percorso che unisce la produzione cinematografica delle origini all'epoca contemporanea, *Lo squalo* è certamente uno degli esempi più significativi di conformazione estetica di stilemi che sono precursori di quelli contemporanei. Con l'intento di offrire un tributo all'originalità e alla *lungimiranza* dello "sguardo acquatico" di *Jaws*, nelle prossime pagine analizzerò nel dettaglio le sequenze degli agguati ai bagnanti con l'intento di descrivere le modalità specificamente cinematografiche con cui viene proposta allo spettatore un'esperienza complessa e articolata.

In particolare, il sapiente uso delle inquadrature "acquatiche" realizza la *suspense* in una forma stratificata, ovvero simultaneamente a più livelli. Come vedremo allo spettatore non solo (e non tanto) è richiesta un'attività cognitiva deliberata. L'intensificazione della percezione visiva, auditiva e sinestetica (dunque un livello non-cognitivo) sollecita reazioni fisiologiche a partire da una basilare e inavvertita stimolazione sensoriale. Inoltre propone strategie di allineamento ottico/disallineamento emotivo che

SPECIALE risultano in un'atipica proposta identificativa, sino a predisporre una riflessione sulle condizioni (di vulnerabilità) dell'uomo e sulla natura stessa del cinema.

Danza a fior d'acqua

Vengo dunque all'analisi della prima sequenza del film. Durante un festa in riva al mare con i compagni di college, Chrissie Watkins conosce Tom e lo invita ad allontanarsi con lei per un bagno notturno. I due corrono sulla spiaggia lontano dal luogo del falò. Il vociio dei partecipanti alla festa e il suono della chitarra sfumano lasciando progressivamente il campo sonoro alle voci dei due ragazzi e allo scroscio delle onde. Dapprima due inquadrature in campo totale con punto di ripresa dal bagnasciuga mostrano Chrissie tuffarsi in mare, nuotare a largo e rilassarsi "danzando" appena sotto il pelo dell'acqua (inq. a). La ragazza non è che una sagoma scura in movimento nella controluce del tramonto. Segue un primo piano frontale della testa di Chrissie appena sopra la superficie (inq. b). A queste inquadrature è intervallata l'immagine di Tom rimasto sulla riva (inq. z), troppo lontano, ubriaco e assonnato per udire o capire cosa sta per accadere. Qui il punto di vista cambia drasticamente: dal fondo del mare l'obiettivo si rivolge verso l'alto (un "contre-plongée subacqueo"), verso la superficie, dove Chrissie nuota armonicamente attraversando da destra a sinistra il quadro e un riflesso di luce proveniente dall'esterno (inq. c) (Fig. 1).³



Fig. 1

Poi di nuovo un campo totale in superficie (inq. a), di nuovo un primo piano stavolta con angolazione leggermente sopraelevata (inq. b), e di nuovo l'inabissamento del punto di vista con angolazione verticale dal basso verso l'alto (inq. c). La *macchina da presa* si muove: il punto di ripresa si avvicina alle gambe di Chrissie, mentre monta una musica martellante che suggerisce un attacco imminente (inq. m). Il punto di vista riemerge e mostra la ragazza in primo piano (inq. b), seguito da un primo piano ravvicinato con angolazione leggermente diversa che mostra Chrissie mentre viene stratonata sotto il pelo dell'acqua dai primi agguati del mostro (inq. b1). Un'inquadratura statica e frontale con punto di ripresa *appoggiato* alla superficie (inq. d) mostra la testa e le spalle della ragazza mentre viene violentemente trascinato dallo squalo verso destra rispetto alla boa, posta al centro del quadro (inq. b1); movimento che prosegue sempre più convulso, in avanti e indietro, in una nuova e più ravvicinata inquadratura (inq. b2). In quest'ultima e nelle successive (inq. d; inq. b2) lo spostamento e gli schizzi d'acqua provocati dagli strattoni che lo squalo imprime a Chrissie "bagnano" letteralmente l'obiettivo, fino a che la ragazza viene trascinata via dalla boa cui è nel frattempo riuscita ad ancorarsi, verso l'avampiano (inq. d; inq. b2), e

SPECIALE *inghiottita* dall'acqua. Nessuno, men che meno Tom, si è accorto dell'accaduto (inq. z); la baia è tornata sgombra e tranquilla (inq. a).

Adottando un modello interpretativo tipicamente cognitivista è possibile spiegare il senso di ansia e di disagio provato dallo spettatore durante questa sequenza considerando la sua attività mentale, ovvero le inferenze compiute al fine di comprendere la situazione in atto e ipotizzare gli accadimenti futuri. Ciò avviene sulla base di indizi erogati *internamente* dalla narrazione stessa o dedotti dal contesto che circonda *esternamente* il film.

Nel primo caso, anche se la sequenza in questione è posta in apertura, lo spettatore ha già immagazzinato una *cue* decisiva. Significativamente infatti la sequenza dei titoli di testa aveva pochi minuti prima proposto la breve esplorazione di un fondale marino attraverso una ripresa subacquea e la prima esposizione del famoso tema musicale di Williams, che ritornerà poi in occasione di tutti gli attacchi dello squalo. Nella sequenza dei titoli di testa dunque la visione subacquea e il tema musicale fungono da tracce anticipatorie degli elementi stilistico-narrativi che caratterizzano i momenti di maggiore suspense del film.

Nel secondo caso anche a prescindere dalla conoscenza della trama del film lo spettatore può facilmente associare l'inquadratura subacquea (inq. c) alla possibilità di un imminente attacco dello squalo, grazie a una serie di fattori contestuali e paratestuali: per esempio la locandina del film, che rappresenta proprio uno squalo con le fauci rivolte verso l'alto, verso la superficie del mare, dove una giovane donna nuota ignara del pericolo. Anche il riferimento al genere (o meglio ai generi: *Jaws* è un thriller, un horror e un *monster movie*) è un'informazione preventivamente a disposizione dello spettatore e indirizza i suoi processi cognitivi.

Rispetto al legame fra cognizione e narrazione è importante sottolineare come tutta la prima parte del film sia costruita sfruttando strategicamente l'intervallo di tempo fra un attacco e l'altro dello squalo, picchi energetici sapientemente ritardati e la cui carica è accumulata attraverso strategie di preparazione *verbo-visiva*. Prendo in particolare le inquadrature che precedono e preparano il secondo attacco. Trattandosi appunto del *secondo* attacco, in virtù delle dinamiche che ho appena descritto, lo spettatore è stavolta pienamente consapevole che lo squalo attaccherà di nuovo, e anche delle modalità formali con cui l'attacco verrà rappresentato: l'effetto traumatico è depotenziato da tali consapevolezza, certezza e conoscenza pregresse. Il depotenziamento viene dunque riequilibrato da un'intensificazione dell'attesa e dall'insistenza sull'*eventualità* che l'attacco si verifichi. L'aspetto decisivo è la diegetizzazione di tale trepidazione e preoccupazione, vissute dallo spettatore direttamente attraverso l'esperienza dello sceriffo Martin Brody, seduto in spiaggia a scrutare i bagnanti il giorno dopo la morte di Chrissie (di cui viene nascosta la vera causa da parte delle autorità cittadine per non pregiudicare la stagione turistica), in uno stato di evidente ansia e allerta.

Diapositive della suspense

Qui entrano in gioco due elementi stilistici "anomali" e per questo di grande rilievo. La prima soluzione formale originale riguarda il montaggio delle inquadrature che ritraggono Brody come soggetto osservatore e i raccordi sul suo sguardo, ovvero le immagini dei bagnanti – in particolare una grassa signora, un cane col suo padrone, una coppia di amanti, un ragazzino di nome Alex Kinter con il suo materassino (per lo spettatore non è difficile sospettare che tra loro c'è certamente la seconda vittima dello squalo) –, ripresi prevalentemente in campo medio. La *transizione* fra le inquadrature è realizzata con un espediente particolare: il passaggio nell'avampiano di alcuni bagnanti a passeggio sulla spiaggia. Transitando a pochi centimetri dall'obiettivo della macchina da presa, l'effetto visivo è quello di una "tendina" scura.

La giustapposizione delle inquadrature in rapida successione e la transizione fra immagini con

SPECIALE angolazione e taglio diversi, realizzata diegeticamente, produce l'effetto di scorrimento tipico delle diapositive.⁴ Alternativamente da destra o da sinistra, i passanti coprono l'immagine corrente e scoprono la successiva, con un'alternanza fra oggetto guardato e soggetto guardante; oppure, come nel frammento più interessante della sequenza, con una ripetizione del medesimo soggetto ma con tre tagli differenti, progressivamente più stretti: il capo Brody in campo medio, in mezza figura e in primo piano, a simulare una sorta di avvicinamento.

Queste tre inquadrature del medesimo soggetto sottendono infatti una forma di sguardo "dinamico". Aspetto estremamente più interessante nel caso in cui tale dinamismo sia attribuibile a un'inquadratura in soggettiva: il soggetto a cui lo spettatore è otticamente allineato è fisicamente fermo, mentre il suo sguardo si muove nello spazio. Una proposta simile si trova nella scena de *Gli uccelli* (*The Birds*, Alfred Hitchcock, 1963) in cui la madre del protagonista vede il corpo del fattore massacrato dai volatili (Figg. 2-3).⁵



Fig. 2

SPECIALE



Fig. 3

Mentre qui però la triplice immagine ravvicinata è il contenuto dello sguardo del personaggio, ne *Lo squalo* il contenuto delle inquadrature è il soggetto guardante (Brody) rispetto a cui il film propone di allinearsi, come accade del resto già in una sequenza di *Duel*, primo lungometraggio di Spielberg (1971) che già anticipava il tema della sfida fra l'uomo e un'entità mostruosa e alcuni degli stilemi di *Jaws*.

Un altro aspetto stilistico rilevante legato a questa architettura degli sguardi è l'inclusione di più piani di visione a fuoco nella medesima inquadratura. La profondità di campo consente infatti di mostrare al contempo il volto (o porzioni del corpo) delle persone che cercano di parlare con Brody, distraendolo dal fuoco della sua attenzione, e i bagnanti che lo sceriffo sta appunto tenendo d'occhio poiché teme un secondo attacco dello squalo (Fig. 4).

Dunque uno sguardo al contempo ravvicinato e remoto, uno sguardo che, idealmente, vorrebbe evitare la falsa evidenza (i bagnanti di fatto sono *ignari* del pericolo) per concentrarsi su ciò che accade lontano dallo sguardo (il pericolo vero e proprio che Brody stenta a non credere come prossimo a concretizzarsi).

SPECIALE



Fig. 4

Significativamente, la preoccupazione e l'ansia di Brody si esprimono attraverso un esercizio ottico: la necessità di un controllo visivo, un'insistente esplorazione del campo visivo che gli altri bagnanti ostacolano verbalmente e occludono fisicamente.

Se sul volto di Brody lo spettatore legge chiaramente la tensione e la preoccupazione per un secondo attacco dello squalo, i raccordi sullo sguardo del personaggio giocano su una dinamica "subdola": danno adito alle preoccupazioni di Brody (una pinna sembra affiorare e poi inabissarsi alle spalle della grassa signora, una ragazza si dimena in acqua chiedendo aiuto), per poi smentirle, quasi in chiave comica (non era una pinna di squalo bensì la cuffia nera di un bagnante, non erano grida d'aiuto bensì un gioco acquatico). Tutto insomma sembra suggerire l'infondatezza delle preoccupazioni del capo Brody. Ma lo spettatore sa benissimo che il secondo attacco arriverà presto: a beneficiare dello scarto cognitivo generato dalla dilazione temporale di un evento *certo* (il ritorno dello squalo) e dall'adozione di un registro retorico opposto (ironico) a quello vissuto ed espresso dal personaggio (la tensione e la preoccupazione di Brody) è proprio la *suspense*! Le "false anticipazioni" non sono altro che una hitchcockiana bomba a orologeria.

Effetto fauci

Ecco allora un'originalissima proposta di montaggio interno, collocata al culmine della sequenza, quando stavolta lo squalo ha realmente attaccato e ucciso la sua seconda vittima, il povero Alex, il ragazzino con il materassino. Lo scarto fra prossimità e lontananza, fra distrazione e attenzione, fra drammaticità e ironia, compresenti nelle medesime inquadrature, viene in questo caso incarnato da un simultaneo doppio movimento: la macchina da presa indietreggia (movimento fisico), mentre le lenti zoomano in avanti (movimento ottico), con l'effetto di deformare le proporzioni e la prospettiva dell'inquadratura (Fig. 5).



Fig. 5

È il famoso "effetto *Vertigo*" (*dolly zoom*), anch'esso ovviamente un omaggio a Hitchcock e in particolare a *La donna che visse due volte* (*Vertigo*, 1958), qui allo scopo di rappresentare otticamente l'acrofobia

SPECIALE del protagonista. In *Lo squalo* l'inquadratura oltre che esternalizzare, all'apice della suspense, lo choc e l'atterramento interiore di Brody, ha anche una forte valenza simbolica: è la fine dell'illusione, la rottura del senso di sicurezza.⁶ Attraverso questa inquadratura lo spettatore assiste al mutamento di *prospettiva* sulla situazione senza alcuna soluzione di continuità. Mi sembra che questa soluzione particolare suggerisca un'ipotesi precisa: lo sguardo dello squalo come principio di costruzione ottica e diegetica della storia, in sostanza lo squalo come figura dell'enunciatore.

Questa ipotesi è confortata dalla tipologia di sguardo proposta per suggerire la presenza dello squalo e i suoi incombenti attacchi. Com'è noto, in tutta la prima parte del film il mostro non è *mostrato*.⁷ È acusticamente suggerito (di fatto la musica è un surrogato dello squalo), ma otticamente lasciato "alle spalle" della macchina da presa. Lo squalo-enunciatore non si dà a vedere appunto perché è un'istanza astratta, principio di costruzione del racconto e non personaggio concreto (per quanto rappresentato da una o più figure del narratore all'interno del film). Tale "nascondimento" è realizzato in primo luogo tramite l'attribuzione di uno sguardo soggettivo (c). Scelta che propone di fatto l'allineamento ottico (anche) con una creatura mostruosa, ben presto connotata come l'antagonista del film, che Brody e i suoi compagni di ventura – l'esperto e rude pescatore Quint e l'ittiologo e oceanografo Matt Hooper – combatteranno per riportare pace e serenità a Amity. Questo allineamento ha inquietanti ricadute sulla proposta di identificazione più profonda del film.

Unghie sulla lavagna

Dall'analisi che ho proposto finora risulta evidente che la risposta dello spettatore non è determinata solo da processi cognitivi di livello superiore. Il film riesce ad anticipare e preparare adeguatamente la suspense, incorporando alcune dinamiche cognitive all'interno dei processi percettivi. Tale coinvolgimento dipende dalla diretta sollecitazione sensoriale ed emotiva dello spettatore attraverso il design visivo (il montaggio e la collocazione della macchina da presa) e il design sonoro. Ai suoni diegetici (per esempio le urla di dolore e terrore di Chrissie, gli scrosci d'acqua mentre la ragazza si dimena) si aggiunge la musica non diegetica che lo spettatore aveva già udito durante i titoli di testa: il tema di Williams ha la capacità immediata – ovvero percepita direttamente, senza che sia necessaria una deliberata attività mentale di connessione – di incrementare drasticamente e istantaneamente una risposta emotiva.⁸

All'orizzonte percettivo e cognitivo, occorre aggiungere uno strato di esperienza "inferiore". Il film infatti insiste ripetutamente sulla fisicità e l'organicità dei corpi rappresentati (altro elemento tipico dei *monster/zombie movie*). Tale strategia ha l'effetto di sollecitare lo strato più basilare della percezione, attivando reazioni fisiologiche nella forma di choc istantanei o risposte repulsive a eventi cruenti e immagini scabrose. Anche in questo caso il film gioca su una dinamica di annuncio/ritardo che predispone e alimenta la suspense. Penso per esempio alle immagini degli arti umani amputati dallo squalo. Nella sequenza dell'autopsia sul cadavere di Chrissie effettuata da Hooper appena arrivato sull'isola di Amity, per diversi minuti lo spettatore ascolta la raccapricciante e fredda (poiché enunciata in gergo medico per la registrazione audio) descrizione del corpo martoriato della ragazza, senza che quest'ultimo sia mostrato. A un tratto Hooper solleva e porta in campo un braccio amputato di Chrissie, di cui si vedono ora l'osso tranciato e la carne maciullata. Interessante è anche il gioco di impliciti rimandi alla mutilazione degli arti, macabri presagi come per esempio l'inquadratura in cui Hooper e Quint stanno cercando di riparare il motore allagato della barca dopo l'attacco dello squalo: dei due si vede solo un braccio sbucare dai portelloni; o ancora l'indugiare della macchina da presa sugli arti inferiori di Michael, il figlio di Martin Brody, quando, sotto choc per aver assistito al terzo attacco dello squalo, viene estratto dall'acqua e portato a riva (Fig. 6).

Ovviamente l'effetto vissuto con maggior orrore dallo spettatore è la sensazione di essere azzannati e mutilati da uno squalo, strategicamente suggerita dal movimento degli arti dei bagnanti nelle inquadrature subacquee (m), e poi drammaticamente offerta dalle sequenze in cui stavolta si vede chiaramente lo

SPECIALE squalo in azione (la terza vittima, ma poi soprattutto la raccapricciante morte di Quint prima del finale).



Fig. 6

La ricerca insistente di reazioni istintive di repulsione e disagio dello spettatore è persino più evidente in una sequenza non affatto acquatica: il gesto compiuto da Quint per richiamare su di sé l'attenzione nella confusione della riunione cittadina: con le unghie della mano, gratta a lungo sulla lavagna (su cui è disegnato col gesso uno squalo), producendo un fastidiosissimo stridio (Fig. 7).

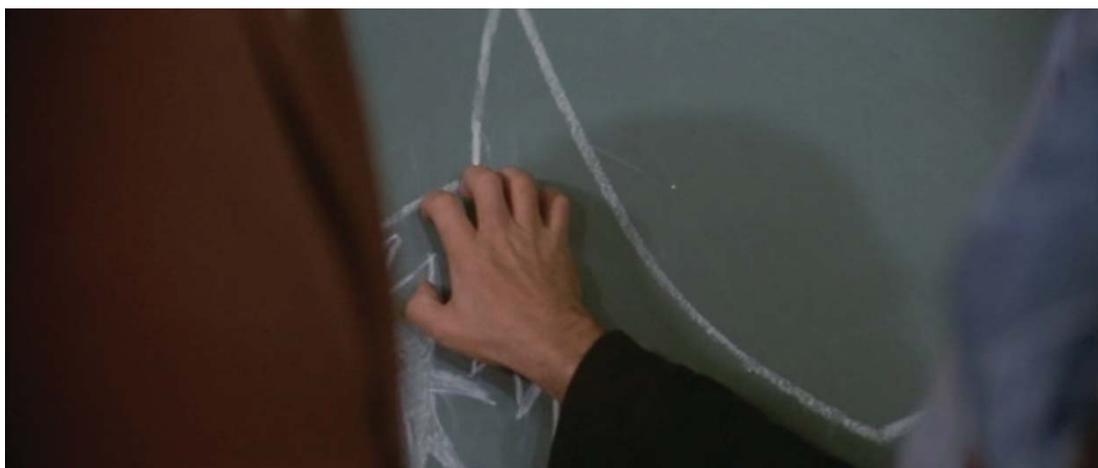


Fig. 7

Anche il *cliché* dello spavento improvviso viene tematizzato diegeticamente: Brody è a casa e si sta documentando leggendo un libro sugli squali; sua moglie gli si avvicina alle spalle e quando Brody si gira, vedendola all'improvviso, ha un sussulto e urla per lo spavento, provocando un istintivo sobbalzo anche nello spettatore.

Vorrei estendere questo discorso dalla colonna visiva a quella acustica: per quanto il suono non diegetico manchi della letteralità con cui le immagini possono riferirsi agli eventi narrativi, l'iterazione martellante delle due note gravi di violoncello nel tema di Williams rimanda espressivamente al profilo aguzzo e a zig-zag dei denti dello squalo,⁹ oltre a un possente motore in funzione (nel film di Spielberg peraltro lo squalo è una macchina idraulica), chiamando in gioco anche su questo fronte qualità espressive che vengono percepite senza deliberata mediazione cognitiva dallo spettatore.

Invasioni di campo

Oltre all'attivazione di *riflessi* fisiologici involontari, a queste sequenze è implicata una precisa strategia

SPECIALE di *rispecchiamento*, ovvero di relazione fra personaggio, enunciatore e spettatore giocata sul sistematico spiazzamento fra allineamento ottico, allineamento motorio e allineamento emotivo. Prendiamo nuovamente la sequenza della morte di Chrissie Watkins. Lo spettatore accede a due prospettive parallele: vede i movimenti della ragazza dalla prospettiva “aerea” e al contempo la osserva dalla prospettiva subacquea dello squalo. Queste due prospettive ottiche mettono in evidenza una discrepanza nell’allineamento cognitivo e di conseguenza in quello emotivo: infatti, inizialmente lo spettatore sa che la ragazza è in pericolo e prova ansia e paura per lei, mentre Chrissie è totalmente ignara di ciò che sta per capitarle e nuota serenamente. La suspense è generata proprio da tale asimmetria informativa fra il livello di conoscenza della situazione del personaggio e dello spettatore. L’allineamento emotivo si realizza nel momento in cui anche la ragazza prende consapevolezza della situazione. Ma l’aspetto che vorrei sottolineare riguarda il piano motorio: l’armonia dei movimenti di Chrissie viene improvvisamente sconvolta quando lo squalo, da sotto la superficie, “prende i comandi” del corpo della ragazza: ne ha “afferrato” le gambe o il busto con le proprie fauci e la sta letteralmente dimenando in tutte le direzioni. Lo spettatore assiste così, da sopra la superficie, al movimento violento e innaturale di un corpo umano, senza vedere la sorgente di tale movimento “estraneo”: un movimento inumano la cui volontarietà non è riconducibile al soggetto incluso nel campo visivo.

Vengo alla seconda strategia di “nascondimento” dello squalo (e alle modalità del suo palesamento): la segregazione di ciò che è sopra e ciò che è sotto il pelo dell’acqua (b, d), ovvero l’uso della superficie del mare come soglia di separazione fra due mondi ostili, fra l’umano e il non umano, quantomeno fra due territori del visibile che restano a lungo nettamente separati. La superficie è in effetti un piano che *taglia* in due il mondo visibile e impedisce la vista di ciò che è oltre la soglia: se l’inquadratura è sopra la superficie non si vede ciò che è sotto, e viceversa.

Questa di-*visione* dei due ambienti è rassicurante fino a che, come ha scritto Dan Rubey, la separazione fra regno umano (terreno) da quello non umano (acqueo) non viene a rompersi a causa della violazione degli spazi.¹⁰ Violazione che per la verità avviene prima da parte dell’uomo (lo squalo di fatto è attirato dal movimento delle sezioni delle gambe dei bagnanti [m]). Tuttavia è l’affiorare in superficie e l’intrusione dello squalo oltre la soglia a terrorizzare profondamente lo spettatore: il mostro ricerca costantemente l’*invasione di campo* attentando fatalmente alla sicurezza dell’uomo. Il momento apicale di questa invasione è la sequenza in cui Quint viene masticato e inghiottito dallo squalo, letteralmente salito sulla barca dei suoi cacciatori, nettamente al di fuori del suo ambiente naturale.

Le fauci dell’occhio

Vorrei però evidenziare come tale violazione dello spazio venga anticipata da una serie di inquadrature particolari che indicano invece una certa *permeabilità* dei due ambienti. Mi riferisco alle inquadrature in cui la macchina da presa è posizionata esattamente sul pelo dell’acqua, come una sorta di boa galleggiante equipaggiata con un obiettivo, come un sub o un qualsiasi bagnante dotato di maschera e con il capo a fior d’acqua e lo sguardo rivolto frontalmente e parallelo alla superficie. Questa collocazione della macchina da presa fa in modo che l’acqua s’infanga contro l’obiettivo (idealmente, contro la visiera della maschera da sub). Ne deriva che la linea della superficie taglia orizzontalmente in due il campo visivo, producendo una sorta di *split screen* “acquatico” (e liquido, anche nel senso che non è statico, bensì dinamico in virtù del movimento dell’acqua). Questa composizione mette in rilievo l’aspetto di intersecazione del corpo cui accennavo poco fa a proposito dell’amputazione degli arti delle vittime. La superficie di fatto divide, taglia i corpi dei bagnanti in due, rimandando alla mutilazione inflitta dallo squalo alle sue prede (Fig. 8).

Ma l’aspetto cruciale su cui voglio insistere e concludere riguarda di nuovo la percezione visiva. Lo spettatore si imbatte in questa tipologia di inquadrature in occasione del secondo e in particolare del

SPECIALE terzo attacco dello squalo. Di quest'ultimo rimane vittima un bagnino, divorato di fronte agli occhi di Michael, il figlio di Martin Brody. Non prima però del panico provocato dallo scherzo di due ragazzini che si aggirano per le acque della baia con un pinna di squalo finta (lo spiazzamento del registro retorico terrore/ironia raggiunge qui il suo apice). Due bagnanti si accorgono della pinna e terrorizzati, per alcuni istanti prima di riuscire fuggire, restano paralizzati. La macchina da presa li ritrae con un mezzo primo piano frontale mentre guardano dritto nell'obiettivo. L'uso dell'interpellazione (lo sguardo del personaggio in macchina) è una scelta ardita, ma di grande effetto sullo spettatore, il quale di fatto per un istante vede il proprio sguardo idealmente ricambiato da quello dei personaggi (Fig. 9).



Fig. 8



Fig. 9

Potrei aggiungere che in un certo senso sono interpellazioni anche le inquadrature in cui gli schizzi d'acqua contro l'obiettivo provocati dalla fuga dei bagnanti non solo confondono la visione e aumentano il dinamismo dell'azione; di fatto sono un'ulteriore modalità con cui il film si "rivolge" direttamente allo spettatore: l'acqua sembra poterlo raggiungere e persino bagnarlo.¹¹

Torno all'"invasione di campo" da parte dello squalo per riaffermare che tale violazione avviene a livello visivo prim'ancora che a livello fisico. Più che una duplice visione parallela del mondo sopra e del mondo sotto la superficie, qui il taglio dell'inquadratura suggerisce una visione "terza": potenzialmente umana, probabilmente inumana, certamente "sovraumana". Provo a spiegare. La collocazione particolare della macchina da presa produce un "effetto soggettiva", tipico del genere thriller e horror, ovvero l'impressione che ciò che è mostrato corrisponda alla visione di un personaggio. Qui si tratta in realtà di "oggettive irreali"¹², forma di sguardo il cui punto di vista particolare e inusuale, non attribuibile a un personaggio (e in questo senso "sovraumano"), suggerisce la "presenza" dell'autore implicito, del quale è una marca testualizzata. Se ne *Lo squalo* non è possibile affermare che le inquadrature di Brody che ho descritto siano delle soggettive letterali del mostro, non mi sembra insensato ipotizzare che lo sguardo dell'enunciatore – titolare legittimo di queste inquadrature oggettive – possa idealmente corrispondere allo sguardo dello squalo, e dunque che a quest'ultimo sia attribuito il ruolo di narratore, ovvero di rappresentante dell'autore implicito all'interno del testo, manifestazione concreta dell'istanza di produzione del testo e della sua intenzionalità progettuale.

La traccia dello sguardo dello squalo nel punto di vista implicato nelle inquadrature a fior d'acqua

SPECIALE suggerisce una netta, direi violenta e certamente molesta fuoriuscita dello squalo dal proprio *perimetro percettivo*, nel tentativo di perturbare il dominio visivo che apparentemente è presidio dell'umano. La pinna, naturale estensione del corpo dello squalo sopra la superficie, funziona quasi da periscopio, da sonda elevata per esplorare indirettamente il territorio, individuare le possibili prede, e al contempo è l'unica porzione visibile del suo corpo e dunque strumento di terrore. L'impressione dell'unicità dello sguardo oggettivo-soggettivo riconducibile al punto di vista dello squalo peraltro è aumentata dalla giustapposizione, in sede di montaggio, dell'inquadratura in *split screen* e dell'inquadratura subacquea. A ben vedere allora il dominio dello sguardo dello squalo e l'invasione di campo visivo si erano già manifestati subito dopo il primo attacco e totalmente "all'asciutto", fuori dall'acqua. L'improvviso "avvicinamento" a Brody, sia attraverso le transizioni, sia attraverso l'effetto *dolly zoom*, è compiuto idealmente dallo sguardo dello squalo. Quasi un gesto di sfida verso colui che a breve avrà il compito di cacciarlo (e ucciderlo). Se il gioco di avvicinamento ottico a Brody sembra quasi il primo approccio dello squalo al suo nemico, quasi una "schedatura" fotografica, l'animalità dello sguardo si manifesta totalmente nell'inquadratura alla *Vertigo*: una soluzione ottica deformante e perturbante.

Provo a sintetizzare, per concludere. L'analisi di alcune sequenze de *Lo squalo* ha messo in evidenza un modello di ingaggio dello spettatore complesso e articolato, costruito secondo modalità di "azione" proposte simultaneamente su più piani – senso motorio, percettivo, emotivo, cognitivo e valutativo. Una gamma di sollecitazioni che stimola reazioni fisiologiche di base, colpisce la sensibilità viscerale dello spettatore, mette in gioco la sua attività mentale, ma a partire da proposte percettive guidate da accessi ottici e da marce acustiche precise, sino all'attivazione di disallineamenti emotivi che inducono a una riflessione più *profonda*. Il film offre in effetti una grande riflessione sulla natura del cinema non solo e non tanto proponendo un'alienante identificazione con il mostruoso antagonista del film, bensì adottando strategie enunciazionali perturbanti e soprattutto incorporando nell'"acquaticità" delle sue soluzioni formali ed estetiche alcune delle tensioni e delle ossessioni tipiche dell'uomo e della società contemporanei.

Adriano D'Aloia

Note

1. Cfr. Adriano D'Aloia, "Cinematic Enwaterment. Drowning Bodies in the Contemporary Film Experience", *Comunicazioni Sociali on-line*, n. 3, 2010, pp. 31-39.
2. Cfr. Adriano D'Aloia, "Film in Depth. Water and Immersivity in the Contemporary Film Experience", *Acta Universitatis Sapientiae – Film and Media Studies*, n. 5, 2012, pp. 87-106.
3. L'inquadratura è un omaggio al film *Il mostro della laguna nera* (*Creature from the Black Lagoon*, Jack Arnold, 1955), illustre rappresentante dell'epoca dei *monster movie*. Sui riferimenti cinematografici di Spielberg cfr. Joseph McBride, *Steven Spielberg: A Biography*, Simon and Schuster, New York 1997.
4. Per un approfondimento sul montaggio in questa sequenza del film cfr. Lester D. Friedman, "Mother Cutter as Producer: An Interview with Verna Fields." *Mise-en-scène*, n. 2 (Spring 1980), pp. 49-57.
5. Questo stesso esempio è proposto da Branigan per descrivere la forma di sguardo soggettivo definita "dynamic perception", caso in cui a spostarsi è lo sguardo ma non il personaggio. Cfr. Edward Branigan, *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin-New York-Amsterdam 1984, pp. 81ss.
6. Una lettura approfondita di questa sequenza è offerta in Lester D. Friedman, *Citizen Spielberg*, University of Illinois Press, Champaign 2006, in part. il par. "Jaws: Beyond the Screen" del cap. 3 "Objects in the Mirror Are Closer Than They Appear": Spielberg's Monster Movies", pp. 169-173.

- SPECIALE** 7. Tale assenza è inizialmente imposta da difficoltà di carattere tecnico dovute al malfunzionamento dei meccanismi idraulici che permettevano alla troupe di Spielberg di far muovere lo squalo. Tuttavia Spielberg trasforma il limite in un vantaggio drammatico, poiché il procrastinarsi del momento in cui lo spettatore vede effettivamente il mostruoso pesce non fa che aumentare la suspense. Sul successo di questa strategia anche in termini economici, cfr. Peter Biskind, "A 'World' Apart", in Lester D. Friedman, Brent Notbohm (eds.), *Steven Spielberg: Interviews*, University of Mississippi Press, Jackson 2000, pp. 193-206.
8. Cfr. l'analisi della sequenza proposta da Amy Coplan, "Film, Literature and Non-Cognitive Affect", in Havi Carel, Greg Tuck (eds.), *New Takes in Film-Philosophy*, Palgrave Macmillan, Basingstoke-New York 2011, pp. 123-125.
9. Riporta in proposito Andrews: "the effect of grinding away at you, just as a shark would do, instinctual, relentless, unstoppable", cit. in Nigel Andrews, *Nigel Andrews on Jaws*, Bloomsbury Publishing, London 1999, p. 60. Secondo Griffin "the music became the soul of Jaws. John Williams rediscovered my vision through his Jaws theme. And gave Jaws an identity, a personality, a soul", cit. in Nancy Griffin, "In the Grip of 'Jaws'" *Premiere*, vol. 9, n. 2, October 1995, p. 100.
10. Cfr. Dan Rubey, "The Jaws in the mirror", *Jump Cut*, n. 10-11, 1976, pp. 20-23.
11. Ovviamente lo spettatore non si bagna affatto, anzi il rivolgersi della finzione verso il mondo empirico in cui questi è collocato lo rende ancora più consapevole dell'illusione, tanto da aumentare il senso di trovarsi per così dire dietro una parete trasparente (lo schermo appunto) da cui può ammirare l'"acquario" del film, e proprio la vasca degli squali, senza per questo sentirsi in reale pericolo...
12. Ovvero, secondo Casetti, inquadrature non riconducibili ad un personaggio e che propongono "un punto di vista anomalo e insieme deciso in cui lo spettatore si identifica con la macchina da presa" (Francesco Casetti, Federico di Chio, *L'analisi del film*, Bompiani, Milano 1990, p. 245), inquadrature in cui emerge "l'impossibilità della scena di darsi senza lo sguardo dell'enunciatore [...]" (Francesco Casetti, *Dentro lo sguardo: il film e il suo spettatore*, Milano 1986, p. 64).