

Capitolo sesto

Una notte dietro le quinte. I Blur e No Distance left to run

Introduzione

Il videoclip del singolo *No Distance left to run* è stato realizzato nel 1999 dal regista danese Tomas Vinterberg per la band inglese dei Blur, in occasione dell'uscita dell'album *13*.

No Distance left to run è un'operazione decisamente originale nel panorama della produzione audiovisiva e rappresenta in modo esemplare l'estrema flessibilità che caratterizza l'enunciazione nelle sue incisive forme di inscrizione testuale.

Il video infatti non si limita a mettere in scena una performance musicale, piuttosto si configura come un complesso metatesto che riflette parzialmente al suo interno il processo di produzione, agendo in particolare sulla rappresentazione dell'identità dei componenti della band, che vengono raffigurati non come inarrivabili star, ma come persone comuni, "autentiche".

No Distance left to run coniuga infatti la sperimentazione enunciativa con l'estetica Dogma, proponendosi nei confronti dello spettatore come un testo fortemente "oggettivato".

La strategia enunciativa del *film nel film* viene declinata nel video in maniera originale; tutto è finalizzato a restituire allo spettatore la sensazione di poter sbirciare nel vero dietro le quinte della vita di una band. *No Distance left to run* è il racconto di un esperimento inedito, il tentativo di ridurre drasticamente la distanza che separa star

e pubblico, documentando semplicemente il sonno di quattro musicisti.

In questo caso la strategia dell'enunciazione consiste innanzitutto nell'ibridare profondamente forme espressive distinte, il video e il documentario, in una pratica di rielaborazione creativa che produce un testo sincretico, una *breve docufiction*.

No Distance left to run si compone di tre parti ben distinte, un prologo, il video vero e proprio, un epilogo. La durata complessiva è di circa 5' e 50 secondi, ripartita nel seguente ordine: prologo (1'36"), video (3'08"), epilogo (1'06).

Il prologo

Sin dall'inizio il video tenta di stabilire un contatto immediato e coinvolgente tra star e pubblico facendo ricorso a interventi extradiegetici, commentativi.

Il prologo si apre infatti con la ripartizione del quadro in una serie di *schermi supplementari*, una figura esemplare di enunciazione enunciata particolarmente frequente nei video musicali.

L'espedito dello *split screen* viene impiegato per descrivere allo spettatore un'operazione del tutto inedita, documentare uno degli aspetti più intimi della vita di una band, il sonno, facendo ricorso a un'attrezzatura estremamente leggera, minimamente intrusiva, composta di piccole telecamere digitali, un microfono e un diffusore di luce.

Il significato dell'esperimento viene spiegato nel prologo dal leader della band, Damon Albarn, che guardando in camera si rivolge direttamente allo spettatore, interpellandolo: "stiamo girando un video, si tratta di sonno vero, non simulato, o altro. Divertente".

Lo *split screen* agisce come un dispositivo topologico che articola lo spazio dello schermo in zone diverse, riservando a ognuno dei componenti della band uno spazio indipendente. Contemporaneamente queste diverse finestre

che si aprono alla visione dello spettatore intervengono a rompere la linearità narrativa, inscrivendo nel video un'articolazione cronologica decisamente frammentata che permette di accostare all'interno di un unico quadro momenti diversi della stessa narrazione.

Questo espediente è chiaramente visibile in due inquadrature dedicate al batterista della band, Dave Rowntree.

Nella finestra di sinistra il musicista rivolge il suo sguardo direttamente in camera dichiarando che il video di *No Distance left to run* "va oltre il privato, oltre l'intimità", e che l'obiettivo dell'esperimento è rivelare "qualcosa che non conosci nemmeno tu quando dormi". Contemporaneamente, nella finestra aperta sulla destra dello schermo scorrono le immagini di un momento successivo dell'esperimento in cui il musicista viene filmato poco prima di andare a dormire, mentre si lava i denti, illuminato da una luce estremamente debole. Queste immagini sono in netto contrasto con le precedenti non solo da un punto di vista figurativo ma anche plastico, hanno una definizione molto bassa e sono sostanzialmente monocromatiche.

L'enunciazione enunciata, presente sin dalle prime inquadrature, si segnala con forza sul finire del prologo, sotto forma di un breve dialogo tra Damon Albarn, inquadrato in primo piano, e il regista, situato fuori campo:

- D. A. (guardando fuori campo): "che ore sono?"
- Voce off: "L'una meno un quarto".
- D. A. (guardando direttamente in camera): "Bene, è ora di andare a dormire".

Questo breve scambio di battute tra il musicista e il regista del video simula un ritorno all'istanza dell'enunciazione, contribuendo a restituire allo spettatore l'illusione di una simultaneità degli avvenimenti. Questa sensazione di contemporaneità degli eventi viene ulteriormente rafforzata dalla sequenza di montaggio immediatamente successiva in cui i quattro componenti della band spengono le luci e si preparano per andare a dormire.

L'ultima inquadratura del prologo è un dettaglio delle dita di uno dei musicisti che spegne un interruttore.

Segue il buio. E il silenzio.

Il videoclip

Dopo un istante di buio assoluto, inizia la musica.

Il video si apre con un punto di sincronizzazione decisamente originale. Il suono dilatato, il ritmo lento del brano musicale vengono "raddoppiati" efficacemente sul piano visivo dall'ingresso di una luce diffusa, leggermente in movimento, che interviene a contrastare l'oscurità totale dell'ambiente. La sincesi viene rafforzata ulteriormente dalla lenta apertura di una porta, il cui movimento è reso percepibile dal fascio luminoso.

Lo spazio che si apre alla visione dello spettatore non è descritto minuziosamente da una luce intensa, invadente, abbagliante, piuttosto emerge lentamente dal buio indistinto come un ambiente appena svelato, che rivela solo parzialmente la sua articolazione.

In questa prima inquadratura, come nel resto del video, le immagini hanno una bassa definizione, predominano decisamente i colori freddi e i toni desaturati.

Come ha efficacemente dimostrato Jacques Fontanille (1995, pp. 27-28), la luce non è esclusivamente un fenomeno fisico, poiché presenta una

configurazione semiotica che non deriva né da ciò che un soggetto può effettivamente osservare, né dalle proprietà del mondo fisico, piuttosto si presenta come una costruzione (in qualche modo oggettiva) le cui categorie costitutive dovrebbero permettere di descrivere gli effetti di senso nati dalle interazioni (deittiche, modali, passionali, ecc...) tra l'attività percettivo-enunciativa di un soggetto e il gradiente dell'energia.

Luminosità, tono e saturazione, le proprietà sostanziali della luce, agiscono dunque sullo spazio, trasformando ciò

che inizialmente non è nient'altro che un sostrato, in una sorta di piano del contenuto dell'energia luminosa.

La configurazione semiotica della luce si realizza dunque nell'atto stesso dell'articolazione dello spazio, dando vita a una *semiotica del visibile*.

Questa interazione tra la luce e lo spazio produce quattro *effetti di senso, articolati in una sequenza* che riformula il passaggio dall'energia luminosa, intesa come fenomeno percepito dal soggetto come una *sensazione elementare*, alla luce, concepita come *configurazione semiotica che produce significazione*.

Gli *effetti di luminosità (éclat)* localizzano le concentrazioni di energia, gli *effetti di illuminazione (éclairage)* rinviano a una rappresentazione vettoriale dello spazio, dove si realizza una diffusione della luce tra una fonte che ne regola l'intensità e un bersaglio che la riceve; gli *effetti di cromatismo* si ancorano a zone ben definite dello spazio, circoscrivendo la luce su plaghe localizzate; gli *effetti di diffusione* materica costituiscono infine una *forma di occupazione dello spazio resa percepibile attraverso la luce*.

In termini semiotici lo spazio viene dunque articolato attraverso quattro stadi dell'energia luminosa, il cui funzionamento è regolato dai differenti valori che assumono due dimensioni fondamentali della luce, l'*intensità* e l'*estensione*. A ogni stadio della luce corrisponde dunque un'operazione sullo spazio.

L'illuminazione con i suoi effetti vettorializzanti adotta il modo della "circolazione"; la luminosità è "puntualizzante"; il cromatismo concorre al contrario all'"immobilizzazione" della luce su zone circoscritte; la luce-materia, nella misura in cui rileva dei modi di occupazione dello spazio, partecipa della 'diffusione' (pp. 41-42).

Ne consegue che la *luminosità*, l'*illuminazione*, il *cromatismo* e la *diffusione* materica non intervengono semplicemente a modificare l'articolazione delle proprietà sensibili dello spazio, piuttosto lo modalizzano profondamente, in-

scrivendo al suo interno valori e stili tensivi che ne assicurano una prensione sensibile e significativa da parte del soggetto dell'enunciazione.

Sintetizza efficacemente Nicola Dusi (1995, p. 14)

è il soggetto che organizza il mondo visibile come un discorso, in cui gli effetti della luce sullo spazio sono predicabili in forme che vanno dalla propagazione (diffusione e circolazione) alla localizzazione (concentrazione e immobilizzazione).

Le categorie elaborate da Fontanille per l'analisi di una semiotica del visibile divengono oggetto, nel video di *No Distance left to run*, di una complessa strategia enunciativa che sfrutta le diverse configurazioni dell'energia luminosa per declinare in modo decisamente originale il tema dello svelamento del dispositivo filmico e degli effetti che esso produce sul legame fiduciario tra la star e il suo pubblico.

Nelle prime inquadrature del video la luce che si insinua lentamente nell'oscurità, svelando parzialmente diversi ambienti come l'ingresso, la cucina, il soggiorno, agisce esplicitamente come una forma di occupazione di uno spazio indistinto, si tratta dunque di una luce-materia, che "amplifica la circolazione dell'energia luminosa, moltiplicandone le direzioni possibili, per rendere percepibile (visibile, palpabile...) l'occupazione materiale dello spazio" (Fontanille 1995, pp. 44-45).

Questo stadio luminoso "rivela la presenza di spessori, volumi, superfici e texture, in uno spazio che appare intuitivamente come un contenitore, occupato da un contenuto che si svela alla luce" (pp. 34-35).

La diffusione materica porta alla luce linee, figure, ma non interviene mai a rivelare compiutamente un'articolazione dettagliata dello spazio, limitandosi piuttosto a suggerire allo sguardo la presenza di zone più o meno indistinte. Ciò che questo effetto svela allo spettatore, al di là della composizione delle figure *portate alla luce*, è innanzitutto la presenza del fascio luminoso stesso, che si manifesta nel testo sotto forma di un soggetto rivelatore, penetratore, modellatore.

Nel video questa luce-materia rinvia dunque a *un'intenzionalità dello svelamento*. La direzione e i movimenti del fascio luminoso tradiscono la presenza di un *soggetto osservatore*, che appare distintamente in alcune inquadrature successive, sotto forma di una piccola troupe cinematografica incaricata di spiare discretamente il sonno dei musicisti.

Sin dalle prime inquadrature *No Distance left to run* richiama dunque l'attenzione dello spettatore sull'apparato dell'enunciazione, mettendo in scena, seppur parzialmente, alcune fasi della sua lavorazione.

La luce costituisce dunque un dispositivo dell'enunciazione fondamentale in questa *messa in scena dello svelamento*. I movimenti e l'intensità del raggio luminoso regolano infatti tempi e modi della prensione delle figure, inscrivendo nel testo un percorso della visione il cui vero oggetto di valore non sono gli ambienti della casa, ma i corpi di chi la abita.

Sotto l'azione del diffusore luminoso e delle piccole telecamere digitali le sembianze dei quattro musicisti cambiano aspetto: l'iconografia fortemente codificata della star musicale viene completamente stravolta dall'intervento di questa luce-materia che insiste sui corpi indifesi, agendo come un efficace dispositivo di risemantizzazione.

L'alternanza continua di luci e ombre, la bassa definizione delle immagini, i colori fortemente desaturati rivestono i dettagli anatomici delle figure umane di un'opacità diffusa, sottraendole a una visione piena, per indurre a un modo della prensione fortemente sinestesico.



Fig. 26. Blur, *No Distance left to run*.

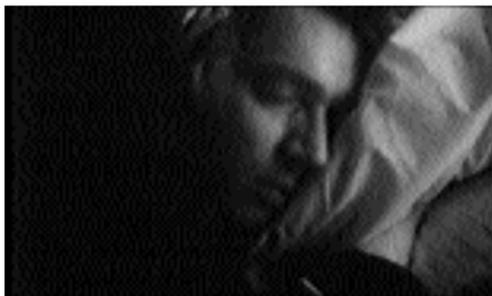


Fig. 27. Blur, *No Distance left to run.*

Precisa Fontanille (pp. 36-37):

la luce-materia permette l'intervento di altri modi della ricezione nel mondo visibile, in particolare il modo tattile (...). Questa combinazione dell'ottico e del tattile che Deleuze definisce aptico, appartiene sempre al visibile, cioè al mondo della luce. Di conseguenza non è la sensazione tattile che provoca degli effetti materici, ma sono gli effetti prodotti sulla materia dalla luce, che invitano a un percorso tattile dello spazio.

Questa *visione tattile* viene indotta nello spettatore dalla luce-materia, che interviene sullo spazio ridefinendolo completamente la profondità. Il fascio di luce infatti non marca mai esplicitamente la distanza che separa la fonte dell'intensità luminosa dal suo bersaglio, poiché "i piani si sovrappongono come spessori in rapporto all'osservatore, ma non si può dire che si allontanino da lui" (ib.).

La diffusione materica, portando alla luce uno spazio nascosto, iscrive sulla sua superficie un percorso della visione orientato, uno sguardo ravvicinato, che prelude a una forma di interazione tra il corpo del soggetto che osserva e il mondo visibile che gli si rivela¹.

Se dunque questa luce diffusa, morbida, leggermente vibrante, rileva di un'intenzionalità enunciativa, essa mira innanzitutto a ridefinire il legame tra star e pubblico coinvolgendo lo spettatore del video in un percorso di avvici-

namento progressivo agli aspetti più intimi, ai dettagli nascosti dei performer.

In questo senso la luce-materia, “rimodellando” i corpi, agisce come un efficace dispositivo di trasformazione delle identità dei soggetti iscritti nel testo, “caricandosi” al tempo stesso di un valore veridittivo.

Com'è noto, Greimas descrive la “verità” come un effetto di senso la cui produzione corrisponde all'esercizio da parte dell'enunciatore di un fare cognitivo particolare, un *far apparire vero*, definito come *fare persuasivo*. La verità, dunque, non è che un simulacro prodotto dal discorso, il risultato di una dialettica tra il fare persuasivo dell'enunciatore e il fare interpretativo esercitato dall'enunciataro.

Nel video la luce in continuo movimento svela parzialmente ciò che di solito è nascosto allo sguardo dell'estraneo, il corpo della star musicale nella sua assoluta normalità, nella sua *spontanea naturalezza*. Essa rinvia dunque a una precisa intenzionalità persuasiva, convincere lo spettatore dell'autenticità delle immagini, mostrando i soggetti su cui si diffonde, indugia, come persone assolutamente comuni, quasi a “portata di mano”.

Fig. 28. Blur,
*No Distance
left to run.*



Fig. 29. Blur,
*No Distance
left to run.*



Su un piano strettamente audiovisivo questa luce-materia costituisce inoltre un importante dispositivo ritmico che contribuisce a regolare i tempi della fruizione del video.

Il fascio luminoso si estende sulle superfici e sui corpi senza salti bruschi e interruzioni, i movimenti che ne regolano la direzione sono fluidi, in alcuni momenti quasi rallentati.

Il ritmo di avanzamento della luce nello spazio è estremamente dilatato, e viene reso ancora più fluido dalla sequenza di dissolvenze in apertura e dissolvenze al nero che non si rendono percepibili tanto come tagli di montaggio, quanto piuttosto come parti integranti dell'arco tensivo del fascio luminoso. Infatti, mentre le dissolvenze in apertura accompagnano dolcemente l'ingresso soffuso della luce nello spazio buio, quelle in chiusura ribadiscono sempre lo scivolamento parziale del fascio luminoso verso l'oscurità.

La combinazione tra intensità ed estensione della luce da un lato, e transizioni dall'altro, iscrive dunque all'interno del video una temporalità di riferimento, poiché lega tra loro momenti diversi, simulando la presenza di un unico piano sequenza.

Questo effetto di *fluidità audiovisiva* viene ulteriormente rafforzato dai numerosi punti di sincronizzazione che creano una solidarietà percettiva molto forte tra le immagini e la musica.

No Distance left to run privilegia infatti una *logica interna del concatenamento audiovisivo*, un modo della relazione tra suono e immagine che

è concepito per rispondere a un processo organico flessibile di sviluppo, di variazione e di crescita, che nasce dalla situazione stessa e dalle sensazioni che essa ispira: la logica interna privilegia dunque, nel flusso sonoro, le modificazioni continue e progressive, e non utilizza le cesure brusche se non quando la situazione lo richiede (Chion 1990, p. 45).

Nel video i suoni costituiscono un vero e proprio valore aggiunto, perché intervengono a punteggiare, orientare

la successione delle immagini. In particolare nel lavoro di Vinterberg la musica agisce come un efficace dispositivo di *inglobamento unificante* che interviene sulla colonna video mascherando la presenza dei tagli di montaggio, per rafforzare ulteriormente l'illusione di un unico flusso audiovisivo.

Questa solidarietà tra suoni e immagini viene tuttavia parzialmente infranta dall'ingresso di alcuni rumori che, sovrapponendosi al brano musicale, rivelano la presenza di un secondo livello audio.

Il fruscio delle lenzuola, lo sfregamento dei piedi, gli improvvisi attacchi di tosse, gli urti involontari cui è sottoposta l'attrezzatura di ripresa, sono tutti rumori reali, registrati in presa diretta, che rinviano nuovamente a un'intenzionalità enunciativa, svelando in modo esplicito il registro commentativo del video.

La sovrapposizione dei rumori e dei suoni, la bassa definizione delle immagini, l'uso della camera a mano, si segnalano nel video in maniera esplicita come vere e proprie marche stilistiche dell'estetica Dogma che fa dell'*autenticità dello svelamento* un oggetto di valore imprescindibile, un obiettivo programmatico.

Emerge qui, declinata in maniera assolutamente originale, la presenza di una relazione di tipo semisimbolico, che costituisce una delle caratteristiche più rilevanti della recente produzione di video musicali:

Verità	Finzione
M.d.p. a mano	M.d.p. fissa
Lo-fi	Alta definizione
Monocromatismo	Pluricromatismo

Il video si chiude con un'ultima inquadratura dedicata al leader della band che si gira verso il cuscino, infastidito dall'insistenza del fascio luminoso.

La luce ne segue per qualche istante i movimenti, poi lentamente si ritrae, scivolando progressivamente verso il buio.

Segue il nero.

L'epilogo

La parte finale di *No Distance left to run* si apre di nuovo con la divisione dello schermo in diversi riquadri. Le immagini sono realizzate con camera a mano e mostrano il risveglio dei quattro musicisti.

Nell'epilogo lo stile documentaristico del video viene ulteriormente ribadito dal suono registrato in presa diretta e dalla presenza nelle inquadrature di alcuni membri della troupe che aprono tende e finestre, facendo irruzione nelle stanze dei musicisti.

Una voce fuori campo, simulacro esplicito del foyer dell'enunciazione, si rivolge direttamente ai musicisti assonnati, augurando loro un buon giorno.

In particolare viene interpellato con insistenza Damon Albarn.

Voce (fuoricampo): "Damon, puoi dirmi di cosa tratta questa canzone?"

Il leader della band viene inquadrato in primo piano a tutto schermo. Immerso in una luce bianca, invadente, *inevitabile*, sembra incapace di rispondere, sbadiglia vistosamente, sforzandosi inutilmente di mantenere gli occhi aperti. Dopo qualche secondo, con una lentezza esasperante, riesce infine ad abbozzare una risposta improvvisata e del tutto incompleta.

D. A.: "questa canzone parla di... è una canzone molto triste... è un avvertimento".

Nell'epilogo viene definitivamente esasperato il rovesciamento dei cliché che caratterizza tutto l'esperimento di *No Distance left to run*.

Il performer viene inesorabilmente privato di tutto il suo appeal, costretto suo malgrado a confrontarsi con le telecamere, con i fan, diviene protagonista assoluto di un'intervista non convenzionale, il cui vero scopo non è

quello di ottenere delle *risposte verosimili e banali*, ma solo l'*imbarazzante e credibile silenzio* di una star musicale messa a nudo.

¹ “Lo sguardo diviene dunque il sostituto di un corpo immaginario che attraversa il campo del visibile, ne sposa le forme e svela l'intimità della materia” (Fontanille 1995, pp. 36-37).