

Damiano Cantone

Il pensiero cinematografico: il caso Alfred Hitchcock

Esiste qualcosa come una filosofia di Alfred Hitchcock? Gilles Deleuze nei due testi dedicati al pensiero cinematografico *L'immagine-movimento* (1983) e *L'immagine-tempo* (1985) auspicava che venisse abolita la distanza tra filosofia e cinema e che si cominciasse finalmente a considerare gli autori di cinema come dei filosofi capaci di veicolare la loro riflessione in immagini anziché in parole. Si trattava certamente di una almeno parziale provocazione, che aveva lo scopo di mettere in discussione una certa immagine gerarchica del pensiero, che attribuisce alla filosofia un diritto di prelazione riflessiva, per cui le arti in genere (letteratura, musica, teatro) sono considerati solo dei campi esemplificativi di teorie filosofiche. Deleuze invece riteneva¹ che l'arte in genere fosse in grado di pensare autonomamente la realtà, secondo forme e strumenti che le sono propri, e che essa non richieda alla filosofia un surplus di teoria o un sostegno concettuale. Piuttosto un confronto tra arte e filosofia avverrà a partire da un comune sfondo problematico al quale ciascuna forma espressiva, secondo i propri stilemi, proverà a rispondere.

La storia degli studi di filosofia del cinema non ha seguito certo questa strada, preferendo considerare il cinema una sorta di filosofia in parabole. Un approccio di questo tipo ha prodotto di certo una serie di studi di sicuro interesse per l'Estetica, ma che spesso hanno avuto il limite di inglobare la specificità del pensiero cinematografico all'interno di un discorso teroreticamente stabilito a priori. [...] si perde di vista cioè quello che è il "concetto del cinema", secondo la definizione che ne dà Deleuze: "una teoria del cinema non è "sul" cinema, ma sui concetti che il cinema suscita, anch'essi in rapporto con altri concetti corrispondenti ad altre pratiche, dal momento che la pratica dei concetti in generale non ha alcun privilegio rispetto alle altre pratiche, non più di quanto un oggetto ne abbia rispetto agli altri²".

¹ Si veda ad esempio G. Deleuze e F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?* (1991), Einaudi, Torino 1996, pp. 211-231.

² G. Deleuze, *L'immagine-tempo* (1985), Ubulibri, Milano 1989, p. 308.

Volendo provare a seguire le ipotesi del pensatore francese, e dunque a considerare il cinema come una pratica di pensiero oltre che ha una pratica narrativa o artistica, poniamoci una semplice domanda: che tipo di pensatore sarebbe Hitchcock se dovessimo collocarlo nella storia della filosofia? In realtà questa domanda è meno originale di quello che sembra, perché se la sono posta – e hanno anche provato a rispondere – più di un autore. Nello specifico Gilles Deleuze colloca Hitchcock nel novero dei logici di Port Royal, per la sua teoria rispetto alle modalità con cui la mente opera i collegamenti fra i vari nomi, e Chabrol e Romher, che lo ascrivono alla sfera morale della riflessione giansenista³. Sono quindi entrambi d'accordo nel farne una sorta di prosecutore di Cartesio sia in campo logico sia in campo etico. Proviamo dunque a proporre un approccio da manuale classico al pensiero di Hitchcock, e quindi a rispondere alle tre domande classiche della filosofia: che cosa c'è, come posso conoscerlo e che cosa devo fare.

1. La realtà di Hitchcock

La prima istanza è quella ontologica, ovvero la risposta alla domanda intorno all'essere? E per Hitchcock, ovviamente, l'essere è fatto di immagini, secondo un'idea non molto diversa da quella che agli inizi del Novecento aveva portato in campo Bergson in *Materia e Memoria*. Fin dall'inizio del suo libro Bergson pone un'equazione tanto semplice quanto radicale e sorprendente: “la materia è un insieme di immagini⁴”. Egli fonda questa osservazione sul senso comune, per il quale – secondo la sua definizione – ogni oggetto esiste in se stesso e come lo percepiamo: è un'immagine, ma un'immagine che esiste in sé. Bergson voleva – esplicitamente – evitare di ricadere nelle *impasse* che avevano reso inaccettabili per lui le posizioni dell'idealismo, nella fattispecie quello di Berkeley, per il quale gli oggetti esisterebbero soltanto nella coscienza di chi li percepisce, e di un realismo radicale per cui le cose sarebbero in grado di determinare in noi delle rappresentazioni di natura completamente diversa dalla propria.

L'opera di Hitchcock più indicativa in questo senso, anche se non tra le più note, è *Prigionieri dell'oceano* del 1944. Analizziamo la sequenza iniziale: Tallulah Bankhead (*alias* Connie Porter) è vestita di tutto punto, come dovesse recarsi a un appuntamento mondano, seduta all'interno di una scialuppa di salvataggio, poco dopo che la nave sulla quale viaggiava

³ Si veda C. Chabrol e E. Romher, *Hitchcock* (1957) Marsilio, Venezia 1987.

⁴ H. Bergson, *Materia e memoria* (1896), Laterza, Roma-Bari 2002, p. 5.

ha fatto naufragio, assolutamente tranquilla, un po' annoiata. Tutt'a un tratto sente un grido fuoribordo che invoca aiuto: per prima cosa afferra la propria macchina da presa portatile e, ora eccitata, inquadra il punto dal quale proviene la voce. Ecco apparire un marinaio che nuota verso la scialuppa per mettersi in salvo. Tallulah non l'aiuta minimamente, ma continua a filmare.

Questa – che è per l'appunto la sequenza immediatamente successiva al prologo del film – sembra essere un atto di accusa rivolto al cinema bellico e, più in generale, contro il giornalismo di guerra che approfitta dell'orrore per fare del sensazionalismo sulla pelle delle vittime. Il cinema di Hollywood racconta la seconda guerra mondiale come fosse uno spettacolo fra gli altri, mentre la vecchia Europa, viene dilaniata dalla seconda guerra mondiale. Sappiamo che questa era una questione molto sentita da Hitchcock, che nonostante avesse abbandonato l'Europa da qualche anno, per insediarsi in pianta stabile a Hollywood, fece di tutto per tornare⁵ in Europa durante la guerra e dare il suo contributo nella lotta al Nazismo.

Una simile lettura della scena sembra venir avvallata anche dallo sviluppo delle inquadrature successive: appena salito a bordo, il marinaio Kovac, (John Hodjak), rimprovera la giornalista per il suo atteggiamento, e, simulando un maldestro incidente, getta in acqua la macchina da presa. Il marinaio simbolizza chiaramente la realtà della guerra che irrompe nell'idillio della pretesa neutralità e oggettività del cinema per metterlo di fronte alla necessità di “sporcarsi le mani” (nel film letteralmente) di intervenire concretamente e di diventare parte della situazione di emergenza.

Tuttavia è possibile un'altra lettura di questa scena: torniamo al momento in cui Connie Porter ascolta l'invocazione d'aiuto proveniente dal mare nebbioso: colpita dal segno sonoro proveniente da un punto indistinto, essa afferra la macchina da presa, inquadra una zona a lato della barca e *in quel momento* vediamo Kovac nuotare affannosamente verso la scialuppa. Il nostro sguardo viene forzatamente fatto coincidere con quello del mirino della macchina da presa di Connie (in modo deliberato ed evidente) e la scena si drammatizza, abbiamo l'irruzione in scena dello stesso Kovac, e la macchina, il medium attraverso il quale è vista la realtà, viene brutalmente eliminata: la reporter – sembra – deve abbandonare la sua comoda posizione di osservatore e immergersi direttamente nelle “cose stesse”, nell'orrore della guerra. Ma non credo sia sufficiente: al di là di questa lettura preliminare è possibile avanzare l'ipotesi che si

⁵ Fra l'altro, la trasvolata fu particolarmente avventurosa: Hitchcock fu costretto, dopo molti inutili tentativi, a effettuarla a bordo di un bombardiere americano che si recava in missione in Europa.

espliciti in questa scena una vera e propria dichiarazione filosofica da parte di Hitchcock, un'affermazione di fiducia incondizionata nella capacità di pensiero e di creazione del cinema. Si può infatti interpretare questa scena come se significasse che solamente ciò che è inquadrato, nella misura in cui è inquadrato e dal momento che è inquadrato, esiste. Solamente quando un occhio si costringe attraverso uno sguardo, quadrato e meccanico, diviene capace di vedere un senso, distinguere qualcosa a partire dal nulla che gli si pone davanti. Attraverso la lente della macchina da presa il tutto indistinto e disorganico del mare avvolto nella nebbia viene organizzato, si rivela come *Gegen-stand*, ciò che sta di fronte, e può venir ricondotto all'interno della logica di soggetto e oggetto.

Il mare è dunque uno stato primordiale, una sorta di Ur-immagine o immagine trascendentale, la condizione di possibilità di ogni immagine possibile. In questo stato nulla è definito, nulla è individuato. Il modello – parafrasando Deleuze – sarebbe uno stato di cose che non cessa di cambiare, una materia flusso in cui nessun punto di ancoraggio né centro di riferimento sono assegnabili. Partendo da questo stato di cose, bisognerebbe mostrare come possono formarsi dei centri, in punti qualsiasi, che impongano delle vedute fisse istantanee. Si tratterebbe dunque di “dedurre” la percezione cosciente, naturale o cinematografica⁶.

Ed è esattamente quello che Hitchcock fa in *Prigionieri dell'Oceano*. Il mare dopo il naufragio, la condizione di partenza alla quale lo spettatore viene messo di fronte, si presenta proprio come un tutto disorganico, privo di qualunque punto di riferimento. Questo tutto è dunque l'insieme delle immagini, di tutte le immagini possibili, che sono la materia del cinema. Il cinema è formato da immagini in movimento e dalle loro infinite possibilità di combinazione e di reazione una sulle altre. Il mare di prigionieri dell'oceano è la *possibilità* del cinema; tuttavia, questa iniziale materia indifferenziata necessita, per farsi cinema, di un principio, di un punto intorno al quale tutte queste immagini vengano organizzate e acquistino il loro senso. Tale punto è l'*inquadratura*, l'immagine privilegiata che si distingue dalle altre solamente per un ritardo, uno scarto rispetto a esse: è quello che Deleuze chiama appunto *centro di indeterminazione*⁷, il ritardo nel movimento continuo delle immagini che fa sorgere la percezione, lo spettatore. Il quadro, ciò che è inquadrato o, più propriamente, in campo, è ciò che lo spettatore vede. Ma lo spettatore non è qualcosa di esterno, di eterogeneo rispetto al magma di immagini che costituiscono la materia del cinema, egli è anzi un'immagine fra le altre, l'immagine-soggetto che guarda tutte le altre ed è a sua volta guardata: a

⁶ G. Deleuze, *L'immagine-movimento* (1983), Ubulibri, Milano, 1984, p. 76.

⁷ *Ivi*, p. 81.

questo proposito, si può parlare di “*un doppio sistema, un doppio regime di riferimento delle immagini*”⁸. Nel caso del nostro film, il primo sistema di riferimento è quello del tutto acentrato e inorganico del mare dopo il naufragio, la materia pulsante che non si concretizza in nessuna forma precisa, e il secondo è quello che si apre a partire dalla prima vera inquadratura, messa-in-quadro, del film: improvvisamente dalla nebbia appare (o meglio, viene fatta apparire individuandola) la scialuppa, i cui bordi coincidono con quelli strumentali dell'inquadratura stessa. E a bordo della scialuppa c'è Tallulah Bankhead che, guardando in macchina, con il suo sguardo affascinante e annoiato, costringe noi, gli spettatori, a coincidere con questo punto di indeterminazione, a essere presi senza riserve dentro il film.

“Hitchcock [...] non concepisce la costituzione di un film in sostituzione di due termini, il regista e il film da fare, ma in funzione di tre termini il regista, il film e il pubblico che deve entrare nel film, o le cui reazioni devono far parte integrante del film”⁹.

Forse sarebbe dunque più corretto parlare, in maniera piuttosto evidente per quanto riguarda *Prigionieri dell'oceano*, di un *luogo del soggetto*, attraverso e sul quale degli oggetti *accadono*. La barca è lo spettatore, tutto quello che accade, accade nella coincidenza più assoluta fra sguardo dello spettatore (l'inquadratura) e luogo dell'azione (la barca). L'eliminazione del rapporto dinamico fra campo e fuoricampo (in linea di principio, in un film la cinepresa inquadra delle porzioni di spazio, determinando dei fuoricampo, che cessano di essere tali nel momento in cui vengono inquadrati, ma in questo modo fanno nascere degli ulteriori fuoricampo più ampi, e così via), la fissità del centro di indeterminazione, crea un inaspettato paradosso cinematografico: in pratica è come se in *Prigionieri dell'oceano* Hitchcock tentasse di tenere contemporaneamente *nella stessa inquadratura* il campo e il fuoricampo. Lo sguardo dello spettatore funziona solo nella misura in cui rispetta l'unità di luogo, solo per quella piccola porzione di spazio che è la scialuppa di salvataggio. Al di fuori di questa barca-centro, lo spettatore letteralmente *vede il nulla*, non riesce a simbolizzare, a dare un senso a ciò che vede: il mare rimane inerte, senza senso, una presenza senza connotazioni e senza vita, la pura *indifferenza*¹⁰. Per questo dal mare tutto arriva e nel mare tutto scompare inghiottito nell'indifferenza, senza alcuna logica né significato.

⁸ *Ibidem*.

⁹ G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit. p. 230.

¹⁰ Questo termine è di Deleuze: come non pensare al mare di *Prigionieri dell'oceano* nella sua descrizione dell'indifferenza all'inizio del I capitolo di *Differenza e ripetizione*? “L'indifferenza ha due aspetti. L'abisso indifferenziato, il nero niente, l'animale indeterminato in cui tutto è dissolto; e insieme il bianco niente, la superficie ridivenuta calme in cui

C'è tuttavia un'inattesa conseguenza che deriva dal considerare la barca come il vero luogo del soggetto del film. Se la barca-inquadratura è il punto di soggettivazione, si può allora affermare che sulla barca sono tutti degli oggetti: come notano giustamente Chabrol e Rohmer, "isolati in una campana di vetro, necessariamente i personaggi assumeranno caratteri stereotipi e appariranno più stereotipi di quanto non siano".¹¹ Per di più, ognuno dei caratteri è ulteriormente cristallizzato attraverso una serie di oggetti che appartengono direttamente al proprio "tipo": l'Infermiera ha la cassetta del pronto soccorso, la Giornalista ha la macchina da scrivere, l'Industriale ha i sigari e così via. Alla fine, essi riusciranno a costituirsi come soggetto e ad agire in modo unitario, proprio liberandosi progressivamente dei loro oggetti: solamente quando saranno divenuti tutt'uno con la barca, rinunciando a tutte le loro determinazioni sociali, ovvero quando saranno passati dal lato dell'oggetto a quello del soggetto saranno in grado di raggiungere la salvezza (infatti coloro che non riescono a effettuare questo passaggio, a liberarsi delle proprie determinazioni contingenti, muoiono. L'inglese si preoccupa eccessivamente del figlio morto, il marinaio Gus della propria gamba perduta, il tedesco della vittoria della propria ideologia, perdendo di vista l'interesse comune). Significativa in tal senso è la storia d'amore tra Kovac e Connie Porter: i due inizialmente si detestano, ma via via che la giornalista perde i suoi oggetti (nell'ordine la cinepresa, le calze, il visone, la macchina da scrivere) l'affinità fra i due aumenta. Tuttavia c'è ancora qualcosa che impedisce che fra i due sbocchi l'idillio: è il bracciale di diamanti che Connie porta al polso: quando accetterà di spogliarsi anche di questo ultimo oggetto per usarlo come esca per i pesci, ecco che è possibile l'unione sentimentale dei due (mostrata attraverso l'intrecciarsi sensuale dei loro piedi, ovviamente nudi).

2. Gnosologia

È dunque possibile la conoscenza in un simile universo fatto di immagini? Se cioè non c'è alcuna differenza di natura tra conoscente e conosciuto, ma solo una differenza rispetto alla posizione logica nel giudizio, ha ancora senso parlare di conoscenza? La risposta di Hitchcock è affermativa. Per comprenderla dobbiamo rivolgerci a una delle nozioni più importati della filosofia di Hitchcock, ovvero quella di *sguardo*. Lo

fluttuano determinazioni slegate, come membra sparse, teste decollate, braccia prive di spalle, occhi senza fronte" G. Deleuze, *Differenza e ripetizione* (1968), Cortina, Milano 1997, p. 43.

¹¹ E. Rohmer C. Chabrol, *Hitchcock*, cit. p. 78.

sguardo è proprio quel qualcosa che si genera a partire dalla genesi della differenza tra un soggetto e un oggetto. Tale tematica innerva l'intera produzione hitchcockiana, ma trova in alcune opere dei "punti notevoli" che ne definiscono il concetto.

2.1 Lo sguardo come smarcatura dall'abituale

Il primo procedimento gnoseologico relativo al funzionamento dello sguardo è la cosiddetta "smarcatura" hitchcockiana, della quale il *Prigioniero di Amsterdam* fornisce un esempio perfetto. Il protagonista, inseguendo i rapitori di un diplomatico, si ritrova in una campagna olandese idilliaca, fiorita di tulipani e piena di mulini a vento. Niente di minaccioso sembra essere contenuto in questa scena, ma ecco che all'improvviso il protagonista nota che una pala del mulino sta girando in direzione contraria a quella del vento. Questo particolare cambia subito di segno la percezione dell'ambiente circostante, che da naturale e rassicurante diventa inquietante e pieno di presagi, segnalando la presenza di qualche spia all'interno del mulino. La smarcatura dunque è un particolare che non centra, che non è giustificato dalla situazione presente, e che esce fuori violentemente dalla serie normale dei concatenamenti delle relazioni abituali, costringendo i personaggi dei film di Hitchcock a riconsiderare le proprie certezze. Questo dettaglio che "non tiene" è un *punto di anamorfosi*, un punto a partire dal quale il significato apparente di ciò che vediamo viene radicalmente pervertito, ri-simbolizzato. Il riferimento classico è quello alla pittura del seicento, che aveva fatto della compresenza degli sguardi sulla tela – e della moltiplicazione dei punti vista sulla stessa – la cifra della propria analisi di un mondo in dissoluzione. Celebre, anche perché oggetto di letture filosofiche e psicanalitiche successive è il caso del quadro di Holbein *gli ambasciatori*, nel quale vediamo rappresentati due gentiluomini elegantemente vestiti e circondati dai simboli della loro ricchezza. In basso, al centro del quadro c'è una macchia oblunga: se la guardiamo di sbieco, perdiamo la rappresentazione principale, ma vediamo che la macchia è in realtà un teschio. A partire da questo teschio dobbiamo riconsiderare il significato apparente del quadro: non è la celebrazione della ricchezza e dell'operosità borghesi ma è un *memento mori* che sottolinea la vanità degli affanni degli uomini nell'accumulare tesori e onori.

I film di Hitchcock sono disseminati da elementi di questo tipo: basta pensare alla bottiglia di vino in *Notorious*, all'accendino in *Stranger on a Train* o all'anello di *Shadow of a Doubt*. Sono tutti oggetti di uso comune, familiari, eppure il loro essere fuori posto compie una vera e propria transustanziazione della realtà: nulla cambia nelle sue apparenze esterne, ma è la sua natura a essere diventata tutta un'altra cosa.

È una rottura dello schema senso-motorio, poiché lo stimolo subito non si risolve in un'azione di risposta, ma va considerato di per sé, e anzi, fa nascere un significato supplementare per tutti gli altri elementi della situazione. Questo comporta un ribaltamento ulteriore e decisivo nella composizione del film: l'immagine mentale non si limita a portare gli spettatori all'interno del film, ma fa sì che i personaggi stessi del film divengano in una certa misura spettatori di quanto gli accade.

2.2 La schisi tra occhio e sguardo

Rispetto al punto precedente, questo ne costituisce una sorta di ribaltamento complementare: nella smarcatura noi, gli spettatori, siamo costretti ad agire – e dunque a essere attori – dentro il film, l'indipendenza dello sguardo dall'occhio trasforma gli attori stessi in spettatori. Questo tema non è poi così raro in Hitchcock: in *La finestra sul cortile* un reporter è costretto all'immobilità da un incedente che gli ha fracassato una gamba, e spia tutto il giorno attraverso una finestra del suo appartamento la vita dei vicini che abitano nello stabile di fronte al suo. Jeff raddoppia dunque la posizione dello spettatore: sta seduto immobile a guardare uno schermo – il suo mondo coincide con la cornice della sua finestra – aspettando che qualcosa accada. Egli è ridotto a puro sguardo, e l'azione gli è letteralmente preclusa. Ma proprio perché la sua posizione è quella dello spettatore, ciò che vede è uno *spettacolo*, una narrazione il cui senso si fa nella posizione dalla quale viene recepita. L'esercizio ermeneutico dello sguardo di Jeff vede un omicidio mettendo insieme dei “fotogrammi” della vita dei dirimpettai che egli può osservare solo attraverso le finestre della loro casa, come fosse una forma rudimentale di pellicola fatta da immagini statiche che devono venir collegate solo nella mente dello spettatore. O ancora, in *La donna che visse due volte*, Scottie, l'investigatore, vaga attraverso San Francisco alla ricerca di una donna misteriosa senza mai riuscire a incidere sugli eventi che, come scopriamo alla fine, sono stati messi in scena solo per il suo sguardo. Anzi, è proprio il suo sguardo, turbato dal desiderio e dal senso di colpa, che provoca la “seconda morte” di Madeleine, nel momento in cui abbandona la posizione contemplativa e decide di modellare la realtà secondo il proprio desiderio. Il riferimento è ovviamente alla seconda parte del film, dove lo sguardo di Scottie trasforma l'anonima Judy nella fantasmatica Madeleine, la donna che esiste solo per i suoi occhi. Ci sono numerose scene in cui Hitchcock ribadisce l'indipendenza dello sguardo dagli occhi di chi guarda attraverso delle *inquadrature soggettive impossibili*, nelle quali, cioè, non è possibile individuare alcun punto di vista diegetico a partire dal quale la realtà possa venire inquadrata. Si pensi ad esempio alla soggettiva dello sguardo di Sottie che scorge Madeleine per la prima volta al ristorante, mentre lui

è seduto al bar. Dalla sua espressione capiamo che la donna lo ha colpito molto e focalizziamo con lui il nostro sguardo sulla sua figura, seguendola passo passo fino fuori dal ristorante, ben al di là di quello che i limiti fisici del punto di vista ci consentirebbero. Eppure nemmeno per un secondo dubitiamo che *questo* sia il vero sguardo di Scottie, e non la porzione di realtà fisicamente inquadrata dal suo campo visivo.

2.3 Lo sguardo impossibile

Probabilmente il concetto hitchcockiano di sguardo cinematografico trova la sua trattazione più completa all'interno del film *Psycho*. È un film che costantemente mette in discussione la nostra necessità di identificarci con qualcuno, ci fa letteralmente sobbalzare sulla sedia e ci costringe ad assumere posizioni decisamente scomode. Inizialmente ci identifichiamo con Marion, e con la sua fuga disperata. I nostri desideri sono i suoi: speriamo che il suo datore di lavoro non la fermi, che il poliziotto non la riconosca, ecc. Poi questa identificazione salta all'improvviso quando Marion viene assassinata, e tutto il resto del film per lo spettatore è un calvario di tentativi parziali e falliti di dare un minimo di senso alla sua posizione. Ma con chi dovremmo identificarci? Possiamo farlo con il detective Arbogast, che porta avanti il nostro stesso desiderio di conoscere il segreto che unisce Norman a sua madre, ma ecco che anche lui viene rapidamente eliminato... Potremmo farlo con la sorella di Marion e il suo fidanzato, ma sono due personaggi tanto volutamente insulsi (Hitchcock era stato categorico al proposito) che non ci resta che Norman, con il quale tuttavia l'identificazione è impossibile (visto che è un caso da manuale di schizofrenia). *Psycho* dunque ci dice letteralmente *come* desiderare, e si diverte a cambiare continuamente le carte in tavola.

In questo film lo sguardo è l'istanza teoretica per eccellenza, quella a chi storicamente la filosofia lega il problema della conoscenza. Ma questa istanza non è mai neutra, mai solo caratterizzata dalla volontà pura di conoscenza c'è sempre un elemento di desiderio soggettivo, un interesse, che la "sporca" e che ci insegna di più su quello che noi siamo rispetto a quello che conosciamo. I film di Hitchcock ci sottopongono ad un'estenuante *ginnastica dello sguardo*, che in fin dei conti è una *ginnastica della soggettività*.

La situazione iniziale è la più semplice possibile: quando guardiamo un film, noi spettatori, prima di mettere in moto tutti i meccanismi proiettivi e identificativi che ci portano a identificarci con questo o quel personaggio ci identifichiamo con il puro sguardo, con il punto astratto che guarda lo schermo. In un certo senso, l'illusione fondamentale è quella di assistere agli eventi in qualità di testimoni invisibili e privi di corpo, come se le cose andassero avanti da sole in modo indipendente dal nostro

sguardo. Ma questa illusione dura poco. Basta ricordare la nota scena di *Psycho* nella quale Norman Bates (Anthony Perkins) osserva nervosamente l'auto, con dentro il corpo di Marion, che si immerge nella palude dietro la casa di sua madre: quando l'automobile smette per un momento di sprofondare, l'ansia che insorge automaticamente nello spettatore – una prova della sua solidarietà con Norman – improvvisamente gli ricorda che il suo desiderio è uguale a quello di Norman, che la sua imparzialità è già da sempre falsa”. Con questo semplice spostamento, siamo costretti a prendere coscienza che nel nostro sguardo apparentemente neutrale è già da sempre insito un desiderio, e un desiderio molto problematico, visto che – in questo caso – ci porta a parteggiare per un criminale. Il campo neutrale della visione nel quale pensiamo di essere immersi come spettatori esterni, non coinvolti in quello che succede, si rivela una trappola: lo spettacolo cui stiamo assistendo è messo in scena solo per il nostro sguardo.

Psycho porta questo ribaltamento alle sue conseguenze più estreme, e Hitchcock sfiora davvero una sua *metafisica dello sguardo*. Il cinema di Hitchcock ci mette a confronto con lo sguardo impossibile, con lo sguardo impossibile della Cosa inattingibile, del noumeno che sta al di là del muro del simbolico, come se coincidesse, con la macchia nel quadro. È l'annichilimento di tutte le posizioni soggettive possibili: lo sguardo della Madre-Norman, questa Cosa impossibile (Žižek la descrive anche come una voce senza origine che cerca disperatamente un'impossibile incarnazione in un corpo), semplicemente *non fa parte del film*. È infatti uno sguardo che si situa *dietro* l'immagine, che guarda lo spettatore (fino a quel momento ci siamo identificati proprio con il detective, con il desiderio di conoscere il mistero di tale Cosa) da un punto invisibile dietro l'immagine, e che uccidendo Arbogast, “uccide” la propria posizione soggettiva dello spettatore, lo sguardo che sta *davanti* all'immagine e che è garante del suo significato. Come sottolinea Žižek, “quando veniamo sbalzati nello sguardo “soggettivo” della Cosa, la Cosa, sebbene “diventi un soggetto”, *non si soggettiva*, non si “apre”, non “rivela la sua interiorità” non si offre alla nostra compassione empatica, non apre una fessura che ci permetta di dare uno sguardo alla ricchezza della sua esperienza di sé. L'inquadratura in soggettiva la rende ancor più inaccessibile: guardiamo attraverso i suoi occhi, e questa coincidenza del nostro sguardo con lo sguardo della cosa intensifica la sua Alterità radicale a un grado quasi intollerabile¹²”.

¹² S. Žižek, *L'universo di Hitchcock*, Mimesis, Udine-Milano 2008, p. 62.

3. I dilemmi morali della suspense

Occupiamoci ora della morale hitchcockiana, ovvero la risposta alla domanda “che cosa è giusto fare?” E di nuovo dobbiamo tornare al procedimento formale fondamentale di Hitchcock, ovvero la suspense. Un simile procedimento narrativo infatti permette al regista inglese di strutturare una serie importante di dilemmi morali, che coinvolgono gli spettatori in prima persona. Il soggetto dunque si fa più attento, critico, partecipe. Hitchcock lo sottolinea a più riprese nelle sue celebri conversazioni con Truffaut: il coinvolgimento emotivo dello spettatore è l'essenza della suspense, come lo sono la reazione sorpresa nel colpo di scena e la curiosità intellettuale nel “whodunit”¹³.

Il meccanismo cinematografico messo in atto da Hitchcock, è piuttosto chiaro: consiste per lo più nel fornire allo spettatore un surplus di informazione rispetto agli attori del film stesso (in questo senso è sempre lo spettatore a occupare la posizione de *The man who knew too much*) in modo da coinvolgerlo in prima persona rispetto a quello che accade sullo schermo. Lo spettatore si sente così in parte responsabile di quello che accade ai personaggi sullo schermo, vorrebbe avvisarli che si stanno ficcando in una trappola, che quello che appare essere un amico in realtà è il vero cattivo e così via. In questo scarto nella quantità delle informazioni, risiede per Hitchcock la qualità delle emozioni dello spettatore. Alla riuscita della suspense è necessaria emozione, empatia, e non una semplice curiosità intellettuale per il modo in cui andranno a finire le cose. Le emozioni che caratterizzano la suspense sono in verità più forti di tutte le altre considerazioni di tipo morale (è giusto o sbagliato farlo) o identitario (il personaggio è simpatico o antipatico). Come osserva lo stesso Hitchcock, se vediamo qualcuno che sta perquisendo una stanza non sua mentre il padrone di casa sta salendo le scale dell'ingresso – cosa di cui noi spettatori siamo consapevoli, ma lui no – naturalmente parteggiamo perché riesca a farla franca: “uno che va a rovistare nei cassetti non ha certo bisogno di essere un personaggio simpatico, il pubblico starà comunque in apprensione per lui”¹⁴. Siamo spinti a porci continuamente la domanda: come farà il protagonista a sapere ciò che già so?

Ma se capire come funziona la suspense hitchcockiana nella sua forma tecnica classica è abbastanza semplice, va comunque fatto un cenno ad alcune conseguenze teoriche che il regista inglese trae da questo suo meccanismo così raffinato. Hitchcock infatti non si limita a mostrare il funzionamento della suspense dal punto di vista cinematografico, ma spesso si arrischia anche in considerazioni di carattere sociologico o psi-

¹³ Cfr F. Truffaut, *il cinema secondo Hitchcock*, Pratiche, Parma 1997, pp. 60-61.

¹⁴ *Ivi*, p. 60.

cologico che risultano quantomeno sintomatiche. Senza scomodare il suo presunto giansenismo, come fanno Chabrol e Romher nel loro saggio ormai classico¹⁵, è del tutto evidente che c'è una dimensione morale nel funzionamento della suspense in Hitchcock. Il “più-di sapere” che viene dato allo spettatore è una specie di frutto dell'Eden: dopo averlo mangiato non possiamo che sentirci in colpa. Egli soddisfa la nostra curiosità, il nostro desiderio di sapere, ma immediatamente dopo ci punisce: siccome sappiamo più dei personaggi sullo schermo siamo (in parte) responsabili di quello che gli sta accadendo, dei pericoli ai quali vanno incontro ignari di quel che li aspetta. Lo spettatore viene messo in una posizione scomoda, in uno stato di tensione, che vuole vedere risolta non solo per l'empatia che prova nei confronti di quanto avviene sullo schermo ma anche, per così dire, per essere “scagionato” dal proprio disagio morale.

In uno scritto del 1936, intitolato *Perché i thriller hanno successo*, egli avanza delle ipotesi precise sulla psicologia degli spettatori. Essi hanno bisogno di brividi, altrimenti diventano “inattivi e simili a molluschi¹⁶”, e li cercano dunque nel cinema. Ma non tutti i brividi funzionano allo stesso modo: bisogna che il pubblico, nel proprio subconscio, “sappia di essere al sicuro, seduto in una comoda poltrona mentre guarda uno schermo¹⁷”, perché se si sentisse davvero minacciato, se sentisse minata la propria sensazione di sicurezza, perderebbe il piacere insito nel brivido. Incidentalmente possiamo notare che questa osservazione costituisce la versione cinematografica della classica considerazione intorno al sentimento del sublime risalente ancora al famoso proemio del *De Rerum Natura* di Lucrezio: “È dolce, mentre la superficie del vasto mare è agitata dai venti, contemplare da terra la gran fatica di altri; non perché il soffrire di qualcuno sia un piacere lieto, ma perché è dolce capire da che sventure sei esente¹⁸”. Il mare dello schermo è il luogo periglioso dove i personaggi sono costantemente in pericolo, e il pubblico si abbandona piacevolmente ai suoi “brividi” conscio di non correre pericolo. Allo stesso modo va evitato da parte del regista l'*orrore*, poiché lo spaventoso, il sadico, il macabro finiscono per fornire un'emozione eccessivamente forte e in qualche modo “malata” allo spettatore. Lo spettatore cerca la *paura*, essa è indissolubilmente legata con il *piacere*, a patto che “non sia costretto a pagarne il prezzo¹⁹”. La paura è alla base sia della *suspense* sia del *terrore*,

¹⁵ Cfr. Chabrol, E. Romher, *Hitchcock*, cit. p. 25.

¹⁶ A. Hitchcock, *Hitchcock secondo Hitchcock* (1995), Baldini e Castoldi Dalai 2003, p. 135.

¹⁷ *Ivi*, p. 136.

¹⁸ Su questa metafora e sulla sua storia non si può che rimandare, ovviamente, ad H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore*, Il Mulino, Bologna 1985.

¹⁹ A. Hitchcock, *Hitchcock secondo Hitchcock*, cit., p. 144.

che fa leva sull'effetto sorpresa: a seconda che si opti per una forma della paura, si perderà l'altra.

Hitchcock pensa dunque la suspense in termini che definiremmo *fisiologici*, come una specie di tensione emotiva che non va troppo esasperata perché poi deve scaricarsi nel piacere del suo scioglimento. È come se le emozioni degli spettatori fossero una sorta di elastico che va teso fino a un certo punto e poi lasciato andare, in modo da non comprometterne il funzionamento. Pensiamo, per esempio, alla scena del film *Sabotaggio* nella quale un bambino trasporta una bomba a scoppio ritardato in una scatola senza saperlo: il bambino perde tempo, bighellona un po' e compie scherzi innocenti, ma le inquadrature rivestono una valenza drammatica per lo spettatore – perfettamente consapevole di quale sia il contenuto della scatola – che teme sempre che la bomba esploda. Attraverso il procedimento della *suspense*, dunque, Hitchcock capisce che è possibile lasciare che “il pubblico giochi a credersi Dio²⁰”, poiché lo si rende l'unico soggetto onnisciente del film. Ma il veleno è in quel “credersi”: egli è forse un Dio onnisciente, ma non onnipotente, una sorta di divinità immanente che è costretta a condividere il destino delle sue creature poiché, pur conoscendo perfettamente ciò che sta per avvenire, non può far nulla per cambiarlo.

La suspense è una sospensione di un rapporto di fiducia, delle regole che regolano il patto tra spettatore e il film. Noi prendiamo parte a uno spettacolo con il tacito accordo che non ci riguardi, che possiamo tranquillamente abbandonarci al flusso delle immagini e goderci lo spettacolo, e invece nella suspense siamo forzati a interrogarci su noi stessi, le nostre convinzioni e quali, tra gli esiti possibili della vicenda, sia il più auspicabile. Giustamente, nel suo importante saggio *The Paradox of Suspense*, Carroll ascrive questo evento a una sfera propriamente *morale*: lo spettatore è chiamato in causa, responsabilizzato, e forzato a prendere una posizione rispetto agli eventi.

Il punto di partenza della sua analisi, il problema che mette in moto la sua riflessione è il seguente: è un fatto incontrovertibile che la gente può assistere innumerevoli volte allo stesso film di suspense senza che questa perda di efficacia.²¹ Se condividiamo questo assunto di fondo, il vero e proprio paradosso a cui si va incontro quando ci troviamo di fronte a un effetto di questo genere è che il fatto che lo spettatore sappia perfettamente come andranno a finire le cose non inficia minimamente la sua capacità di essere emotivamente coinvolto in quello che vede. Il paradosso è ancora più radicale se osserviamo che la componente cognitiva chiave di

²⁰ *Ivi*, p. 139.

²¹ N. Carroll, “The Paradox of Suspense”, in *Beyond Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, pp. 65-89.

quell'emozione che chiamiamo suspense è l'incertezza²². Anzi, l'incertezza è tal punto una condizione necessaria, che se viene a mancare, evapora la stessa suspense. Possiamo spiegare questo fenomeno facendo riferimento al fatto che molto spesso ricordiamo solo sommariamente la trama, o magari limitando il fatto a una serie di film talmente ben realizzati da far sì che sia la loro stessa fattura a darci una simile emozione. Eppure, risponde Carroll, proviamo suspense anche di fronte a un film che vediamo per l'ennesima volta, e anche se non è esattamente un capolavoro memorabile. Dunque, proprio perché su un piano cognitivo l'emozione suspense, per nascere, richiede incertezza, e visto che proviamo questa emozione anche di fronte a narrazioni i cui esiti ci sono noti, permane un fondamentale paradosso, che ci spinge a interrogarci sulla natura della suspense.

Essa è “una risposta emotiva a finzioni narrative²³”, e l'accento va posto proprio sull'elemento della finzione: possiamo provare incertezza cognitiva solo a patto che sia chiaro fin dall'inizio che non si tratta della realtà, ma di una rappresentazione distinta da essa. Tale incertezza dunque può indirizzarsi rispetto a quelli che sono i possibili esiti della vicenda rappresentata, che è sospesa nella misura in cui non è completa, non è chiusa, ci sono cioè nel testo elementi che puntano verso due conclusioni opposte o perlomeno inconciliabili della vicenda. Per Carroll è importante che ci siano solo due alternative, perché affinché si ottenga la suspense esse devono essere poste in contraddizione. Entrambi gli esiti devono essere possibili, ma devono escludersi logicamente, e anzi, non devono essere *ugualmente* possibili: il testo deve contenere più elementi che testimonino a favore della realizzazione della conclusione *moralmente più disdicevole*. Se vediamo una vittima innocente sul punto di essere uccisa dall'assassino, ad esempio, è opportuno che ci vengano presentate ben poche possibilità di scampo per la sventurata, in modo da aumentare il nostro coinvolgimento emotivo rispetto a un evento che ci auguriamo *non* accada. La lotta è tra un esito della vicenda moralmente sbagliato ma assolutamente probabile e un altro moralmente giusto ma altamente improbabile, sebbene non impossibile. Ecco quindi che la paura (che le cose finiscano male) e la speranza (che tutto si risolva per il meglio) si intrecciano nell'emozione della suspense *in senso morale*, ovvero nella misura in cui lo spettatore è forzato ad esprimere un giudizio morale sulla vicenda e sui personaggi e quindi ad assumere una posizione conseguente. Ovviamente questo non implica che ci siano due principi manichei di bene e male e che noi dobbiamo parteggiare sempre per il primo: anzi, la

²² *Ivi*, p. 78.

²³ *Ivi*, p. 80.

suspense si realizza al meglio quando c'è un'ambiguità di fondo, o il film ci spinge con sapienza ad avere un atteggiamento simpatetico anche con il "cattivo". Del resto lo stesso Hitchcock ammetteva che "più riuscito è il cattivo, più riuscito è il film",²⁴ e spesso nei suoi lavori la figura del protagonista è molto più debole di quella dell'antagonista. Carroll chiama questo coinvolgimento morale del pubblico, obbligato a prendere una posizione, *preoccupazione (concern)*, un interesse partecipe e ansioso rispetto a quanto sta accadendo.

In questo modo allora, secondo Carroll, possiamo intravedere una possibile soluzione al paradosso della suspense. Essa si fonda sulla differenza che c'è tra pensare che una determinata cosa possa accadere e crederlo. Banalmente, io posso pensare che sarebbe un bel guaio se l'albero del mio giardino cadesse sul tetto della mia casa, senza credere davvero che stia per farlo. Se infatti lo credessi, correrei immediatamente ai ripari, segando l'albero o ancorandolo in qualche modo. Lo stesso avviene per i possibili esiti della suspense: se lo spettatore si limitasse a *credere* che i le sue soluzioni sono possibili, allora non ci sarebbe nessun motivo per cui, la seconda volta che vede il film, provi di nuovo suspense, poiché l'esito gli è già noto. Ma se invece il provare suspense anche alla quarantesima volta che vedo un film è un fatto, allora significa che la provo in relazione al *pensiero* che la soluzione moralmente accettabile è difficile o improbabile. In altre parole, è il prefigurarmi scenari diversi da quello che accadrà che mi mette in ansia, non credere che un certo scenario possa accedere (dato che so benissimo come andranno a finire le cose).

Non dobbiamo però pensare che lo spettatore sia un ingenuo: accanto alle informazioni che egli riceve dal film ci sono anche quelle che possiede *sul* film, sul suo funzionamento intrinseco in quanto genere narrativo. È proprio Hitchcock ad enunciare, forse per la prima volta, quello che va sotto il nome di paradosso della *suspense*: "lo spettatore deve sapere che il gruppo di spie non riuscirà a gettare Madeleine Carroll dal London Bridge e deve essere indotto a dimenticare ciò che sa. Se non *sapesse*, sarebbe sinceramente preoccupato; se non *dimenticasse* si annoierebbe."²⁵ Ecco dunque apparire una configurazione complessa di sapere, memoria e oblio legate all'esperienza della *suspense*.

²⁴ F. Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, cit. p. 271.

²⁵ A. Hitchcock, *Hitchcock secondo Hitchcock*, cit., p. 148.

Il pensiero cinematografico: il caso Alfred Hitchcock

L'articolo propone, sulla scorta delle suggestioni di Gilles Deleuze, un percorso attraverso la filosofia di Alfred Hitchcock. Attraverso l'analisi dei film del regista inglese emerge un vero e proprio pensiero cinematografico che può essere, in parte provocatoriamente, riportato alle grandi domande della filosofia: ontologia, gnoseologia e morale.

PAROLE CHIAVE: Deleuze, Hitchcock, sguardo, pensiero cinematografico, spettatore.

The cinematic thought: Alfred Hitchcock's case

The essay proposes, following the suggestions of Gilles Deleuze, a journey through the philosophy of Alfred Hitchcock. Through the analysis of the work of the English director, emerges a cinematic thought that can be, in part provocatively, brought back to the great questions of philosophy: ontology, gnoseology and ethics.

KEYWORDS: Deleuze, Hitchcock, gaze, cinematic thought, viewer.