

Emozioni e generi cinematografici:  
dagli atteggiamenti alle aspettative

*Emotions and film genres:  
from attitudes to expectations*

Luciano Mariani [info@cinemafocus.eu](mailto:info@cinemafocus.eu)

[Vai alla versione online/ Go to online version](#)

### **1. Introduzione**

Qual è l'origine delle emozioni, sia nella vita reale che al cinema? A questa domanda si può rispondere con una varietà di approcci, che non escludono a vicenda - questo significa che può essere molto utile una prospettiva interdisciplinare, poichè integra elementi che fanno riferimento a diversi approcci concettuali e metodologici.

Così possiamo riferirci a prospettive (*neuro*)fisiologiche, che suggeriscono che i cambiamenti corporei causano le emozioni attraverso l'intervento del sistema nervoso periferico, e che i sentimenti sono connessi alla chimica del cervello, attraverso l'intervento del sistema nervoso centrale. Possiamo anche prendere in considerazione approcci *cognitivi*, che suggeriscono che identifichiamo gli oggetti e le altre persone nel nostro ambiente e, valutando i tipi di relazioni che stabiliamo con essi, formiamo nella nostra mente delle convinzioni, che a loro volta condizionano le emozioni (su questo torneremo tra poco). E possiamo infine considerare approcci *socio-costruttivisti*, che suggeriscono che le emozioni, come gli atteggiamenti e i comportamenti, hanno un'origine socio-culturale ben definita, ossia sono apprese attraverso i processi di socializzazione e possono

### **1. Introduction**

*What causes emotions, both in real life and at the movies? This question can be answered through a variety of approaches, not mutually exclusive - this means that an interdisciplinary stance can be most useful, since it integrates elements belonging to different conceptual and methodological approaches.*

*Thus we can turn to (neuro)physiological perspectives, suggesting that bodily changes cause emotions through the operation of the peripheral nervous system, and that feelings are connected to brain chemistry, through the operation of the central nervous system. We can also consider cognitive approaches, suggesting that people identify objects and other people in their environment and, by assessing the kind of relationships they establish with them, form beliefs in their minds, which in turn affect emotions (more on this below). And we can finally turn to social constructivist approaches, suggesting that emotions, like attitudes and behaviours, have a definite socio-cultural origin, i.e. are learned through socialization processes and can be defined in terms of the social functions they fulfil in a community.*

essere definiti nei termini delle funzioni sociali che adempiono in una comunità.

Come vedremo, tutti questi approcci sono rilevanti quando consideriamo l'origine e la natura delle emozioni - anche se in questo Laboratorio ci occuperemo in modo particolare del ruolo che gioca la *cognizione*, o le complesse attività attraverso cui la nostra mente elabora vari tipi di input (o informazioni in ingresso), nella generazione e nello sviluppo delle emozioni.

## **2. Processi cognitivi, cambiamenti corporei ed emozioni**

La maggior parte delle risposte affettive, sia nella vita reale che al cinema, non sono reazioni automatiche e meccaniche ad uno stimolo (come quando un'improvvisa esplosione mi fa sobbalzare) - in altre parole, perchè io sperimenti uno stato emozionale deve esistere qualche tipo di attività cognitiva, mentale (anche se non necessariamente conscia) in azione nella mia mente. Questo spiega emozioni come la paura, la pietà, il dispiacere, la rabbia e molte altre. Ad esempio, vengo a sapere che Paolo ha rotto un vecchio disco di gran valore che gli ho prestato. So che Paolo è una persona sbadata, e, nonostante sia sicuro che non l'ha fatto apposta, lo considero certamente responsabile di ciò che è successo. Quando mi arriva la notizia, le pulsazioni del mio cuore accelerano - un chiaro segno di *rabbia*. Si noti che perchè accada questo, devo essermi costruito una *convinzione* nella mente: considerando gli oggetti, le persone e la situazione coinvolti nella vicenda, sono convinto che mi sia stato fatto un torto - è questo criterio di "fare un torto" che è alla base della mia sensazione di rabbia - sento una tensione nel corpo e riconosco anche questo come un segno della mia rabbia.

Per fare un altro esempio, poniamo che veda un grosso cane dall'aria feroce che mi abbaia furiosamente mentre corre verso di me su una sperduta stradina di campagna. Rapidamente "capisco" la situazione: i cani di questo tipo possono essere molto pericolosi, questo è stato ovviamente lasciato libero, io sono solo e non ho praticamente modo di sfuggirgli. Comincio a sudare, il mio polso accelera e riconosco che sto sperimentando la *paura*. Di nuovo, è attraverso una

*As we shall see, all of these approaches have something to say when considering the origin and nature of emotions - although in this Workshop we will be mainly concerned with the role that cognition, or the complex activities through which our mind processes various kinds of input, plays in the generation and development of emotions.*

## **2. Cognitive processes, bodily changes and emotions**

*Most affective responses, both in real life and in the movies, are not automatic, mechanical reactions to a stimulus (as when a sudden explosion startles me and makes me jump out of my skin) - in other words, for me to experience an emotional state there must be some kind of cognitive, mental (although not necessarily conscious) activity going on in my mind. This explains emotions like fear, pity, sorrow, anger and many others. For example, I learn that Paul has broken a valuable old record that he borrowed from me. I know that Paul is a careless person, and, though I am sure he didn't do it on purpose, I certainly consider him responsible for what happened. When I hear the news, my heart rate accelerates - a clear sign of anger. Notice that for this to happen, I must have formed a belief in my mind: by considering the objects, the people and the situation involved in the matter, I believe that something wrong has been done to me - it is this criterion of "wrong doing" that lies at the basis of my feeling angry - I feel tense in my body and I also recognize this as a sign of anger.*

*To give another example, I see a very big, angry-looking, furiously barking dog running up towards me on a deserted country road. I quickly "take in" the situation: dogs of this kind can be very harmful, this has obviously been set free, I am alone and have hardly a way of escaping his assault. I begin to sweat, my pulse races and I recognize that I am experiencing fear. Again, it is through the assessment of the objects/people/animals involved and the relationship I establish with them that I form a belief in my mind: the basic criterion in this case is the harmfulness of the dog and the*

valutazione degli oggetti/persone/animali coinvolti, e della relazione che stabilisco con essi che mi costruisco nella mente una convinzione: il criterio base in questo caso è la pericolosità del cane e il danno potenziale che rappresenta per me. Il mio corpo si sente teso in modo spasmodico e riconosco questa sensazione corporea come paura.

Si noti che il mio stato emozionale influenza anche la mia *percezione*, ossia attira la mia attenzione ad altri elementi della situazione che possono rafforzare la mia valutazione iniziale. Ad esempio, guardo in faccia Paolo mentre mi mostra il disco rotto e non vedo nessuna espressione di rincrescimento da parte sua - questo peggiora il mio senso di rabbia e magari si spinge ad esprimerla in un modo o nell'altro. Oppure mi guardo attorno disperatamente mentre il cane si avvicina e non vedo nessuno - ciò rafforza la mia sensazione di paura, poichè comincio a d'immaginarci le nefaste conseguenze della mia situazione. Una volta che siamo entrati in uno stato emozionale, cerchiamo altri segni che possano rafforzare la nostra prima valutazione della situazione, e questo è uno dei modi in cui cominciamo a crearci *aspettative* riguardo ad eventi e sviluppi futuri. Come si vede, le emozioni non sono limitate a stati presenti, ma possono predisporci ad "essere all'erta" per captare ulteriori dettagli significativi che possano influenzare la nostra condizione - assumendo in tal modo un orientamento *futuro* che implica il crearsi delle aspettative rispetto ai modi in cui si possono o non si possono sviluppare degli eventi.

### 3. Le emozioni al cinema

Le emozioni della vita reale sono paragonabili a quelle che sperimentiamo quando guardiamo un film? Se i meccanismi mentali, che abbiamo appena sommariamente descritto, sono sostanzialmente gli stessi, le *condizioni* in cui funzionano questi processi mentali sono molto diverse. La vita reale ci offre un'enorme varietà di stimoli e la nostra mente è chiamata ad elaborare grandi quantità di dati (o *input*) che continuamente fluiscono verso di noi e ai quali reagiamo secondo le differenti caratteristiche di ogni contesto. In altre parole, nella vita reale noi selezioniamo gli oggetti, le persone e gli eventi a cui decidiamo di

*potential danger this represents to me. My body feels unbearably tense and I recognize this bodily feeling as fear.*

*Notice that my emotional state also influences my perception, i.e. it draws my attention to further elements in the situation that can strengthen my initial assessment. For instance, I stare at Paul's face as he shows me the broken record and I see no expression of regret - this adds to my angry state and maybe prompts me to express my anger in one way or another. Or I desperately look around me as the dog approaches and I can't see anybody - this adds to my frightened state, as I start imagining the fearful consequences of my situation. Once we are in an emotional state, we look out for signs that may add to our basic assessment of the situation, and this is one way we begin to form expectations about future events and developments. As we can see, emotions are not confined to present states, but can predispose us to be "on the lookout" for further significant details that may impact on our condition - thus assuming a future orientation which involves creating expectations about the way events may or may not develop.*

### 3. Emotions at the movies

*Do emotions in real life parallel those we experience when watching a movie? If the workings of our mind, which we have just outlined, are basically the same, the conditions in which such mental processing works are quite different. Real life offers us a huge variety of stimuli and our mind is called upon to process vast amounts of data (or input) that are constantly "flowing" towards us and to which we react according to the varying features of each context. In other words, in real life we select the objects, people and events we choose to attend to on the basis of a whole range of elements. On the other hand, a movie has done much of this selection beforehand, and we are presented with contexts whose emotional impact has largely been foreseen and pre-arranged. In a way, we are not really free to select how we can feel when watching a movie.*

prestare attenzione sulla base di una estesa gamma di elementi. Dall'altro canto, un film ha già fatto per noi questa selezione in anticipo, e ci presenta dei contesti il cui impatto emotivo è stato in larga misura già previsto e predisposto. In un certo senso, non siamo veramente liberi di selezionare come dobbiamo sentirci quando guardiamo un film. La storia e la trama sono state strutturate in anticipo, così come i personaggi, le loro motivazioni e le loro relazioni con gli altri personaggi. Inoltre, tutti gli elementi del [linguaggio cinematografico](#), dalla messa-in-scena ai movimenti della macchina da presa, dal montaggio alle luci e al suono, vengono (più o meno sapientemente) utilizzati dal regista allo scopo di ottenere gli effetti desiderati. Così noi siamo, in un certo modo, portati dallo stesso film a selezionare gli elementi a cui dovremmo prestare attenzione, a rivestirli delle presunzioni e convinzioni appropriate, e alla fine a diventare consapevoli delle emozioni che è previsto dobbiamo sperimentare.

Ora guarderai la sequenza finale di *Un amore splendido* (Video 1 qui sotto). In questo film, Nickie, un pittore playboy (Cary Grant) incontra Terry (Deborah Kerr) a bordo di un transatlantico e se ne innamora. Poichè sono coinvolti in altre relazioni, quando arrivano a New York decidono di rivedersi sei mesi dopo, in cima all'Empire State Building, se saranno riusciti a porre fine alle loro precedenti relazioni. Sei mesi dopo, il giorno dell'appuntamento, Terry, mentre si precipita verso l'edificio, viene investita da un'auto, viene portata all'ospedale e apprende che non sarà più in grado di camminare. Nickie, dopo aver aspettato per ore, e ignaro di ciò che è accaduto, lascia l'edificio, convinto che Terry l'abbia rifiutato. Quanto a Terry, pensa che la sua disabilità non le permetterà di continuare la sua relazione con Nickie. Tuttavia, successivamente Nickie viene a conoscenza dell'indirizzo di Terry e le fa visita la vigilia di Natale: questa è la sequenza finale.

*Prima* di guardare il video,

- Questo brevissimo riassunto della trama ti ha indotto qualche particolare *stato d'animo*?
- Che tipo di *emozioni* potrebbe sollecitare questa sequenza negli spettatori? Perché?

Poi, *mentre* guardi il video, cerca di mettere a

*The story and the plot have been structured in advance, and so have the characters, their motivations, and their relationships with other characters. Besides, all the elements of [film language](#), from mise-en-scene to camera movements, from editing to light and sound, are (more or less) skilfully used by the filmmakers in order to obtain the desired effects. Thus we are, in a way, led by the movie itself to select the elements we should pay attention to, to invest them with the appropriate assumptions and beliefs, and eventually to become aware of the emotions we are supposed to feel.*

*You will now watch the final sequence of An affair to remember (Video 2 below). In this movie Nickie, a playboy and a painter (Cary Grant) meets Terry (Deborah Kerr) aboard a transatlantic ocean liner and they fall in love. Since they are both involved in other relationships, when they reach New York they agree to meet again in six months' time, at the top of the Empire State Building, if they have managed to end their previous relationships. Six months later, on the day of the appointment, Terry, rushing to reach the building, is struck down by a car, is rushed to hospital and learns that she will be unable to walk again. Nickie, after waiting for hours, and unaware of what has happened, leaves the building, believing that Terry has rejected him. As for Terry, she thinks her disability won't allow her to continue her relationship with Nickie. However, Nickie later learns Terry's address and pays her a visit on Christmas Eve: this is the final sequence.*

Before you watch the Video,

- Has this (very brief) summary of the plot prompted any particular mood in your mind?
- What kind of emotions might the final sequence elicit in viewers? Why?

Then, while you watch the Video, try to focus on these questions:

- What is/are your emotional reaction(s) to the sequence?
- Can you give a name to your emotions (e.g. fear, anxiety, anger ...)?
- How do you feel towards the story, the characters, their motivations, actions and

fuoco queste domande:

- Qual è/Quali sono le tue reazioni emotive a questa sequenza?
- Riesci a dare un nome alle tue emozioni (ad es., paura, ansia, rabbia ...)?
- Come ti senti nei confronti della storia, dei personaggi, delle loro motivazioni, azioni ed emozioni?
- Come pensi che il film riesca a sollecitare delle emozioni negli spettatori? Prendi in considerazione, ad es. la storia fino a questo momento, la recitazione, l'interazione tra i personaggi, i movimenti della macchina da presa, il montaggio ... o qualunque altro elemento che ritieni sia rilevante in questo caso.

Infine, confronta le tue idee con i miei *Commenti* qui sotto.



Video 1



Video 2

Un amore splendido/*An affair to remember* (di/by Leo McCarey, USA 1957)

### ***Commenti***

Il film ci ha già mostrato due persone che sembrano essere destinate a rimanere divise l'uno dall'altra. Nonostante il loro amore, le circostanze hanno giocato pesantemente a loro sfavore, e non possiamo evitare di sentirci addolorati per loro. Pietà e dolore sono le emozioni che generalmente proviamo quando persone che reputiamo oneste e sincere vengono travolte da eventi dei quali non sono responsabili e delle cui conseguenze non meritano di soffrire. Inoltre, sappiamo che Terry nasconde la sua disabilità da Nickie perchè non vuole condividere con lui una vita di dolore. Condividiamo con loro l'ingiusto trattamento a cui sono soggetti e desideriamo di cuore che possano superare le loro difficoltà.

La sequenza finale è particolarmente commovente perchè i personaggi non danno spiegazioni di ciò che è accaduto - ma noi sappiamo che cosa hanno in mente, e così c'è una specie di dialogo non detto tra di loro. Terry è stesa su un divano per tutto il tempo, e Nickie gradualmente comincia a

*emotions?*

*- How do you think the movie succeeds in eliciting emotions from the viewers? Consider, e.g. the story so far, the acting, the interaction between the characters, camera movements, editing ... or any other element you think is relevant here.*

*Finally, compare your thoughts with my Comments below.*

### **Comments**

*The movie has already shown us two people who seem to be destined by fate to remain far apart from each other. Despite their love, circumstances have played very heavily against them, and we cannot avoid feeling sorry for them. Pity and sorrow are the usual emotions we feel when people who we think are basically honest and sincere are overwhelmed by events for which they are not responsible and whose consequences they do not deserve to suffer. Besides, we know that Terry hides her disability from Nickie because she does not want him to share a life of possible distress with her. We share with them the unfair treatment they are subjected to and warmly wish they could overcome their plight.*

*The final sequence is particularly moving because the characters do not offer each other explanations for what has happened - but we know what is going on in their minds, so there is an unspoken dialogue between them. Terry is*

sospettare ciò che Terry è così ansiosa di nascondergli. Quando scopre che lei possiede un ritratto che lui le ha fatto, lo stesso quadro che venne dato ad una donna che non aveva i mezzi per comprarlo e che oltre a tutto era ... (non riesce nemmeno a menzionare la disabilità di Terry) ... i suoi dubbi vengono infine confermati, e si rende conto di quanto è accaduto. Solo allora possono aprire i loro cuori e portare la storia ad un lieto fine (non senza che il pubblico sia invitato a versare qualche lacrima per loro ...).

Mentre Terry non può muoversi, Nickie le gira attorno e la macchina da presa lo segue finché trova il ritratto. Poi alla fine si abbracciano, e Terry dice, "Se tu riesci a dipingere, i riuscirò a camminare. Tutto può succedere, non credi?". Sullo sfondo vediamo spesso l'albero di Natale - un periodo adatto perché accadano "miracoli" ...

#### ***4. Il coinvolgimento del pubblico, gli atteggiamenti e le aspettative***

Tuttavia, per sollecitare il pubblico a provare un certo tipo di sensazioni, cioè a sperimentare determinati tipi di emozioni, non è sufficiente presentare alcuni personaggi e i loro rapporti in certe circostanze - dopo tutto, perché i nostri sentimenti dovrebbero muoversi in una certa direzione rispetto ad alcune persone sullo schermo, che sappiamo essere fittizie e magari molto lontane dalla realtà? Per avere dei sentimenti nei confronti di queste persone, dobbiamo essere coinvolti nelle loro storie, condividere i loro sentimenti, in breve, dobbiamo sviluppare un *atteggiamento* positivo di partecipazione o sollecitudine nei loro confronti e le prospettive della loro situazione, cioè verso uno sviluppo positivo della loro storia (che in molti casi può costituire il tradizionale "lieto fine"). Abbiamo già citato il fatto che sviluppare atteggiamenti verso il futuro significa crearsi delle *aspettative* su come gli avvenimenti possano evolvere (positivamente). Se le nostre aspettative alla fine vengono soddisfatte, ci sentiremo gratificati e usciremo dal cinema con uno stato d'animo positivo e fiducioso; d'altro canto, se le nostre aspettative vengono disattese, ci sentiremo delusi e usciremo dal cinema con uno stato d'animo negativo e frustrato. Ricordiamoci della storia d'amore di Nickie e Terry: vogliamo

*lying on a sofa the whole time, and Nickie gradually comes to suspect what Terry is so anxious to hide from him. When he discovers that she owns a picture of her he has painted, the same picture that was given to a woman who couldn't pay for it and was also ... (he can't even mention Terry's disability) ... his doubts are finally confirmed, and he realizes what has happened. Only then can they open their hearts and bring their story to a happy end (not without the audience being invited to shed some tears for them ...).*

*While Terry is unable to move, Nickie moves around and the camera follows him as he finds the portrait. Then they finally embrace, with Terry saying, "If you can paint, I can walk. Anything can happen, don't you think?". In the background we often see a Christmas tree - an appropriate time of the year for "miracles" to happen ...*

#### **4. Audience engagement, attitudes and expectations**

*However, to prompt the audience to feel in a particular way, i.e. to experience certain kinds of emotions, it is not enough to portray some characters and their relationships under certain circumstances - after all, why should our feelings be moved in a certain direction with respect to some people on the screen, who we know are fictitious and maybe far removed from reality? To feel something towards these people, we have to be involved in their stories, engaged with their feelings, in a word, we need to develop a positive attitude of sympathy or concern for them and the prospects of their situations, i.e. a positive development of their story (which in many cases can equal the traditional "happy ending"). We have already mentioned that developing attitudes towards the future means forming expectations as to how the events might (positively) evolve. If our expectations are eventually fulfilled, we will be gratified and will exit the theatre in a positive, confident mood; on the other hand, if our expectations are thwarted, we will be disappointed and will exit the theatre in a negative, frustrated mood. Remember Terry and Nickie's love story: we strongly want them*

fortemente che siano riuniti e ci sentiamo gratificati quando ciò accade alla fine del film.

*to be reunited and feel gratified when this happens at the end of the movie.*

Ora guarda la sequenza finale di *La scala a chiocciola* (nel video 1 qui sotto è visibile l'intero film). (Attenzione: spoiler!) Il film narra la storia di un "serial killer" che uccide donne con qualche menomazione fisica. Helen, l'eroina (Dorothy McGuire), una ragazza che non parla (e quindi un possibile obiettivo per l'assassino), trova lavoro presso una ricca famiglia, per prendersi cura della vecchia Signora Warren, costretta a letto. Anche il figlio della signora, Steven, e il suo figliastro Albert abitano con lei. Per tutto il film siamo indotti a credere che Steven possa essere il "serial killer", e che Helen sia pertanto in grave pericolo. Tuttavia, nella sequenza finale, quando Helen scopre che il vero assassino è Albert, il cui scopo, nelle sue stesse parole, è di sbarazzarsi dei "deboli e imperfetti di questo mondo", lei tenta di sfuggirgli salendo le scale verso la camera da letto della Signora Warren, ma Albert la insegue ...

*Now watch the final sequence from The spiral staircase (full film below, Video 2). (Attention: spoiler!) The movie tells the story of a serial killer who kills crippled women. Helen, the heroine (Dorothy McGuire), a young girl who is unable to speak (and thus a possible suitable target of the killer), finds employment in a rich household, caring for the old, bedridden Mrs Warren. The old lady's son Steven and her stepson Albert also live under the same roof. Throughout the film we are led to believe that Steven might be the serial killer, and that Helen is therefore in great danger. However, in the final sequence, as Helen learns that Albert is actually the murderer, whose goal, in his own words, is to get rid of "the weak and imperfect in the world", she tries to escape him by climbing the stairs to Mrs Warren's bedroom, but Albert chases her ...*

Mentre guardi la sequenza, che inizia al minuto **1:14:00**, considera i seguenti punti:

- Che tipo di *atteggiamenti* verso i personaggi pensi che il film abbia tentato di sollecitare dal pubblico?
- Come hanno contribuito questi atteggiamenti a plasmare le *aspettative* rispetto agli avvenimenti e al loro esito finale?
- Che tipo di *emozioni* si suppone che il pubblico provi durante questa sequenza finale e alla fine del film?
- Come riesce la sequenza a sollecitare queste emozioni? Considera vari elementi, compresi lo sviluppo della trama, la recitazione e gli elementi del linguaggio cinematografico come la messa-in-scena, le luci, i movimenti della macchina da presa, il montaggio, il suono (compresa la musica)

*As you watch the sequence, which starts at 1:14:00, consider the following points:*

- *What kind of attitudes towards the characters do you think the movie has tried to elicit in viewers?*
- *How have such attitudes helped to shape the viewers' expectations as regards the events and their eventual outcome?*
- *What kind of emotions are viewers supposed to feel during this final sequence and at the end of the movie?*
- *How does the sequence succeed in eliciting these emotions? Consider various elements, including plot development, acting and elements of film language like mise-en-scene, light, camera movements, editing, sound (including music) ...*

...



Video 1



Video 2

*La scala a chiocciola/The spiral staircase* (di/by Robert Siodmak, USA 1946)

Film completo/*Full movie*

## Commenti

La storia chiaramente mette a confronto le perverse macchinazioni di un brutale "serial killer" con la condizione indifesa di una povera ragazza disabile: come in tutte le storie di questo tipo (la situazione *bene vs male*), gli spettatori vengono invitati a sviluppare un *atteggiamento in favore* della vittima come pure un *atteggiamento contro* il cattivo di turno. In tal modo siamo portati a crearci delle aspettative rispetto alla soluzione desiderata. Si noti che ciò che viene richiesto in tale caso è una forma di *giudizio morale*, tramite il quale attribuiamo intenzioni perverse al cattivo mentre nel contempo sviluppiamo una visione solidale della vittima. Le aspettative chiedono che giustizia sia fatta, e così accade (con il beneficio addizionale che l'eroina urla per l'orrore e così si riappropria della capacità di parlare). Le aspettative sono pienamente realizzate, e noi deriviamo una sensazione di gratificazione nel vedere che l'ordine morale è ristabilito.

Durante tutto il film, siamo invitati a sviluppare un sentimento di *pietà* o *compassione* per la povera ragazza in difficoltà, ed un corrispondente sentimento di *disgusto* per il criminale assassino. Tuttavia, è solo attraverso un *coinvolgimento* più profondo con il dramma della ragazza, e la corrispondente *valutazione morale* dei personaggi, che veniamo coinvolti negli avvenimenti inscenati dal film. Noi abbiamo paura per la ragazza e siamo disgustati dal cattivo, ma vediamo anche tutto questo alla luce del criterio base esemplificato dalla storia, ossia un'illustrazione della classica *lotta del bene contro il male*.

La sequenza finale del film è ovviamente l'apice di tutta la storia, in cui i personaggi esibiscono le loro caratteristiche salienti: la povera ragazza indifesa sta disperatamente tentando di sfuggire al brutale assassino. Diversi elementi stilistici e formali contribuiscono ad aggiungere un'atmosfera drammatica alla sequenza: l'uso di forti contrasti di luce e di ombre; la prevalente oscurità (l'assassino spegne le lampade) e gli improvvisi squarci di luce provocati dai lampi del temporale che udiamo sullo sfondo; il montaggio che alterna in continuazione inquadrature dell'assassino alla ricerca della ragazza ed

## Comments

*The story clearly contrast the evil machinations of a brute serial killer with the good, helpless quality of a poor disabled girl: as in all stories of this kind (the good vs evil situation), viewers are invited to develop an attitude in favour of the victim as well as an attitude against the villain. Thus we are led to form expectations with respect to the desired outcome. Notice that what is called for in such cases is a form of moral judgment, by which we attribute evil intentions to the villain while at the same time developing a sympathetic view of the victim. The expectations demand that justice should be done, and so it is (with the additional bonus that the heroine screams in horror and thus recovers her ability to speak). The expectations are fully met, and we derive a feeling of gratification in seeing that moral order is re-established.*

*Throughout the movie, we are invited to develop a feeling of pity for the poor, distressed girl, and a corresponding feeling of disgust for the criminal killer. However, it is only by a deeper involvement with the heroine's plight, and the corresponding moral evaluation of the characters, that we are fully engaged in the events staged by the movie. We fear for the girl and loathe the villain, but we also see all this in light of the basic criterion that the story exemplifies, i.e. an illustration of the classical good vs evil fight.*

*The final sequence of the movie is obviously the climax of the whole story, where the characters exhibit their basic features: the poor, helpless girl is frantically trying to escape the brutal murderer. Several formal and stylistic elements help to add a dramatic atmosphere to the sequence: the use of hard contrast and shadows created by low key illumination; the prevailing darkness (the killer switches off lamps) and the sudden outbursts of lighting from the thunderstorm we hear in the background; the editing which keeps alternating between shots of the killer searching for the girl and shots of the latter trying to escape; the eerie, tense musical score with the girl's name (Helen) called out by*



inquadrature di quest'ultima che cerca di sfuggirgli; la misteriosa, tesa colonna sonora con il nome della ragazza (Helen) urlato da Steven (che è stato chiuso in uno scantinato ed è quindi impossibilitato ad intervenire) - finchè la tensione è rotta dagli spari della Signora Warren e dalle urla di Helen, mentre la musica diventa più rilassata quando vediamo Helen che ora è finalmente in grado di parlare.

### 5. Le emozioni e i generi cinematografici

I generi cinematografici sono specializzati nel mettere in scena personaggi ed eventi che sono utilizzati per sollecitare *particolari* tipi di emozioni negli spettatori: i *film di azione* offrono opportunità di vivere situazioni pericolose ma *eccitanti* in modo vicario, cioè mettendoci in grado di osservare altri fare delle cose invece che farle noi stessi. *Noi siamo al sicuro ma possiamo condividere l'eccitazione e il brivido*. I film di guerra condividono le stesse qualità, ma in aggiunta possono sollecitare sentimenti di *ammirazione* per gli eroi e magari anche smuovere il nostro senso patriottico, se stiamo (in modo vicario) lottando contro colui che è chiaramente dipinto come il nostro nemico. I *musical* ci invitano ad unirci ai personaggi che cantano e ballano, condividendo con loro *gioia e allegria*. Alcuni generi sono persino definiti dalle emozioni basilari che sono progettati per sollecitare: gli *thriller* forniscono brividi (*thrills*), cioè improvvisi forti sensazioni di eccitazione (ma anche di pericolo); i *film horror* stimolano *paura* e spesso anche sensazioni più forti come lo *shock* e il *disgusto*; i *film di suspense* sono specializzati nel provocare preoccupazione, ansia e perfino angoscia (anche se la "suspense" è un'emozione più generica che appare in molti altri generi, comprese, ad esempio, le *storie d'amore*, come abbiamo visto in *Un amore splendido*).

Negli esempi qui sotto, segui queste istruzioni:

- a) guarda i video, cerca di dare un nome alle *emozioni* che si suppone siano sollecitate negli spettatori e considera quali caratteristiche *specifiche* dei personaggi, degli eventi e delle situazioni contribuiscono a sollecitare e sostenere tali emozioni;
- b) analizza i tipi di *atteggiamenti* verso i

*Steven (who has been locked in a basement closet and thus unable to help) - until the tension is finally broken by Mrs Warren's shots and Helen's scream, and we get a more relaxed background music as we are shown Helen now being fully able to speak.*

### 5. Emotions and film genres

Film genres often specialize in staging characters and events that are used to elicit particular kinds of emotions in viewers: action movies offer opportunities to live dangerous but exciting situations in a vicarious way, i.e. by watching other people do things rather than doing them ourselves. We are safe but can join in the excitement and thrill. War films share the same qualities, but in addition they may elicit feelings of admiration for the heroes and perhaps even stir our patriotic feelings, if we are (vicariously) fighting against what is clearly portrayed as our enemy. Musicals invite us to join in with the characters dancing and singing, sharing their joy and playfulness. Some genres are even defined by the main emotion(s) they are designed to elicit: thrillers provide thrills, i.e. sudden strong feelings of excitement (but also danger); horror movies stimulate fear and often even stronger feelings like shock and disgust; suspense movies specialize in provoking worry, anxiety and even anguish (although "suspense" is a more general emotion which appears in several other genres, including, e.g. love stories, as we saw in *An affair to remember*).

*In the following examples, follow these instructions:*

- a) watch the Video(s), try to name the emotions they are supposed to elicit in viewers and consider what specific features of the characters, events and situations help to elicit and sustain such emotions;
- b) analyse the kind of attitudes towards the characters the movie tries to elicit in viewers and consider how such attitudes help to shape

personaggi che il film cerca di sollecitare negli spettatori e considera come tali atteggiamenti contribuiscano a plasmare le *aspettative* degli spettatori nei confronti degli eventi e del loro esito finale.

Infine confronta le tue idee con i miei *Comments* dopo i video.

*the viewers' expectations as regards the events and their eventual outcome.*

*Then compare your ideas with my Comments after the Video(s).*

### ***Esempi 1-2***



Alien (di/by Ridley Scott, GB 1979)

### **Examples 1-2**



La notte dei morti viventi/*The night of the living dead*

(di/by George A. Romero, USA 1968)

### ***Comments***

Specialmente negli ultimi decenni, molti film possono essere considerati come *ibridi*, poiché condividono caratteristiche di due o più altri generi cinematografici: i due film qui sopra, ad esempio, sono di fatto un misto di *horror* e di *fantascienza* - ed il misto aggiunge un "gusto" particolare alle emozioni implicate, qualcosa che l'*horror* da solo, o la *fantascienza* da sola, probabilmente non potrebbero evocare.

I film *horror* stimolano la *paura*, la sensazione (molto) spiacevole di essere *spaventati* e, allo stesso tempo, *preoccupati* che qualcosa di terribile stia per accadere: in altre parole, l'emozione della paura è strettamente associata, da una parte, con un pericolo più o meno chiaro che abbiamo di fronte, e, dall'altra parte, con la *suspense* che il futuro possa implicare qualche tipo di danno nei nostri confronti. La paura è dunque strettamente collegata alle *aspettative* di una minaccia da parte di qualche entità malvagia. Questo spiega il nostro spavento di fronte al mostro di *Alien* e di fronte agli zombie di *La notte dei morti viventi* - ed il fatto che non abbiamo veramente paura per noi, ma per i personaggi del film non diminuisce il sentimento di essere minacciati, poiché ci

### **Comments**

*Especially in the past few decades, many movies can be considered as hybrids, since they share features from two or more film genres: the above two films, for example, are actually a mixture of horror and science fiction - and the mixture actually adds a particular flavour to the emotions involved, something that horror alone, or science fiction alone, probably could not produce.*

*Horror movies stimulate fear, the (very) unpleasant feeling that of being frightened and, at the same time, worried that something terrible is going to happen: in other words, the emotion of fear is closely associated, on the one hand, with a more or less clear danger ahead of us, and, on the other hand, with the suspense that the future may involve some kind of harm made to us. Fear thus is closely involved with expectations of a threat by some harmful entity. This explains our being frightened by the monster in Alien and by the zombies in The night of the living dead - and the fact that we are not really afraid for us, but for the characters in the movie does not detract from the feeling of being threatened, since we*

identifichiamo - o per lo meno simpatizziamo - con i nostri fratelli umani.

*identify - or at least sympathise - with our fellow human beings on the screen.*

Tuttavia, c'è qualcosa in più di un generico sentimento di paura. Il mostro di *Alien* è disgustoso per diverse ragioni: è ovviamente uno spettacolo terribile e disgustoso, ma possiede anche una specie di qualità non-umana, e, anche se può mostrare alcune caratteristiche di un animale, non possiamo associarlo ad una categoria di esseri conosciuti. Questa sensazione di vedere qualcosa totalmente estraneo alla nostra esperienza quotidiana e alle nostre comuni conoscenze lo rende ancora più spaventoso; non abbiamo di fronte soltanto qualcosa di insolito, ma non riusciamo a trovare il modo di descriverlo o classificarlo. Il fatto che sia chiaramente estremamente violento, forte e pronto a fare del male o uccidere contribuisce alla nostra esperienza di spavento. Ciò che è più terrificante, forse, è il fatto che si origina all'interno del corpo umano ed esplode fuori di esso - come se il nostro stesso corpo umano potesse generare un mostro.

*However, there is more to it than just a generic feeling of fear. The monster in Alien is disgusting for several reasons: it is obviously a terrible, loathsome sight, but it also has a sort of non-human quality, and, although it may share some features of an animal, we cannot assign it to a category of known beings. This feeling of watching something totally extraneous to our everyday experience and common knowledge makes it the more frightening: we are not just facing something unusual, but are at a loss as to how describe or classify it. The fact that it is clearly extremely violent, strong and ready to harm or kill adds to our frightening experience. What is most terrifying, perhaps, is the fact that it originates within a human body and explodes out of it - as if our own human body could generate a monster.*

Gli zombie nel secondo film sono di natura molto diversa, ma condividono alcune delle caratteristiche del mostro di *Alien*. Di nuovo, dobbiamo fronteggiare un'orribile contraddizione: persone che sono morte e tuttavia, in qualche modo indeterminato e inspiegabile, ancora vive - un paradosso innaturale e perturbante che sfugge alle nostre normali conoscenze ed aspettative e in un certo senso viola l'ordine del mondo così come lo conosciamo. Il terrore proviene dal loro essere come noi e tuttavia così estranei a noi. C'è un'ipotesi implicita che siamo di fronte ad una perversione della natura, qualcosa di sottile e allo stesso tempo irrazionale e mortalmente pericoloso: sono orribili da guardare e tuttavia condividono con noi una qualità terrificante.

*The zombies in the second movie are quite different in nature, but share some of the features of the "Alien" monster. Again, we are faced with a horrible contradiction: people who are dead and yet, in some indeterminate and inexplicable way, still alive - an unnatural, unsettling paradox which defies our normal knowledge and expectations and in a way violates the order of the world as we know it. The terror originates in their being like us and yet so "alien" to us. There is an implicit assumption that we are exposed to a perversion of nature, something subtle as well as irrational and deadly harmful: they are horrible to look at and yet they share some terrifying quality with us.*

(Il film completo *La notte dei morti viventi* è visibile [qui](#)).

*(You can watch The night of the living dead full movie [here](#).)*

### **Esempi 3-4**

### **Examples 3-4**



King Kong (di/by Merlan C.Cooper,  
Ernest B. Schoedsack, USA 1933)

Il mostro della laguna nera/*Creature from the black lagoon*  
(di/by Jack Arnold, USA 1954)

### **Commenti**

Ancora una volta, stiamo trattando di film horror/di fantascienza, ma i "mostri" sono di diversa natura. Nel caso di *King Kong*, abbiamo di fronte una specie animale con cui abbiamo familiarità, e così le caratteristiche che fanno di lui un essere pericoloso sono le sue enormi dimensioni e la sua corrispondente forza, che mostra in tutta evidenza nell'attacco finale sferrato dagli esseri umani per sbarazzarsene. Tuttavia, *King Kong* è quanto più lontano possibile dal mostro di *Alien*, sia nei termini dell'*orrore* e della *paura* che ci ispira (è spaventoso ma non disgustoso, poiché la sua sola caratteristica eccezionale sono le sue dimensioni) e, soprattutto, nei termini degli atteggiamenti che gli spettatori si creano su di lui nel corso del film.

Innanzitutto, non è entrato in contatto con gli uomini di sua spontanea volontà: è proprio il contrario - un gruppo di persone lo hanno cercato per farne la "star" di un film che vogliono girare. Così, sin dall'inizio, siamo inclini a considerarlo come una "vittima" piuttosto che un nemico. In secondo luogo, Kong "rapisce" Ann, l'attrice protagonista del film, ma la salva anche da una serie di altre creature mostruose (specie di dinosauri) che li attaccano. Per cui non è veramente così pericoloso dopo tutto - e, oltre a tutto, in un certo senso si innamora di Ann. In terzo luogo, mentre è vero che Kong, quando viene portato in catene a New York City, rapisce ancora una volta Ann, viene indotto a mostrare tutta la sua forza per difendere se stesso (e la sua "innamorata") dagli attacchi degli uomini. Quando soccombe al fuoco degli aerei in cima all'Empire State Building, guarda tristemente Ann prima di

### **Comments**

*Once again, we are dealing with horror/science fiction movies, but the "monsters" are of a different kind. In the case of King Kong, we are faced with a species of animal that we are familiar with, and so the features that qualifies him as a harmful being are his enormous size and his corresponding strength, which he powerfully exhibits in the final attack that humans organize to get rid of him. However, King Kong is as far from the "Alien" monster as he could be, both in terms of the "horror" and "fear" that he inspires (he is fearsome but not disgusting, since his only exceptional feature are his dimensions) and, above all, in terms of the attitudes that viewers form about him during the movie.*

*First, he didn't come into contact with human beings by his own will: it's just the opposite - a group of people have actually searched for him to make him the "star" in a movie they want to shoot. So, right from the start, we are inclined to consider him as a "victim" rather than as an enemy. Second, he "kidnaps" Ann, the actress starring in the movie, but he also saves her from a series of other monstrous (dinosaur-like) creatures that attack them. So he is not really so harmful after all - and, on top of it all, he sort of falls in love with Ann. Third, while it is true that Kong, when brought in shackles to New York City, once again kidnaps Ann, he is led to show all his strength to defend himself (and his "love") from the human attacks. When he succumbs to the gunfire from airplanes at the top of the Empire State Building, he gazes sorrowfully at Ann before dying. When a*

morire. Quando un poliziotto dice che gli aerei finalmente l'hanno preso, il regista risponde, "No, non sono stati gli aerei. E' la Bella che ha ucciso la Bestia".

Così nel corso del film, e particolarmente alla fine, gli spettatori sviluppano atteggiamenti diversi da quelli che ci si aspetta nei confronti di un "mostro". Quasi ammirano la sua fierezza, hanno paura che Ann ne diventi la preda, capiscono il pericolo che rappresenta per l'umanità, ma non possono fare a meno di provare pietà per lui - dopo tutto, questa è la storia di una rapporto affettivo molto particolare.

Qualcosa di simile accade ne *Il mostro della laguna nera*. Ancora una volta, tutto comincia con un'iniziativa umana: una spedizione di geologi (che comprende una bella ragazza, Kay) parte per cercare le prove di un misterioso anfibio: dunque è l'uomo che invade un terreno a lui estraneo. La creatura viene presto avvistata: non ha un aspetto così terribile (specialmente con gli standard attuali degli effetti speciali) perchè è un misto di uomo e di pesce - ma, proprio come King Kong, sembra mostrare più di un interesse passeggero per Kay. Dopo che la Creatura ha ucciso diversi membri della spedizione, essi decidono di tornare alla civiltà, ma uno di loro è ossessionato dall'idea di catturare la Creatura. Di nuovo, è l'uomo che tenta di imporre il suo potere sulla natura. E come ha fatto Kong, la Creatura rapisce Kay e la porta nella sua caverna. Kay alla fine verrà salvata e la Creatura uccisa a fucilate.

L'ironia (o la tragedia?) di Kong e della Creatura è che mostrano tratti umani, specialmente nel loro interesse (molto chiaramente) sessuale per dei begli esempi femminili della specie umana. In tal modo gli atteggiamenti degli spettatori in entrambi i film sono ambivalenti: mostri così sono certamente pericolosi e debbono essere distrutti, ma il peccato originale sembra essere quello dell'uomo che si sforza di domare la natura, e non si può non sentire una specie di simpatia per il triste destino di quelle che appaiono, al meno in una certa misura, vittime piuttosto che brutali assassini.

*policeman says that the planes finally got him, the filmmaker replies, "No, it wasn't the airplanes. It was Beauty killed the Beast".*

*Thus through the movie, and particularly at the end, viewers develop very different attitudes from the ones which are usually expected towards a "monster". They almost admire his fierceness, are afraid that Ann might fall prey to him, appreciate the danger that he represents for humankind, but cannot avoid feeling pity for him - after all, this is the story of a very peculiar affective relationship.*

*Something similar happens with the Creature from the black lagoon. Once again, it all starts from a human initiative: a geology expedition (which includes a beautiful girl, Kay) sets forth to find more evidence about a mysterious amphibian: thus it's man invading foreign territory. Soon the creature is spotted: he is not so terribly-looking (especially by today's standards of special effects) since he is a mixture of man and fish - but, just like King Kong, he seems to show more than a passing interest for Kay. After the Creature has killed several members of the expedition, they decide to go back to civilization, but one of them becomes obsessed with capturing the Creature. Again, it's man trying to impose his power on the wilderness. And as Kong did, the Creature kidnaps Kay and takes her to his cavern. Kay will eventually be rescued and the Creature shot to death.*

*The irony (or the tragedy?) of both Kong and the Creature is that they display human-like traits, especially in their (quite overt) sexual desire for beautiful female specimens of the human species. So viewers' attitudes in both movies are ambivalent: such monsters are certainly harmful and need to be destroyed, but the original sin seems to lie with man's efforts to tame the wilderness, and one cannot fail to feel some kind of sympathy for the sad destiny of what appear, at least to some extent, victims rather than brute killers.*

### **Esempio 5**

### **Example 5**



Arancia meccanica/*A clockwork orange* (di/by Stanley Kubrick, GB 19)

#### **Commenti**

L'ambivalenza degli spettatori verso un "mostro" è probabilmente portata all'estremo nel caso di Alex, il protagonista di *Arancia meccanica*, i cui principali interessi sono "la violenza, lo stupro e Beethoven". Durante la prima parte del film ci viene mostrato un tipo molto diverso di "mostro": questa volta abbiamo a che fare con un essere umano che ci viene fatto credere sia un misto di violenza e di perversione. Siamo testimoni di alcuni terribili crimini, finché Alex viene imprigionato e selezionato per un esperimento, una specie di pesante condizionamento attraverso cui dovrebbe essere "curato" in modo da fargli provare disgusto per i suoi stessi vizi: la violenza, il sesso - e Beethoven. In questa sequenza vediamo in che cosa consiste la "cura": obbligare Alex a guardare orribili scene di violenza ... mentre ascolta la musica di Beethoven. La "cura" è altrettanto terrificante e violenta dei crimini di Alex. L'orrore è rafforzato dall'associazione (tragicamente ironica) dell'"Ode alla gioia" di Beethoven con le immagini sullo schermo - Alex viene gradualmente condizionato, non solo a superare i suoi istinti violenti, ma a diventare una macchina (un'"arancia meccanica") estirpandogli ciò che l'aveva reso umano - il suo amore per la musica di Beethoven.

La maestria con cui Kubrick controlla sia le immagini che il suono riesce ad eguagliare la violenza di Alex con la violenza istituzionale della "cura Ludovico". Gli spettatori sono inorriditi alla vista della violenza perpetrata su Alex tanto quanto lo erano alla vista dei crimini di Alex stesso. I loro atteggiamenti sono accuratamente sollecitati dal film, in modo tale che mettono presto in moto una *dimensione morale* basilare: fino a che punto un essere umano può essere trasformato in una macchina, anche se una

#### **Comments**

*Viewers' ambivalence towards a "monster" is probably driven to extremes in the case of Alex, the main character in A clockwork orange, whose main interests are "violence, rape and Beethoven". During the first part of the movie we are shown a very different kind of "monster": this time we are dealing with a human being who we are led to believe is a mixture of violence and perversion. We are witnesses to some terrible crimes, until Alex is sent to prison and selected for an experiment, a sort of hard conditioning through which he should be "treated" in order to make him loathe his very vices: violence, sex - and Beethoven. In this excerpt we see what the "treatment" consists of: obliging Alex to watch horrible scenes of violence ... while listening to Beethoven's music. The "treatment" is as terrifying and violent as Alex's crimes. The horror of it is heightened by the (tragically ironic) association of Beethoven's "Ode to joy" with the images on the screen - Alex is gradually conditioned, not just to overcome his violent instincts, but to become a machine (a "clockwork orange") by "extirpating" what made him human - his love of Beethoven's music.*

*Kubrick's masterful control of both images and sound manage to equate Alex's violence with the institutional violence of the "Ludovico treatment". Viewers are horrified at the sight of the violence perpetrated on Alex as they were at the sight of Alex's own crimes. Their attitudes are carefully elicited by the movie, so that they quickly engage a basic moral dimension: how far can a human being be turned to a machine, albeit a "good" one? Can free will be extirpated from a man together*

macchina "buona"? Si può estirpare il libero arbitrio da un uomo insieme ai suoi istinti pericolosi? Quando un uomo cessa di essere un essere umano? L'orrore di *Arancia meccanica*, che era quasi insopportabile nella prima, parte del film, diventa un diverso tipo di orrore quando ad Alex viene tolta la sua essenza umana di base. Durante tutto il film, gli spettatori sono colpiti dalla violenza, ma Kubrick è attento a lasciarli a debita "distanza" da ciò che accade sullo schermo così che essi possano trasformare le loro emozioni in considerazioni morali di più ampio respiro.

*with his harmful instincts? When does a man cease to be a human being? The horror of A clockwork orange, which was almost unbearable in the first part of the movie, becomes a different sort of horror when Alex is stripped of his basic human essence. All through the movie, viewers are struck with violence, but Kubrick is careful to leave them enough "distance" from what happens on the screen so that they can turn their emotions into deeper moral considerations.*

### **Esempio 6** (Video 1)



Video 1

### **Example 6** (Video 2)



Video 2

Magnifica ossessione/*Magnificent obsession* (di/by Douglas Sirk, USA 1954)

Film completo/*Full movie*

### **Commenti**

La sequenza finale di questo film (che inizia al minuto 01:35:53) segna, ancora una volta, l'apice di questo *melodramma*. Questo genere è diventato sinonimo di una storia piena di improvvisi avvenimenti eccitanti (in una percentuale che troverebbe difficilmente riscontro nella vita reale), sia positivi (ad es., matrimoni, incontri romantici, successi finanziari) che più spesso negativi (ad es., incidenti, malattie, morti, fortune acquisite e dissipate); personaggi che tendono ad occupare gli estremi della gamma buono vs cattivo; e sentimenti che sono allo stesso tempo facili da comprendere (amore e odio estremi, invidia, avidità, più tutte le passioni che spesso sono al limite del patologico) e allo stesso tempo troppo forti intensi da sembrare reali. Il mondo messo in scena da un melodramma è così ben lontano dalla vita quotidiana - e tuttavia, queste caratteristiche estreme finiscono per trovare riscontro nel pubblico: l'abilità del regista in questo caso è precisamente la sua capacità non solo di far

### **Comments**

*The final sequence of this movie (which starts at 01:34:13) marks, once again, the climax of this melodrama. This genre has become synonymous with a story full of sudden, exciting events (in a percentage which would hardly be represented in real life), both positive (e.g. marriages, romantic encounters, financial success) but more often negative (e.g. accidents, illnesses, deaths, fortunes made and lost); characters who tend to be at both extremes of the good vs evil range; and feelings that are both simple to understand (pure love and hate, envy, greed, plus all the passions that often verge on the pathological) and at the same time too strong and intense to seem real. The world staged by a melodrama is thus actually far removed for everyday life - and yet, these extreme features end up resonating in the audience: the ability of the filmmaker in this case is precisely his capacity to make viewers not just accept such a world, but appreciate the*

accettare agli spettatori un tale mondo, ma di far loro apprezzare le emozioni provate dai personaggi e di farli commuovere proprio attraverso tali emozioni.

In *La magnifica ossessione*, dunque, seguiamo le alterne vicende di Merrick (Rock Hudson), un ricco *playboy* che non solo causa indirettamente la morte di un medico, ma più avanti causa persino (ancora una volta indirettamente) la cecità della vedova del medico, Helen (Jane Wyman), che viene investita da un'auto mentre cerca di sfuggire alle attenzioni di Merrick. Merrick, che decide di studiare per diventare medico, si innamora quindi di Helen, che lo rifiuta, pensando che sarebbe solo un peso per lui. Qualche anno dopo, Merrick, ora un affermato chirurgo del cervello, alla fine ritrova Helen, quasi morente, e (nella sequenza qui sopra) decide di operarla - in tal modo non solo salvandole la vita ma anche permettendole di recuperare la vista. Helen ora può vedere e la storia d'amore può avere un lieto fine.

Ciò che proviamo durante tutta la storia è ovviamente, un senso di *pietà* per la sfortunata Helen, che soffre le conseguenze sia della cattiva sorte che della fragilità umana. Questo sentimento di *pietà* è rafforzato dal fatto che Helen è una donna gentile, virtuosa e sincera, che certamente non merita questa serie di sfortune. Così, proviamo non solo compassione ma anche *ammirazione* per lei, che è capace di sacrificarsi e non di non risentirsi dei torti che le vengono fatti. Ci sentiamo coinvolti nella sua sfortuna e sviluppiamo un *atteggiamento* positivo di compartecipazione e preoccupazione - creandoci in tal modo l'aspettativa che le cose finiranno bene per lei (come sicuramente avverrà). Tuttavia, si noti che il personaggio di Merrick non è realmente negativo. Non solo è la causa "indiretta" di molte sfortune, ma, procedendo la storia, dimostra di pentirsi dei torti commessi e di dedicarsi ad una buona causa diventando medico, che sarà il mezzo con cui può redimersi e accedere al lieto fine. In tal modo cambiamo il nostro iniziale atteggiamento negativo nei suoi confronti (in quanto ricco e viziato *playboy*) in un atteggiamento positivo, e finiamo per ammirare anche lui nonostante tutto ciò che ha combinato nel passato. L'equilibrio e la giustizia sono ristabiliti, e le nostre aspettative sono soddisfatte.

*emotions felt by the characters and be moved by such emotions themselves.*

*In Magnificent obsession, then, we follow the (mis)fortunes of Merrick (Rock Hudson), a rich playboy who not only indirectly causes the death of a doctor, but later even causes (indirectly, once again) the blindness of the doctor's widow, Helen (Jane Wyman), who is struck down by a car while escaping from Merrick's advances. Merrick, who decides to study to be a doctor, later falls in love with Helen, who refuses him, thinking that she would only be a burden to him. A few years pass, and Merrick, now a renowned and successful brain surgeon, finally finds Helen, now nearly dying, and (in the sequence above) decides to operate on her - thus not only saving her life, but allowing her to recover from her blindness. Helen can now see and the love story can end happily.*

*What we feel all through this story is obviously, first and foremost, a sense of pity for the unfortunate Helen, who suffers the consequences of both ill fate and human frailty. This feeling of pity is intensified by the fact that Helen is a virtuous, gentle, sincere woman, who certainly does not deserve this series of misfortunes. So, together with pity, we also admire her, since she is capable of self-sacrifice and does not resent the wrongs done to her. We become involved in her plight and develop a positive attitude of sympathy and concern - thereby forming the expectation that things will eventually turn out well for her (as they surely do). However, notice that Merrick's character is not really negative. Not only is he the "indirect" cause of many misfortunes, but, as the story moves on, he shows he can regret his wrong doings and devote himself to a good cause by becoming a doctor, which will be the tool through which he can redeem himself and bring the story to a happy ending. So we turn our initial negative attitude towards him (as a rich, spoiled playboy) into a positive one, and we end up admiring him too despite everything he has done in the past. Balance and justice are restored, and our expectations are fully met.*



**Esempio 7****Example 7**

Perdutamente tua/*Now, Voyager* (di/by Irving Rapper, USA 1942)

**Commenti**

Nella sequenza finale di *Perdutamente tua*, siamo testimoni della riunificazione di un uomo e una donna che non possono (non vogliono?) essere uniti nell'amore. Charlotte (Bette Davis) si è innamorata di Jerry (Paul Henreid), la cui devozione per la figlia Tina lo trattiene dal divorziare dalla moglie, una donna egoista e manipolatrice. Quando Charlotte entra nella clinica del Dottor Aquith per curare la sua depressione, vi trova Tina, anche lei in cura, e sviluppa per lei un grande affetto. Il Dottor Aquith permette a Charlotte di prendersi cura di Tina alla condizione che la sua relazione con Jerry rimanga solo platonica. Charlotte accetta questo con gioia, perchè è l'unico modo (indiretto) di rimanere vicino a Jerry, che ama ancora (come lui ama lei). E quando Jerry le chiede se è felice, Charlotte risponde (con una delle più famose battute nella storia del cinema americano), "Oh, Jerry, non chiediamo la luna. Abbiamo le stelle".

E' un lieto fine? Sì e no. Da una parte, vediamo deluse le nostre aspettative: abbiamo pietà del destino di Charlotte, vorremmo che potesse sposare Jerry ... ma ciò non è possibile, e così siamo in parte frustrati. Tuttavia, il compromesso che si trova alla fine (con Charlotte che rimane vicino a Jerry prendendosi cura di Tina, che Jerry chiama "nostra figlia"), è una soddisfazione, parziale ma in un certo modo sufficiente, delle nostre aspettative. Inoltre, apprezziamo il comportamento di Charlotte, che è così generosa e devota da dedicare la sua vita a Tina. Così alla fine proviamo *pietà* per Charlotte, ma *l'ammiriamo* anche - e ciò costituisce una gratificazione per noi spettatori.

**Comments**

*In the final sequence of Now, Voyager, we witness the reunion of a man and a woman who cannot (will not?) be united in their love. Charlotte (Bette Davis) has fallen in love with Jerry (Paul Henreid), whose devotion to his daughter Tina keeps him from divorcing his wife, a selfish and manipulative woman. When Charlotte enters Dr. Aquith's "sanitorium" to treat her depression, she finds Tina, who is also in need of psychological treatment, and develops a strong affection for her. Dr. Aquith allows Charlotte to care for Tina with the understanding that her relationship with Jerry will only be platonic. Charlotte accepts this with joy, since it is the only (indirect) way to remain close to Jerry, whom she still loves (as he still loves her). And when Jerry asks her if she is happy, Charlotte replies (in one of the most famous lines in the history of American cinema), "Oh, Jerry, don't let's ask for the moon. We have the stars".*

*Is this a happy ending? Yes and no. On the one hand, we see our expectations thwarted: we pity Charlotte's fate, we wish she could marry Jerry ... but this is not possible, so we are in a way frustrated. However, the arrangement that is found in the end (with Charlotte remaining close to Jerry by taking care of Tina, whom Jerry calls "our daughter") is a partial but in a way sufficient fulfilment of our expectations. Besides, we appreciate Charlotte's behaviour, who is so generous and caring to devote her life to Tina. So in the end we feel pity for Charlotte, but we also admire her - and that makes for our gratification as viewers.*

## Esempio 8

## Example 8



L'uomo che sapeva troppo/*The man who knew too much* (di/by Alfred Hitchcock, USA 1956)

### Commenti

Sappiamo tutti cosa aspettarci da un film di Hitchcock: innanzitutto e soprattutto, la *suspense*. Questa 'è l'emozione basilare che desideriamo provare quando guardiamo uno thriller (che in molti casi può essere considerato come parte del genere cinematografico dei film di *suspense*). La sequenza qui sopra compare verso la fine del film, e in questo caso sappiamo esattamente in che cosa consisterà l'acme: mentre assistiamo ad un concerto nella Royal Albert Hall di Londra, sappiamo già che un assassino è pronto ad uccidere un Primo Ministro straniero e sta solo aspettando che il suono dei piatti copra lo sparo. Ciò che è in gioco, tuttavia, è qualcosa di più grosso. Il figlio dei due principali personaggi è stato rapito perchè il padre Ben (James Stewart) sa qualcosa del piano criminale ("sa troppo"), e nel tentativo di impedire l'assassinio lui e la moglie Jo (Doris Day) sono entrambi nel teatro - ma non sanno assolutamente cosa fare. Mentre Ben cerca di avvisare il Primo Ministro, Jo assiste disperatamente alla progressione del concerto, finchè scorge l'assassino e la sua pistola, che ci viene mostrata in primo piano. Proprio un secondo prima che vengano suonati i piatti, Jo urla e l'assassino manca il bersaglio.

Non ci sono dialoghi o parole in questa sequenza, ma la padronanza da parte di Hitchcock dell'arte visiva costruisce una tensione quasi insopportabile. E' la *suspense* al massimo grado, ma gli elementi in gioco sono di diversi tipi. La *suspense* è ovviamente collegata all'aspettativa e alla possibilità/probabilità di un evento futuro - o che non accada qualcosa di buono, o che accada qualcosa di male. Ci sentiamo particolarmente

### Comments

*We all know what we can expect from a Hitchcock movie: first and foremost, suspense. This is the basic emotion we wish to feel as we watch thrillers (which in many cases can also be said to belong to the "suspense" film genre). The sequence above appears towards the end of the movie, and in this case we know precisely what the very climax will be: as we watch a concert in the Royal Albert Hall in London, we already know that a killer is ready to kill a foreign Prime Minister and is only waiting for a cymbal crash from the orchestra to mask his gunshot. The issues at stake, however, are greater than that. The two main characters' son has been kidnapped because his father Ben (James Stewart) knows about the plot (he "knows too much"), and in the attempt to prevent the assassination he and his wife Jo (Doris Day) have both come to the theatre - but are at a loss about what to do. As Ben tries to warn the Prime Minister, Jo is helplessly watching the concert, until she spots the killer and his gun, which we are shown in close-up. Just a second before the cymbal crash, Jo screams and the killer misses his target.*

*No words are spoken in this sequence, but Hitchcock's mastery of the visual art builds up an almost unbearable tension. This is suspense at its most extreme, but the elements at play are of several different kinds. Suspense is obviously linked to the expectation and possibility/probability of a future event - either that something good will not happen, or that something bad will happen. We feel particularly anxious when the "good" event seems improbable because the circumstances*

ansiosi quanto l'evento "buono" sembra improbabile perchè le circostanze non sono in "nostro" favore: Ben non riesce a trovare il Primo Ministro, Jo è solo una testimone indifesa, e non ci sembrano essere alternative al verificarsi del crimine. Si noti che, come abbiamo già menzionato, la suspense non è priva di una *dimensione morale*, e questo è dovuto soprattutto a come sono stati presentati i personaggi del film. Ben e Jo sono l'epitome della devota, attenta coppia americana: meritano la nostra preoccupazione e persino (ancora una volta) la nostra ammirazione, poichè sono vittime di persone malvagie e devono soffrire il rapimento del figlio. Così sappiamo che posizione occupano nell'eterna lotta tra il bene e il male: non solo stanno tentando di salvare il loro figlio, ma stanno anche tentando di impedire un altro crimine.

In questa sequenza, la suspense è padroneggiata da Hitchcock in modo così portentoso che tutte queste considerazioni sembrano rimanere sullo sfondo nella nostra mente - proviamo empatia per Ben e Jo, ci identifichiamo persino con loro, e condividiamo il loro orrore e la loro impotenza. Le immagini sullo schermo, associate alla progressione implacabile del concerto (ci viene persino mostrato un primo piano dello spartito), ci avvolgono e sembrano guidare la nostra attenzione e le nostre emozioni verso ciò che sembra essere il risultato inevitabile - un esempio estremo di come un regista sappia usare gli elementi del linguaggio cinematografico per guidare - e persino manipolare - il nostro coinvolgimento emotivo.

*are not in "our" favour: Ben cannot find the Prime Minister, Jo is just a helpless witness, and there seem to be no alternatives to the crime being committed. Notice that, as we have already mentioned, suspense is not devoid of a moral dimension, and this is mainly due to the portrayal of characters in the movie. Ben and Jo are the epitome of the loving, caring American couple: they deserve our concern and even (once again) admiration, since they are the victims of perverse villains and have suffered their son's kidnapping. So we know where they stand in the eternal struggle between good and evil: not only are they trying to save their child, they are trying to prevent another crime too.*

*In this sequence, suspense is mastered by Hitchcock in such a powerful way that all these considerations seem to lie in the background of our mind - we sympathise with Ben and Jo, we even identify with them, and we share with them the horror and helplessness of their situation. The images on the screen, coupled with the relentless advancement of the concert (we are even shown a big close-up of the music score), envelop us and seem to drive our attention and affective involvement towards what seems to be the unavoidable outcome - an extreme example of how a filmmaker can use the elements of film language to guide - even manipulate - our emotional engagement.*

### **Nota/Note**

Le analisi filmiche di questo Laboratorio sono ispirate in particolare al lavoro di Noel Carroll. Si veda ad esempio: *The filmic analyses in this Workshop were inspired in particular by Noel Carroll's work. See e.g.:*

Carroll N. 1999. "Film, emotion, and genre", in Plantinga C. & Smith G.M. (eds.), *Passionate views: Film, cognition and emotion*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London.

**cinemafocus.eu**

[info@cinemafocus.eu](mailto:info@cinemafocus.eu)