

Manipolare le risposte emotive del pubblico: Studio di casi dai film di Hitchcock

Luciano Mariani

info@cinemafocus.eu

© 2026 by [Luciano Mariani](#), licensed under [CC BY-NC-SA 4.0](#)

0. Cosa significa essere "manipolati" come spettatori

In quello che è probabilmente il film più conosciuto di Hitchcock, *Psycho* (1960), veniamo introdotti al personaggio di Marion (Janet Leigh), giovane donna che, per realizzare il suo desiderio di andare a convivere con il suo amante divorziato (John Gavin), decide di rubare 40.000 dollari dall'ufficio dove lavora come segretaria. Seguiamo dunque le azioni di Marion (quella che a tutti gli effetti riteniamo essere la protagonista della storia), dal furto alla fuga verso il luogo dove dovrebbe raggiungere l'amante. Come spettatori, siamo consapevoli che Marion è una ladra, e dunque abbiamo verso di lei un atteggiamento ambiguo: da una parte, siamo inclini a dare un giudizio morale negativo (il furto è oltre a tutto destinato a realizzare un rapporto "illecito"), ma dall'altra non possiamo esimerci dal condividere con lei il timore di essere scoperti, e dunque seguiamo con apprensione la sua fuga in auto - tanto più che, col passare delle ore, Marion si rende conto del reato che ha commesso e comincia a pensare di tornare indietro e restituire il maltolto (facendoci riesaminare il nostro giudizio morale sulla donna). Ma è ormai notte inoltrata, e sotto una pioggia battente Marion decide di fermarsi al Bates Motel. Qui viene accolta dal proprietario, Norman (Anthony Perkins), un ragazzo cordiale, semplice, premuroso ... decisamente simpatico, almeno all'inizio, con una madre invalida che abita insieme a lui in una villa accanto al motel. Ben presto scopriamo però, non solo che Norman ha un rapporto piuttosto morboso con la madre (si irrita subito quando Marion gli suggerisce di farla ricoverare), ma che è anche un *voyeur* (osserva infatti, tramite un buco nella parete, Marion mentre si spoglia). Anche nei confronti di Norman non possiamo come spettatori che avere un atteggiamento piuttosto ambiguo. La sera stessa, Marion viene uccisa a coltellate nella doccia della sua camera da una misteriosa figura femminile. A questo punto, le nostre aspettative vengono brutalmente disattese: quella che avevamo pensato essere la protagonista viene eliminata ancor prima della metà del film, e l'attrice che la impersona (Janet Leigh, già molto famosa a Hollywood) viene "bruciata" in un film che avrebbe dovuto vederla come *star*. A questo punto, dopo che Norman ha scoperto l'omicidio perpetrato dalla madre, le nostre simpatie vengono almeno in parte trasferite su questo ragazzo, che si ingegna per cancellare ogni traccia del delitto ... e quando Norman spinge l'auto di Marion in uno stagno, e l'auto non sembra voler affondare, siamo tutti dalla sua parte, finché tiriamo un sospiro di sollievo quando finalmente l'auto si inabissa. Dunque, il protagonista sembra essere diventato Norman. Ma siamo solo alla metà del film, e molte sorprese ci attendono ancora ...

Abbiamo parlato degli atteggiamenti e delle reazioni degli spettatori, ma dobbiamo riconoscere che ogni nostra reazione (emotiva, ma anche morale) è stata abilmente "pilotata" da Hitchcock, che ha creato in noi continue false aspettative, per poi frustrarle con nostra grande sorpresa e quasi imbarazzo; ed anche i sentimenti che ha stimolato in noi nei confronti dei personaggi sono stati non solo ambigui, ma anche soggetti a continue rivalutazioni. L'ambiguità (che cosa è bene/che cosa è male?, che cosa è giusto/che cosa è sbagliato?) ci ha messo nella posizione di chiederci, man mano che il film procede, a quale personaggio dobbiamo credere, a quale dare la nostra fiducia. In poche parole, siamo stati in tutto e per tutto *manipolati* dal regista, che in ogni momento ha tenuto le fila, non solo della storia e dei suoi personaggi, ma anche del suo pubblico, che ha provato su di sé quello che Hitchcock intendeva esattamente provocare: simpatia, giudizi positivi e negativi, ansia, paura, sorpresa, *suspense* ... per non parlare dell'orrore e del terrore del famosissimo omicidio sotto la doccia. Ci siamo affidati al regista, come ogni volta che ci sediamo davanti ad uno schermo per vedere un film, ma lo stesso regista ci ha teso continue trappole che, da un certo punto di vista, hanno "tradito" la nostra fiducia - anche se il film ci fornisce quello che in realtà, anche magari inconsapevolmente, abbiamo sempre pensato di volere da un film di Hitchcock, e cioè una buona dose di *suspense* e terrore, alla scoperta delle zone più scure della mente umana (la mente dei personaggi, ma anche la nostra stessa mente ...).

1. Introduzione

Ogni regista intrattiene con il suo pubblico un certo tipo di rapporto. Ad un estremo, troviamo registi il cui scopo principale nel realizzare un film consiste nell'attrarre quello che viene ritenuto il pubblico di riferimento, ossia gli spettatori che con più probabilità sceglieranno di vedere quel certo film: a tale scopo, il regista può decidere di "andare sul sicuro", per esempio aderendo in modo puntuale alle regole di un certo genere cinematografico (una commedia romantica, un film horror, un film d'azione), in modo che il pubblico possa facilmente riconoscersi in storie, personaggi, eventi che gli sono familiari. All'estremo opposto, troviamo registi di film "sperimentali" o "d'avanguardia" che possono anche decidere di non curarsi eccessivamente delle reazioni degli spettatori, in quanto il loro intento non è primariamente commerciale, ma di realizzare un'opera che secondo loro trova in se stessa la sua ragion d'essere e quindi il suo valore.

Naturalmente, tra questi due estremi opposti troviamo la maggioranza dei registi che, se da un lato scelgono di (o sono costretti a) realizzare un certo tipo di prodotto che abbia successo (o che almeno copra i costi sempre più alti del relativo *budget*), dall'altro lato consentano al regista stesso di esprimere la sua personalità ed il suo "stile". Molti registi hanno spesso dovuto trovare qualche forma di compromesso tra le esigenze commerciali dei produttori ed il loro desiderio di realizzare un'opera per certi versi originale. Con il venir meno degli *studios* hollywoodiani, sempre più fagocitati dalle piattaforme di *streaming* come Netflix, Amazon o Disney, che ormai non si limitano a *distribuire* prodotti ma forniscono finanziamenti per la *produzione* di film, il rapporto tra registi e nuove forme di produzione si è fatto sempre più problematico.

2. Hitchcock e il suo pubblico

Alfred Hitchcock occupa, da questo punto di vista, una posizione per certi versi singolare. E' stato certamente tra i registi che più hanno avuto a cuore le reazioni degli spettatori, ma che, al contempo, hanno saputo realizzare questo loro intento attraverso la ricerca di soluzioni formali originali, spesso dirompenti se non addirittura rivoluzionarie, al punto da permettere loro di crearsi un proprio "stile" ben riconoscibile (e di meritarsi di conseguenza lo *status*, in parte ambiguo, di *autori*) - pur

nell'ambito di un sistema di produzione di stampo hollywoodiano "classico" che non dimenticava certo il profitto commerciale come elemento centrale.

Hitchcock è stato spesso definito un "manipolatore" del pubblico, e, anche se questa definizione soffre di possibili connotazioni negative, bisogna riconoscere che lo sforzo creativo del regista era sempre, in primo luogo, subordinato a creare un'esperienza emotiva forte e originale nei suoi spettatori: da questo punto di vista, la "manipolazione" potrebbe essere vista anche come rispetto per le esigenze del pubblico e capacità di adattarsi. Di fatto, Hitchcock aveva sempre presente un pubblico attivo, pronto a rispondere e a reagire alle sollecitazioni delle immagini e dei suoni provenienti dallo schermo. Come ebbe a dire nella famosa intervista concessa a François Truffaut:

"L'arte di creare la suspense è nello stesso tempo quella di mettere il pubblico "nell'azione", facendolo partecipare al film. Lo spettacolo, da questo punto di vista, non è più un gioco che si fa a due (il regista + il suo film), ma a tre (il regista + il suo film + il pubblico)" (Nota 1)

"Era appassionante per me adoperare la macchina da presa per ingannare il pubblico ... Il pubblico cerca sempre di anticipare, gli piace poter dire: "Ah! Io so cosa succederà adesso". Allora non bisogna soltanto tener conto di questo, ma dirigere completamente i pensieri dello spettatore ..." (Nota 2)

Come si vede, Hitchcock non esitava ad usare la frase "ingannare il pubblico", giustificando così almeno in parte il termine di "manipolazione" ...

La singolare relazione tra Hitchcock e il suo pubblico è di fatto ambivalente: da un lato, il regista ha bisogno di spettatori attivi, capaci di riempire i "buchi" nelle informazioni trasmesse dal film, di fare ipotesi (e di riformularle se necessario), di arrivare a conclusioni (salvo ricredersi poco oltre); dall'altro lato, il regista esercita su questi spettatori, proprio grazie alla loro "flessibilità" e alla loro attenzione costante, un controllo totale:

"Non vuole che il pubblico sia passivo, vuole suscitare qualcosa, un pensiero o un'emozione, vuole essere il burattinaio che fa sì che il pubblico veda i suoi film come lui ritiene che dovrebbero essere visti. Altri registi consentono interpretazioni individuali, Hitchcock non voleva questo: voleva che milioni di persone interpretassero la storia come lui, l'autore, voleva che fosse interpretata. Hitchcock voleva costringere il pubblico, ma non si può costringere un pubblico che sta seduto e non partecipa. Hitchcock non voleva un pubblico totalmente privo di pensiero, perché in quel caso la manipolazione sarebbe stata troppo facile". (Nota 3)

3. I "mondi" creati da Hitchcock sullo schermo

Per poter esercitare questo potere di controllo assoluto, una condizione essenziale è stata quella di creare storie, personaggi ed eventi *credibili, plausibili* agli occhi degli spettatori: questi "mondi" creati tramite il film dovevano perciò basarsi sul *realismo* degli ambienti e delle situazioni - ambienti e situazioni che dovevano essere percepite come realmente possibili nel mondo reale e nella vita quotidiana. Solo in questo modo il pubblico poteva accettarle (e procedere così, se e quando necessario, con l'identificazione con i personaggi del film). Ma l'abilità del regista consisteva anche, una volta fatta accettare questa realtà, nel sovvertirla e sorprendere così il pubblico stesso.

"Andare al cinema", cioè pagare un biglietto, sedersi in una poltrona e indirizzare lo sguardo verso lo schermo comporta sempre una "sospensione dell'incredulità" da parte degli spettatori, la propensione, cioè, ad accettare quello che si vede e si sente *come se* fosse reale: solo in questo modo si crea quella "magica illusione" che è il cinema. Come pubblico, comprendiamo, apprezziamo e godiamo di quello

che ci viene proposto, pur consapevoli che si tratta di una finzione, e che il mondo vero, reale, non è quasi mai quello che ci viene mostrato. Ecco perchè i "mondi" creati da Hitchcock nei suoi film sono così vividi, realistici, accettabili con facilità: il suo desiderio era di

“rendere tutto il più reale possibile, perché gli effetti ... sono davvero piuttosto bizzarri. Il pubblico reagisce in proporzione al grado di realismo che si riesce a ottenere... [e] si lascia coinvolgere e crede ... a ciò che accade sullo schermo”. (Nota 4)

Come si è detto, una volta "irretiti" gli spettatori in questi "mondi", erano poste le basi necessarie per sovvertirli e sorprendere così il pubblico.

Questo comporta anche che gli spettatori si identifichino, almeno in parte, con i personaggi e gli eventi mostrati nel film: sono persone e situazioni "normali", "ordinari", che molti di noi hanno realmente incontrato e sperimentato nella vita quotidiana. E questo spiega anche perchè praticamente tutti i film di Hitchcock presentano temi, personaggi, eventi non particolarmente connotati dal punto di vista storico-culturale (non è forse un caso che l'unico film di Hitchcock "in costume", *Il peccato di Lady Considine*, fu una delle sue opere più "deboli" e dallo scarso successo commerciale), ma tendenzialmente *universali*, cioè comprensibili ed accettabili da una gran parte dei pubblici cui sono destinati: specialmente quando, come nella maggior parte dei suoi film, si scende all'interno della mente umana per esplorarne e scoprirne i lati più oscuri: paura, sospetto, ansia, terrore, orrore, morte ... sono elementi psicologici fondamentali, cui ogni essere umano tendenzialmente risponde in modo forte e, in parte, prevedibile.

Hitchcock qui gioca un'altra delle sue carte più potenti. Gli spettatori di un suo film, come si è detto, fanno di essere in una posizione di "illusione", poichè, qualunque cosa venga mostrata sullo schermo, sono consapevoli di essere seduti in una comoda poltrona, al sicuro all'interno di una sala cinematografica, e disposti quindi a "correre dei pericoli" che nella vita reale non potrebbero nè vorrebbero correre - al cinema, invece, al sicuro nel buio della sala, sono proprio le stimolanti situazioni di rischio e di pericolo che chiedono di vivere, sia pure in modo vicario. *Ma sono veramente al sicuro?* Hitchcock è lì proprio per sfidare questo loro senso di sicurezza e di protezione, scardinando con le sue immagini e i suoi suoni la loro apparente calma e tranquillità: la sovversione delle loro aspettative, la sorpresa per come vengono "girate le carte in tavola", la *suspense* che prelude all'orrore, intervengono presto a far sperimentare agli spettatori sensazioni ed emozioni inattese e, per questo, ancor più perturbanti.

"Le sue trame coinvolgono uomini e donne che esplorano i lati più oscuri della loro psiche per tentare ciò che la maggior parte di noi considera solo in astratto, ammesso che consideri affatto tali azioni. Sapendo che questi personaggi minacciano i singoli spettatori, la manipolazione di Hitchcock è sottile ma chiara. Anche se i personaggi non cercano attivamente di addentrarsi nel lato oscuro della natura umana, quasi sempre vi sono costretti o ne diventano partecipanti passivi a causa delle circostanze, come si vede in molti film che coinvolgono uomini o donne accusati ingiustamente ... Proprio come questi personaggi possono essere partecipanti passivi che vengono trascinati in circostanze inconsapevolmente o addirittura contro la loro volontà, così anche il pubblico è soggetto alla volontà di Alfred Hitchcock". (Nota 5)

E così, finendo per identificarci con taluni personaggi, ci viene instillato il dubbio che forse non siamo poi così diversi da loro, che quello che essi pensano e fanno potremmo, date le opportune circostanze, pensarlo e farlo anche noi - in altre parole, che l'esplorazione della psiche umana, che vediamo rappresentata in modo così vivido sullo schermo, riguarda anche noi, perchè tutti noi condividiamo un'unica condizione esistenziale.

4. Agire sulle emozioni tramite la gestione delle informazioni: dal mistero alla sorpresa alla suspense

“Si sa bene che il pubblico ama sempre essere un passo avanti rispetto alla storia; ama sentirsi come se sapesse già cosa succederà dopo. Quindi giochi deliberatamente su questo fatto per controllare i loro pensieri”. (Nota 6)

In realtà, quando Hitchcock parlava di "pensieri" dello spettatore, intendeva di fatto ciò che i pensieri veicolano, ossia le *emozioni*. Lui stesso ribadì più volte di non essere interessato alla classica storia gialla in cui il fulcro costituisce la ricerca e la scoperta dell'assassino (quelle storie a cui in inglese ci si riferisce con il termine *whodunnit*, cioè "chi è stato"). Per lui, queste trame non erano attraenti per il pubblico, poichè si basavano troppo sulla sequenza razionale e calcolata di eventi (una specie di rompicapo, o di gioco di pazienza, o di cruciverba) e troppo poco sull'emozione, la vera sfida del regista nei confronti dei suoi spettatori. In questo video Hitchcock chiarisce che il mistero è un processo *intellettuale*, mentre la *suspense* è un processo *emotivo*. Nelle classiche storie gialle, accumulare informazioni che portano alla scoperta del colpevole è come leggere un libro, con la tentazione di andare subito alle pagine finali per scoprire la soluzione dell'enigma - ma questa è pura curiosità: il mistero serve solo a mistificare il pubblico.



Hitchcock spiega la differenza tra mistero e *suspense*

Abbiamo così introdotto uno dei concetti chiave per orientare le emozioni del pubblico: la creazione ed il mantenimento della *suspense*, di cui Hitchcock è riconosciuto come un maestro assoluto.



Hitchcock spiega cos'è la *suspense* (con scene da *Sabotaggio* discusse più avanti)

Alla base del meccanismo della *suspense* c'è una gestione molto precisa delle *informazioni* che il film trasmette agli spettatori. A volte queste informazioni sono condivise tra i personaggi del film e gli spettatori, ma molto spesso, nei film di Hitchcock, gli spettatori hanno accesso ad informazioni negate ai personaggi, col risultato che i primi sono in condizioni migliori per poter comprendere ed apprezzare gli atteggiamenti e le azioni dei secondi. In tal modo, il pubblico è in una posizione di *relativo controllo* rispetto a quanto vede e sente: può fare inferenze e ipotesi, può immaginare eventi successivi, può anticipare ciò che sta per vedere (questo controllo è ovviamente solo relativo, in quanto le informazioni possono essere insufficienti, o incerte, o addirittura, seppur raramente, false, e in ogni caso possono essere smentite dal "maestro cerimoniere" che presiede alla loro gestione, cioè il regista).

Il famoso esempio della "bomba" chiarisce nettamente come le informazioni dirigono le risposte emotive degli spettatori. C'è una differenza fondamentale tra far vedere l'esplosione di una bomba e informare il pubblico dell'esistenza di questa bomba:

"Nel primo caso abbiamo offerto al pubblico quindici secondi di sorpresa al momento dell'esplosione. Nel secondo caso gli offriamo quindici minuti di suspense. La conclusione di tutto questo è che bisogna informare il pubblico ogni volta che è possibile, tranne quando la sorpresa è un twist, cioè quando una conclusione imprevista costituisce il sale dell'aneddoto." (Nota 7).

In altre parole, come ha ulteriormente chiarito Hitchcock, se due persone sono sedute ad un tavolino di un caffè e parlano animatamente di football, ma siamo informati che sotto il tavolino c'è un pacchetto con una bomba, e se, per di più, ci viene ricordato l'orario in cui la bomba esploderà, ci viene spontaneo di dire: "Ma smettetela di fare discorsi stupidi! C'è una bomba pronta ad esplodere proprio sotto di voi!". Solo che, in quanto spettatori, siamo totalmente impotenti di fronte a quanto vediamo, non abbiamo modo di intervenire - e questo senso di impotenza, del "sapere ma non poter agire" è la condizione per far nascere e crescere la *suspense*.

"Prendiamo un altro esempio, quello di una persona curiosa che penetra nella camera di un altro e fruga nei cassetti. Poi si fa vedere il proprietario della camera che sta salendo le scale. Quindi di nuovo la persona che fruga e il pubblico vorrebbe dirle: "Attenzione, attenzione, qualcuno sta salendo le scale". Dunque, uno che va a rovistare nei cassetti non ha certo bisogno di essere un personaggio simpatico, il pubblico starà comunque in apprensione per lui. Se poi la persona che fruga è un personaggio simpatico l'emozione dello spettatore è raddoppiata, come per esempio con Grace Kelly ne La Finestra sul cortile" (Nota 8).

Un chiaro esempio della gestione delle informazioni al fine di creare la *suspense* è offerto in *Sabotaggio*. Il film è centrato sulla figura di Verloc, un sabotatore al servizio di una società terroristica segreta, sposato con Sylvia, e con cui abita anche Stevie, il fratellino di Sylvia. Impossibilitato a compiere egli stesso il prossimo sabotaggio in una stazione della metropolitana, Verloc chiede al ragazzino di recapitare il pacco (con una bomba) alla stazione, e di farlo entro le 13.30 (la bomba è infatti programmata per esplodere alle 13.45). Dunque in questo caso condividiamo tutte le informazioni con Verloc, ma non, ovviamente, con Stevie. Il ragazzo parte dunque per fare la sua consegna, ma durante il tragitto perde tempo per seguire una parata militare, e arriva infine a prendere un autobus. Come spettatori seguiamo passo dopo passo il percorso di Stevie, mentre una scritta in sovrimpressione ("Don't forget the birds will sing at 1.45 pm" - "Non dimenticare che gli uccelli canteranno alle 13.45") e le immagini di vari orologi con l'ora che inesorabilmente avanza ci ricordano che il tempo sta per scadere ... Si alternano continuamente primissimi piani del pacco ed immagini del percorso, con tutta una serie di accadimenti (le distrazioni del ragazzo, vari semafori rossi, la folla che rallenta il passo ...) La tensione cresce, mentre vorremmo poter dire a Stevie, "Sbrigati! Non trastullarti in giro!" - ma naturalmente siamo prigionieri della nostra impotenza. Arriva così il momento dell'esplosione, che uccide tutti i passeggeri dell'autobus compreso Stevie. "Non c'è terrore nell'esplosione, solo nella sua anticipazione", ebbe a dire il regista.



Sabotaggio/Sabotage (1936)

In realtà, molti anni dopo Hitchcock confessò di aver commesso un grave errore nel far esplodere la bomba con l'uccisione di Stevie, in quanto il pubblico, prigioniero della *suspense*, avrebbe accolto molto male la morte di un ragazzino (oltre a non poter trovare sollievo rispetto all'ansia costruita in modo così inesorabile). In altre parole, il pubblico non aveva bisogno di farsi confermare ciò che già sapeva, quanto di sentirsi sollevato dopo aver provato tutta quella *suspense*. Un altro modo per dire che il pubblico deve sentirsi in pericolo, ma allo stesso tempo continuare a sentire che si trova al cinema, in un ambiente protetto, perché il pericolo è sullo schermo.

5. Il punto di vista e gli sguardi

La gestione delle informazioni viene attuata da Hitchcock anche e soprattutto attraverso il gioco dei *punti di vista*. Sappiamo che gli spettatori tendono ad identificarsi con uno o più personaggi del film,

adottando così il suo o il loro punto di vista (Nota 9) (ed escludendo così punti di vista alternativi) - salvo poi, come si è detto, doversi ricredere quando nuove informazioni diventano disponibili. Consideriamo ancora una sequenza da *Sabotaggio*. In questa sequenza Sylvia, la moglie di Verloc, ha scoperto che il marito è un terrorista e che ha causato la morte del fratellino. Sconvolta, la donna si appresta a servire la cena al marito. Si alternano primi piani del viso della donna e dei gesti che sta compiendo: quando a un certo punto sta maneggiando un coltello, improvvisamente lo allontana da sé. E mentre il marito si lamenta del pasto, lei volge lo sguardo verso una sedia vuota - evidentemente, il posto che occupava il fratellino. Di nuovo si rimette a maneggiare coltello e forchetta, e di nuovo li lascia cadere sul piatto. Il legame tra le emozioni che prova la donna e gli sguardi verso il coltello ci fanno capire che cosa sta pensando. Con due primissimi piani dei personaggi, e con la mano della donna che tocca per un istante il coltello, capiamo che il marito ha intuito tutto. A questo punto lasciamo la parola a Hitchcock:

"La suspense tra i due personaggi è stata creata e tra essi c'è il coltello. Ora, grazie alla macchina da presa, il pubblico entra a far parte della scena e bisogna soprattutto evitare che la macchina da presa divenga improvvisamente distante e obiettiva, altrimenti si distrugge l'emozione che è stata creata. Verloc si alza in piedi e cammina intorno alla tavola, ma, così facendo, va dritto verso la macchina da presa, in modo che si avverta nella sala la sensazione di dover indietreggiare per fargli posto; se ci si riesce, istintivamente lo spettatore deve spingersi leggermente indietro nella poltrona, per lasciare passare Verloc davanti a lui; quando Verloc è passato davanti a noi, la macchina scivola di nuovo verso [la moglie] e ritorna all'oggetto principale, il coltello. E la scena continua fino a culminare nell'omicidio. Il primo lavoro consiste nel creare l'emozione, il secondo nel prolungarla." (Nota 10).

In un'intervista, Hitchcock si premurò di dire che il suo desiderio era "di rendere la scena del delitto inevitabile senza che la colpa venisse attribuita alla donna" (Nota 11). Ed in effetti è Verloc a gettarsi contro Sylvia, infilzandosi così contro il coltello che la donna tiene in mano. Questo ci dimostra ancora una volta la precisione con cui Hitchcock costruiva i significati nei suoi film, allo stesso tempo preoccupandosi sempre delle reazioni emotive che ogni anche minimo dettaglio poteva provocare nei suoi spettatori.



Sabotaggio/Sabotage (1936)

Un altro esempio di identificazione con un personaggio e di adozione del suo punto di vista ci è offerto ne *Il sospetto*. Una ricca ragazza, Lina (Joan Fontaine) sposa un playboy spendaccione e un po' bugiardo, Johnny (Cary Grant), scoprendo anche man mano che l'uomo non ha un lavoro e neppure un reddito, anzi ha il vizio di fare scommesse e vive di prestiti. Per tutto il film il nostro punto di vista coincide con quello della moglie e noi, insieme a lei, siamo man mano indotti a ritenere che lui la voglia uccidere per godersi in pace l'eredità, anche se sono solo sospetti ... Verso la fine del film, vediamo dall'alto aprirsi una porta, e sulla striscia di luce che appare, vediamo stagliarsi un'ombra minacciosa (l'uso della luce suggerisce il retaggio della stagione espressionista tedesca, da cui Hitchcock era stato influenzato nei primi anni della sua carriera). Poi, nel buio della casa, vediamo una piccola luce che si muove, poi questa luce si concretizza in un bicchiere di latte, che il marito sta portando su per le scale alla moglie. La luce del bicchiere si intensifica fino ad un primissimo piano dell'oggetto. Il marito entra nella camera della moglie, lascia il bicchiere sul comodino e le augura la buona notte. La donna rimane terrorizzata: noi, come lei, siamo (quasi) convinti che si tratti di latte avvelenato. In tutta la sequenza, le uniche parole pronunciate sono la "Buona notte" del marito. In

quel bicchiere, Hitchcock aveva inserito una lampadina per renderlo ancora più evidente e terrificante ...



Il sospetto/*Suspicion* (1941)

Alla fine del film, vediamo la coppia viaggiare a tutta velocità su un'auto. Durante il tragitto Johnnie guida in modo spericolato su una strada adiacente a una scogliera; a un certo punto la portiera di Lina si apre e Johnnie allunga la mano verso di lei, terrorizzandola. La macchina si ferma e Lina affronta il marito. Quest'ultimo le dice che era intenzionato a suicidarsi dopo averla accompagnata dalla madre, ma ora ha capito che tale via d'uscita sarebbe da codardi e quindi vuole consegnarsi alla polizia per l'appropriazione indebita da lui commessa ... messi ormai da parte tutti i sospetti, la donna lo convince a non consegnarsi alle autorità, affinché possano affrontare insieme il futuro. Questo finale è stato criticato per diversi motivi. Il lieto fine, che sbrigativamente dura pochi minuti, appare vistosamente in contraddizione con tutto il resto del film, che volutamente ci ha fatto parteggiare per Lina e ci ha fatto condividere i suoi sospetti: un esempio di "manipolazione" protratta ... Forse Hitchcock fu in parte costretto ad inserire questo lieto fine anche per salvaguardare il personaggio di Cary Grant, fino ad allora apparso sempre, nei film precedenti (soprattutto commedie) in ruoli positivi e che sarebbe stato poco gradito dal pubblico in un ruolo "negativo".

Non sempre, comunque, il punto di vista del pubblico viene fatto coincidere con quello di un personaggio. A volte sono gli spettatori a disporre di più informazioni del personaggio stesso, il che implica una diversa forma di coinvolgimento. In una sequenza da *Gli uccelli*, ad esempio, la protagonista (Tippi Hedren) è seduta su una panchina all'ingresso di una scuola. Dietro di lei c'è una struttura di metallo (che la donna per il momento non vede), su cui viene a posarsi un corvo nero. Sentiamo i bambini cantare una filastrocca ripetitiva. Mentre la filastrocca si fa sempre più lunga, si alternano immagini della donna seduta, intenta a fumarsi una sigaretta, e della struttura, su cui man mano arrivano sempre più uccelli ... quasi per bilanciare visivamente il suono ripetitivo proveniente dalla scuola. La tensione cresce, ma la donna, pur con aria preoccupata (si sono già avuti episodi di invasioni di uccelli) non si accorge di ciò che le sta alle spalle ... finché, avvistando un corvo che si sta avvicinando e seguendone il volo, è costretta a voltarsi e ad accorgersi del terribile spettacolo di un'orda di uccelli minacciosi. A questo punto la donna si affretta a dirigersi verso l'entrata della scuola ... Per qualche istante, gli spettatori hanno avuto modo di seguire il dispiegarsi della minaccia senza che la protagonista ne fosse consapevole ...



Gli uccelli/*The birds* (1963)

Altre volte ancora il nostro occhio viene fatto coincidere, non con un punto di vista di un personaggio, ma con la stessa macchina da presa, che per noi si assume il compito di accompagnarci lungo la visione, con effetti ancora diversi sulla *suspense*. In questa sequenza da *Frenzy*, ad esempio, l'uomo (che sappiamo già essere il serial killer) accompagna una donna nel suo appartamento al primo piano di una casa: li vediamo salire le scale, poi entrare nell'appartamento. La porta si chiude, lasciandoci fuori .. A questo punto, nel silenzio più totale, la macchina da presa retrocede, scendendo le scale, fino all'ingresso al piano terreno ... qui si cominciano a sentire i rumori della strada. La macchina da presa continua il suo movimento, uscendo dalla casa, poi sale ad inquadrare le finestre del primo piano ... Con un unico piano sequenza, senza stacchi di montaggio, la macchina da presa ha preso il

nostro posto e non ci resta, a questo punto, che far partire la nostra immaginazione per intuire ciò che sta succedendo dietro quelle finestre al primo piano ...



Frenzy (1972)

Un altro chiaro esempio della macchina da presa che, in qualità di agente onnisciente, accompagna e dirige lo sguardo degli spettatori verso una posizione ben precisa, ci è offerto da questa sequenza da *Giovane e innocente*. Nel film, una ragazza aiuta un ragazzo a trovare il vero colpevole di un omicidio di cui è ingiustamente accusato. Del vero assassino si sa che ha un tic agli occhi. La ragazza e un vecchio vagabondo (ora ben vestito), che saprebbe riconoscere l'assassino, si trovano in una sala da ballo. Lo svelamento avviene durante questa magistrale scena finale, "quella che secondo Rohmer e Chabrol contiene il più bel carrello in avanti della storia del cinema: una "panoramica" aerea che attraversa lentamente tutta la sala da ballo per scendere e individuare l'assassino, un batterista truccato da nero che ha un tic agli occhi" (Nota 12). All'avvicinarsi della macchina da presa, il tic dell'uomo si fa sempre più frenetico - come se, ha notato il critico Charles Barr, fosse la macchina da presa stessa ad obbligarlo a rivelare la sua colpa. L'uomo riconosce l'accompagnatore della ragazza perché lo aveva incontrato in precedenza, e anche qui il riconoscimento avviene attraverso una geniale, rapida sovrapposizione di immagini. Hitchcock: *"A questo punto faccio uno stacco e torno al vagabondo e alla ragazza, sempre seduti allo stesso posto all'altra estremità della sala. Ora il pubblico sa e si pone la domanda: "Come faranno il vagabondo e la ragazza a scoprire quest'uomo?"* (Nota 13).



Giovane e innocente/*Young and innocent* (1937)

6. Lo spettatore come "voyeur impotente" e il ruolo del montaggio

"Scommetto che nove persone su dieci, se vedessero una donna dall'altra parte del cortile che si spoglia per andare a letto, o anche un uomo che si aggira nella sua stanza, resterebbero lì a guardare; nessuno si volterebbe dall'altra parte dicendo: 'Non sono affari miei'. Potrebbero abbassare le tende, ma non lo fanno mai; restano lì a guardare fuori." (Nota 14)



Psyco/*Psycho* (1960)



Nodo alla gola/*Rope* (1948)

"Il cinema e il regista cinematografico (Hitchcock) trasformano anche lo spettatore in un voyeur, rendendolo complice dell'atto illecito del personaggio sullo schermo che guarda ciò che è proibito. In questi momenti... lo spettatore in sala può provare le emozioni di vergogna, imbarazzo e paura provate da chi guarda illecitamente e viene sorpreso a farlo". (Nota 15)

Le diverse possibilità che Hitchcock utilizza per dirigere lo sguardo dello spettatore in direzioni e secondo percorsi prestabiliti finiscono per coinvolgere lo spettatore stesso in un gioco sottile di rivelazioni. Se al cinema si è comunque sempre un po' "voyeur", nel senso che il nostro sguardo "entra" in un mondo di personaggi ed eventi in fondo a noi estranei, ma proprio per questo attraenti e avvincenti, il gioco che conduce Hitchcock è particolarmente sottile (e implacabile). Spesso, nei suoi film, il pubblico è chiamato ad esercitare uno sguardo attivo e penetrante negli squarci di vita che

compaiono sullo schermo. Allo stesso tempo, poichè gli spettatori non hanno nessun modo per intervenire su ciò che vedono e sentono, in quanto il film procede inesorabile sui binari tracciati dal regista, essi si trovano nell'inquietante posizione di poter guardare ma di dover sperimentare tutta la tensione dovuta alla loro impotenza. E proprio su questo ruolo di "voyeur impotente" Hitchcock gioca tutte le sue carte, sollecitando le emozioni di ansia e *suspense* che derivano da questa situazione.

La protagonista di *Marnie* (Tippi Hedren) è una giovane donna che, a causa di forti traumi subiti nell'infanzia, è diventata una "ladra seriale": si fa assumere in un'azienda e, dopo aver scoperto la combinazione della cassaforte, procede spedita nei suoi piani di furto. In questa sequenza, dopo aver aspettato che, al termine della giornata di lavoro, tutte le impiegate abbiano lasciato l'ufficio, Marnie si reca nella stanza della cassaforte e la apre. Il silenzio è totale. A questo punto, però (esattamente al minuto **2:50**) lo schermo sembra quasi dividersi in due: si tratta in realtà dello stesso ambiente, ma diviso nel mezzo da un grosso armadio. Sulla destra vediamo Marnie che sta mettendo il denaro nella sua borsa, ma sulla sinistra compare una donna delle pulizie che comincia a lavare il pavimento. Siamo così nella classica situazione del "voyeur impotente": anche se Marnie è una ladra, di fatto ci viene spontaneo parteggiare per lei: ce la farà a fuggire senza essere vista? Ma, in quanto spettatori, possiamo solo assistere con un'ansia crescente alla scena che ci viene presentata. Richiusa la cassaforte, Marnie si accorge subito della presenza della donna delle pulizie. Il suo sguardo (e il nostro) si posa sulle scale che deve raggiungere per uscire. Si toglie le scarpe, le infila nelle tasche del cappotto e procede silenziosamente ... finchè una scarpa cade a terra con un rumore netto. La donna delle pulizie sembra però non essersi accorta di nulla, e Marnie riesce a raggiungere le scale ... proprio mentre arriva sulla scena un uomo, che si dirige verso la donna delle pulizie e le urla nell'orecchio alcune parole: a questo punto capiamo la geniale trovata di Hitchcock: questa donna è sorda! Ma ciò non ci ha impedito di vivere alcuni momenti di pura *suspense* ...



Marnie (1964)

E' chiaro che in questa sequenza tutto è giocato sulla messa-in-scena di uno spazio opportunamente diviso, quasi fossero due schermi indipendenti, e sugli stacchi di *montaggio* (la scarpa che cade a terra, Marnie che deve raggiungere le scale, l'uomo che arriva proprio mentre Marnie sta scendendo ...). Attraverso gli stacchi di montaggio, la nostra attenzione viene di volta in volta diretta verso una parte dell'ambiente, verso dettagli importanti (le scarpe), verso il viso teso di Marnie ...

Un altro magistrale esempio di come il montaggio sia essenziale nel dirigere l'attenzione degli spettatori ora su un elemento, ora su un altro, lo troviamo in *Il delitto perfetto*. Un uomo (Ray Milland) scopre che la moglie (Grace Kelly) ha un'amante e decide di farla uccidere da un sicario (Anthony Dawson) per poter intascare una ricca eredità. Il piano del delitto viene progettato nei minimi dettagli: il sicario si nasconderà dietro una tenda e, quando il marito, a cena con amici per procurarsi un alibi di ferro, chiamerà la moglie al telefono, lei si dirigerà verso la tenda, e a questo punto il sicario la strangolerà. Dunque l'azione si dovrà svolgere in due ambienti distinti: la cabina del telefono, da cui il marito farà la chiamata fatale, e il salotto, teatro dell'omicidio: al *montaggio* è delegato il compito di alternare per lo spettatore, che ha tutte le informazioni necessarie, la visione dei due ambienti "in tempo reale". Naturalmente ci sono ostacoli che complicano un po' gli eventi: l'orologio del marito sembra essersi fermato, il sicario guarda a sua volta il proprio orologio, e sta quasi per andarsene; il marito trova la cabina del telefono occupata ... Quando finalmente riesce a chiamare (e la tensione drammatica è sollecitata dall'immagine del centralino che inesorabilmente sta inoltrando la chiamata

fatale), il sicario, che stava per uscire, riprende la posizione prevista dietro la tenda. L'immagine della donna che risponde al telefono, e che poi viene aggredita, si alterna con quella del marito, che, all'altro capo della linea, attende gli eventi ... Ma non tutto va come previsto, la donna riesce infatti a trafiggere il sicario con un paio di forbici ... lasciando il marito al telefono nell'incertezza più totale di quanto stia avvenendo. Si notino i diversi piani su cui si svolge, in modo alternato, l'azione: la cabina del telefono, il salotto dell'omicidio, e ... lo sguardo di noi spettatori, che sappiamo tutto quello che dovrebbe succedere e assistiamo impotenti - ma la nostra reazione è mista: alla *suspense* segue il terrore ...



Il delitto perfetto/*Dial M for murder* (1954)

Il tema del "voyeur impotente" è magistralmente illustrato in *La finestra sul cortile*, il cui protagonista, Jeff (James Stewart) è un fotoreporter immobilizzato su una sedia a rotelle con una gamba ingessata in seguito ad un incidente. Non avendo nulla da fare, in una torrida estate Jeff osserva (o, per meglio dire, spia) dalla sua finestra ciò che accade negli appartamenti che danno sul cortile. La situazione di Jeff è dunque quella di chi vede ma non può fare nulla - proprio come noi spettatori, che a nostra volta "spiamo" ciò che fa Jeff e, per suo tramite (e grazie al suo binocolo e al suo teleobiettivo) abbiamo accesso al "privato" di molte diverse persone. Nella sequenza centrale del film, Lisa (Grace Kelly), la fidanzata di Jeff, si reca nell'appartamento di Thorwald (Raymond Burr), che, in base alle osservazioni di Jeff, è fortemente sospettato di aver ucciso la moglie, per cercare di trovare le prove dell'omicidio. Jeff può vedere cosa succede perchè si tratta dell'appartamento di fronte al suo, ma non può sentire le voci, e comunque è impossibilitato ad intervenire. Si ripete dunque la classica situazione in cui un personaggio, con cui ci identifichiamo, guarda, osserva, spia, ma al contempo è impotente rispetto a ciò che vede.

Lo schermo sembra quasi diviso in diverse inquadrature, che corrispondono alle finestre dell'appartamento di Thorwald, che Jeff osserva insieme all'infermiera Stella (Thelma Ritter). Dalla finestra sulla destra vediamo Lisa, mentre dalla finestra sulla sinistra vediamo Thorwald che sta rientrando in casa. Lisa se ne accorge e cerca di nascondersi, mentre Jeff chiama la polizia. Thorwald scopre Lisa, che cerca di difendersi e chiama disperatamente Jeff, che assiste impotente e terrorizzato. Per fortuna arrivano i poliziotti. A questo punto Jeff prende il teleobiettivo (e Stella un binocolo) e siamo così in grado di vedere più da vicino cosa sta succedendo. Mentre i poliziotti parlano con Thorwald e Lisa, quest'ultima, di spalle, indica a Jeff un anello che porta al dito (si tratta dell'anello della moglie di Thorwald, una prova del delitto) - ma Thorwald si accorge di questo e guarda verso la finestra di Jeff (cioè anche verso di noi), che spegne la luce per non farsi individuare ...

Alcuni hanno considerato questa scena il momento più agghiacciante di tutto il film. Finora, infatti, abbiamo visto i diversi abitanti degli appartamenti incorniciati dalle loro rispettive finestre: *"Questo fornisce una forte sensazione di essere al di fuori - separati dagli eventi che riguardano queste persone ... un quasi costante senso di esclusione ... Abbiamo visto tutto dalla finestra di Jeff e siamo stati ai margini della storia finchè siamo bruscamente introdotti nel mondo del film da [questa] inquadratura ... Questa improvvisa [nostra] partecipazione è ciò che crea l'improvviso picco di tensione che il pubblico percepisce mentre il film comincia a raggiungere il suo punto culminante. L'impatto non sarebbe stato altrettanto forte se non fosse stato in contrasto con il senso di esclusione percepito durante tutto il resto del film."* (Nota 16)



La finestra sul cortile/Rear window (1954)

Un altro esempio magistrale di un personaggio che assiste impotente ad un omicidio annunciato (e di come noi spettatori, identificandoci con lei, finiamo per provare le stesse sensazioni) si trova in questa famosissima sequenza da *L'uomo che sapeva troppo*. Al contempo, questa sequenza dimostra tutto il suo impatto emotivo sul pubblico grazie ad un montaggio serrato, che, alternando diversi "punti di azione drammatica", costruiscono una tensione quasi insopportabile. I personaggi del film sono una coppia di turisti americani, Ben (James Stewart) e Jo (Doris Day), cui viene rapito il figlio. In tal modo, loro malgrado, vengono ricattati e coinvolti in un complotto per assassinare il Primo Ministro (di un paese non identificato). Attraverso una serie di eventi siamo informati che l'assassinio avverrà durante un concerto alla Royal Albert Hall di Londra, e precisamente nel momento in cui un colpo di cimbali coprirà il rumore dello sparo.

L'azione di questa sequenza si svolge in diversi luoghi all'interno della Royal Albert Hall: la posizione da cui Jo può vedere tutto il teatro; il palco dove siedono l'assassino e la sua accompagnatrice, che segue il concerto leggendo lo spartito; il palco dove siede il Primo Ministro; l'orchestra e il coro, sia nella sua interezza che relativamente al musicista che, seguendo lo spartito, si prepara a produrre il colpo di cimbali; Ben che arriva al teatro e cerca, invano, di avvisare il Primo Ministro. L'intera sequenza è senza dialoghi, poichè il sonoro è costituito dal concerto che si sta svolgendo. Il montaggio serrato alterna scene dalle varie prospettive citate, e gli spettatori sono invitati a seguire l'andamento del concerto, anche tramite lo spartito, che inesorabilmente procede verso il fatidico colpo di cimbali; ma gli stessi spettatori si identificano anche con Jo, che è nella posizione migliore, in quanto vede l'assassino prepararsi a sparare, e nel contempo il palco reale dove è seduto il Primo Ministro. Jo vede tutto, ma è, come noi impotente di fronte a ciò che sa che sta per accadere ... Un istante prima del colpo di cimbali, terrorizzata, Jo lancia un urlo - e questo rompe la tensione e provoca anche la risoluzione dello stato di ansia e di *suspense* che ci ha attanagliati: l'assassino, colto di sorpresa, spara ma ferisce il Primo Ministro solo ad un braccio, e Ben ingaggia con lui una breve lotta, che si conclude con il sicario che cade nel vuoto dal palco. E' grazie al montaggio che il pubblico riesce a seguire, istante per istante, la catena degli eventi, con lo spartito che scandisce l'inarrestabile progressione verso il momento fatale; ma è anche grazie alla posizione "ottimale" di Jo che possiamo alternativamente spostare il nostro sguardo tra il palco del sicario e quello del Primo Ministro. In questo caso, dunque, Hitchcock ha usato la macchina da presa in modo flessibile, inquadrando volta per volta singoli elementi, che, nel loro concatenarsi tramite il montaggio, ci permettono di godere sia dello sguardo "onnisciente" della macchina da presa, sia, in modo soggettivo, dello sguardo impotente di Jo.

"Gli spettatori sono sia obbligati ad identificarsi con le azioni che stanno accadendo sia a guardarle: essi vedono l'azione che accade e, allo stesso tempo, sono implicati nello sguardo da voyeur." (Nota 17)



L'uomo che sapeva troppo/The man who knew too much (1956)

7. Gli oggetti si caricano di suspense (e il ruolo del montaggio)

In molti degli esempi precedenti abbiamo visto come alcuni oggetti, parte della messa-in-scena, svolgano un ruolo attivo nella costruzione della *suspense*: una volta identificati come "punti cruciali" della narrazione, basta un'inquadratura in cui essi compaiono per generare e aumentare la tensione drammatica. Così è per il telefono in *Il delitto perfetto*, per il bicchiere di latte in *Il sospetto*, e per lo spartito musicale in *L'uomo che sapeva troppo*. Quando gli oggetti sono caricati di drammaticità, è sufficiente lo sguardo che Hitchcock ci fa posare su di essi per farci immediatamente entrare nel suo gioco - manipolando così la nostra paura. Ma questa funzione può essere svolta anche da altri elementi del film, come ad esempio un colore ricorrente (il bianco in *Io ti salverò*, il rosso in *Marnie* - colori che vengono associati ad un delitto o ad un'altra circostanza drammatica), e persino un personaggio che "muove" gli eventi ma che in realtà non esiste neppure (come la falsa spia in *Intrigo internazionale*).

In *Notorius*, *l'amante perduta* Elena (Ingrid Bergman) viene convinta dai servizi segreti a sposare Sebastian (Claude Rains), un nazista che, trasferitosi con altri in Sud America, sembra stia producendo una sostanza radioattiva. Suo compito è di scoprire la verità, con l'aiuto esterno di un agente segreto, Devlin (Cary Grant), di cui è innamorata. Il sospetto è che questa sostanza sia contenuta in alcune bottiglie nella cantina di casa.

Questa sequenza inizia mentre Sebastian è in bagno. Elena entra in scena e subito dopo la macchina da presa fa uno zoom su un mazzo di chiavi: capiamo che tra di esse c'è anche la chiave della cantina. Elena rapidamente se ne impossessa, pur nel terrore di essere scoperta - ma vediamo solo l'ombra di Sebastian muoversi nel bagno e sentiamo solo la sua voce ... Quando Sebastian esce dal bagno, prende nelle sue mani quelle di Elena (che nascondono la chiave appena rubata). La macchina da presa fa di nuovo uno zoom sulle mani intrecciate ... Sebastian apre una mano di Elena (quella vuota!) e subito dopo Elena lo abbraccia - riuscendo a far cadere la chiave sul tappeto. Questa chiave si è ormai caricata di un forte significato per la storia e di ansia e paura per i protagonisti (e per noi).



Notorius, *l'amante perduta*/*Notorius* (1946)

Elena deve ora riuscire a consegnare a Devlin la chiave, e a questo scopo riesce a farlo invitare ad una festa. In uno dei più famosi piani-sequenza della storia del cinema, vediamo dall'alto il salone dove si svolge la festa. La macchina da presa fa una panoramica sul salone, poi comincia un lento zoom verso Sebastian ed Elena, che stanno salutando gli ospiti. Lo zoom continua, fino ad un primissimo piano della mano della donna, che stringe l'ormai famosa chiave, in un crescendo di angoscia ben visibile sul volto di Elena, e che noi ovviamente condividiamo. Quando Devlin arriva, come invitato alla festa, lei lo accoglie e fa in modo di passargli la chiave, in un primissimo piano delle mani di entrambi.

A questo punto subentra un ulteriore dettaglio che amplifica la suspense della scena. Elena e Devlin raggiungono il tavolo dove viene servito lo champagne (e qui vediamo Hitchcock che d'un fiato ne beve una coppa, per poi allontanarsi subito). Elena comincia a preoccuparsi che lo champagne sia sufficiente per la serata, poichè in tal caso Sebastian sarebbe obbligato ad andare in cantina a prenderne dell'altro - proprio la cantina dove lei e Devlin intendono indagare - e Sebastian scoprirebbe che gli manca la chiave. Elena chiede al cameriere rassicurazioni in merito, senza ottenere una conferma: l'ansia le è dipinta sul volto ... e da questo momento in poi praticamente ogni inquadratura mostra dello champagne: persone che ne bevono, il contenitore delle bottiglie, un cameriere che porta

in giro un vassoio pieno di coppe ... E' chiaro che lo champagne si è trasformato in un simbolo carico di *suspense* (e noi vorremmo poter dire: "No! Non bevetene più!" - ma, come al solito, possiamo solo assistere impotenti alla progressione inesorabile degli eventi). Elena raggiunge Devlin in cantina, e da questo momento le scene nella cantina si alternano alle immagini dello champagne che viene servito e delle scorte che si assottigliano. La caduta accidentale di una bottiglia fa scoprire a Devlin il suo contenuto, una misteriosa polvere. Nel salone, il cameriere avverte Sebastian che è necessario andare in cantina a rifornirsi di altro champagne. E mentre i due scendono, Elena e Devlin escono dalla cantina, e Devlin, per salvare la situazione e giustificare la loro presenza, si fa trovare abbracciato a Elena, come se fossero amanti. Sebastian naturalmente li scopre. Segue un imbarazzato dialogo. Mentre Devlin esce rapidamente di scena ed Elena torna nel salone, Sebastian si avvia col cameriere verso le scorte di champagne ... e a questo punto scopre di non avere la chiave della cantina ...



Notorius, l'amante perduta/*Notorius* (1946)

Sebastian e sua madre scoprono la vera identità e i veri scopi di Elena e cominciano lentamente ad avvelenarla. In questa sequenza, sua suocera versa il caffè in una tazzina, poi la macchina da presa inquadra in primo piano la mano che porta la tazzina e la lascia, ora in primissimo piano, sul tavolino accanto ad Elena. Siamo consapevoli che il caffè è avvelenato e la tazzina si carica di tutta la tensione della scena. Poco avanti, Elena, ormai molto provata, comincia a bere il caffè. Quando un ospite presente erroneamente prende in mano la tazzina di Elena invece della sua (le due tazzine appaiono brevemente in primo piano), Sebastian e sua madre esclamano: "No, no, non è la vostra tazza", Elena non può fare a meno di notarlo, e, consapevole ora del veleno nel caffè, il suo sguardo smarrito va, ancora una volta, verso la tazzina in primo piano, poi, con uno zoom, verso il primo piano della suocera e infine, con un altro zoom, verso il primo piano di Sebastian. Tutto il dialogo che fa da sfondo a questa scena ha un'importanza molto secondaria, perché il vero dramma si svolge attraverso la tazzina e ciò che accade attorno ad essa. Elena tenta di alzarsi in piedi, ma le forze le vengono a mancare e questa volta vediamo in soggettiva, cioè attraverso il suo sguardo e il suo udito, la stanza e i personaggi che ondeggiavano e il suono delle voci sfalsato, come in una eco lontana. Le sagome, poi le ombre, di Sebastian e della suocera appaiono minacciose alla vista offuscata di Elena ...



Notorius, l'amante perduta/*Notorius* (1946)

8. Conclusione

Alfred Hitchcock occupa una posizione peculiare nella storia del cinema e della sua evoluzione.

Da un lato, infatti, è riconosciuto, sin dalla metà del secolo scorso, come "autore" della Hollywood classica, con un suo canone di opere che costituiscono un insieme che, al di là dei singoli film, testimonia una visione altamente originale di quello che il cinema può produrre e di come possa farlo secondo criteri personali riconoscibili. L'influenza di Hitchcock su tanti registi dei decenni successivi, e fino ai giorni nostri, è ben documentata, e le sue tecniche, ma ancor di più il suo personalissimo utilizzo del linguaggio cinematografico (dalla messa in scena al montaggio, dai movimenti di macchina al trattamento del suono) sono entrati di diritto nelle opzioni che ogni regista, anche a prescindere dal genere "thriller/horror", sa di poter utilizzare e adattare secondo il suo personale punto di vista.

Dall'altro lato, i generi cinematografici, i temi, i registi e gli stessi pubblici sono cambiati radicalmente nel corso degli ultimi decenni. Pochi registi potrebbero oggi sottoscrivere la visione di cinema e di pubblico che aveva Hitchcock. Il rapporto tra regista, film e pubblico rimane sempre al cuore dell'esperienza cinematografica, ma il controllo totale, fino, come si è visto, alla manipolazione, del pubblico, è un concetto che si scontra con le nuove e attuali tendenze delle cinematografie (non solo quella hollywoodiana). I temi trattati si sono ampliati e diversificati, i personaggi sono diventati sempre più complessi e ambigui, le narrazioni sempre meno lineari e compiute, anche come specchio di un mondo sempre più difficile da descrivere ed interpretare. Si è detto che personaggi e situazioni nei film di Hitchcock sono spesso ambigui, ma questo aspetto era coscientemente voluto dal regista, e comunque sempre soggetto al suo totale controllo, che indicava agli spettatori le piste da seguire, determinando così ad ogni passo le loro reazioni emotive.

Le narrazioni "moderne" (o "post-moderne") tendono sempre di più ad offrire al pubblico una varietà di elementi, senza che questo implichi scelte registiche predeterminate: l'ambizione di molti registi non è quella di fornire risposte certe e uniche, quanto piuttosto di formulare domande, senza indicare soluzioni o anche percorsi da seguire. Il pubblico, in altre parole, è cambiato, e oggi "tollera" e accetta narrazioni spesso complesse, che non invitano a letture a senso unico ma lasciano ampi spazi di interpretazione. Si è evoluto dunque il rapporto tra regista e pubblico, e il film, che costituisce il cuore di questo rapporto, rimane spesso "aperto", come rimane aperta la dinamica tra il regista, portatore di significati, e il pubblico, che quei significati è invitato a intuire, dedurre, ipotizzare, discutere e interpretare in modo attivo.

Questo non significa che tutti i film odierni abbiano queste caratteristiche, in quanto persistono generi cinematografici e tendenze che rispondono ancora a canoni narrativi più "classici" e tradizionali, così come i pubblici continuano ad essere variegati e portatori di bisogni ed interessi molto diversificati. E comunque i film di Hitchcock continuano, non soltanto ad essere visti in tutto il mondo, ma anche ad essere studiati, analizzati, discussi - segno evidente che lo "stile" di questo regista è ancora attuale e capace di stimolare, non soltanto le più superficiali reazioni emotive, ma anche, e forse soprattutto, riflessioni più complesse su cosa significa narrare storie dal punto di vista cinematografico e attivare gli spettatori ai livelli più profondi della comprensione e del coinvolgimento. I film di Hitchcock continuano a procurare non solo un intrattenimento intelligente, ma anche affascinanti percorsi di esplorazione e scoperta della condizione umana universale.

Note

(1) Truffaut F. 2002. *Il cinema secondo Hitchcock*, Nuove edizioni tascabili, Milano. p. 15. *Hitchcock by Truffaut*, Paladin Grafton Books, London (revised edition 1986).

(2) Ibid, p. 232.

(3) Webber R. 2007. [*"Director of audiences": A study of Alfred Hitchcock's manipulation of his audiences*](#), Master of Arts Dissertation, University of the Witwatersrand, Johannesburg, p. 149.

(4) Bavand K. 2009. *Hitchcock and his audience: Creating and manipulating reality*, p. 9.

(5) Webber, op. cit., p. 128.

(6) Truffaut F. 1967. *Hitchcock by Truffaut*, Paladin Grafton Books, London (revised edition 1986), pp. 4-5.

- (7) Truffaut 2002, op. cit., p. 61.
- (8) Ibid., p. 60.
- (9) Spoto, D. 1976. *The Art of Alfred Hitchcock: Fifty Years of His Motion Pictures*, Anchor Books, New York.
- (10) Truffaut 2002, op. cit., pp. 90-91.
- (11) Singer I. [*Three philosophical filmmakers*](#), MIT Press, p. 11.
- (12) *Il Mereghetti. Dizionario dei film*, Baldini Castoldi Dalai, Milano.
- (13) Truffaut 2002, op. cit., p. 93.
- (14) Truffaut 1967, op. cit., p. 3.
- (15) Spoto 1976, op. cit., p. 85.
- (16) Driscoll, P.A. 2014. ["The Hitchcock Touch": Visual Techniques in the Work of Alfred Hitchcock](#), *International ResearchScape Journal*, Vol. 1, Article 4.
- (17) Ibid.

