

Maria Calabretto

Sul non-sguardo dell'esperienza filmica:
chiudere gli occhi per vedere meglio

Star lì a guardare da Karasciò magico cooperante nella mia sedia di tortura, mentre quelli mi facevano scintillare atroci bocconi di ultraviolenza sullo schermo...

[Arancia Meccanica]

Nel panorama delle riflessioni riguardanti il fenomeno artistico, la maggior parte degli autori, in modo particolare in ambito fenomenologico, si è soffermata sul come questa pratica possa offrire una possibilità per «reimparare a vedere il mondo»¹. A questo livello ci collochiamo dunque in una descrizione dell'esperienza che l'opera d'arte può metterci nelle condizioni di fare: un'esperienza trasformativa, grazie alla quale lo spettatore può scorgere degli aspetti inediti della realtà. Stiamo dunque compiendo una precisa scelta d'analisi, ossia concentrarci sull'esperienza che l'opera può farci provare, tralasciando momentaneamente le problematiche legate, per esempio, alla sua istituzione o a questioni di carattere contenutistico-formale. L'arte, secondo questa concezione, è un “dé-voilement”, un togliere un velo, una patina opaca che non ci permette di vedere la realtà. È un evento che coinvolge i due poli di questo processo: l'oggetto (l'opera d'arte) e il soggetto (lo spettatore) che guarda, che è interpellato dall'opera. L'arte, in questo modo, è un luogo di rivelazione di un mondo, come sottolinea chiaramente Charles Bobant nella sua delineazione di un'estetica fenomenologica². La nostra indagine, in questi termini, intende dispiegare il mondo e restituirne il movimento, riuscire a vederlo veramente andando oltre le determinazioni oggettive che caratterizzano il “pensiero operatorio”.

Considerando il caso specifico del cinema, fenomeno da noi scelto in questo quadro, notiamo come questa particolare esperienza sia caratterizzata da un forte legame con lo spettatore

1 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, tr. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2003, p. 30.

2 C. Bobant, *L'art et le monde: une esthétique phénoménologique*, Mimésis, Paris 2021.

Abstract

Drawing from phenomenological perspectives within cinema, particularly regarding the situated and embodied spectatorial experience, the article aims to explore the phenomenon of the subject's “non-gaze”, activated through the closing of the eyelids. What is revealed within a subject when the mounting tension and suspense within an image, as seen in iconic sequences present in Hitchcock's filmography, lead to the closing of the eyes? Through an investigation into the phenomenology of the unbearable and visually unsustainable, the article delves into the self-reflective moment of a subject in the midst of the suspension of the objective world.

KEYWORDS

NON-GAZE
-
CINEMA
-
HITCHCOCK
-
SUSPENSE
-
PHENOMENOLOGY

che si trova coinvolto in questo processo. Vi è, in questa particolare forma d'arte, un livello di attenzione, un investimento emotivo da parte del pubblico che non ha uguali nelle altre manifestazioni artistiche. Lo schermo interpella lo spettatore presentandogli un tipo di immagine nuova, creando un nuovo mondo, un nuovo modo di pensare che va oltre i rigidi confini concettuali. «Un'opera cinematografica è un evento in se stesso: appare diverso a ogni momento, mentre nella pittura e nella scultura non esiste simile progresso temporale»³. I movimenti degli oggetti, gli effetti della prospettiva, i giochi del montaggio riescono a compiere questo movimento espressivo globale, presentandoci in questo modo un fenomeno senza uguali nella storia dell'arte. Infatti, come sottolinea Massimo Donà:

Ma in verità quella che si determina al cinema è una condizione davvero incomparabile. Anzi, unica. Ed è unica almeno per un fatto: perché l'occhio che vede (ossia, lo schermo nella cui cornice tutto quel che accade, accade), non vede la scena sempre dallo stesso punto di vista (come quello costituito dalla poltrona su cui a teatro, così come al cinema, siamo comunque costretti a sedere). Al cinema, infatti, l'esser seduti su questa o quella poltrona non vincola mai il punto di vista a partire dal quale la visione sempre e comunque si dispiega⁴.

Al cinema si compie un'esperienza che si dischiude a partire da una totalità eterogenea, da un insieme di forze che si sprigionano dallo schermo, alle quali ogni persona del pubblico reagisce in modo differente. Anche se il film si presenta come un prodotto sempre uguale, riproducibile, esso intrattiene un rapporto differente con lo spettatore che guarda l'opera. Tramite i suoi occhi, tramite l'attività del suo sguardo, egli è in grado, dunque, di compiere una “messa tra parentesi” di ciò che

³ R. Arnheim, *Film come arte*, tr. it. di P. Gobetti, Abscondita, Milano 2013, p. 127 [trad. modificata].

⁴ M. Donà, *Abitare la soglia: cinema e filosofia*, Mimesis, Milano-Udine 2010, p. 21.

lo circonda, permettendogli così, in primo luogo, di realizzare una sospensione della sua particolare esperienza e, in secondo luogo, di inserirsi nella rivelazione di un mondo anteriore all'esperienza soggettiva particolare. Come sottolinea ancora Donà: «Al cinema, infatti, sempre che si tratti di buon cinema (in grado di produrre una reale esperienza estetica), nessuno di noi è mai semplice “spettatore” dell’evento in questione. Perché diventiamo tutti “parte”, in senso proprio, *del medesimo*»⁵. Si è in grado di vivere un’esperienza di «spossessamento»⁶, in quanto, al riparo nella sala, si riesce a provare, a vedere meglio alcuni aspetti del mondo e, in questo senso, sembra veramente possibile sottolineare l’importanza dell’esperienza rivelativa che si dischiude dall’opera. Si abbandonano, dunque, i ruoli che ci vengono assegnati nella vita di tutti i giorni per arrivare ad esplorare una nuova modalità di pensiero, nuovi punti di vista e per vivere un’esperienza affettiva che, probabilmente, non si riesce a esperire con una tale intensità nelle altre arti.

Parte della letteratura critica ha indagato l’importanza dello sguardo in questi termini, prima tra tutte l’opera di Vivian Sobchack⁷, che si è soffermata a lungo sulla necessità di interrogare l’esperienza della visione cinematografica come atto situato, materiale e incarnato, ma non molti contributi si sono focalizzati sul momento complementare a questo fenomeno, il *non-sguardo*, la chiusura degli occhi. Quando lo spettatore è particolarmente coinvolto nella scena vista, gli è così necessario bloccare l’esperienza che sta vivendo, essendo costretto a chiudere le palpebre, a distogliere lo sguardo. Se da una parte quest’ultimo può delinearsi come una possibilità di relazione attiva con il mondo, dall’altra il movimento opposto può farci esplorare una dimensione nuova e complementare a questo atto. Il *non-sguardo*, allontanatosi così dai caratteri oggettuali

⁵ *Ivi*, p. 20.

⁶ *Ivi*, p. 19.

⁷ Sottolineiamo in modo particolare l’importanza di V. Sobchack, *The Address of the eye: A phenomenology of film experience*, Princeton University Press, Princeton 1992; Id., *Carnal Thoughts: embodiment and moving image culture*, University of California Press, Berkeley 2004.

dell'esperienza, viene in questo modo inteso come una possibilità di far vedere la propria dimensione interiore, ossia le emozioni con cui ci rapportiamo con l'esterno. Distaccandosi così dalla scena vista, dai suoi oggetti e dai significati che essa produce, lo spettatore può accedere ad una dimensione più intima, relativa al vissuto dell'individuo stesso.

All'azione, all'attività dello sguardo, è co-originaria dunque la passività della chiusura delle palpebre, momento in cui non vi è una distanza con la propria dimensione affettiva, con il proprio puro *sentire*. Questo fenomeno caratterizza principalmente il cinema, fenomeno artistico, come abbiamo visto, in cui lo spettatore è legato in modo particolare al farsi dell'opera, in cui la sua attenzione e il suo coinvolgimento emotivo detengono una particolare importanza. I mezzi cinematografici riescono così, da una parte, a favorire l'immersione nell'opera, ma dall'altra provocano la conseguente necessità di distacco da essa. Sebbene non si voglia escludere che il *non-sguardo* possa verificarsi anche in presenza di opere di differente natura (in particolar modo, le arti caratterizzate da una forte partecipazione emotiva, in cui si avverte la necessità di porre una distanza con l'oggetto visto), la peculiare connessione che si verifica tra lo spettatore e l'opera cinematografica rende questo fenomeno particolarmente efficace. In questa forma artistica in cui lo sguardo funge da soglia attraverso la quale possiamo avventurarci tra le immagini, si può più chiaramente, grazie alla specificità dei suoi mezzi, cogliere un'altra dimensione che stiamo qui cercando di delineare.

In questo movimento inverso alla visione ordinaria, nel *non-sguardo*, troviamo, in primo luogo, una conferma dell'*epochè* che l'opera rende possibile, ponendo lo spettatore in uno stato di esposizione che è l'*autentico* vedere. Egli, infatti, sospende i suoi giudizi e le sue credenze per immergersi nell'esperienza – non sempre irenica – che il cinema gli fa provare. «Facendo questo» – riprendendo le parole husserliane presenti nelle *Idee* – «io non nego questo “mondo” [...] ma esercito l'*epochè* “fenomenologica” [...]. Io metto quindi fuori circuito tutte le scienze che si riferiscono al mondo naturale e, [...], non faccio assolutamente nessun uso di ciò che esse

considerano come valido»⁸. Il tentativo è, dunque, quello di cercare di liberare una dimensione che non si riduce ad un'indagine diretta e ingenua del mondo, ma che ne rivela il suo autentico manifestarsi. In secondo luogo, sviluppando queste considerazioni, possiamo notare come l'atto di chiudere gli occhi comporti l'apertura dell'esperienza affettiva, lontana dai caratteri oggettuali della nostra esperienza. Per argomentare le nostre posizioni, dialogheremo con le scene dei film ad alto impatto emotivo: quelle in cui si avverte con maggiore chiarezza il bisogno di staccare lo sguardo.

A tal fine, pensiamo ad uno dei luoghi più caratteristici della settima arte: la *suspense*⁹ che attraversa la filmografia di Alfred Hitchcock¹⁰. Il cinema di questo regista è stato ampiamente indagato, ma questo particolare aspetto della visione non è stato ancora sufficientemente preso in esame. Nel cinema di Hitchcock c'è una «funzione-spettatore»¹¹, un coinvolgimento emotivo del

8 E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Libro primo: Introduzione generale alla fenomenologia pura*, a cura di V. Costa, Mondadori, Milano 2008, pp. 71-72.

9 Per la delimitazione del concetto di suspense abbiamo in parte utilizzato alcune idee provenienti dalle lezioni del corso di *Teoria della letteratura* del prof. Adone Brandalise, svoltosi all'Università degli Studi di Padova durante il primo semestre dell'anno accademico 2017-2018. In modo particolare, abbiamo fatto riferimento a queste lezioni per quanto riguarda l'importanza della relazione tra lo spettatore e l'opera cinematografica e l'utilizzo "geniale" della suspense fatto dal regista.

10 Sul tema dello sguardo in Hitchcock sono presenti numerosi contributi, tra i quali sottolineiamo, per quanto i suoi obiettivi siano differenti dai nostri, diverse opere di Slavoj Žižek (in *primis*: S. Žižek, *Enjoy your symptom: Jacques Lacan in Hollywood and out*, Routledge, New York 2001; Id., *L'universo di Hitchcock*, a cura di D. Cantone, Mimesis, Milano 2008). In questo nostro articolo, non abbiamo modo di sottolineare a fondo l'importanza della sua opera, ma ci preme sottolineare come, secondo il filosofo sloveno, il regista sia in grado di mettere in pratica lo "sguardo dell'Altro", disincarnato così come teorizzato da Jacques Lacan. Si faccia riferimento, per esempio, al celebre ultimo piano di *Psycho* (*Psycho*, 1960) su Norman Bates o ai doppi sguardi della *Finestra sul cortile* (*Rear Window*, 1954). Su questo tema si faccia riferimento anche a J. A. Bertolini, *Rear window, or the reciprocated glance*, «The Hitchcock annual», n. 3, 1995, pp. 55-75.

11 D. Cantone, *Il film pensano da soli. Saggi di estetica del cinema*, Mimesis, Milano-Udine 2012, p. 15.



Vertigo

1958, Alfred Hitchcock

pubblico che è strettamente implicato nella costruzione totale dell'opera. Per questo motivo riteniamo che la sua opera sia in grado di esprimere chiaramente il fenomeno del *non-sguardo* e che possa in questo modo farci fare un'esperienza particolare, quella della necessità di uno schermo – quello delle nostre palpebre – davanti al Reale¹² a cui l'opera cinematografica accenna.

La suspense come insopportabile attesa

«Qui bisogna riempire la tappezzeria, là bisogna completarla»¹³, sottolinea Hitchcock durante la celebre conversazione con François Truffaut. Non abbiamo scene in cui il pubblico si

12 Slavoj Žižek illustra efficacemente questa tematica facendo riferimento alla psicoanalisi lacaniana. Riferendosi alla *Signora scompare* (*The Lady Vanishes*, 1938), Žižek sottolinea come la famosa bustina di tè di Miss Froy, che testimonierebbe la sua esistenza, si configuri come una «macchia», un'emersione del Reale che rompe ogni «distanza di sicurezza». In S. Žižek, *L'universo Hitchcock*, cit., p. 47. Su questo tema si faccia riferimento anche alle parole di Lucas Harriot: «Ce dévoilement se fait selon une construction complexe, par une série de révélations de pas de côté ou de pas en avant narratifs, de changements de perspectives qui jalonnent l'évolution du rapport des personnages au Réel qui les entoure, et accompagnent les émotions et le cheminement réflexif du spectateur» in L. Harriot, *Histoire de voir. The Lady Vanishes (Une femme disparaît)*, «L'art du cinéma», n. 103, 2021, p. 14.

13 F. Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, tr. it. di G. Ferrari e F. Pititto, il Saggiatore, Milano 2014, p. 80.

rilassa, non ci sono «macchie di noia»¹⁴, ma tutte le sue opere sono caratterizzate da una forte emozione. L'obiettivo del regista è, come vedremo, quello di suscitare, come un direttore d'orchestra¹⁵, delle emozioni da parte del pubblico. Gli spettatori partecipano alla scena, vivono in prima persona le ansie e le paure dei personaggi, o anche *più* dei personaggi, visto che essi (gli spettatori), riprendendo il titolo del celebre film del regista inglese, "sanno troppo". In questo modo, l'angoscia non è data, per esempio, dalla visione del sangue nella doccia di *Psycho* (*Psycho*, 1960), ma dall'insopportabile attesa che troviamo nei film hitchcockiani. La suspense, ci dice François Truffaut, «è prima di tutto la drammatizzazione del materiale narrativo di un film o almeno la presentazione più intensa possibile delle situazioni drammatiche»¹⁶. Il problema non è, dunque, il *che cosa* vediamo nello schermo, ma il *come* viene esperito. Lo spettatore si trova in uno spazio inedito in cui non riesce a trovare le coordinate spazio-temporali, catapultato in un'insopportabile dimensione inquietante, angosciante. Quello che conta non è la violenza del rappresentato ma la vibrazione dell'immagine, i giochi che il regista compie con essa.

In questo modo viene intensificata la componente emotiva dell'opera che va a rafforzare il coinvolgimento dello spettatore alla scena presentata. «L'arte di creare la suspense è nello stesso tempo quella di mettere il pubblico "nell'azione" facendolo partecipare al film»¹⁷, rendendolo così una parte fondamentale dello spettacolo.

Gli spettatori sono dunque consapevoli di quello che sta accadendo, al contrario dei personaggi che si muovono ignari nella

¹⁴ *Ivi*, p. 261.

¹⁵ Cfr. *Ivi*, p. 281: «L'essenziale è commuovere il pubblico e l'emozione nasce dal modo in cui si racconta una storia, dal modo in cui si giustappongono le sequenze. Ho dunque l'impressione di essere un direttore d'orchestra; uno squillo di tromba corrisponde a un primissimo piano e un campo lungo evoca tutta un'orchestra che suona in sordina».

¹⁶ *Ivi*, p. 14.

¹⁷ F. Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, cit., p. 15.

scena: il pubblico è parte attiva della scrittura dell'opera. Come sottolinea Gilles Deleuze ne *L'immagine-tempo*,

Includendo lo spettatore nel film, Hitchcock aveva inaugurato il capovolgimento di questo punto di vista. Ma soltanto ora l'identificazione si capovolge davvero: il personaggio è diventato una specie di spettatore. Ha un bel muoversi, correre, agitarsi, la situazione nella quale si trova supera da ogni parte le sue capacità motorie e gli fa vedere e sentire quel che non può più essere teoricamente giustificato da una risposta o da un'azione¹⁸.

Il personaggio non domina più le situazioni, il mondo circostante e, per questo motivo, Deleuze colloca questo passaggio all'inizio del suo secondo tomo sul cinema, in cui abbiamo il celebre cambiamento di paradigma dall'immagine-movimento all'immagine-tempo. Il cinema è così pensato dal regista come un insieme di elementi per intrappolare lo spettatore allo schermo. Tramite la suspense lo spettatore vive un'angoscia reale¹⁹ che lo porta però a qualcosa di insostenibile. Il regista così gioca, si diverte con gli spettatori, dilatando e restringendo i tempi dell'azione, provocando attese più grandi provenienti da attese più piccole²⁰. La suspense si rivela così essere una presentazione il più drammatico possibile dell'azione narrata dal film. Non è, dunque, una sorpresa, ma un tempo di attesa, una tensione insopportabile²¹. Se analizziamo rapidamente, ad esempio, la

18 G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, tr. it. di L. Rampello, Ubulibri, Milano 1989, p. 13.

19 Cfr. D. Lévy, *Alfred Hitchcock-le maître du réel*, «L'art du cinéma», n. 103, 2021, p. 7: «Cette dimension [la dimension d'ancrage au réel] existe en effet dans son œuvre et il ne s'agit pas ici de la nier, mais de l'articuler à une autre dimension, essentielle à nos yeux : celle d'un cinéaste soucieux du réel de son temps, par quoi l'envergure de son œuvre est véritablement universelle. On fera donc l'hypothèse que cette formalisation (y compris la construction du suspens) est destinée à faire apparaître un point de réel».

20 Cfr. F. Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, cit., pp. 57-58.

21 Parlando della differenza tra sorpresa e suspense Hitchcock ci dice che «bisogna informare il pubblico ogni volta che è possibile», creando in questo

già menzionata “scena della doccia” in *Psycho*, possiamo notare, come ricorda Federico Vitella, che anche il ritmo molto sostenuto del montaggio, la presenza di molte inquadrature che fanno durare il delitto molto più a lungo di quanto sarebbe stato in realtà, rendono questa scena interminabile agli occhi del pubblico²².

Con il fenomeno della suspense usciamo, dunque, dal cinema come luogo irenico ed entriamo in una dimensione angosciante che destabilizza le nostre certezze oggettive. Lo spettatore viene sopraffatto, non riesce a sostenere la visione di questa dimensione inquietante e, distogliendo lo sguardo, conferma il potere dell'opera stessa²³. Se il pubblico, da una parte, è vittima della fascinazione del personaggio, ha un desiderio viscerale di *vedere* cosa succede nello schermo²⁴, di *provare* queste sensazioni inaudite, dall'altra, sente la necessità di proteggersi da questa dimensione, atto che conferma il movimento rivelativo stesso dell'opera.

Lo sguardo più profondo

Compreso il potere del cinema nella possibilità di accogliere questo incontro “mostruoso”, libero dalla patina, dagli offuscamenti con cui siamo soliti convivere nella nostra esistenza ordinaria – di cui l'atto di chiudere gli occhi ne è la conferma – analizziamo la *dimensione affettiva* che questo fenomeno ci fa cogliere. Se, da un lato, il chiudere le palpebre ci conferma la visione autentica che il film ci fa compiere, dall'altro, questo fenomeno può farci vivere degli aspetti inediti della nostra esistenza che

modo una situazione di attesa, di partecipazione alla scena. Si faccia riferimento a Ivi, p. 60.

22 F. Vitella, *Il montaggio nella storia del cinema. Tecniche, forme, funzioni*, Marsilio, Venezia 2009, pp. 106-107.

23 Si veda la scena della rappresentazione di *Psycho* nel film di Sacha Gervasi (*Hitchcock*, 2013). Gli spettatori urlano, si scompongono davanti allo schermo, non riescono a reggere la visione della realtà inquietante nello schermo.

24 Cfr. J. Douchet, *Hitchcock*, Cahiers du cinéma, Paris 1999, p. 6.

l'opera è in grado di farci provare: una dimensione invisibile, interiore che non riusciamo a cogliere nel mondo esterno, nelle caratterizzazioni esterne di esso, ma solo all'interno dello spettatore. La sospensione dell'esteriorità riesce così a metterci in contatto con una dimensione *pativa*, con il nostro puro *sentire*. Andiamo oltre la storia rappresentata nei film, il significato che ci comunicano queste immagini, ottenendo così uno spazio per una pura manifestazione affettiva, libera dalle impurità della narrazione o dalla preoccupazione di aderire alla realtà.

Prendiamo, ancora una volta, il caso di *Psycho*²⁵. Dopo aver appurato la necessità di chiudere gli occhi durante la visione del film, la domanda che ci poniamo è: cosa prova lo spettatore quando compie questo atto? Con quale dimensione egli entra in contatto? Egli accede a una dimensione invisibile che non viene semplicemente posta davanti agli occhi dello spettatore come un oggetto, ma viene vissuta, *interiormente*, in prima persona, senza alcuna distanza. Chiudendo gli occhi durante i momenti più inquietanti dell'opera, il pubblico esperirà, anzi vedrà, «ciò che non si vede e non può essere visto»²⁶. Non ci si focalizza più sulla trama, su ciò che questo fenomeno ci vuole comunicare o rappresentare, ma esso si configura, piuttosto, come un luogo, uno spazio per vedere una dimensione interiore, invisibile, pura. In questo caso la sospensione, il momentaneo distacco dalla scena vista, riuscirà a far recepire meglio allo spettatore le proprie emozioni con cui si rapporta al mondo e ai suoi oggetti. Mettendo a lato le figurazioni oggettive, al-

25 Cfr. *Ivi*, p. 112: «Nous la voyons ainsi s'enfoncer progressivement dans l'univers dilaté du supens. Impression, d'abord, de dilatation de la durée que nous, spectateurs, ressentons pleinement. Impression plus physique, ensuite, qui pousse la jeune femme à changer subitement de voiture, se trouver à l'intérieur d'une enveloppe autre». La *suspense* non è un elemento narrativo che viene a galla con il crimine di Norman (Anthony Perkins), ma, come ci sottolinea Jean Douchet, viene alimentata sin dall'inizio, a partire dalla decisione di Marion (Janet Leigh) di rubare il denaro del suo capo. La tensione poi continua anche successivamente alla morte di Marion, anzi peggiora, dato che il pubblico è sempre più cosciente della colpevolezza di Norman.

26 M. Henry, *Vedere l'invisibile. Saggio su Kandinsky*, tr. it. di X. Rodríguez Bradford, Johan & Levi, Monza 2017, p. 18.

lontanandosi dal semplice significato che ci comunicano queste immagini, lo spettatore riesce così ad aprire una dimensione interna, invisibile, pura. Entrerà in contatto con le sue proprie gioie, le sue emozioni, in definitiva, con il proprio vissuto. È lo spettatore che si avvicina all'opera, che la vive a partire dalla sua prospettiva singolare e che cambia in base alla sua particolare esperienza. «Il film non è più solamente davanti a noi»²⁷, come ci dice Clélia Zernik, ma viene interpretato sotto la forma di un vissuto o di una partecipazione del soggetto all'esperienza filmica: partecipazione intesa come polo necessario dell'evento che si dischiude dall'opera, come ascolto reciproco. L'atto unitario che si viene a creare nello spettacolo cinematografico è un fenomeno in cui lo spettatore si iscrive durante la costituzione nel film, ne fa parte in prima persona. Portando l'esempio delle "crisi di acrofobia" di *La donna che visse due volte* (*Vertigo*, 1958), Zernik sottolinea come la frammentazione dello spazio visibile nello schermo «fa perdere tutta la sua coerenza e la sua coesione all'immagine ed è solo sotto forma di vissuto e non più di esperienza visiva unidirezionale che bisogna interpretare la percezione così realizzata dalla messa in scena hitchcockiana»²⁸. Si realizza, dunque, un evento nello spettatore e la riuscita o meno del film dipenderà anche dalle sue capacità di creare uno spazio in cui è possibile per il pubblico esperire la propria dimensione affettiva. A questo livello, l'attività di sospensione che il cinema è in grado di compiere è legata all'esperienza in prima persona della propria interiorità. Essendo così forzati a chiudere gli occhi, gli spettatori riescono a mettere da parte l'apparenza esteriore dei fenomeni per fare così spazio alla rilevazione del contenuto interiore dell'opera. La realtà oggettiva del mondo, l'insieme dei suoi significati viene sospeso dalla chiusura delle palpebre e, in questo modo, si è nelle condizioni di vedere meglio la nostra vita interiore, le nostre emozioni. Le scene presentate dallo schermo parlano direttamente allo spettatore e,

27 C. Zernik, *Perception-cinéma: les enjeux stylistiques d'un dispositif*, Vrin, Paris 2010, p. 61 [trad. mia].

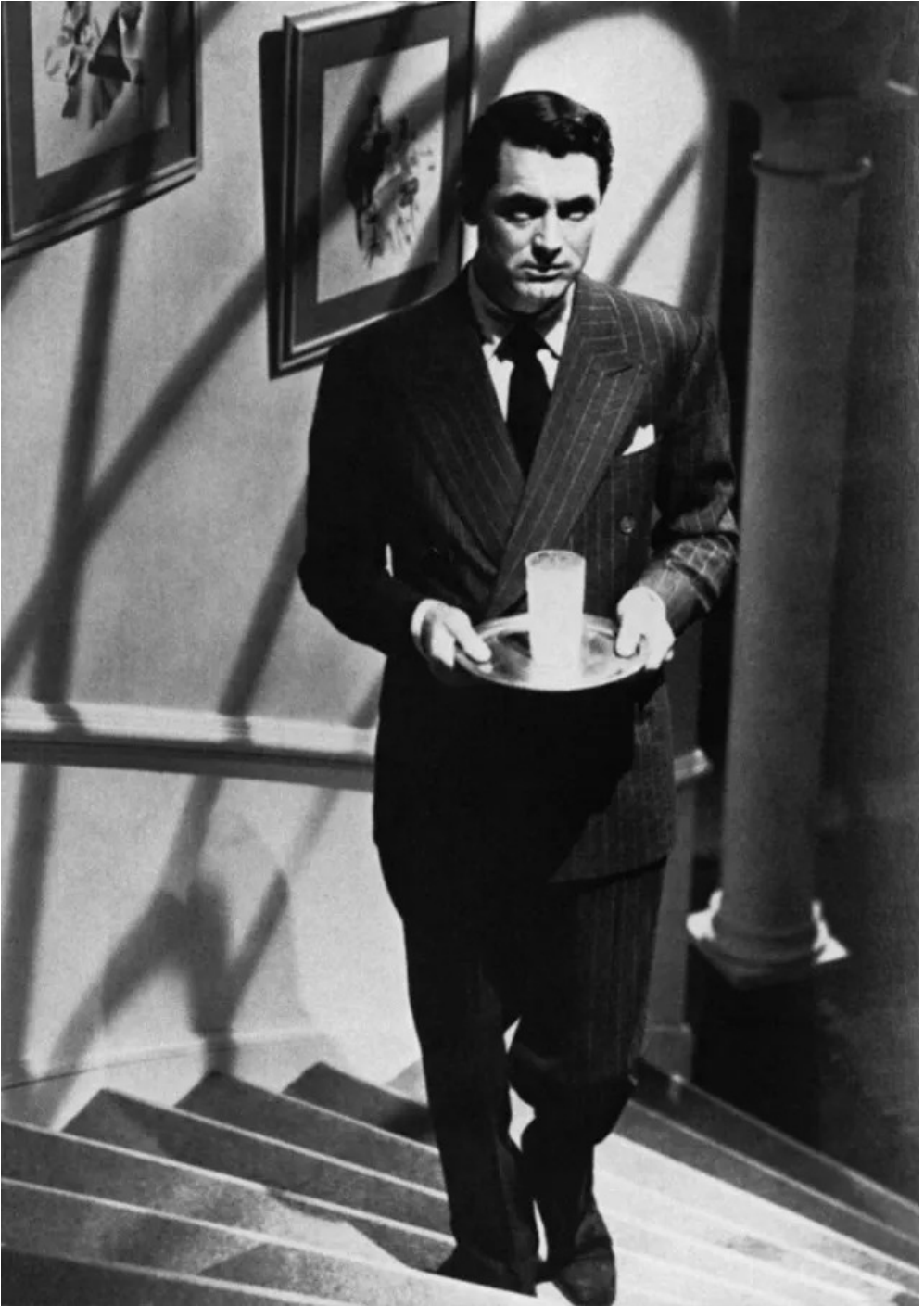
28 *Ibidem*.

spogliate così dei loro caratteri strumentali, sono in grado di svelare una dimensione profonda, intima.

Basti pensare, tra i tanti, a un altro film del regista: *Il sospetto* (*Suspicion*, 1941). Lina (Joan Fontaine) inizia a nutrire dei sospetti nei confronti del marito Johnnie (Cary Grant), fino ad arrivare a pensare che abbia in mente di ucciderla. La suspense è letale e viene aumentata dai continui indizi lasciati dal regista (la parola “murder” nel gioco da tavolo, la lettera dell’assicurazione sulla vita della moglie, ma anche l’immagine del bicchiere di latte²⁹ “luccicante” portato dal marito che Lina teme essere avvelenato). Quando la donna, esausta, vuole ritirarsi per qualche giorno dalla madre, Johnnie si offre di accompagnarla e lei, anche se controvoglia, finisce per accettare. Il viaggio in macchina è insopportabile e lo spettatore, consapevole dei sospetti di Lina, avverte questo momento come interminabile grazie anche all’inquadratura del tachimetro che continua ad alzarsi e della musica molto incalzante. Il pubblico non riuscirà più a reggere la tensione della situazione e sarà così costretto a chiudere le palpebre, a proteggersi dall’urlo terrificante di Lina. Cosa “vede” lo spettatore? L’ansia, la paura, il terrore, o meglio esso è l’ansia, la paura, il terrore nel rapportarsi al mondo secondo queste modalità. La sua esperienza viene orientata da queste affezioni, le quali non sono dei semplici colori con cui egli percepisce i fenomeni. L’importanza di quest’opera non è nello sviluppo narrativo (che si potrebbe riassumere in qualche riga), ma in ciò che essa vuole esprimere. Su questo tema Pierre Rodrigo ci ricorda come nella scena dell’interrogatorio la camera del regista riprenda gli spostamenti, le parole dei personaggi e che «un breve piano fisso, inquadrato a mezzo busto, cattura improvvisamente, rompendo la narrazione in modo del tutto inaspettato per lo spettatore, il volto e lo sguardo scon-

29 Cfr. P. Rodrigo, *Les Montages du sens: Philosophie, cinéma et arts plastiques*, Circé, Belval 2017, p. 169: «Quoi de plus normal pourtant que de proposer du lait à une malade alitée, quoi de plus conforme aux codes narratifs? Mais le style cinématographique d’Hitchcock, son art du cadrage et du montage, confère à cette séquence une tonalité de sourde menace d’autant plus angoissante qu’elle reste inexplicable».

Sul non-sguardo dell'esperienza filmica: chiudere gli occhi per vedere meglio



Suspicion

1941, Alfred Hitchcock



Spellbound

1945, Alfred Hitchcock

certato del più giovane dei due ispettori di polizia che fissa con stupore un quadro alla parete»³⁰: inquadrature che non dicono nulla, ma *esprimono*, chiedono di essere vissute.

Si potrebbero ricordare molti altri luoghi della filmografia hitchcockiana, come *Io ti salverò* (*Spellbound*, 1945), in cui le continue fobie del malato John Ballantyne (Gregory Peck), suscitate dalle linee sulla tovaglia e sulla coperta e dalla vestaglia della dottoressa Petersen (Ingrid Bergman), gli provocano delle vere e proprie crisi. Fino a quando i due amanti si ritrovano sulla pista da sci, luogo che il pubblico ha già identificato come cruciale nella storia dell'amnesia del protagonista. Anche in questo luogo la situazione, incalzata dalla musica, è difficilmente sostenibile, come quella creata nel castello di Manderley in *Rebecca – La mia prima moglie* (*Rebecca*, 1940) o durante il tentativo di smascherare il nazista Sebastian nella sua casa a Rio in *Notorious – L'amante perduta* (*Notorious*, 1946). Tutte queste situazioni hanno la comune caratteristica di essere “insopportabili” per il pubblico, di essere caratterizzate da una tensione emotiva straordinaria che ci pone a stretto contatto con la nostra dimensione affettiva,

³⁰ *Ivi*, p. 72. [trad. mia].

invisibile, interiore. Ad occhi chiusi, il pubblico entra in contatto con un lato irraggiungibile della nostra vita che viene da queste opere suscitato, provocato.

Il non-sguardo e il doppio volto del cinema

Come abbiamo sottolineato, se da una parte il cinema può delinearsi come un'operazione collettiva, dall'altra si rapporta soprattutto al soggetto in prima persona. L'atto di chiudere le palpebre rivela quindi questa duplicità, in quanto accompagna tutti gli spettatori verso un comune movimento rivelativo, ma apre anche una dimensione irriducibile all'esperienza pubblica. L'attraversamento di alcuni luoghi iconici dell'opera hitchcockiana ci ha aiutato a sondare le potenzialità della settima arte in questo lato fondamentale dell'esperienza umana, nel tentativo di rivelare questo mondo, di accedervi. In tal modo questo tipo di cinema, ma non solo, può essere un'occasione per "vedere l'invisibile", per sondare una dimensione indicibile e singolare che precede ogni intenzionalità. Relativamente a *Psycho*, Robert Harris e Michael Lasky sostengono che:

Ciò che procura grande soddisfazione a Hitchcock è che con *Psycho* abbiamo a che fare con del cinema puro, con un cinema che ha un impatto sul pubblico di tutto il mondo: nessun messaggio che lo remunererà, nessuna particolare performance attoriale; *Psycho* è, nelle sue parole, "un film che appartiene ai registi", che mette insieme degli elementi diversi - pezzi di pellicola, suoni di diversa provenienza, tecniche artistiche - per creare un'opera che gli spettatori ricordano e di cui parlano tra loro³¹.

Spettatori che parlano tra di loro ma anche, aggiungiamo, con loro stessi. I film di Hitchcock, ma non solo, si offrono così

31 R.A. Harris, M.S. Lasky, *Alfred Hitchcock*, Veyrier, Paris 1982, p. 198 [trad. mia].

ancora una volta come un modo per fare un'esperienza inedita della nostra dimensione patica, affettiva. Come afferma il regista inglese: «[l]a nostra natura è tale che dobbiamo subire tali “scuotimenti” per non diventare inattivi e simili a molluschi; ma, d'altra parte, la civiltà ci ha protetti e riparati in modo tale che è difficile vivere questi brividi in prima persona»³². Con queste parole e con l'immagine di *Arancia meccanica* (*A Clockwork Orange*, S. Kubrick, 1971) da cui siamo partiti, giungiamo al termine di questo nostro contributo che vuole inaugurare una riflessione sulle potenzialità filmiche di questa dimensione singolare. Come il drugo Alex non riesce a tollerare la visione delle scene di ultraviolenza presentate nello schermo e avverte la necessità di chiudere le palpebre, così gli spettatori dei film di Hitchcock, ma non solo, si proteggono dal Reale presentato nello schermo ed entrano in contatto con il loro puro *sentire*.

32 A. Hitchcock, «Perché i “thriller” hanno successo» in Id., *Io Hitchcock: il maestro del brivido si racconta*, a cura di S. Gottlieb, tr. it. di R. Caccia, Donzelli, Milano 2015, p. 133.