

## RECENSIONE “SUSPENSE! IL CINEMA DELLA POSSIBILITÀ” – DI VITTORIO GIACCI



(Pubblicato su *Mondoperaio* – febbraio 2017)



La suspense, principio compositivo che mediante la sospensione narrativa rende possibile l'identificazione nella rappresentazione, è una straordinaria modalità diegetica che permette – al lettore come allo spettatore – di identificarsi totalmente nella vicenda e di trepidare, nella forma di un piacere ansioso ma anche fortemente eccitante, per le sorti del protagonista. Di questa tecnica di racconto è ampiamente permeata la letteratura anglosassone, molto meno quella italiana: il che spiega la scarsità, per non dire l'assenza di studi su questo argomento nel nostro paese.

Si tratta di una mancanza che per anni ha fatto ritenere alla nostra critica letteraria che il racconto “nero”, “giallo” o di *detection*, fosse un genere di serie B ed a quella cinematografica di non capire un cineasta come Alfred Hitchcock che della suspense aveva fatto la chiave espressiva per eccellenza, la bussola che permetteva di navigare nel suo arcipelago cinematografico di situazioni e di personaggi, di complotti e di intrighi, di tensioni e di ansiti, di azioni e di attese; di perdersi e di compiacersene nell'infinito di una dinamica che, di volta in volta, ci fa assumere i panni del colpevole e dell'innocente, di chi fugge e di chi insegue, di chi pecca e di chi espia.

Viene fortunatamente e finalmente a colmare questa grave lacuna critico-epistemologica l'approfondito studio di Damiano Cantone e Piero Tomaselli *Suspense! Il cinema della possibilità*, edito da Orthotes (Napoli-Salerno, 2016) con una bella prefazione di Federico Di Chio. Suddiviso in tre parti ed in undici capitoli, il libro, attraverso lo studio di un *corpus* di oltre 1000 titoli, analizza le forme della suspense contemporanea (oltre a soffermarsi doverosamente su quella specificamente hitchcockiana) in ogni suo aspetto ed in ogni sua tipologia, dalla codificazione narrativa all'interpretazione dei suoi eroi archetipali; dalla lettura psicanalitica e semiotica fino alla sua utilizzazione nei nuovi mezzi di comunicazione oltre il cinema, dalla serialità televisiva ai videogiochi.

Il volume è arricchito da 30 schede relative ad altrettante opere filmiche emblematiche di particolari tipologie di suspense (integrate da una postilla horror), che gli autori chiamano *Stimmung narrative*, "situazioni esistenziali archetipiche in cui può venire a trovarsi l'eroe/ricercatore e che sostanziano e determinano il mondo narrativo del cinema (che gravita attorno alla *detection*) e il profilo psicologico/esistenziale del protagonista, [...] Figure catalizzatrici e acceleratrici di suspense nel senso che, quando sono presenti, innescano spesso un *feedback/transfert* esistenziale con lo spettatore, aumentando considerevolmente il livello di empatia/identificazione. Sono altresì situazioni narrative che appaiono costitutivamente caratterizzate da un senso di angoscia, incertezza e provvisorietà e che postulano quindi uno sviluppo e un ribaltamento prossimi a venire".

Gli autori si pongono fin dal principio il problema di come definire l'ambito di questa complessa strategia narrativa quando scrivono: "Non è facile delimitare lo spettro d'azione della suspense, così come non è facile fornirne una fenomenologia completa. Essa *funziona* nella letteratura prima che al cinema. Proprio per questo suo carattere così apertamente connotato alle forme della narrazione, si è sempre dato per scontato che essa fosse riducibile a una tecnica diegetica tra le altre, un artificio capace di attirare l'attenzione dello spettatore per spingerlo a inoltrarsi più proficuamente nei meandri di un mondo narrativo. In quanto tale trova la sua giusta collocazione nei manuali di retorica, pur non occupando in essi uno spazio particolarmente significativo. La suspense viene considerata ora come uno strumento di costruzione, magari propedeutico al colpo di scena o comunque a uno snodo significativo della narrazione, ora come genere letterario *tout court*, con le sue regole e i suoi codici specifici".

Da un punto di vista più propriamente narrativo – continuano Cantone e Tomaselli – "la suspense si presenta essenzialmente come un dispositivo di accumulazione di tensione, come una strategia diegetica che rallenta il normale corso dell'intreccio e, attraverso un elevato grado di sospensione informativa e cognitiva, getta il lettore/spettatore in uno stato di agitazione e di ansietà per l'impossibilità di prevedere come andrà a concludersi la storia. Essa è provocata dalla creazione nel destinatario di una necessità di sapere di più circa una narrazione di cui già sa o indovina qualcosa. I processi di sospensione sono generati dal ritardo di un fatto atteso o desiderato che, fino a quando non si verifica, garantisce l'attesa dello spettatore. In questo senso la suspense, come ha dimostrato Hitchcock, ha anche un'altra fondamentale funzione: quella di aumentare esponenzialmente l'identificazione e il livello di empatia del pubblico, creando con esso un legame sempre più forte via via che il plot si sviluppa, in direzioni che non risultano (quasi) mai totalmente prevedibili, ma che innescano da subito un circolo ermeneutico/emozionale con l'orizzonte di aspettative dello spettatore".

È stato proprio Hitchcock, infatti, a definirla nella maniera più appropriata distinguendo l'effetto-suspense dall'effetto-sorpresa. E che così magistralmente descrive: "Noi stiamo parlando, c'è forse una bomba sotto questo tavolo e la nostra conversazione è molto normale, non accade niente di speciale e tutt'a un tratto: boom. L'esplosione. Il pubblico è sorpreso, ma prima che lo diventi gli è stata mostrata una scena assolutamente normale, priva di interesse. Ora veniamo al suspense. La bomba è sotto il tavolo e il pubblico lo sa, probabilmente perché ha visto chi la metteva. Il pubblico è consapevole che la bomba esploderà all'una e sa che è l'una meno un quarto (c'è un orologio nella stanza); la stessa conversazione insignificante diventa tutto ad un tratto molto interessante perché il

pubblico partecipa alla scena. Gli verrebbe da dire ai personaggi sullo schermo: ‘non dovrete parlare di cose così banali, c’è una bomba sotto il tavolo che sta per esplodere da un momento all’altro’. 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. Si tratta di dare al pubblico informazioni che i personaggi non conoscono”.



Partendo dall’individuazione dei codici ermeneutici suggerita da Roland Barthes, Cantone e Tomaselli distinguono quattro tipologie di suspense riconducibili ad altrettante domande, di cui le prime due fattispecie fanno parte di una “suspense d’essere” mentre le ultime due sono ascrivibili a una “suspense di fare”:

1. “Chi?” (Chi ha compiuto il crimine? Chi è stato ucciso? Chi è in realtà quel personaggio?);
2. “Che cosa?” (Che cosa diverrà? Che cos’è? A che gruppo appartiene?);
3. “Sì o no?” (Ce la farà l’eroe/eroina? Andrà a finire bene o male? Chi vincerà?);
4. “Come ha fatto?” (Come è riuscito a uscire dalla prigione? Come ha compiuto il delitto? Come è stato possibile arrivare a questo punto?).

Non sfugge poi agli autori che la suspense cinematografica, a differenza di quella letteraria, viene essenzialmente creata grazie agli accorgimenti tecnici del linguaggio filmico, in particolare del cosiddetto “punto di vista” che, al cinema, appartiene in via esclusiva all’occhio della cinepresa, e per esternare il concetto ai propri lettori ricorrono alle parole di Dario Argento, uno dei rari registi italiani ad esserne costantemente e sistematicamente attratto in ogni sua opera: “se un personaggio che cammina al centro dello schermo io lo sposto di lato, durante tutta questa carrellata, tu spettatore proverai un senso di angoscia, perché è irregolare. Quindi ti provocherà una piccola, pungente sensazione di ansietà. Perché è così? Perché non puoi pensare che è uno sbaglio, ci deve essere sotto qualcosa! [...] Si crea una piccola ansietà, dato che non riesci a capire. Vedi che è irregolare, perché alle sue spalle c’è troppo vuoto, e lui è piazzato verso il bordo. E allora pensi che qualcosa arriverà di qua, da un momento all’altro. E se io non faccio succedere nulla, la cosa può andare avanti anche molto a lungo”.

Nel leggere questo bel saggio di Cantone e Tomaselli – che mi auguro venga studiato anche dal maggior numero possibile di cineasti e teorici del nostro Paese così da colmare questo “gap” anche nella nostra filmografia nazionale – risulta particolarmente originale quanto viene sostenuto sulla “inner-suspense”. Riallacciandosi alla distinzione di Gilles Deleuze (a partire dal pensiero di Henri Bergson) sul rapporto tra *immagine attuale* e *immagine virtuale*, Cantone e Tomaselli svolgono una riflessione sulla possibilità che il procedimento della suspense possa essere applicato non solo al cinema classico ma anche al cinema della modernità, articolato sull’idea di de-costruzione della

narrazione tradizionale, e sulle esperienze del *Nouveau Roman* e dell'*Ecole du Regard*, quello che non distingue tra tempo dell'azione e tempo del ricordo, come, ad es. *L'anno scorso a Marienbad* di Alain Resnais e Alain Robbe-Grillet, un film che – come scrivono gli autori del libro – “non racconta una storia vera e propria, ma che sembra piuttosto presentare una situazione calata in un eterno presente. In un hotel di lusso (o forse in una clinica) un uomo corteggia una donna sostenendo di averla già conosciuta l'anno prima nello stesso luogo, ma lei nega. Il *rendez-vous* può essere avvenuto, oppure stiamo forse assistendo al primo incontro fra i due o alla proiezione nel futuro di un incontro che deve ancora avvenire. I tre registri della temporalità si confondono senza che nessun artificio tecnico (*flashback*, *flashforward*, *imagine-sogno*) intervenga a spiegare cosa stia succedendo. La situazione è inesplicabile, “complicata” in senso deleuziano: l'uomo vive l'istante presente in nome del passato, la donna in virtù di un futuro semplicemente possibile, e il marito di lei in funzione del presente attuale. Resnais non cerca una soluzione all'enigma (è l'uomo che mente per far vacillare le sicurezze della donna? È la donna che lo inganna per non insospettire il marito? E quest'ultimo, fino a che punto è al corrente di quanto sta accadendo?), ma fa anzi in modo che esso pervada l'intero film, sovrapponendo le tre istanze – temporali e soggettive – in un unico e paradossale flusso immobile”, quello che si affida, come “opera aperta” – nel significato indicato da Umberto Eco – all'interpretazione personale e soggettiva dello spettatore che ne diventa così una sorta di co-autore.

“In tal modo la *inner-suspense* finisce per problematizzare e sospendere i vincoli della narrazione e della “normale” codificazione diegetica. Ma attenzione. Non si tratta di una suspense che appartiene al cinema come a uno dei suoi tanti strumenti di lavoro, come a una tecnica di narrazione/rappresentazione tra le altre, ma di una sospensione del cinema stesso, perlomeno se intendiamo quest'ultimo nel suo aspetto di strumento e linguaggio codificato. Al posto di un meccanismo teso all'intrattenimento fondato *sull'illusion of reality* e sull'identificazione, la *inner-suspense* procura una vertigine improvvisa che spossa lo spettatore della sua posizione abituale, costringendolo a interrogarsi sulla sua funzione e a rompere con quel pensiero automatico che caratterizza i regimi della narrazione”.

Non è più il cinema dell'azione, dunque, a farsi strada nelle volute della suspense ma quello della contemplazione, della coscienza, dell'introspezione, della ipoteticità e della problematicità, quello di grandi autori contemporanei come Antonioni, Welles, Tarkovskij, Resnais, “immagini-cristallo” – per utilizzare l'espressione di Gilles Deleuze – che rispecchiano sequenze dove si con-fondono passato, presente e futuro, esistenza e memoria, l'agire e il ricordare, in una caleidoscopica realtà-altra priva di logica apparente ma ricca di intensa fascinazione. È evidente che questo argomento fa uscire la suspense dalla considerazione restrittiva che essa possa essere una modalità narrativa valida in via esclusiva per un solo genere, per estenderla invece al cinema nel suo insieme.

Pierre Boileau e Thomas Narcejac, scrittori a cui si devono opere fondamentali del genere come *I diabolici* (per il film omonimo di H. G. Clouzot) e il racconto *D'entre les morts* da cui Alfred Hitchcock ha tratto il suo capolavoro assoluto *La donna che visse due volte*, hanno scritto nel loro saggio *Le roman policier* (Quadrages Presses Universitaires de France, Paris, 1975) che esiste tra il tempo e l'eccitazione un rapporto matematico prodotto dal racconto e questo rapporto è precisamente la suspense.

Mi sembra che Cantone e Tomaselli, nella loro competente, esaustiva ed originale ricerca, si siano fatti guidare proprio da questa idea “matematica” che dona al libro un valore aggiunto tale da farlo spiccare nel panorama della pubblicistica cinematografica contemporanea, non solo italiana.

Vittorio Giacci – *Mondoperaio*, Febbraio 2017