

## IL GENERE THRILLER

a cura di Angelo Iermano

*Thriller* è una parola che deriva dal verbo inglese *to thrill* che significa «far rabbrivire, eccitare, elettrizzare». In italiano è usato al maschile e indica una narrazione o spettacolo (teatrale, cinematografico, televisivo) che sviluppa un intreccio poliziesco o comunque fortemente emotivo, avvalendosi dei procedimenti tipici della *suspense* così da produrre, nei lettori o spettatori, tensione, brivido o addirittura terrore<sup>1</sup>.

In questo genere rientrano tutti i film volti a creare *suspense* e che sono pervasi da un costante senso di pericolo e morte imminente. Le storie sono per lo più incentrate sulla risoluzione di un enigma, che costituisce la domanda centrale intorno alla quale si sviluppa l'intreccio del film. Ovviamente, il genere ha sviluppato una grandissima quantità di sottocategorie, come il thriller politico, medico, spionistico, erotico, fantascientifico, eccetera. Il thriller deve la sua straordinaria capacità di ibridarsi con altri generi proprio perché si fonda sul meccanismo della *suspense*.

Un thriller canonico si fonda sulla più classica delle domande: “chi è l’assassino?”, oppure in inglese, “*who has done it?*” (“Chi l’ha fatto? Chi è il colpevole?”), che viene resa sinteticamente dalla parola ***whodunit***. Questa parola definisce la categoria del *giallo classico* o *deduttivo*, cioè quei film che ruotano intorno a un detective che indaga su un omicidio. Gli indizi sul caso vengono immediatamente presentati allo spettatore nel modo e nella forma con cui questi si palesano all’investigatore, ragione per cui vi è la perfetta identificazione dello spettatore con il detective (o chiunque assolva alla funzione investigativa, come poliziotti, giornalisti, avvocati o cittadini comuni).

Ogni detective che si rispetti, inoltre, vive nella realtà concreta della sua contemporaneità (spesso, la città) nella quale è perfettamente calato. Questo vuol dire che in ogni thriller le vicende narrate devono essere realistiche e credibili, con protagonisti personaggi altrettanto realistici e credibili, senza indulgere al fantastico o al paranormale. Ad esempio, un delitto deve avvenire con espedienti verosimili (non si può avvelenare qualcuno con un veleno che non esiste nella realtà dei fatti raccontati) né tanto meno la soluzione al caso può essere data dall’utilizzo di un marchingegno improbabile né può rivelarsi all’investigatore tramite un medium o un sogno... Il caso non deve risolversi grazie all’impiego di pseudo-scienze, soluzioni fantastiche o, peggio, per caso, ma seguendo la rigorosa successione logica delle deduzioni che il detective ha potuto fare seguendo gli indizi disseminati nella storia. Alla fine del film, al termine di un climax crescente, sarà lui stesso a fornire la spiegazione del caso e a rivelare l’assassino, il quale, secondo le convenzioni del genere,

---

<sup>1</sup> Dalla voce [Treccani](#).

sarà membro di una cerchia ristretta e ben definita di personaggi. Lo spettatore deve essere adeguatamente informato su di loro, così da poter decidere di chi sospettare. Un esempio canonico di presentazione dei personaggi si può trovare in [Dieci piccoli indiani \(And Then There Were None, 1945\) di René Clair \[min. 10-15\]](#). I dieci protagonisti della vicenda, tutti estranei fra loro, vengono invitati dal misterioso signor Owen nella sua villa nella remota Isola degli Indiani. Nel dopocena il torbido passato di ognuno viene portato a galla dall'inquietante voce proveniente dal giradischi...

Tutte le informazioni che vengono date in questa sequenza servono a orientare lo spettatore: nella sezione scelta non solo veniamo a conoscenza del retroterra criminale dei personaggi, ma ci vengono dati altri elementi utili alla storia, come l'assenza del padrone di casa e, soprattutto, i riferimenti alla celebre filastrocca inglese che dà il titolo alla versione italiana del film. Le informazioni fornite allo spettatore sono di fondamentale importanza in un thriller, perché è su queste che si costruisce la *suspense*.

La *suspense* può essere definita come una figura retorica di pura attesa, volta a infondere incertezza nel fruitore (spettatore o lettore) sullo svolgersi degli eventi narrati. La *suspense* consiste nel piacere dell'attesa, che è a sua volta orientata da ciò che lo spettatore conosce e che lo porta a chiedersi: "E adesso? Cosa succederà?". Proprio come il thriller, anche la *suspense* si presta all'impiego in più generi. Esiste una *suspense* western (tipica del duello tra pistoleri), una *suspense* comica (come quella di [Charlot che pattina, a sua insaputa, sul bordo del precipizio](#) in *Tempi moderni* (Modern Times, 1936) di Charlie Chaplin) e finanche una *suspense* erotica, per il ben noto principio secondo il quale l'attesa aumenta il desiderio.

Già dall'esempio chapliniano possiamo dedurre la caratteristica fondante della *suspense*: noi sappiamo che Charlot è sull'orlo del baratro mentre lui, che è bendato, non lo sa, per cui noi ci chiediamo: "Cosa succederà? Cadrà oppure no?". Ci troviamo nella condizione di sapere di più del personaggio, e abbiamo questa condizione privilegiata grazie a una serie di stratagemmi visivi collaudati e vecchi quanto il cinema stesso.

Il linguaggio cinematografico ha tre modi per indurre *suspense*: il primo, come quello dell'esempio appena descritto, consiste in un'inquadratura unica in cui il pericolo incombe a insaputa o alle spalle del personaggio. Simili soluzioni le troviamo proprio agli albori del cinema, nella gag comica alla base del [Giardiniere annaffiato dei fratelli Lumière \(1895\)](#), ma un ulteriore esempio è fornito dalla celebre sequenza dell'aereo di *Intrigo internazionale* (North by Northwest, 1959) di Alfred Hitchcock, e in particolare nel momento in cui [il velivolo è esattamente alle spalle di Cary Grant](#) e la tensione è massima. La scelta del regista di non staccare la macchina da presa (mdp) dal suolo per tutta la durata della scena contribuisce al senso di oppressione e pericolo imminente e favorisce la *suspense*, oltre che l'immedesimazione con personaggio.

Il secondo metodo è quello maggiormente utilizzato: il montaggio alternato. Anche questo espediente è antico quanto il cinema, se si pensa che i padri della tecnica furono Griffith e Porter. Il montaggio alternato consiste nell'alternanza di immagini relative a due o più eventi che si svolgono contemporaneamente, ma in luoghi diversi, e che sono destinati a convergere in uno stesso spazio. Esiste, pertanto, un legame diegetico tra gli eventi mostrati. Nel montaggio alternato, inoltre, lo spettatore ha un sapere maggiore rispetto ai personaggi che prendono parte all'azione. Un caso esemplare altamente esplicativo ci viene dato dalla sequenza iniziale di [L'altro uomo \(Strangers on a Train, 1951\) di Alfred Hitchcock](#), in cui due uomini raggiungono la stazione per prendere il treno. Il movimento da destra verso sinistra nel piano dell'uno e da sinistra verso destra nel piano dell'altro suggeriscono che i due si incontreranno. In questo momento, noi abbiamo un sapere maggiore sulla storia rispetto ai due personaggi: noi sappiamo che si incontreranno, loro non lo sanno ancora. Vediamo, pertanto, che si crea un'aspettativa nello spettatore, che non viene disattesa: i due uomini prendono lo stesso treno e si imbattono l'uno nell'altro.

Hitchcock, per spiegare il potere della *suspense*, faceva spesso questo esempio: immaginiamo un ladro che rovista in un cassetto. Se vedessimo contemporaneamente il padrone di casa salire per le scale, penseremmo istintivamente "Presto! Muoviti, prima che arrivi!". Il montaggio alternato dell'uomo che rovista e del padrone di casa che rientra genera *suspense*: noi sappiamo che il secondo è in casa e sta per entrare nella stanza, mentre il primo ne è all'oscuro. Questa è la duplice funzione del montaggio alternato: genera *suspense* e allo stesso tempo favorisce l'immedesimazione nei confronti di un personaggio.

Un caso significativo di utilizzo del montaggio alternato a fini di *suspense* è dato dalla [sequenza della bomba di Sabotaggio \(Sabotage, 1936\)](#) ancora di Hitchcock: noi sappiamo che il pacco che porta l'ignaro bambino contiene una bomba e sta per esplodere. Il montaggio alternato del bambino e del pacco non fa che acuire la tensione.

Infine, il terzo espediente visivo per suscitare *suspense* è lo *split screen*, procedimento che prevede la divisione dell'immagine in due o più parti. Lo *split screen* crea *suspense* in base allo stesso principio del montaggio alternato, mostrare contemporaneamente due azioni che si svolgono in luoghi separati (anche se non confluiranno obbligatoriamente). Un esempio efficace, in cui si passa dal montaggio alternato allo *split screen*, è la sequenza in cui [Daryl Hannah si appresta a fare un'iniezione letale a Uma Thurman in Kill Bill – Volume 1 \(Id., 2003\)](#) di Quentin Tarantino.

Le convenzioni del genere precedentemente descritte, insieme alle informazioni che il racconto ci fornisce, servono a creare delle aspettative nello spettatore: ogni thriller gioca proprio sull'equilibrio tra ciò che lo spettatore sa e ciò che non sa ma può dedurre.

Proprio perché la *suspense* si basa su ciò che è ignoto e ciò che non lo è, la cifra stilistica naturale del genere non poteva che essere il contrasto tra luce e ombra. In tal senso, molti dei thriller in bianco e nero devono moltissimo all'Espressionismo tedesco. Non è un caso, infatti, che tra i migliori registi del genere vi siano autori tedeschi come Fritz Lang e Robert Siodmak.

Quest'ultimo è il regista de *La scala a chiocciola* (The Spiral Staircase, 1945), un thriller in cui sono evidenti i motivi espressionisti. Ambientato in una grande casa resa isolata da un temporale, il film racconta la storia di Elena, una ragazza muta che deve far fronte a un misterioso *serial killer* di ragazze portatrici di handicap. [La sequenza finale](#) presenta molti degli elementi fin qui descritti: sulle pareti si proiettano ombre oblunghe e sinuose, perfino irrealistiche, se si fa attenzione al telefono. L'angoscia e il mistero di questa grande casa vuota e buia, resa ancora più inquietante dalla burrasca che imperversa fuori, raggiungono il climax in questa sequenza, in cui Elena fronteggia quello che (ora lo si è capito) è l'assassino. A sorpresa, l'anziana donna che era obbligata a letto da una grave malattia interviene e fa giustizia, causando uno shock tale alla ragazza da liberarla dal mutismo. All'anziana signora, inoltre, tocca fornire [la spiegazione finale allo spettatore](#), prima di collassare stremata.

Questo thriller rientra con *Dieci piccoli indiani*, precedentemente citato, nella particolare categoria di *Locked-Room Murder*. Si tratta di thriller ambientati in un ambiente unico, chiuso e ristretto nel quale avviene l'omicidio e si muovono un numero limitato personaggi. In questo caso l'assassino ha un campo di azione limitato che coincide con quello del protagonista, coinvolgendo così tutto lo spazio scenico. Non sappiamo chi sia l'assassino, ma sappiamo dove colpirà. Ogni assassino, infatti, ha un campo di azione definito da uno spazio fisico (una città, un quartiere, una casa), uno spazio temporale (la notte, il plenilunio) e un ambito vittimario (donne bionde, portatori di handicap). Ogni volta che la storia lambisce questi ambiti, lo spettatore inizia a provare tensione.

Tuttavia, se questi paletti vengono meno, e cioè non sappiamo dove, quando e chi l'assassino colpirà, la tensione finirà per inglobare tutto e tutti. Tutti possono essere l'assassino, e possono colpirci ovunque e in qualsiasi momento. È così che si passa alla paura generalizzata, alla paranoia e si finisce fagocitati dalla teoria del complotto.

Questa nuova gamma di emozioni sono alla base del thriller americano degli anni Settanta. Siamo in un'epoca segnata dal trauma del Vietnam e dallo scandalo Watergate (1972), che ha costretto il presidente Nixon a dimettersi per aver fatto mettere delle *cimici* nel quartier generale del rivale Partito Democratico. Il thriller che più di ogni altro ha espresso le inquietudini dell'epoca è *I tre giorni del Condor* (The Three Days of the Condor, 1975) di Sydney Pollack. Robert Redford interpreta un impiegato di un piccolo ufficio legato alla sezione investigativa della CIA che una mattina trova tutti i suoi colleghi uccisi misteriosamente nel luogo di lavoro. Joseph, che nel

frattempo ha assunto il nome di Condor, indaga da solo, non potendosi fidare di nessuno, alla ricerca della verità circa queste misteriose morti. Il senso di perdita, smarrimento e solitudine si evince nella [scena finale](#): Condor ottiene di confrontarsi con Higgins, un alto funzionario della CIA. Per la sua incolumità, il faccia a faccia avviene di giorno nel centro affollato di Manhattan, confermando così uno dei cliché del genere thriller: l'ambientazione in contesti urbani contemporanei. La città appare caotica e indifferente al confronto tra Higgins e Condor, troppo presa dal clima consumistico delle feste natalizie. Proprio per questa indifferenza, l'interrogativo finale del film rimane inevaso: anche se all'inizio della sequenza può notarsi una scritta *Welcome to New York. Free information here*, rimane il dubbio se il *New York Times* pubblicherà o meno la storia che Condor ha appena consegnato. A Condor non rimane che sparire nella folla indifferente, ancora in preda alla paranoia, come sottolinea il fermo immagine conclusivo.

Sullo stesso filone della paranoia può inserirsi un thriller successivo come *La cosa* (The Thing, 1982), di John Carpenter. Un gruppo di scienziati isolati in una base antartica decide di accogliere un husky che porta con sé un misterioso virus. Anche *La cosa* rientra nei cosiddetti *locked-room murder*, dal momento che tutta la vicenda si svolge nell'ambiente chiuso della base. Tuttavia, nonostante la ristrettezza del luogo, qui il senso di indeterminatezza e paranoia è portato allo stremo, poiché non solo non sappiamo di chi fidarci, né sappiamo come agisce e dove si nasconde l'omicida, ma addirittura non sappiamo se questi sia una persona o una... *cosa*.