

IL GIOCO DEGLI SGUARDI, COSTANTE HITCHCOCKIANA

Giancarlo Beltrame¹

“Come dai romanzi di cavalleria sono nati L’Orlando Furioso e il Don Chisciotte, è possibile che un giorno, un grande autore ricavi, dallo sterminato materiale greggio dei romanzi polizieschi, un’opera popolare e di stile” (Umberto Saba)

L’opera di Hitchcock è stata presentata di volta in volta come un universo, come un arcipelago e via metaforeggiando, cercando di sottolineare che pur potendosi analizzare ogni suo film separatamente dagli altri, la sua produzione si presenta come un corpus unico da indagare nella rete di relazioni, talune evidenti, tal’altre al limite dell’impercettibilità, che collegano film a film, personaggi a personaggi, situazioni a situazioni, immagini a immagini, creando un suggestivo reticolamento di ricordi e di visioni, da percorrere scoprendo che Hitchcock non ha mai finito di dirci qualcosa di nuovo e sorprendente.

«I suoi film sono intelleggibili a più livelli di lettura - ha scritto Vittorio Giacci - e il prodigioso è che ciascun livello è giustificato da una serie di indizi (reali, metaforici, simbolici, analitici) effettivamente presenti e organizzati compiutamente, in modo da non creare interferenze o fratture di senso»² e quindi seguire le piste delle costanti narrative e stilistiche, presenti ai vari livelli, può aiutare ad approfondire alcuni aspetti di quella inesauribile miniera che è il prodotto del lavoro ultracinquantennale di Hitchcock, dal lontano e incompiuto *Number Thirteen* del 1922 all’ultimo *Family plot/Complotto di famiglia* del 1976, il film dove non a caso il tema principale è costituito dall’incrociarsi casuale - al limite dell’astrazione - dei personaggi e delle vicende: un’orditura, però, sempre strettamente sorvegliata e addirittura diretta dal regista.

Un’indagine sulle costanti di tutta l’opera di Hitchcock è tuttavia un lavoro immane e indubbiamente trascende i confini ristretti di questo scritto, che si limiterà a segnalarne qualcuna delle più evidenti e ricorrenti, cercando al contempo di chiarire quali possibili significati esse possano assumere, per poi soffermarsi in particolare sulla funzione che hanno lo sguardo, gli organi della vista e gli oggetti della visione in alcuni film del regista angloamericano.

Di alcune ricorrenze era pienamente cosciente anche Hitchcock, che nella intervista/maratona con Truffaut³ si diverte spesso egli stesso a collegare un film a un altro o a rintracciare similarità di situazioni. Più volte evidenzia la sua predilezione per gli intrecci in cui un innocente è ingiustamente sospettato e perseguitato o sottolinea le analogie di «sceneggiatura itinerario» tra *Saboteur/Sabotatori* (1942), *The 39 Steps/ Il Club dei trentanove* (1935), *Foreign Correspondent/Il prigioniero di Amsterdam* (1940) e *North By Northwest/Intrigo internazionale* (1959).

Le costanti a livello narrativo sono senz’altro quelle più facili a riscontrarsi, anche perché sovente poste all’inizio o alla fine del racconto. Ad esempio in *I Confess/ Io confesso* (1953) e *Psycho/Psyco* (1960) la macchina da presa entra con una carrellata in una finestra scelta apparentemente a caso, dopo una panoramica su una grande città – nel Quebec, in Canada, nel primo caso, a Phoenix, in Arizona, nel secondo -, e come dice Robin Wood «potrebbero essere un posto qualsiasi, una data, un’ora ed una stanza qualsiasi: potremmo essere noi».⁴ In molti suoi film Hitchcock ha di queste partenze normali, «qualsiasi», quasi a mettere in risalto la quotidianità dei personaggi le cui disavventure si avvia a raccontare ed a suggerire subito una leggera inquietudine allo spettatore qualsiasi che sta in sala.

¹ Il testo che segue è l’elaborazione, con integrazioni e aggiunte, di quello apparso con il medesimo titolo su *Cineforum* 197, settembre 1980, pp.562-573

² Vittorio Giacci, “A.H.: l’allegoria della sessualità ambigua”, in «Filmcritica», 293, p. 122

³ François Truffaut, “Il cinema secondo Hitchcock”, Pratiche editrice, 1977, trad. it. di “Le cinéma selon Hitchcock”, Robert Laffont, 1967

⁴ Robin Wood, «Hitchcock’s films», London 1965, p. 114



I Confess/Io confesso: la finestra da cui entra la mdp con un movimento e il corpo steso della vittima che vi viene scoperto al termine



Psycho/Psycò la finestra da cui entra la mdp con un movimento e il corpo steso di Marion Crane che vi viene scoperto al termine

Un'altra delle situazioni predilette da Hitchcock è quella di risolvere l'intrigo in un luogo pubblico e di consumo di spettacolo, non necessariamente con la presenza di una folla di spettatori. Può anche succedere che sia l'avvio o un passaggio narrativo chiave a trovare in un luogo di ritualità sociale la collocazione ideale. Hitchcock ha spiegato questo suo interesse per i monumenti o i luoghi "ufficiali" come la volontà di usare simboli dell'ordine (aule di tribunale, musei, monumenti che celebrano i miti fondanti o i grandi protagonisti della storia della nazione, sedi di grandi organizzazioni governative o supergovernative, ecc) per accentuare l'erompere del disordine. Teatri e cinema sono invece luoghi chiusi e nello stesso tempo di apertura verso il mondo dell'illusione, dell'inganno, della finzione.

Quello che segue è un elenco in ordine cronologico di situazioni che hanno in comune questa caratteristica di conclusione spettacolare o meglio, come in un immagine riflessa, di spettacolo nello spettacolo.

- *The Manxman/L'isola del peccato* (1929): la relazione "peccaminosa" tra Kate Cregeen e Philip Christian viene svelata nell'aula del tribunale, davanti all'intera collettività della piccola isola, in cui costui è il giudice che deve sentenziare sul tentato suicidio di lei.



The Manxman/L'isola del peccato: il marito e il padre della sposa "tradisce" tra il pubblico del processo al momento della rivelazione

- *Blackmail/Ricatto* (1929): l'individuo che ricatta Alice White, la giovane involontaria assassina (aveva colpito con un coltello il pittore che voleva violentarla), viene inseguito dalla polizia sui tetti del British Museum, da dove precipita e muore.



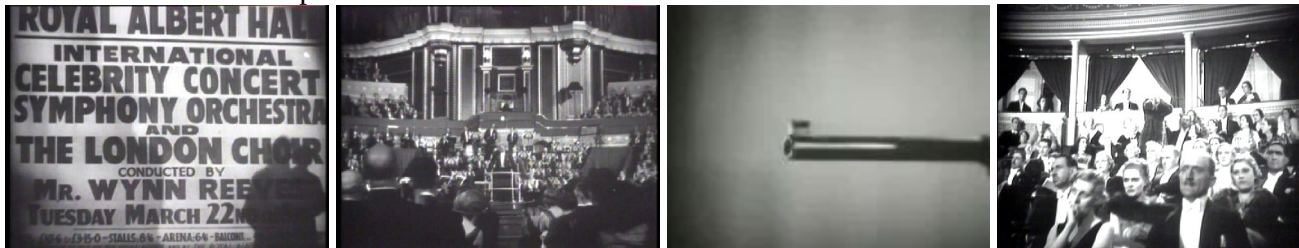
Blackmail/Ricatto: tre inquadrature della scena dell'inseguimento al British Museum, che si concluderà con la caduta del colpevole dentro il lucernario.

- *Murder!/Omicidio!* (1930): l'assassino Handel Fane viene smascherato mentre, travestito da donna, si sta esibendo al trapezio in un circo pieno di spettatori. Dopo aver confessato si getta nel vuoto, impiccandosi con una corda. Il film si conclude con la calata del sipario su una rappresentazione teatrale, come se tutto non fosse stato altro che una commedia, una finzione dentro la finzione del film.



Murder/Omicidio: Handel Fane si getta nel vuoto dopo la confessione sul trapezio del circo

- *The man who knew too much/L'uomo che sapeva troppo* (1934): Jill Lawrence, la giovane madre, la cui figlia è stata rapita e che è a conoscenza dell'attentato che dovrebbe uccidere un uomo di Stato, lo sventa interrompendo urlando un concerto all'auditorium dell'Albert Hall di Londra.



The man who knew too much

[Link al video http://www.hitchcockmania.it/filmografia/the_man_who_knew_too_much_1934/movie/the_man%201934.mov](http://www.hitchcockmania.it/filmografia/the_man_who_knew_too_much_1934/movie/the_man%201934.mov)

[Link al video http://www.hitchcockmania.it/filmografia/the_man_who_knew_too_much_1934/movie/the_man.wmv](http://www.hitchcockmania.it/filmografia/the_man_who_knew_too_much_1934/movie/the_man.wmv)

- *The thirty-nine steps/Il club dei trentanove* (1935): Mr. Memory, l'uomo dalla memoria prodigiosa che dovrebbe per conto di una banda di spie portare all'estero una formula segreta, viene smascherato da Richard Hannay durante la sua esibizione al London Palladium e viene ucciso dai suoi complici di fronte al pubblico che riempie il teatro.



The thirty-nine steps/Il club dei trentanove

Al London Palladium è di scena Mr. Memory. Richard Hannay sul punto di essere portato via dalla polizia gli chiede: "What are the 39 Steps? Answer me!": La risposta quasi automatica è: "The 39 Steps is an organization of spies.."



Il capo della banda, l'uomo dal mignolo amputato, gli spara dal pacco, colpendolo a morte..



... dopo di che tenta la fuga saltando sul palcoscenico, ma viene bloccato. Mr. Memory confessa e muore mentre in scena lo spettacolo continua.

[Link al video](http://www.hitchcockmania.it/filmografia/the39steps_il_club_dei_trentanove/movie/39step.mov) http://www.hitchcockmania.it/filmografia/the39steps_il_club_dei_trentanove/movie/39step.mov
[Link al video](http://www.hitchcockmania.it/filmografia/the39steps_il_club_dei_trentanove/movie/39steps.wmv) http://www.hitchcockmania.it/filmografia/the39steps_il_club_dei_trentanove/movie/39steps.wmv

- *Sabotage/Sabotaggio* (1936): il centro di tutto l'intrigo spionistico è una sala cinematografica, il Bijou, che provvidenzialmente esplode alla fine, cancellando le prove dell'assassinio commesso da Sylvia per vendicare la morte del giovane fratello.



Sabotage/Sabotaggio

- *Young and innocent/Giovane e innocente* (1937): l'assassino si fa cogliere da una crisi di nervi che lo tradisce, mentre sta suonando la batteria durante un té danzante in un grande albergo.



Young and innocent/Giovane e innocente: Con una lunga carrellata, prima laterale e poi in avanti, Hitchcock porta a scoprire l'assassino.



... che si nasconde nell'orchestra, dove suona la batteria.



... a tradirlo, nonostante abbia il volto mascherato come se fosse negro, è il tic agli occhi

[Link al video](http://www.hitchcockmania.it/filmografia/young_and_innocent/movie/young.mov) http://www.hitchcockmania.it/filmografia/young_and_innocent/movie/young.mov
[Link al video](http://www.hitchcockmania.it/filmografia/young_and_innocent/movie/young.wmv) http://www.hitchcockmania.it/filmografia/young_and_innocent/movie/young.wmv

- *Jamaica inn/La taverna della Giamaica* (1939): il capo dei pirati, vistosi scoperto e circondato dalla polizia, si arrampica sull'albero maestro della sua nave e si lascia cadere nel vuoto.



Jamaica inn/La taverna della Giamaica

- *Saboteur/Sabotatori* (1942): lo scontro finale tra il vero sabotatore Fry e Barry, ingiustamente sospettato di sabotaggio, si svolge sulla sommità della Statua della Libertà a New York, da dove il colpevole precipita nel vuoto, tra l'orrore dei visitatori.



Saboteur/Sabotatori: Barry ha incastrato il sabotatore e tenta inutilmente di salvarlo mentre sta precipitando dalla Statua della Libertà

[Link al video http://www.hitchcockmania.it/filmografia/saboteur_sabotatori/movie/sab.wmv](http://www.hitchcockmania.it/filmografia/saboteur_sabotatori/movie/sab.wmv)

[Link al video http://www.hitchcockmania.it/filmografia/saboteur_sabotatori/movie/sab.mov](http://www.hitchcockmania.it/filmografia/saboteur_sabotatori/movie/sab.mov)

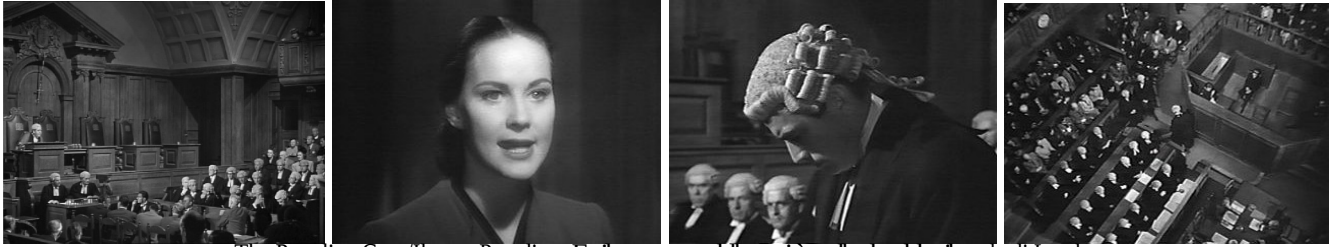
Ma precedentemente, nel corso della sua fuga, Fry il sabotatore era finito dentro un cinema nel Rockefeller Center, il Radio City Music Hall, da dove era fuggito sparando contro gli agenti di polizia che lo stavano braccando, uccidendo uno spettatore nel pubblico che stava ridendo di una finta sparatoria comica sullo schermo.



Saboteur/Sabotatori: La proiezione al Radio City Music Hall viene drammaticamente interrotta dall'iniziazione davanti allo schermo di Fry

- *The Paradine Case/Il caso Paradine* (1947): la signora Maddalena Anna Paradine confessa di aver ucciso il marito nell'aula del tribunale⁵, con una dichiarazione a sorpresa.

⁵ “Un processo penale è un rito sociale. E' uno dei momenti in cui la società conferma se stessa, il contratto tra i suoi appartenenti e il proprio ruolo. Si svolge in un tempio laico, con un celebrante che indossando i paramenti della cerimonia la guida da dietro un tavolo liturgico sopraelevato come farebbe un sacerdote dietro un'ara o un altare. Anche gli spazi al suo interno sono rigidamente suddivisi, in senso sia verticale sia orizzontale, e a ogni settore corrisponde una parte: giudice, giurato, testimone, imputato, accusatore, difensore o spettatore. Come tutti i cerimoniali ha un'elevata componente di spettacolarizzazione...”, (Giancarlo Beltrame, “Mi oppongo Vostro Onore”, in *Il giallo e il nero – Il cinema giallo, il thriller e il poliziesco*, Supplemento a *Ciak* n. 9, settembre 2001, p. 112)

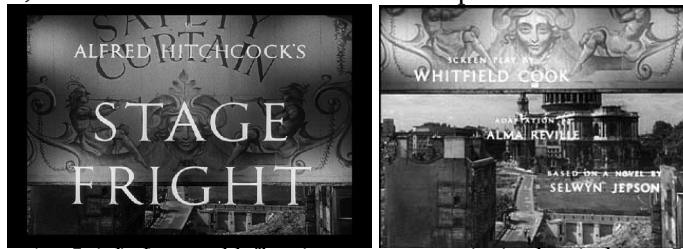


The Paradine Case/Il caso Paradine: E' il momento della verità nell'aula del tribunale di Londra

[Link al video http://www.hitchcockmania.it/filmografia/the_paradine_case/movie/paradine.mov](http://www.hitchcockmania.it/filmografia/the_paradine_case/movie/paradine.mov)

[Link al video http://www.hitchcockmania.it/filmografia/the_paradine_case/movie/paradine.wmv](http://www.hitchcockmania.it/filmografia/the_paradine_case/movie/paradine.wmv)

- *Stage fright/Paura in palcoscenico* (1950): l'assassino viene inseguito a lungo tra le quinte e i meandri di un teatro, finché muore schiacciato da un sipario.



Stage fright/Paura in palcoscenico: I titoli di testa del film si aprono con un sipario che si alza su Londra, dove l'azione ha inizio



Stage fright/Paura in palcoscenico: L'assassino tenta la fuga, ma viene colpito dal sipario che lo uccide

- *Strangers on a train*/Delitto per delitto: la colluttazione finale tra Guy Haines e Bruno Antony avviene in un luna-park, su una giostra impazzita che gira a folle velocità, fino alla morte di Bruno, l'assassino.



Strangers on a train/Delitto per delitto: E' il momento della resa dei conti tra Bruno e Guy. Si lotta su una giostra per bambini al luna park.



...che improvvisamente si mette a girare a folle velocità, mettendo a repentaglio l'incolumità dei piccoli.



...alla fine la giostra si sfascia, l'unica vittima è il cattivo punito..

Precedentemente Bruno aveva pedinato Guy all'interno del Jefferson Memorial



Strangers on a train/Delitto per delitto: un altro monumento, il Jefferson Memorial, scena di un momento clou di un film hitchcockiano

- *I Confess/Io confesso* (1953): dopo aver ucciso la moglie Alma tra la folla minacciosa che circondava padre Michael Logan all'uscita del tribunale, perché voleva svelare la sua colpevolezza e l'innocenza del sacerdote sotto accusa, Otto Keller, il sacrestano assassino si rifugia in un albergo, lo Chateau Frontenac, dove viene bloccato nella sala ballo, davanti a un palcoscenico. Qui confessa la sua colpa e viene colpito a morte.



I Confess/Io confesso: Otto Keller è finito come un topo in trappola nella sala da ballo di un albergo..

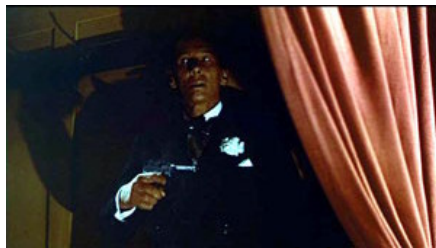


.. e rivela tutte le sue colpe prima di essere colpito a morte

- *The man who knew too much/L'uomo che sapeva troppo* (1955): il diplomatico, vittima designata dell'attentato, viene tempestivamente salvato dall'urlo di Jo, che interrompe il concerto ufficiale della Corona al Royal Albert Hall.



The man who knew too much/L'uomo che sapeva troppo: Concerto con brivido al Royal Albert Hall, durante il concerto di Bernard Hermann..



...al colpo di piatti è previsto un attentato, ma Jo con un urlo fuori programma salva la vittima designata

- *North by Northwest/Intrigo internazionale* (1959): Roger Thornhill ed Eva Kendall, ormai scoperti dalla banda di spie, fuggono lungo gli strapiombi del Monte Rushmore (su cui sono scolpiti nella roccia i volti di quattro presidenti degli Stati Uniti), dove lottano disperatamente con una spia che li vuole eliminare. Ma tutto aveva avuto avvio nel Palazzo di Vetro, all'Onu, a New York, dove Thornhill si ritrova ad essere accusato dell'omicidio di un diplomatico con cui stava parlando.



North by Northwest/Intrigo internazionale: Roger Thornhill si reca al Palazzo di Vetro per chiedere spiegazioni a un diplomatico..



... ma si ritrova accusato di essere l'assassino che l'ha pugnalato alla schiena



North by Northwest/Intrigo internazionale: Roger ed Eva fuggono sul Monte Rushmore..



...appesi alle gigantesche dei presidenti degli Stati Uniti..

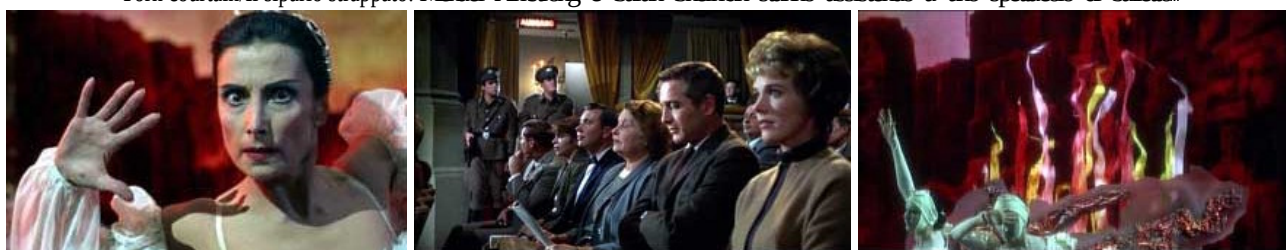


...quando ormai sembrano in salvo un piede miracoso schiaccia la mano di Roger..

- *Torn courtain/Il sipario strappato* (1966): Il professor Michael Armstrong, lo scienziato in missione speciale oltrecortina, viene riconosciuto in un teatro durante uno spettacolo di balletto. Per non essere catturato dalla polizia, scatena un putiferio urlando “Fuoco!” e riesce rocambolescamente a fuggire.



Torn courtain/Il sipario strappato: Michael Armstrong e Sarah Sherman stanno assistendo a uno spettacolo di balletto..



...ma dal palco la prima ballerina li riconosce e avverte la polizia, Michael sembra in trappola ma guardando la scenografia..



...gli viene l'idea che lo sberleffi dalla ormai inevitabile cattura: urlare “FUOCO!”

Queste situazioni narrative simili, rintracciabili lungo tutta la produzione di Hitchcock, costituiscono una riflessione costante sulla messa in scena, sulla spettacolarizzazione, sulla finzione e quindi, in definitiva, sul mezzo cinematografico. Egli sembra voler avvertire lo spettatore che anche quello che passa sullo schermo, pur avendo parvenza di realtà, è messa in scena, è finzione, è spettacolo. Ma il gioco di Hitchcock è più sottile delle implicite (perché poste sempre sotto una patina narrativa) considerazioni metalinguistiche, in quanto tutto il suo cinema è basato sulle apparenze: gli innocenti sono considerati colpevoli, i mostri sono dei gentili zii di famiglia, gli psichiatri sono pazzi, siano essi o no veri psichiatri, e un «sospetto» grava sempre e comunque anche sugli innocenti riabilitati.

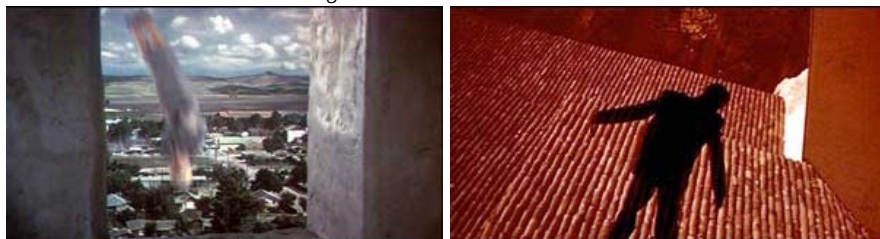
Il tema del «doppio», lo scambio di persona, la perdita o la duplicazione di identità, la verità nascosta sotto una maschera, le nevrosi abilmente camuffate sotto una vernice di normalità giocano un ruolo fondamentale e sono il dato più inquietante della sua opera, quello che maggiormente lo avvicina ai grandi maestri dell'angoscia del nostro secolo, come già aveva rilevato Truffaut.

Tornando intanto al nostro gruppo di film, notiamo che è possibile selezionare al suo interno dei sottogruppi che hanno delle caratteristiche in comune tra loro e con altri lavori hitchcockiani.

Il motivo *personaggio isolato/folla* ad esempio, già analizzato da Truffaut, Robin Wood e Gian Piero Brunetta, oppure quello dei *protagonisti sospesi nel vuoto*, in cui precipitano se colpevoli. Un intero film, *Vertigo/La donna che visse due volte* (1958), è dedicato alla paura del vuoto, allo star disperatamente sospesi sopra il nulla, al precipitare rovinosamente,



Vertigo/La donna che visse due volte



Vertigo/La donna che visse due volte

ma è un tema che oltre che nei già citati *Blackmail*, *Murder!*, *Jamaica inn*, *Saboteur*, *North by northwest* ritroviamo anche in *Suspicion/Il sospetto* (1941), dove è uno degli incubi di Lina, suggestionata dalla parola «murder» (assassinio) costruita nel gioco con l'amico di famiglia Beaky, che ella immagina spinto nel baratro della scogliera dal marito Johnny, e che nel finale amplifica a tal punto i suoi sospetti da temere di essere fatta precipitare dalla macchina in corsa nel dirupo che costeggia la strada;



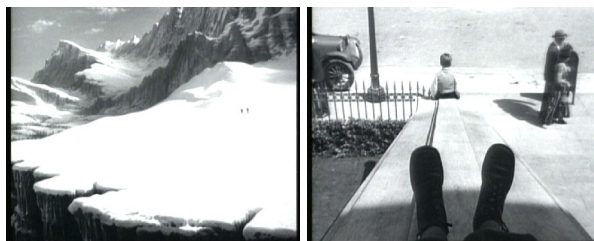
Suspicion/Il sospetto

o in *Shadow of a doubt/L'ombra del dubbio* (1943), dove Charlie, lo zio assassino di ricche vedove, cade e muore sotto le ruote del treno, facendo la fine che aveva destinato alla nipote che sospettava di lui;



Shadow of a Doubt/L'ombra del dubbio

o ancora, in *Spellbound/Io ti salverò* (1945), dove la morte di Edwardes, lungo il pendio innevato di una pista da sci, suscita prima l'amnesia e poi l'incubo di John, in cui uno dei personaggi viene spinto giù da un tetto, e dove la lunga discesa con Constance, fermata solo al limite del crepaccio, gli fa rievocare l'accidentale morte del fratello da lui involontariamente sospinto a trafiggersi sopra una appuntita ringhiera;



Spellbound/Io ti salverò

o infine in *Rear window/La finestra sul cortile* (1954), dove Jeff, che nel buio è aggredito da Lars, precipita dalla finestra, attraverso cui aveva prima intuito e poi spiato e scoperto il delitto.



Rear window/La finestra sul cortile

È fin troppo facile collegare questo senso della caduta all'interpretazione in chiave di simbologia cristiana, prediletta da certa critica francese, e, il richiamo d'obbligo è ovviamente Lucifero, inabissato in un inferno appositamente creato per la sua ribellione/trasgressione all'ordine di Dio⁶.

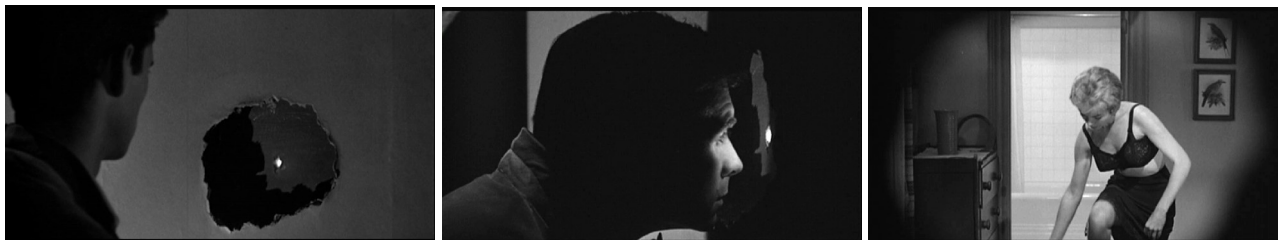
L'opera di Hitchcock è veramente una ragnatela di costanti che si lascia percorrere in tutte le direzioni ed è affascinante lasciarsi andare al gioco del ricordo e dell'associazione, «perché solo il perdersi in un labirinto di migliaia di fotogrammi soddisferà il gusto di una completa adesione. Accettare di lasciarsi invadere dalla memoria delle immagini...»⁷.

Non esistono, è evidente, solo le costanti narrative, di cui ho parlato sinora, ma addentrarci nel campo delle costanti tematiche e stilistiche ci porterebbe in un labirinto senza uscita, per cui preferisco rimandare alla sintetica esposizione che ne ha fatto Vittorio Giacci su *Cineforum* 161 e al prezioso studio di Brunetta⁸, e cercare di chiarire quale senso abbiano il gioco degli sguardi, il ripetuto ritorno di inquadrature in dettaglio degli occhi e di oggetti legati alla vista come occhiali, teleobiettivi, cannocchiali etc., che troviamo in molti film di Hitchcock.

E INFINE, UNA STRIZZATINA D'OCCHIO

«Diciamolo, era un voyeur..., Sì, l'uomo era un voyeur, ma non siamo tutti dei voyeur?»
(Alfred Hitchcock)

Una figura maschile, inquadrata di tre quarti da dietro, avanza verso un foro nella parete e vi accosta l'occhio. La macchina da presa lo inquadra ora di profilo, perpendicolarmente alla sua visione, e poi vi si sostituisce.



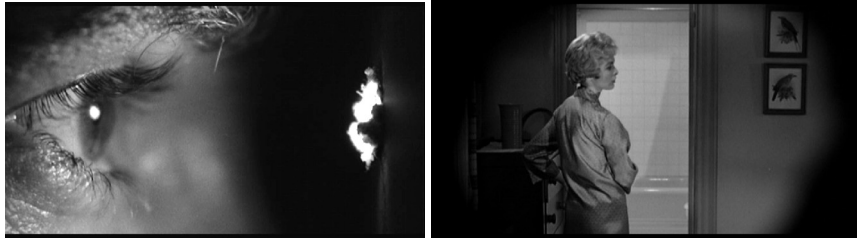
Una giovane donna si sta spogliando. La mdp ha ora nell'obiettivo un occhio a tutto schermo che spia

⁶ «Più in alto e più in fretta vogliono salire nella loro scalata immorale al potere, al denaro, al successo, più rovinosamente capitombolano gli ambiziosi novelli luciferi». (Giancarlo Beltrame, «Trame nel buio», in *Il giallo e il nero – Il cinema noir*, Supplemento a *Ciak* n. 8, agosto 2001, p. 18)

⁷ Fabio Carlini, «Hitchcock», Il Castoro Cinema 5, La Nuova Italia, Firenze 1974, p. 26.

⁸ Gian Piero Brunetta, «Hitchcock o l'universo della relatività», Delta Tre, Cittadella, 1971

attraverso la breccia. Controcampo sulla ragazza che finisce di spogliarsi.



La mdp entra nella doccia dov'è la donna e quando l'acqua inizia il suo getto dall'alto, ci viene mostrata dal punto di vista di lei.



Varie immagini ci illustrano il piacere che la giovane prova sotto l'acqua corrente, finché un'ombra si avvanza sullo sfondo, oltre la tenda di plastica trasparente. Scosta la tenda. Impugna un coltello.



La mdp rimanda la soggettiva della ragazza che vede la figura brandire un coltello contro di lei e calarlo.

⁹ Il dettaglio del water oltre a rimandare dal punto di vista visivo alla serie di forme rotonde della scena – il getto della doccia, lo scarico del piatto sottostante, l'occhio di Marion Crane – costituiva all'epoca dell'uscita del film una rottura notevole nelle abitudini di visione del cinema americano. Era infatti un oggetto scomparso dalle inquadrature da decenni in nome del puritanesimo conseguente al codice di autocensura Hays, che entrato in vigore nel 1930, divenne tassativo nel 1934 e rimase appunto fino all'inizio degli anni '60.

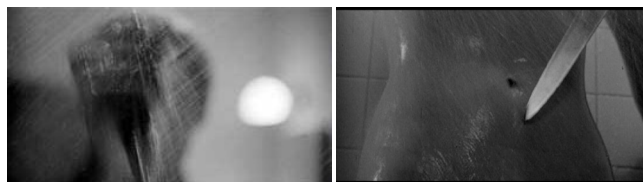


Controcampo in soggettiva dell'assassino: volto della ragazza che urla, dettaglio della bocca spalancata nell'urlo. La mdp. si sposta in alto e segue la mano che cala a colpire.

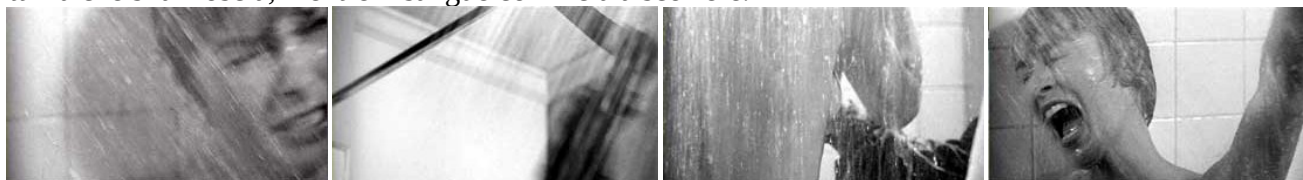


Un coltello lampeggia sullo sfondo del corpo nudo della donna, di cui si vede ancora un primo piano.

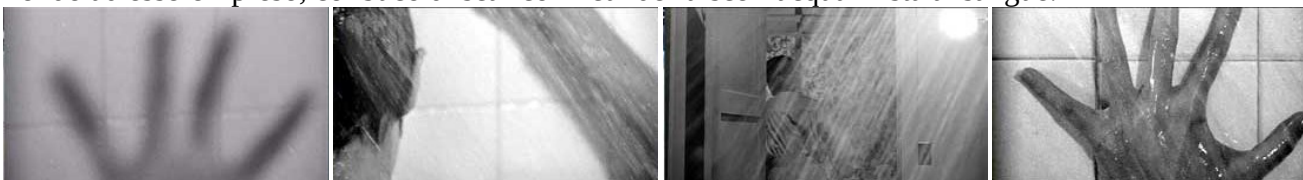




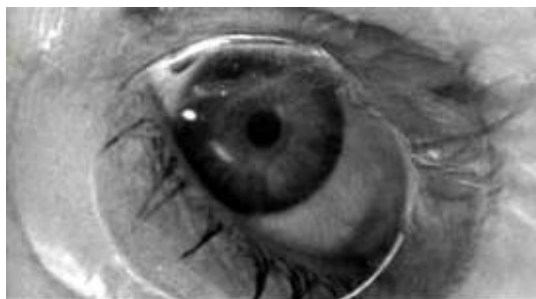
La mdp si allontana per cogliere gli ultimi colpi e si sposta nuovamente in alto da dove segue il corpo della vittima che si affloscia, mentre il sangue comincia a scorrere.



L'inquadratura torna alla stessa altezza della donna di cui si vede la testa in primo piano appoggiata alla parete e via via una serie di dettagli del corpo, dalla mano prima appoggiata alla parete, poi brancicante nel vuoto, infine afferrata alla tenda, che strappa con un colpo secco, alle gambe e ai piedi stesi sul fondo. È ora il fondo ad essere ripreso, col buco di scarico in cui defluisce l'acqua mista al sangue.



La mdp si avvicina a seguire il torbido vorticare fino quasi a sprofondare e si allontana quindi, rivelando in dissolvenza, l'occhio aperto, spento e vitreo della ragazza.



Un ultimo allontanamento ci mostra il volto della vittima in primo piano nella fissità della morte.



Link al video: <http://www.hitchcockmania.it/filmografia/psycho/movie/psycho.mov>

Link al video: <http://www.hitchcockmania.it/filmografia/psycho/movie/psycho.wmv>

È una sfida frustrante e persa in partenza cercare di tradurre con le parole una sequenza cinematografica, tanto più in questo caso in cui Hitchcock ha voluto sfidare i limiti della percezione visiva umana, immettendo settanta posizioni di macchina in quarantacinque secondi di film, ma fortunatamente le immagini e le nuove tecnologie aiutano quella critica che vuole descrivere con la maggior precisione possibile l'oggetto della propria indagine.

Sono partito da questo frammento di *Psycho*, che è giustamente una delle sequenze più famose dell'intera opera hitchcockiana, perché ci porta subito al centro del discorso che vorrei fare e meglio di altre ci permette di capire la dialettica della visione che si ha in ogni sequenza cinematografica.

Innanzitutto c'è da osservare come la sequenza appena descritta corrisponda a uno dei due poli estremi della visione, entrambi visitati con piena coscienza da Hitchcock: da una parte la frantumazione della continuità dell'immagine, per una ricostruzione spezzata di frammenti, in cui il collegamento tra l'uno e l'altro sia narrativo e psicologico (indubbiamente il tipo di discorso preferito dal regista), qui portato alle estreme conseguenze; dall'altro la continuità totale dell'immagine, senza segmentazione di inquadratura, che egli ha sperimentato in *Rope/Nodo alla gola* (1948), «un'enorme sfida tecnica» definita da Truffaut, costruito come un unico piano sequenza, senza stacchi apparenti¹⁰, in cui il tempo cinematografico corrisponde al tempo reale, e dove sono i movimenti di macchina e quelli degli attori a dare dinamicità all'azione, facendone un racconto cinematografico e non teatro filmato.



Rope/Nodo alla gola: La sfida di Hitchcock ai limiti di durata delle pellicole, la dilatazione del racconto, il piano sequenza all'ennesima potenza

¹⁰ Anche se in realtà, per esigenze tecniche, ogni dieci minuti, quando finiva la pellicola nel contenitore della macchina da presa, era necessario staccare, una difficoltà che Hitchcock racconta di aver risolto «facendo passare un personaggio davanti all'obiettivo per oscurarlo proprio nel momento preciso in cui la pellicola del caricatore finiva. Così c'era un primissimo piano sulla giacca di un personaggio e all'inizio della bobina successiva si riprendeva ancora col primissimo piano sulla sua giacca» (François Truffaut, «Il cinema secondo Hitchcock», Pratiche editrice, Parma, 1977, p. 153).



Rope/Nodo alla gola: Far passare uno degli attori di scena davanti alla macchina da presa consentiva a Hitchcock di continuare "senza interuzioni"

In tutte e due le scelte stilistiche, in ogni caso, lo sguardo della macchina coincide con lo sguardo dello spettatore, che viene trasformato, per volontà del regista ma con la propria complice adesione, in voyeur. E non soltanto quando, come in *Psycho*, la macchina da presa si sostituisce con una soggettiva al personaggio che sta spiando, o, come in *Rear window*, tutto il film è un continuo occhieggiare con perversa curiosità nelle faccende altrui, ma sempre, perché guardare un film è spiare con piacere storie altrui. Al di sotto di questa coincidenza sovrapposta di sguardi tra macchina da presa e spettatore, possiamo distinguere quando lo sguardo del regista osserva la sua storia e i suoi personaggi e quando invece combacia col loro punto di vista. A metà strada possiamo situare le inquadrature di personaggi che osservano, guardano, sbirciano, scrutano, mettono in atto, insomma, le loro capacità visive: è la situazione iniziale, ad esempio, della sequenza di *Psycho* più sopra descritta.

Hitchcock è un regista essenzialmente visivo e visivamente essenziale, ogni sua inquadratura è caricata di significati espressivi ed è assolutamente non superflua, per questo «quando all'occhio del regista si sostituisce quello di un suo personaggio, di colpo l'immagine si carica di significati drammatici»¹¹.

La soggettiva ha spesso in lui questa funzione dramatizzante, specialmente in quella sua particolare forma che è il *dettaglio*, momento privilegiato della visione: chi non ricorda l'angoscia che trasmettono la tazzina di caffè in primo piano di *Notorius/Notorius - L'amante perduta* (1946), quando Alicia ha i primi sospetti dell'avvelenamento lento e prolungato di cui è vittima.



Notorius/Notorius - L'amante perduta: Due tazzine vengono mostrate in dettaglio prima della scena in cui Alicia scopre di essere avvelenata.



...ma è la posizione della tazzina rispetto a lei indebolita sulla poltrona a potenziare il senso della scena facendo leva su un elemento visivo. O la parola «murder» composta sul tavolo da gioco da Lina, prima dell'incubo di cui abbiamo già parlato, in *Suspicion*; e gli esempi potrebbero continuare all'infinito. Ma anche quando non è in soggettiva, il dettaglio funziona come «climax», come momento alto della narrazione, specialmente se sottolineato da un movimento di macchina o di obiettivo, come nella famosa scena della chiave in *Notorius*.

¹¹ G.P. Brunetta, op. cit., p. 79



Notorius/Notorius - L'amante perduta

o in quella del bicchiere di latte in *Suspicion*.



Suspicion/Il sospetto

Lo schermo, riempito per un attimo in tutta la sua dimensione da un piccolo oggetto o da un particolare, promana un senso di disagio: gli oggetti comuni, straniati dal loro contesto quotidiano, assumono una valenza negativa, di aggressività, che insinua nello spettatore quell'ansia necessaria per il gioco del racconto.

In tutti i film di Hitchcock ritroviamo personaggi che osservano o sono osservati e sono, questi, sguardi che mettono in rilievo fatti inquietanti. Spesso sono diretti fuori campo e solo le inquadrature successive chiariscono il bersaglio visivo. Prendiamo ad esempio alcune sequenze iniziali di *Young and innocent*/*Giovane e innocente*, un film tra i più interessanti dell'intera opera hitchcockiana, e dove la centralità del tema della visione appare chiaramente. Il pubblico sa fin dall'inizio che l'assassino soffre di un tic nervoso agli occhi, per un primo piano illuminato da un lampo nella notte tempestosa del litigio e del delitto,



Young and innocent/*Giovane e innocente*

e la ricerca affannosa dell'uomo col tic è il motivo portante dell'azione; ebbene in molte sequenze sono gli sguardi dei personaggi e non il dialogo a portare avanti la narrazione, come quando viene ritrovato il cadavere della vittima. Robert Tisdall sta facendo una passeggiata mattutina lungo una scogliera, ad un tratto qualcosa, sulla spiaggia molto più in basso attira la sua attenzione: è il cadavere di una donna. Scende di corsa, si china sul corpo esanime e la mdp lo inquadra dal basso, dalla prospettiva della morta. Si rialza e si guarda in giro senza vedere nessuno. Si allontana di corsa, mentre lungo il litorale si stanno avvicinando due giovani bagnanti. Hanno un moto di sorpresa negli occhi e si mettono a correre. Si chinano e vengono riprese nella stessa identica posizione di Robert: c'è orrore nei loro volti. Si ritraggono, girando la testa dall'altra parte e poi lentamente ritornano a guardare. Alzano lo sguardo e scorgono Robert che si sta allontanando velocemente. Uno sguardo dall'alto verso il basso aveva aperto la lunga sequenza, uno diametralmente opposto, dal basso verso l'alto la chiude¹².

¹² Del resto su queste chiusure circolari è costruito tutto il film, che si apre con un primo piano della vittima irata che guarda verso destra e si chiude con un primo piano del sorriso raggiante di Erica, che ha aiutato Robert a provare la sua innocenza, verso sinistra. Erica entra in contatto con Robert quando costui cade svenuto all'interno della sala da ballo, soccorre il batteri sta assassino, svenuto dopo la crisi di nervi che l'ha colto. Anche alla stessa famosissima carrellata in



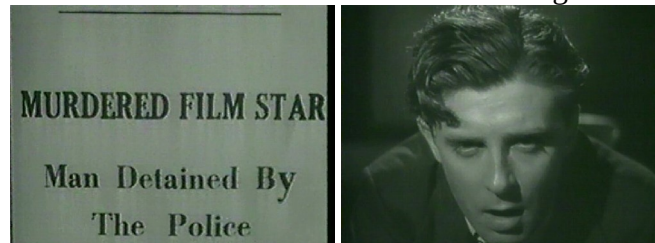
La sequenza successiva si apre, dopo una dissolvenza, su un gruppo di persone riunite nello stesso punto della spiaggia. Ci sono le due ragazze, Robert, dei poliziotti e dei marinai. I sospetti convergono su Robert, che gira disperatamente lo sguardo intorno, ma gli sguardi duri e indifferenti che gli restituiscono gli astanti lo imprigionano implacabilmente e l'ultima inquadratura è sullo sguardo assente di Robert in macchina,

avanti, verso gli occhi dell'assassino, corrisponde una controcarrellata all'indietro, quando egli ha ormai raggiunto il culmine della crisi. È anche questa una delle soluzioni stilistiche e narrative predilette da Hitchcock.

verso lo spettatore, l'ultimo e l'unico a cui può chiedere comprensione ormai, coinvolgendolo ulteriormente nella narrazione e al suo fianco, perché sa che egli è innocente.



Dopo una sequenza inserto sui titoli dei giornali, una dissolvenza d'apertura ci ripropone lo stesso sguardo in macchina di Robert, che una carrellata indietro ci rivela sotto interrogatorio in prigione.



Lo sguardo in macchina viene usato da Hitchcock anche in altri film ed è sempre un momento inquietante. Rispetto a questa che forse ne è la prima apparizione nella sua opera, infatti, è sempre lo sguardo dell'assassino che si rivolge direttamente allo spettatore voyeurista, è un'intrusione del suo sguardo nel nostro, o attraverso la mediazione del personaggio guardone, come in *Rear Window*, o senza alcun filtro, come sguardo del folle che attraversa lo schermo e penetra dalla nostra parte dello specchio. La separazione che divideva lo spettatore dallo spettacolo non è più invalicabile, diventa valicabile: lo spazio protetto del voyeur, ossia il nostro spazio, diventa raggiungibile e la minaccia si fa più percepibile.



Shadow of a Doubt/L'ombra del dubbio



Rear Window/La finestra sul cortile



Psycho/Psycho

Ricordiamo che anche altrove Hitchcock ha presentato dei personaggi incastrati dalle occhiate accusatrici di, testimoni o di persone presenti sulla scena: ad esempio in *The Wrong Man* (1956), dove Ballestrero viene incriminato dopo il riconoscimento fatto dalle vittime delle rapine.

Quando Hitchcock mette in campo dei personaggi «osservanti» lo fa sempre fedele al suo principio che «un regista non ha niente da dire, deve mostrare». Il gioco degli sguardi costituisce quindi una delle costanti più significative del suo lavoro e «la presenza all'interno delle storie stesse di personaggi che osservano o sono osservati, tradisce più che una vocazione conoscitiva la tendenza narcisistica a ritrovare se stessi e la scoperta che, al di là dello sguardo, c'è sempre la possibilità di essere guardati da qualcuno che non vediamo e

che può decidere del nostro destino (questo qualcuno è sempre un'entità definita, mai trascendente»¹³.

Ma torniamo a *Young and Innocent*, dove a mio avviso la centralità del tema della visione viene rimarcata anche dalla comparsa tra il pubblico curioso che si affolla all'uscita del tribunale del regista, con una macchina fotografica a tracolla, che non riesce a far funzionare per un colpo che riceve da Robert in fuga, semi-accecato dagli occhiali spessissimi, che con un colpo di mano è riuscito a trafugare al suo avvocato difensore.



Young and Innocent/Giovane e innocente: il cameo di Alfred Hitchcock

Lungo tutto il corso del film un refrain continuo porta costantemente l'attenzione sulla vista, dal gioco degli sguardi, di cui ho già parlato, allungo pezzo dedicato agli occhiali dell'avvocato, maniacalmente puliti, goffamente sporcati, nuovamente puliti e infine furbescamente sottratti e infilati per una provvidenziale fuga; dalla presenza di Hitchcock tra i curiosi con la macchina fotografica, alle ombre sugli occhi di Robert quando si rifugia nel mulino e guarda la partenza di Erica dalla finestra; dal gioco di sguardi tra Erica e Robert, spiato dalla zia, a casa della quale si sono recati, all'opportuno gioco della mosca cieca che, bendando la zia, consente ai due di continuare la fuga e l'indagine, fino alla carrellata finale che si chiude sul dettaglio degli occhi nervosamente strizzati in un ictus incontrollabile dal batterista/assassino, di cui abbiamo parlato più sopra.

Un refrain che continua a spostarsi lungo l'asse semantico della coppia oppositiva.

pericolo vs salvezza

Il tic nervoso che colpisce l'assassino agli occhi sembra inoltre suggerire l'accostamento

distorsione della visione = distorsione morale o sessuale.

Un accostamento che ritorna anche in *Strangers on a train*, dove l'avida moglie di Guy, che non vuol concedergli il divorzio, è fortemente miope e così non a caso il suo assassinio ci viene mostrato attraverso le lenti dei suoi occhiali, caduti nella colluttazione.



Strangers on a train/Delitto per delitto

E in *The birds*/Gli uccelli, Annie che è stata l'amante di Mitch, viene ritrovata orrendamente sfigurata e con le orbite svuotate. Anche se non è l'unica a fare questa fine...



Due inquadrature da Birds/Gli uccelli

Inoltre i personaggi femminili di Hitchcock che portano ostentatamente gli occhiali soffrono sicuramente di frigidità: tipici esempi ne sono la Pamela dei *39 Steps*, la Lina di *Suspicion* e la Constance di *Spellbound*,

¹³ G.P. Brunetta, op. cit., p. 29.

che usano gli occhiali come arma di difesa nei confronti dell'uomo aggressore, e se ne liberano solo quando questi trova il modo giusto di accostarle e allora le porte si possono anche aprire a ripetizione.



Nell'ordine: Pamela in *The 39 Steps*/Il club dei 39, Lina in *Suspicion*/Il sospetto e Constance in *Spellbound*/Io ti salverò

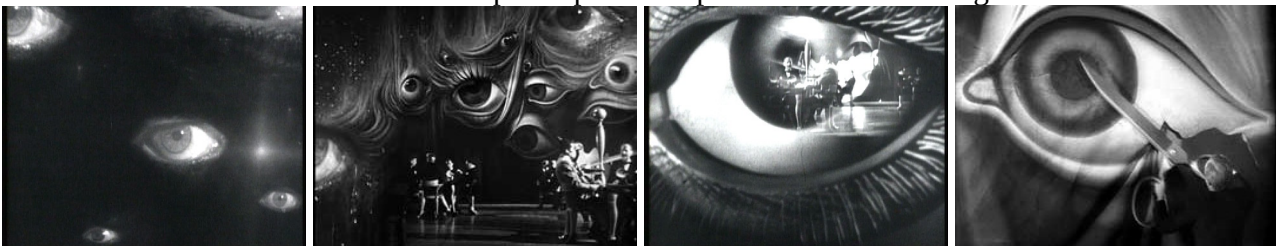
Unica eccezione è il cieco di *Saboteur*, che riconosce l'innocenza di Barry, il quale fuggendo si è rifugiato in casa sua: ma in questo caso è tutto il mondo «normale» che si è schierato contro di lui, mentre gli unici che lo aiutano indiscriminatamente, oltre al cieco, sono gli incredibili membri del circo delle meraviglie che lo accolgono per sottrarlo alla polizia. È il mondo dei vedenti che si lascia ingannare dalle apparenze e agisce come un cieco e di conseguenza, in un mondo rovesciato sono i non vedenti, e quelli fuori dalla normalità a comprendere il vero.

Una delle inquadrature che con frequenza tornano in molti film hitchcockiani, è il dettaglio dell'occhio. Abbiamo già descritto la sequenza dell'assassinio in *Psycho* e la carrellata in avanti di *Young and Innocent*, potremmo aggiungere i titoli di testa di *Vertigo* e inquadrature simili quasi in ogni film.



Vertigo/La donna che visse due volte

Molto interessante si presenta anche la sequenza del sogno in *Spellbound*, con la scenografia di Salvador Dalì. Da un fondo nero emergono a poco a poco dei punti luminosi, che ingrandendosi si trasformano in occhi sbarrati, finché lo schermo viene riempito da un unico grande occhio, al cui interno, come una scatola cinese, si moltiplicano altri occhi. In dissolvenza si trasformano nella parte più alta di una scenografia, sotto cui un'orchestra suona. Un uomo con un enorme paio di forbici va in giro a tagliare i drappaggi e viene inquadrato mentre taglia un occhio, da cui subito ne riemerge un altro. La macchina avanza all'interno di questo occhio, da cui in dissolvenza emerge l'orchestra e una donna che cammina e bacia gli astanti. Una dissolvenza su John I Edwardes chiude la prima parte e la più interessante del sogno.



Inevitabili sono i richiami al *Chien andalou* di Bunuel e Dalì, e all'occhio inciso dal rasoio, ma qui l'uso che ne fa Hitchcock sembra rimandare al concetto di «occhio della coscienza», che esplora gli abissi sconosciuti dell'inconscio umano, che tali rimangono nonostante le fiduciose spiegazioni didascaliche che vengono inserite nel racconto. «L'occhio occupa un rango estremamente elevato nell'orrore» ha scritto Bataille¹⁴, e Hitchcock, che ai confini dell'orrore si è sempre spinto, ce lo ha mostrato.

¹⁴ Georges Bataille, «Critica dell'occhio», Guaraldi, Firenze, 1972, p.48

E infine, per concludere, una suggestiva frivolezza: come dimenticare che l'ultima inquadratura di tutta l'opera hitchcockiana è una strizzata d'occhio, rivolta direttamente allo spettatore?



Dieses Dokument wurde mit Win2PDF, erhaeltlich unter <http://www.win2pdf.com/ch>
Die unregistrierte Version von Win2PDF darf nur zu nicht-kommerziellen Zwecken und zur Evaluation eingesetzt werden.