

Hitchcock: il primato del visivo sul verbale (Prima parte)

Luciano Mariani info@cinemafocus.eu

[Vai alla versione online \(italiano e inglese\)](#)

"Diciamolo, era un voyeur.. Sì, l'uomo era un voyeur, ma non siamo tutti dei voyeur?"

Alfred Hitchcock

1. Introduzione

Quando si pensa ad un film di Hitchcock, ci vengono subito in mente delle *immagini*: la famosissima sequenza della doccia in *Psyco*, l'assalto dei pennuti in *Gli uccelli*, i differenti volti di Kim Novak in *La donna che visse due volte* ... Tutti i film sono naturalmente fatti di immagini in movimento, ma nel caso di quelli girati da Hitchcock le immagini hanno una tale forza e potere da imprimersi nella memoria degli spettatori al di là della storia a cui appartengono. E questi ricordi si accompagnano ad emozioni altrettanto forti: le immagini hanno fissato per sempre nella nostra mente quello che abbiamo provato mentre le guardavamo. Il potere di evocare emozioni innanzitutto attraverso le immagini, più che con altre componenti di un film, è forse la caratteristica più evidente dell'opera di Hitchcock.

2. Un talento naturalmente visivo

Questa specifica capacità *visiva non-verbale* si rivelò molto presto nella vita del regista. Giovannissimo, e mentre lavorava per una compagnia telegrafica, frequentò dei corsi all'università di Londra, nella sezione delle Belle Arti, per imparare le tecniche del disegno; presto fu spostato nel reparto pubblicitario dell'azienda, per disegnare annunci; e ottenne il suo primo lavoro nell'industria cinematografica alla Famous Players-Lasky della Paramount, succursale di Londra, presentando i disegni che aveva fatto per illustrare le didascalie (o "titolo") che costituivano il dialogo di un film muto. Divenne quasi subito capo della sezione addetta, appunto, ai "titoli".

E' importante ricordare che la carriera di Hitchcock cominciò nell'era del cinema muto: tra il 1925 e il 1929 il regista girò nove film muti, ed anche il suo primo film sonoro, *Ricatto* (1929), fu prodotto in due versioni, muta e sonora. Alla fine degli anni '20 il cinema muto aveva ormai raggiunto livelli sofisticati di produzione: non potendo contare sui dialoghi e i rumori, il cinema muto necessariamente sviluppò tecniche visive molto efficaci, al punto che molti (compreso Hitchcock) ritennero che l'aggiunta del sonoro non fosse necessaria e che, al contrario, il cinema ne avrebbe sofferto.

Al contrario di altri registi, Hitchcock voleva avere in mente in modo molto chiaro come si sarebbe svolta una sequenza di un suo film, in modo che, al momento della ripresa, ogni elemento della messa-in-scena ed ogni movimento della macchina da presa fosse già stabilito: era come se girasse la sequenza nella sua testa e la ripresa non fosse altro che la trasposizione concreta di questa visione. Per questo usava dire che i suoi film erano finiti prima di cominciare le riprese, e i suoi attori avevano l'impressione che avesse già visto tutto il film nella sua testa (Nota 1). Per raggiungere questo scopo Hitchcock si aiutava disegnando egli stesso (o facendo disegnare) degli *storyboards*, ossia delle illustrazioni delle sequenze con le indicazioni precise di quanto doveva succedere e di come doveva essere filmato. Nel video che segue, che mostra la sequenza della doccia in *Psycho*, si confronti lo *storyboard* disegnato da Saul Bass (famosissimo creatore di titoli per il cinema) con le effettive riprese, e si noti la corrispondenza puntuale.

[Psycho \(1960\)](#)

"Non mi piace la letteratura molto "scritta" in cui la seduzione sta nello stile", ebbe a dire Hitchcock. "Il mio spirito è strettamente visivo e se leggo una descrizione dettagliata mi irrita perchè potrei fare vedere altrettante cose e più in fretta con una macchina da presa" (Nota 2, p. 263; tutte le citazioni, tranne dove diversamente segnalato, rimandano ad affermazioni di Hitchcock).

3. *Un gioco a tre*

La padronanza delle immagini è una componente essenziale della concezione che Hitchcock aveva del cinema. Come scrisse François Truffaut, nell'Introduzione alla celebre intervista-fiume che realizzò con Hitchcock nel 1962, e che citeremo molto spesso in questo *Dossier* (Nota 2), "L'arte di creare il suspense è nello stesso tempo quella di mettere il pubblico "nell'azione", facendolo partecipare al film. Lo spettacolo, da questo punto di vista, non è più un gioco che si fa a due (il regista + il suo film), ma a tre (il regista + il suo film + il pubblico)" (p. 15). Nei film di Hitchcock, in altre parole, gli spettatori costruiscono in un certo modo il film nel momento in cui lo guardano, reagendo con i loro pensieri, e soprattutto con le loro emozioni, a quanto viene loro mostrato. Certamente, questo "gioco a tre" è manovrato sapientemente dal regista, che sceglie non solo *cosa* farci (o *non* farci) vedere e sentire, ma ancora di più *come* regolare questo continuo interscambio tra lo schermo e le nostre reazioni, spostando a volte la prospettiva di una storia in modo da mettere lo spettatore dalla parte del personaggio. In tal modo il regista lascia che il pubblico "faccia il lavoro" mettendo in moto la sua immaginazione, e in tal senso il cinema di Hitchcock è un cinema "soggettivo". Nel video che segue, Hitchcock stesso spiega chiaramente come il suo trattamento filmico "per immagini" interagisca con la mente dello spettatore.

[Alfred Hitchcock explains the element of suspense \(di Eyes on Cinema\) - Sottotitoli disponibili](#)

[Notorius, l'amante perduta \(1946\)](#)

In questa sequenza da *Notorius*, il bacio tra Cary Grant e Ingrid Bergman dura praticamente per tutta la sequenza, ossia per più di tre minuti, e non viene interrotto neppure dagli spezzoni di dialogo e persino da una telefonata. "Sentivo che per loro era necessario non separarsi e non smettere di abbracciarsi; sentivo anche che la macchina da presa, rappresentando il pubblico, doveva essere ammessa come una terza persona a unirsi a questo lungo abbraccio. Davo al pubblico il grande privilegio di abbracciare Cary Grant e Ingrid Bergman insieme. Era una specie di ménage a tre temporaneo" (p. 219).

La magia di Hitchcock è quella di manipolare lo spettatore e le sue aspettative in modo continuo ma sottile e quasi impercettibile ("Era appassionante per me adoperare la macchina [da presa] per ingannare il pubblico", p. 232). "Il pubblico cerca sempre di anticipare, gli piace poter dire: "Ah! Io so cosa succederà adesso". Allora non bisogna soltanto tener conto di questo, ma dirigere completamente i pensieri dello spettatore ... Mi sembra che i sentimenti del pubblico subiscano diverse modificazioni all'interno di [*Psyco*].

Psyco (1960)

Siamo molto stupiti dall'omicidio, ma appena Anthony Perkins fa scomparire gli indizi, parteggiamo per lui, speriamo che non gli diano delle noie. Più tardi, quando apprendiamo dallo sceriffo che la madre di Perkins è morta da otto anni, allora tutt'a un tratto cambiamo campo e diventiamo ostili ad Anthony Perkins, ma per pura curiosità ... (*Truffaut: Tutto ciò ci riporta all'idea del pubblico voyeur ...*) In effetti ... Quando Perkins guarda la macchina che affonda nello stagno, il pubblico, nel momento in cui la macchina smette per un istante di affondare, dice: "Purchè affondi completamente", nonostante sappia che c'è dentro un cadavere, E' un istinto naturale" (p. 227-229). E ancora: "In *Psyco* del soggetto mi importa poco, dei personaggi anche: quello che mi importa è che il montaggio dei pezzi del film, la fotografia, la colonna sonora e tutto ciò che è puramente tecnico possano far urlare il pubblico. Credo sia una grande soddisfazione per noi utilizzare l'arte cinematografica per creare un'emozione di massa" (p. 233).

4. Le immagini parlano

Il pensionante (1926)

La padronanza del visivo permette a Hitchcock di iniziare una storia fornendo tutto il contesto necessario e gli eventi importanti per immergere subito lo spettatore nella trama. Questo è ancora più evidente nei film muti girati da Hitchcock, come nelle prime scene di *Il pensionante*, che introducono la storia di un serial killer che si aggira per Londra. Vediamo in rapida sequenza: una ragazza bionda che urla; il titolo di una pubblicità di un musical ("Tonight - golden curls" - "Stasera - riccioli d'oro") ripetuto quattro volte; una donna terrorizzata; un poliziotto, poi un giornalista, che prendono delle note; persone che guardano incuriosite; la donna che indica ai poliziotti il corpo della ragazza; un biglietto trovato addosso ("The avenger" - "Il vendicatore"); ancora la folla che si accalca; il poliziotto che porta la donna in un pub per farle bere qualcosa di forte; un giornalista che si precipita in una cabina telefonica per comunicare al giornale la notizia; di nuovo la donna che fornisce una descrizione dell'assassino (la didascalia dice: "Tall he was - and his face all wrapped up" - "Era alto - e con la faccia tutta coperta"); un uomo che si copre il volto, facendo finta di essere l'assassino, e rinfocolando così il terrore della donna (un tocco di humour!); ancora il giornalista, poi la redazione del giornale; la notizia trasmessa tramite telescriventi; la frenesia nelle redazioni; i giornali che vengono stampati e poi distribuiti (con la didascalia che dice: "Murder - Wet from the press" - "Assassinio - Fresco di stampa" - ma la parola "wet" ("bagnato") fa anche riferimento al fatto che la ragazza è morta annegata - lo humour si perde nella traduzione ...); la gente che ne parla (la didascalia dice: "Always happens Tuesdays - that's my lucky day" - "Succede sempre di martedì - è il mio giorno fortunato"); la notizia appare su un giornale luminoso come a Times Square; la notizia diffusa per radio; e mentre ricompare più volte l'insegna dell'inizio ("Tonight - golden curls"), vediamo le ragazze nel camerino di un teatro leggere il giornale e cominciare a preoccuparsi del colore dei loro capelli, visto che le vittime del serial killer sono tutte bionde ...

Come si vede, è stato necessario un lunghissimo paragrafo per descrivere a parole quello che vediamo in 5 minuti e 45 secondi di film. Ad ogni passaggio di scena, si aggiunge un'informazione supplementare e si avvia inesorabile la macchina del terrore.

Un altro chiaro esempio di come si possa presentare una storia e il suo contesto senza bisogno di parole è l'inizio di *La finestra sul cortile*.

La finestra sul cortile (1954)

All'inizio, l'inquadratura è fissa su una finestra aperta su un cortile. Non appena finiscono i titoli di testa, la macchina presa ci fa uscire da questa finestra per offrirci una panoramica del cortile. Con un solo stacco, facciamo un giro completo del cortile e rientriamo dalla finestra da cui siamo appena usciti, per scoprire un primissimo piano di un uomo che dorme, tutto sudato. In effetti lo stacco successivo inquadra il termometro, che segna ben più di 90 gradi Fahrenheit (ben più di 30 gradi centigradi). Dal termometro parte una seconda panoramica, che ci riporta fuori dalla camera. Le immagini che seguono ci fanno capire che siamo di primo mattino: un uomo che si fa la barba, una coppia che si sveglia dopo aver dormito sul balcone, una ragazza che prepara la colazione facendo esercizi ginnici, una strada appena intravista sullo sfondo dove passa un'autocisterna spruzzando acqua, qualcuno che sbatte le lenzuola fuori dalla finestra ... finché rientriamo sul primo piano del nostro uomo, tuttora addormentato. Scopriamo che ha una gamba ingessata e che è seduto su una sedia a rotelle. La macchina da presa continua il suo movimento: ora inquadra una macchina fotografica rotta, poi alcune foto di un incidente automobilistico, altre foto, la copertina di una rivista e altre macchine fotografiche. Dissolvenza. Rivediamo il nostro uomo che si sta facendo la barba, poi che fa una telefonata, anche se la sua attenzione è attratta da un paio di ragazze che stanno per mettersi a prendere il sole su una terrazza, e poi, soprattutto, dalla ballerina di fronte ...

Nel giro di poche panoramiche abbiamo già chiaro l'ambiente (un cortile interno, con una varietà di abitanti) e il personaggio, che, lo deduciamo dalle immagini, è un fotografo/reporter che ha avuto un incidente ed è ora immobilizzato dall'ingessatura, il che non gli impedisce di apprezzare le belle ragazze ... "Quando si racconta una storia al cinema, non si dovrebbe ricorrere al dialogo se non quando è impossibile fare altrimenti. Mi sforzo sempre di cercare per prima cosa il modo cinematografico di raccontare una storia per mezzo della successione delle inquadrature e delle sequenze" (p. 52).

5. Il "cinema puro"

Hitchcock chiamava la maggior parte dei film "fotografie di gente che parla", contrapponendo la sua visione di un "cinema puro", fatto dei mezzi espressivi esclusivi al cinema: i movimenti di macchina, la progettazione del suono e l'arte del montaggio. La ragione principale per cui non gli piacevano i dialoghi era che essi si fanno carico della narrazione della storia e di fatto costituiscono un modo "pigro" di comunicare informazioni. Nel video che segue, è messo a confronto il modo di costruire la tensione di un evento drammatico, tutto attraverso il dialogo, dal film *Jurassic World* (di Colin Trevorrow, USA 2015). In realtà, nei film di Hitchcock il dialogo e le immagini lavorano assieme - uno presenta il testo e le altre il sotto-testo; o, in altre parole, ciò che viene *detto* (in superficie) può essere contraddetto da ciò che viene *mostrato* (i pensieri, le intenzioni, le emozioni dei personaggi, nascoste ma intuibili proprio osservando il loro comportamento non-verbale, e in particolare i loro sguardi). I mezzi formali, prettamente cinematografici, che Hitchcock utilizza per fare tutto ciò sono sostanzialmente la corrispondenza degli sguardi (*eye line*), la dimensione

del'inquadratura (*shot size*) e la durata della ripresa (*shot duration*). Nel video questi concetti sono discussi ed esemplificati anche tramite la collaborazione di registi come Peter Bogdanovich e Martin Scorsese.

[Alfred Hitchcock: Dialogue versus Pure Cinema \(di Kristian Ramsden\) - Sottotitoli disponibili](#)

Anche Truffaut aveva espresso molto chiaramente il rapporto tra dialogo e immagini: "Il dialogo non fa che esprimere i pensieri dei personaggi mentre sappiamo bene che spesso le cose si svolgono diversamente nella vita ... Se assistiamo a riunioni [della vita sociale], avvertiamo benissimo che le parole pronunciate sono secondarie, di convenienza e che l'essenziale è altrove, nei pensieri degli individui, pensieri che possiamo cogliere osservando gli sguardi ... Scene di questo tipo [sono] basate sulla sfasatura tra l'immagine e il dialogo, in cui la prima situazione (evidente) e la seconda (segreta) vengono filmate simultaneamente allo scopo di ottenere un'efficacia drammatica strettamente visiva" (Nota 1, p. 17-18).

Ancora un esempio di quasi totale assenza di dialogo e di suggerimento di pensieri ed emozioni tramite le immagini: in questa sequenza da *Sabotaggio*, la moglie di Verloc ha scoperto che il marito è un terrorista e che ha causato la morte del fratellino, cui aveva affidato un pacco contenente una bomba ad orologeria. Sconvolta, la donna si appresta a servire la cena al marito.

[Sabotaggio \(1936\)](#)

Si alternano primi piani del viso della donna e dei gesti che sta compiendo: quando a un certo punto sta maneggiando un coltello, improvvisamente lo allontana da sè. E mentre il marito di lamenta del pasto, lei volge lo sguardo verso una sedia vuota - evidentemente, il posto che occupava il fratellino. Di nuovo si rimette a maneggiare coltello e forchetta, e di nuovo li lascia cadere sul piatto. Il legame tra le emozioni che prova la donna e gli sguardi verso il coltello ci fanno capire che cosa sta pensando. Con due primissimi piani dei personaggi, e con la mano della donna che tocca per un istante il coltello, capiamo che il marito ha intuito tutto. A questo punto lasciamo la parola a Hitchcock: "La suspense tra i due personaggi è stato creato e tra essi c'è il coltello. Ora, grazie alla macchina da presa, il pubblico entra a far parte della scena e bisogna soprattutto evitare che la macchina da presa divenga improvvisamente distante e obiettiva, altrimenti si distrugge l'emozione che è stata creata. Verloc si alza in piedi e cammina intorno alla tavola, ma, così facendo, va dritto vero la macchina da presa, in modo che si avverta nella sala la sensazione di dover indietreggiare per fargli posto; se ci si riesce, istintivamente lo spettatore deve spingersi leggermente indietro nella poltrona, per lasciare passare Verloc davanti a lui; quando Verloc è passato davanti a noi, la macchina scivola di nuovo verso [la moglie] e ritorna all'oggetto principale, il coltello. E la scena continua fino a culminare nell'omicidio. Il primo lavoro consiste nel creare l'emozione, il secondo nel prolungarla" (p. 90-91).

"Il dialogo deve essere un rumore in mezzo agli altri, un rumore che esce dalla bocca e dai personaggi le cui azioni e sguardi raccontano una storia costruita attraverso immagini" (p. 184). E tuttavia, Hitchcock sapeva altrettanto bene maneggiare il dialogo, o meglio, integrarlo strettamente con le immagini. Si consideri questa sequenza da *Ricatto*: una ragazza, Alice, ha ucciso con un coltello un pittore che cercava di violentarla. La vediamo a casa il giorno dopo scendere le scale per raggiungere la sala da pranzo.

[Ricatto \(1929\) \(versione italiana\)](#)

[Blackmail \(1929\) \(versione inglese\)](#)

La vediamo poi sedersi a colazione con i genitori, mentre una cliente del negozio del padre continua ininterrottamente a parlare dell'omicidio, menzionando in continuazione il coltello del delitto. Vediamo le reazioni di Alice sul suo volto, con piani sempre più ravvicinati. Nella versione italiana, ad un certo punto, la parola "coltello" viene ripetuta *fuori campo, come se provenisse ormai dalla mente di Alice* (e non più dalla cliente). E quando il padre le chiede di affettare il pane, la ragazza prende in mano il coltello ma lo lancia per aria ... E' molto interessante confrontare la versione originale inglese: qui la cliente continua a parlare, ma la sua voce si abbassa sensibilmente, tranne che per la parola "coltello" che giunge ben chiara alle nostre orecchie (e a quelle di Alice). L'emozione che prova Alice è la stessa, ma il suono, che continua a provenire dalla cliente e non da un voce diversa fuori campo, ne accentua la drammaticità.

4. *L'arte del guardare*

"I film di Hitchcock presentano l'atto del guardare come un filtro o una prospettiva attraverso cui vedere, e a volte non vedere, gli eventi come si manifestano attorno ai personaggi. Riguarda le differenze tra il guardare con buone intenzioni e guardare con cattive intenzioni e come la linea tra queste due prospettive sia il più delle volte poco chiara e obliqua" (Nota 3)

Fondamentale nella concezione del "cinema puro" di Hitchcock è il *punto di vista soggettivo*: un primo piano di un soggetto mostra che sta guardando qualcosa, l'inquadratura successiva mostra ciò che sta guardando, e si ritorna al primo piano, che ora mostra la reazione del soggetto a ciò che ha visto. Nel video seguente, Hitchcock stesso ci dimostra il potere di questo montaggio di immagini per trasmettere pensieri ed emozioni.

[Hitchcock demonstrates montage \(di Mcglue\) - Sottotitoli disponibili](#)

Dunque *l'atto del guardare* è centrale nella cinematografia di Hitchcock, al punto che "è stato affascinato dal voyeurismo sin dagli inizi della sua carriera" (Nota 4). In questa sua passione, o potremmo dire anche ossessione, trasforma il pubblico in suo complice, nel senso che ciò che guarda uno dei personaggi, o più in generale la macchina da presa, è anche offerto alla visione agli spettatori: il modo forse più chiaro ed efficace di realizzare quel "gioco a tre" di cui abbiamo parlato.

Una delle immagini più evidenti di questo processo all'opera in un film è questa famosa sequenza da *Psyco* (da confrontare con la medesima scena dal *remake* di *Psyco* diretto da Gus Van Sant).

[Psyco \(1960\)](#)

[Psyco \(di Gus Van Sant, USA 1999\)](#)

Abbiamo forse già intuito che Norman Bates (Anthony Perkins) ha una personalità disturbata, ma ora lo vediamo spostare un quadro, che nasconde un buco nel muro, a cui Norman avvicina l'occhio. La luce che proviene dall'esterno illumina proprio l'occhio di Norman che guarda. Subito dopo, vediamo Marion (Janet Leigh) che si sta spogliando: dunque siamo noi, attraverso Norman, che stiamo guardando la donna, e, quasi a riaffermare questo, l'immagine successiva ci mostra un primissimo piano dell'occhio di Norman. Nel *remake* di Gus Van Sant, che segue quasi alla lettera l'originale, vediamo Norman (Vince Vaughn) guardare più volte Marion (Anne Heche) - ma i tempi sono cambiati, e, oltre ad una maggiore "nudità" di Marion, è chiaro che Norman nel frattempo si masturba.

"Lo spettatore ... ha due menti, e questo viene determinato da Hitchcock con uno sfruttamento implacabile dell'identificazione del pubblico attraverso il punto di vista" (Nota 5). "Gli spettatori sono sia obbligati ad identificarsi con le azioni che stanno accadendo sia a guardarle: essi vedono l'azione che accade e, allo stesso tempo, sono implicati nello sguardo da voyeur insito in Norman" (Nota 6). In altre parole, Hitchcock ha la capacità di farci sentire guardati (aumentando la nostra paura per il personaggio che è guardato) e, allo stesso tempo, di farci sentire noi stessi dei *voyeur*.

La finestra sul cortile è un altro esempio molto evidente di questa strategia hitchcockiana. Noi vediamo (e anche sentiamo) tutto per il tramite del giornalista immobilizzato con la gamba ingessata (James Stewart).

La finestra sul cortile (1954)

L'occhio di Stewart, e poi il teleobiettivo con cui affina la sua visione, delimita e definisce le inquadrature, cioè le porzioni di spazio e di tempo che, come spettatori, siamo costretti ad osservare. Capiamo che stiamo spiando la vita privata di altre persone, cioè che stiamo facendo qualcosa di riprovevole, qualcosa di tabù, ma non possiamo farne a meno, e quasi ci sentiamo in colpa. Non solo, ma la distanza che ci separa da quelle scene, e l'identificazione con Stewart che è immobilizzato, ci stimola anche una sensazione di impotenza rispetto a ciò che vediamo. Dunque la suspense che Hitchcock crea è ben più di una generica ansia: è un miscela diabolica di voyeurismo, senso di colpa e impotenza.

Nella notte del (presunto, poi accertato) omicidio, una pioggia battente fa da sfondo all'azione drammatica. Stewart alterna momenti di veglia, in cui quasi automaticamente volge lo sguardo fuori dalla finestra, a momenti di sonno. Le continue dissolvenze (in uscita e in entrata) ci fanno capire che man mano passa il tempo. All'inizio della sequenza, sentiamo un grido e il rumore di qualcosa che cade per terra e si rompe. Poi, tra le varie scene a cui assistiamo, sempre attraverso l'occhio di Stewart, vediamo un uomo che esce con una grossa valigia sotto la pioggia torrenziale, poi lo vediamo rientrare con la stessa valigia ... due volte o forse più, perchè, come Stewart, non vediamo sempre tutto ... ma ciò che vediamo è sufficiente per farci respirare il profumo del delitto ...

Un sofisticato gioco di sguardi plurimi si ritrova in questa sequenza da *La donna che visse due volte*.

La donna che visse due volte (1958)

Il poliziotto John (Scottie) Ferguson (James Stewart) è stato incaricato da un suo amico di sorvegliare sua moglie Madeleine (Kim Novak) che mostra strani comportamenti. In uno dei suoi pedinamenti, Scottie la segue fino all'interno di un museo. La sequenza degli sguardi segue questo sofisticato ordine:

- Scottie guarda Madeleine che fissa intensamente un quadro davanti al quale è seduta;
- Scottie guarda il mazzo di fiori che Madeleine ha in mano: primo piano dei fiori;
- la macchina da presa sale da questo primo piano al dipinto e lo zoom inquadra un mazzo di fiori identico che la donna nel ritratto ha in mano;
- Scottie ora guarda di nuovo Madeleine, e lo zoom inquadra i suoi capelli annodati, poi la macchina da presa sale nuovamente verso il dipinto, zoomando sui capelli della donna ritratta, che sono annodati allo stesso modo di Madeleine;
- Scottie guarda di nuovo verso l'alto, verso il dipinto, poi di nuovo verso Madeleine, sempre seduta assorta davanti al quadro.

La direzione degli sguardi è prestabilita e segue un andamento preciso, che unisce il nostro sguardo, gli sguardi di Scottie e ciò che egli vede: dalla panoramica della sala del museo alla figura di Madeleine ai dettagli dei fiori e dei capelli. Non abbiamo scelta: siamo testimoni, insieme a Scottie, degli strani, inquietanti parallelismi tra Madeleine e la donna del ritratto.

La padronanza degli sguardi da parte di Hitchcock si manifesta, naturalmente, non solo in ciò che ci fa vedere, ma anche in ciò che ci nasconde, o che nasconde ai suoi personaggi (ma non necessariamente a noi). Ne abbiamo un esempio magistrale in questa sequenza da *Giovane e innocente*, uno degli ultimi film girati dal regista in Inghilterra, prima di trasferirsi definitivamente a Hollywood.

Giovane e innocente (1937)

Nel film, una ragazza aiuta un ragazzo a trovare il vero colpevole di un omicidio di cui è ingiustamente accusato. Del vero assassino si sa che ha un tic agli occhi. La ragazza e un vecchio vagabondo (ora ben vestito), che saprebbe riconoscere l'assassino, si trovano in una sala da ballo. Lo svelamento avviene durante questa magistrale scena finale, "quella che secondo Rohmer e Chabrol contiene il più bel carrello in avanti della storia del cinema: una "panoramica" aerea che attraversa lentamente tutta la sala da ballo per scendere e individuare l'assassino, un batterista truccato da nero che ha un tic agli occhi" (Nota 7). All'avvicinarsi della macchina da presa, il tic dell'uomo si fa sempre più frenetico - come se, ha notato il critico Charles Barr, fosse la macchina da presa stessa ad obbligarlo a rivelare la sua colpa. L'uomo riconosce l'accompagnatore della ragazza perchè lo aveva incontrato in precedenza, e anche qui il riconoscimento avviene attraverso una geniale, rapida sovrapposizione di immagini. Hitchcock: "A questo punto faccio uno stacco e torno al vagabondo e alla ragazza, sempre seduti allo stesso posto all'altra estremità della sala. Ora il pubblico *sa* e si pone la domanda: "Come faranno il vagabondo e la ragazza a scoprire quest'uomo?" (p. 93).

N.B. La famosa intervista di Truffaut a Hitchcock, più volte citata in questo *Dossier*, è disponibile nel volume Truffaut F. 2002. *Il cinema secondo Hitchcock*. Nuove edizioni tascabili, Milano. Da questa intervista è stato tratto un documentario [Truffaut Hitchcock](#) diretto da Kent Jones, sottotitolato in italiano. L'intera intervista è disponibile su YouTube come serie di [file audio](#) (sottotitoli disponibili).

Fine della prima parte

Note

- (1) Spoto D. 1977. [Hitchcock the Designer](#), Print, XXXI:IV.
- (2) Truffaut F. 2002. *Il cinema secondo Hitchcock*. Nuove edizioni tascabili, Milano. Edizione inglese/English edition: *Hitchcock by Truffaut*, Paladin Grafton Books, London (revised edition 1986).
- (3) Trask M. 2017. [Hitchcock: The act of looking](#), Medium.
- (4) Leitch, T. 2002. *The Encyclopedia of Alfred Hitchcock: From Alfred Hitchcock Presents to Vertigo*, NY: Facts on File, Inc., New York, p. 358.
- (5) Spoto, D. 1976. *The Art of Alfred Hitchcock: Fifty Years of His Motion Pictures*, Anchor Books, New York.
- (6) Driscoll, P.A. 2014. ["The Hitchcock Touch": Visual Techniques in the Work of Alfred Hitchcock"](#),

International ResearchScape Journal, Vol. 1 , Article 4.

(7) *Il Mereghetti. Dizionario dei film.*, Baldini Castoldi Dalai, Milano.



Per saperne di più ...

* Dal sito *hitchcockmania.it*:

- Alfred Hitchcock - il Maestro del Brivido: [Biografia](#), [Filmografia](#), [Poster](#), [Foto dai film](#), [Casting](#), [Backstage](#), [Storyboard](#), [Cameo](#), [Foto di Sir Alfred](#), [Video Clip](#), [Colonne sonore](#), [Ipse dixit](#), [Curiosità](#), [Studi & Reviews](#), [Bibliografia](#), [DVD](#), [Best Friends](#)

* Dal sito *lacapannadelsilenzio.it*:

- [Alfred Hitchcock, il padre del thriller moderno](#)

* Dal sito *LINKIESTA*:

- [Eros, thrilling e horror, il vero Hitchcock ce lo spiega Truffaut](#), con un estratto da *Il cinema secondo Hitchcock*, di François Truffaut

* [Il gioco degli sguardi, costante hitchcockiana](#) di Giancarlo Beltrame

* **Video in inglese, con sottotitoli:**

- Dal canale YouTube ART REGARD Cinema cartography: [Alfred Hitchcock and the art of pure cinema](#)

- Dal canale YouTube Jack's Movie Reviews: [Rear window - Hitchcock's manipulation](#)

cinemafocus.eu