

## Hitchcock: il primato del visivo sul verbale (Seconda parte)

Luciano Mariani [info@cinemafocus.eu](mailto:info@cinemafocus.eu)[Vai alla versione online \(italiano e inglese\)](#)**5. Guardare l'ordinario per vedere lo straordinario**

La grande padronanza del mezzo visivo da parte di Hitchcock gli permette di trasmettere significati ed emozioni e di drammatizzare situazioni e personaggi partendo da persone, oggetti e contesti quotidiani, che assumono ai nostri occhi un valore stra-ordinario. Così, molti suoi film cominciano in un posto qualunque, e sono popolati da personaggi "normali", che però ben presto si ritrovano a dover fronteggiare situazioni bizzarre o terrificanti. Prendiamo ad esempio la sequenza iniziale di *Psyco*, proposta nella versione originale di Hitchcock (sulla sinistra) e confrontata con il *remake* di Gus Van Sant sulla destra).

[Psyco \(1960\)](#)    [Psyco \(di Gus Van Sant, USA 1999\)](#)

Una panoramica "a volo d'uccello" su una città lascia il posto ad uno zoom su un palazzo qualsiasi, che ci avvicina sempre più ad una finestra, dalla quale la macchina da presa (cioè noi che guardiamo) entra, come di nascosto, a svelare l'intimità del luogo. Scopriamo una ragazza a letto, in reggiseno, e un uomo a torso nudo che si scambiano baci e carezze. Eccezionalmente, in questo caso Hitchcock ci rivela con scritte in sovraimpressione il luogo, la data e l'ora esatta: Phoenix, Arizona, venerdì 11 dicembre, 2:43 del pomeriggio. Perché? Lasciamolo spiegare a lui: "Per l'inizio di *Psyco*, ho sentito il bisogno di scrivere sullo schermo il nome della città, Phoenix, poi il giorno e l'ora in cui cominciava l'azione e, tutto ciò, per arrivare a questo fatto molto importante: erano le tre meno diciassette del pomeriggio ed è il solo momento durante il quale questa povera ragazza, Marion, può andare a letto con Sam, il suo amante. L'indicazione dell'ora suggerisce che salta il pranzo per fare l'amore" (Un'inquadratura mostra un pranzo non consumato). *Truffaut*: "Questo dà immediatamente un senso di clandestinità al loro rapporto". Hitchcock: "E in più autorizza il pubblico a diventare voyeur" (Nota 1, p. 225). Questa ragazza qualunque non sa di avere le ore contate ...

Anche *Nodo alla gola* si apre con un inquadratura fissa di una strada qualsiasi in un momento qualunque, dove passano auto, una donna con una carrozzina, e altri passanti (tra cui Hitchcock con una donna, in una delle sue costanti apparizioni nei suoi film).

[Nodo alla gola \(1948\)](#)

Poi la macchina da presa comincia a muoversi, supera un cornicione e si ferma fuori da una finestra con le tende chiuse. Sentiamo un grido provenire dalla finestra. L'incanto della strada qualunque in

una città qualunque è già stato rotto.

*Il ladro* comincia con un'insolita inquadratura di Hitchcock, che, illuminato da una luce posteriore, proietta la sua sagoma in avanti verso di noi. Un inizio spettrale che ben si adatta a ciò che ci dice il regista: "Sono Alfred Hitchcock. Rispetto a tutti i miei film precedenti, questa è molto diverso, perchè è una storia vera ... e tuttavia contiene elementi che sono più strani di tutte le storie che ho raccontato". Dunque una storia vera, che parte dalla normalità per assumere ben presto i toni del dramma.

### [Il ladro \(1957\)](#)

E la sequenza iniziale non potrebbe essere più "ordinaria" e rassicurante: una panoramica di una sala da ballo, con la scritta in sovrainpressione: "Le prime ore del mattino del 14 gennaio 1953, un giorno nella vita di Christopher Emanuel Balestrero che non dimenticherà ...". Dunque una notte qualsiasi, ma la scritta fa subito presagire che qualcosa di terribile che sta per accadere. Mentre scorrono i titoli di testa, vediamo che la sala lentamente si svuota; la macchina da presa inquadra ora da vicino l'orchestra, finchè la musica si affievolisce e infine si spegne. I musicisti, tra cui il protagonista (Henry Fonda), che suona il contrabbasso, si apprestano a tornare a casa ... Anche lui, come Marion all'inizio di *Psyco*, è una persona molto "normale", ma non sa ancora l'incubo che lo attende ...

La finestra "normale" come luogo privilegiato da cui entrare di soppiatto per vedere qualcosa di eccezionale è presente anche nelle scene iniziali di *Io confesso*.

### [Io confesso \(1952\)](#)

La vicenda si svolge stavolta a Québec, in Canada. Vediamo subito numerosi scorci di monumenti della città, che si stagliano con le loro sagome scure contro un cielo notturno e con un sottofondo musicale cupo. (Sopra una scalinata vediamo anche Hitchcock che attraversa la scena.) Poi, a intervalli, comincia ad apparire un segnale stradale con una freccia: "Direction >>", che è come se ci invitasse a seguire un itinerario prestabilito. Si alternano ancora scorci della città e lo stesso segnale, finchè l'ultimo, in primo piano rispetto agli altri, muove la macchina da presa nella direzione indicata, verso una finestra, tramite la quale entriamo in una stanza dove giace a terra il cadavere di un uomo. La macchina da presa si sposta verso una tenda mossa, come se qualcuno fosse appena uscito, e in effetti l'inquadratura successiva ci mostra la sagoma di un prete che si allontana giù per una strada ... La prossimità delle inquadrature ci induce subito a pensare che il prete sia l'assassino, e tutto il film ruoterà di fatto su un prete (Montgomery Clift) accusato ingiustamente del delitto ...

## **6. I dettagli che drammatizzano**

Dalle panoramiche su città, paesaggi e saloni al dettaglio minuzioso: l'arte visiva di Hitchcock sa caricare di drammaticità qualunque contesto - anzi, la focalizzazione su piccoli dettagli è a volte ancora più potente in quanto su di essi la storia raccontata ha già investito gran parte del suo significato. Un bicchiere, una chiave, una tazza: oggetti quotidiani che, come le persone "normali", si caricano di significato e di affettività, che il regista sfrutta abilmente per intensificare le emozioni dei suoi personaggi e con esse anche le nostre.

### [Il sospetto \(1941\)](#)

In *Il sospetto*, una ricca ragazza (Joan Fontaine) sposa un playboy spendaccione e un po' bugiardo (Cary Grant), e per tutto il film noi, insieme a lei, siamo man mano indotti a ritenere che lui la voglia uccidere per godersi in pace l'eredità, anche se sono solo sospetti ... Verso la fine del film, vediamo dall'alto aprirsi una porta, e sulla striscia di luce che appare, vediamo stagliarsi un'ombra minacciosa (l'uso della luce suggerisce il retaggio della stagione espressionista tedesca, da cui Hitchcock era stato influenzato nei primi anni della sua carriera). Poi, nel buio della casa, vediamo una piccola luce che si muove, poi questa luce si concretizza in un bicchiere di latte, che il marito sta portando su per le scale alla moglie. La luce del bicchiere si intensifica fino ad un primissimo piano dell'oggetto. Il marito entra nella camera della moglie, lascia il bicchiere sul comodino e le augura la buona notte. La donna rimane terrorizzata: noi, come lei, siamo (quasi) convinti che si tratti di latte avvelenato. In tutta la sequenza, le uniche parole pronunciate sono la "Buona notte" del marito. In quel bicchiere, Hitchcock aveva inserito una lampadina per renderlo ancora più evidente e terrificante ...

In *Notorius*, Elena (Ingrid Bergman) viene convinta dai servizi segreti a sposare Sebastian (Claude Rains), un nazista che, trasferitosi con altri in Sud America, sembra stia producendo una sostanza radioattiva. Suo compito è di scoprire la verità, con l'aiuto esterno di un agente segreto, Devlin (Cary Grant), di cui è innamorata. Il sospetto è che questa sostanza sia contenuta in alcune bottiglie nella cantina di casa.

#### *Notorius, l'amante perduta (1946)*

Questa sequenza inizia con Elena che, impossessatasi della chiave della cantina, mentre il marito l'abbraccia la fa cadere per terra, per recuperarla in seguito e consegnarla a Devlin durante una festa nella villa della coppia. Questa chiave si è ormai caricata di un forte significato per la storia e di ansia e paura per i protagonisti (e per noi).

In uno dei più famosi piani-sequenza della storia del cinema, vediamo dall'alto il salone dove si svolge la festa. La macchina da presa fa una panoramica sul salone, poi comincia un lento zoom verso Sebastian ed Elena, che stanno salutando gli ospiti. Lo zoom continua, fino ad un primissimo piano della mano della donna, che stringe la famigerata chiave, in un crescendo di angoscia ben visibile sul volto di Elena, e che noi ovviamente condividiamo. Quando Devlin arriva, come invitato alla festa, lei lo accoglie e fa in modo di passargli la chiave, in un primissimo piano delle mani di entrambi.

A questo punto subentra un ulteriore dettaglio che amplifica la suspense della scena. Elena e Devlin raggiungono il tavolo dove viene servito lo champagne (e qui vediamo Hitchcock che d'un fiato ne beve una coppa, per poi allontanarsi subito). Elena comincia a preoccuparsi che lo champagne sia sufficiente per la serata, poichè in tal caso Sebastian sarebbe obbligato ad andare in cantina a prenderne dell'altro - proprio la cantina dove lei e Devlin intendono indagare - e Sebastian scoprirebbe che gli manca la chiave. Elena chiede al cameriere rassicurazioni in merito, senza ottenere una conferma: l'ansia le è dipinta sul volto ... e da questo momento in poi praticamente ogni inquadratura mostra dello champagne: persone che ne bevono, il contenitore delle bottiglie, un cameriere che porta in giro un vassoio pieno di coppe. Elena raggiunge Devlin in cantina, e da questo momento le scene nella cantina si alternano alle immagini dello champagne che viene servito e delle scorte che si assottigliano. La caduta accidentale di una bottiglia fa scoprire a Devlin il suo contenuto, una misteriosa polvere. Nel salone, il cameriere avverte Sebastian che è necessario andare in cantina a rifornirsi di altro champagne. E mentre i due scendono, Elena e Devlin escono

dalla cantina, e Devlin, per salvare la situazione e giustificare la loro presenza, si fa trovare abbracciato a Elena, come se fossero amanti. Sebastian naturalmente li scopre. Segue un imbarazzato dialogo. Mentre Devlin esce rapidamente di scena ed Elena torna nel salone, Sebastian si avvia col cameriere verso le scorte di champagne ... e a questo punto scopre di non avere la chiave della cantina ... Ancora una volta, i dialoghi di questa sequenza sono puramente riempitivi, mentre le immagini si fanno carico di trasmettere tutta l'angoscia della situazione.

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

Sebastian e sua madre scoprono la vera identità e i veri scopi di Elena e cominciano lentamente ad avvelenarla. In questa sequenza, sua suocera versa il caffè in una tazzina, poi la macchina da presa inquadra in primo piano la mano che porta la tazzina e la lascia, ora in primissimo piano, sul tavolino accanto ad Elena. Siamo consapevoli che il caffè è avvelenato e la tazzina si carica di tutta la tensione della scena. Poco avanti, Elena, ormai molto provata, comincia a bere il caffè. Quando l'ospite presente erroneamente prende in mano la tazzina di Elena invece della sua (le due tazzine appaiono brevemente in primo piano), Sebastian e sua madre esclamano: "No, no, non è la vostra tazza", Elena non può fare a meno di notarlo, e il suo sguardo smarrito va, ancora una volta, verso la tazzina in primo piano, poi, con uno zoom, verso il primo piano della suocera e infine, con un altro zoom, verso il primo piano di Sebastian. Tutto il dialogo che fa da sfondo a questa scena ha un'importanza molto secondaria, perchè il vero dramma si svolge attraverso la tazzina e ciò che accade attorno ad essa.

Elena tenta di alzarsi in piedi, ma le forze le vengono a mancare e questa volta vediamo in soggettiva, cioè attraverso il suo sguardo e il suo udito, la stanza e i personaggi che ondeggiavano e il suono delle voci sfalsato, come in una eco lontana. Viviamo intensamente la scena attraverso i sensi di Elena e ci identifichiamo totalmente con lei.

## ***7. Le immagini al servizio del mistero: dalla sorpresa alla suspense***

Ma al servizio di che cosa Hitchcock metteva questa sua padronanza delle immagini? Lui stesso ribadì più volte di non essere interessato alla classica storia gialla in cui il fulcro costituisce la ricerca e la scoperta dell'assassino (quelle storie a cui in inglese ci si riferisce con il termine *whodunnit*, cioè "chi è stato"). Per lui, queste trame non erano attraenti per il pubblico, poichè si basavano troppo sulla sequenza *razionale* e calcolata di eventi (una specie di rompicapo, o di gioco di pazienza, o di cruciverba) e troppo poco sull'*emozione*, la vera sfida del regista nei confronti dei suoi spettatori. In questo video (in inglese, ma con sottotitoli disponibili), Hitchcock chiarisce che il mistero è un processo *intellettuale*, mentre la suspense è un processo *emotivo*. Nelle classiche storie gialle, accumulare informazioni che portano alla scoperta del colpevole è come leggere un libro, con la tentazione di andare subito alle pagine finali per scoprire la soluzione dell'enigma - ma questa è pura curiosità: il *mistero* serve solo a *mistificare* il pubblico.

### [Hitchcock spiega la differenza tra mistero e suspense \(American Film Institute\)](#)

Ma come si costruisce allora la suspense? E' ancora Hitchcock che lo spiega in questo video. Essenzialmente si tratta di fornire al pubblico informazioni (e per lui, le informazioni si trasmettono soprattutto attraverso le immagini e il loro montaggio) - ma solo alcune informazioni, lasciando il resto all'immaginazione degli spettatori. Nel video compaiono alcune scene da *Sabotaggio* (1936), in cui ad un ragazzo è stato affidato il compito di consegnare un pacco: noi (e solo noi, il pubblico) sappiamo che il pacco contiene una bomba, e sappiamo anche a che ora esploderà. Si alternano continuamente primissimi piani del pacco ed immagini del percorso, con semafori, orologi che

scandiscono i minuti che mancano all'esplosione ... In questo film, Hitchcock ammise di aver commesso un grave errore, facendo esplodere la bomba ed uccidendo così il ragazzo: il pubblico non aveva bisogno di farsi confermare ciò che già sapeva, quanto di sentirsi sollevato dopo aver provato tutta quella suspense. Un altro modo per dire che il pubblico deve sentirsi in pericolo, ma allo stesso tempo continuare a sentire che si trova al cinema, in un ambiente protetto, perchè il pericolo è sullo schermo.

### [Hitchcock spiega cos'è la suspense \(a cura di Maria Teresa Steri\)](#)

Hitchcock ha chiarito ulteriormente la differenza tra far vedere l'esplosione di una bomba e informare il pubblico dell'esistenza di questa bomba: "Nel primo caso abbiamo offerto al pubblico quindici secondi di sorpresa al momento dell'esplosione. Nel secondo caso gli offriamo quindi minuti di suspense. La conclusione di tutto questo è che bisogna informare il pubblico ogni volta che è possibile, tranne quando la sorpresa è un *twist*, cioè quando una conclusione imprevista costituisce il sale dell'aneddoto." (Nota 1, p. 61).

"Prendiamo un altro esempio, quello di una persona curiosa che penetra nella camera di un altro e fruga nei cassetti. Poi si fa vedere il proprietario della camera che sta salendo le scale. Quindi di nuovo la persona che fruga e il pubblico vorrebbe dirle: "Attenzione, attenzione, qualcuno sta salendo le scale". Dunque, uno che va a rovistare nei cassetti non ha certo bisogno di essere un personaggio simpatico, il pubblico starà comunque in apprensione per lui. Se poi la persona che fruga è un personaggio simpatico l'emozione dello spettatore è raddoppiata, come per esempio con Grace Kelly nella *Finestra sul cortile*" (Nota 1, p. 60).

### [La finestra sul cortile \(1954\)](#)

Esaminiamo dunque proprio questo esempio da *La finestra sul cortile*. In questa sequenza, Lisa (Grace Kelly), la fidanzata di Jeff, il fotoreporter immobilizzato da una gamba rotta (James Stewart), si reca nell'appartamento di Thorwald (Raymond Burr), che è sospettato di aver ucciso la moglie, per cercare di trovare le prove dell'omicidio. Jeff può vedere cosa succede perchè si tratta dell'appartamento di fronte al suo, ma non può sentire le voci, e comunque è impossibilitato ad intervenire. Si ripete dunque la classica situazione in cui un personaggio, con cui ci identifichiamo, guarda, osserva, spia, ma al contempo è impotente rispetto a ciò che vede.

Lo schermo sembra quasi diviso in diverse inquadrature, che corrispondono alle finestre dell'appartamento di Thorwald, che Jeff osserva insieme all'infermiera Stella (Thelma Ritter). Dalla finestra sulla destra vediamo Lisa, mentre dalla finestra sulla sinistra vediamo Thorwald che sta rientrando in casa. Lisa se ne accorge e cerca di nascondersi, mentre Jeff chiama la polizia. Thorwald scopre Lisa, che cerca di difendersi e chiama disperatamente Jeff, che assiste impotente e terrorizzato. Per fortuna arrivano i poliziotti. A questo punto Jeff prende il teleobiettivo (e Stella un binocolo) e siamo così in grado di vedere più da vicino cosa sta succedendo. Mentre i poliziotti parlano con Thorwald e Lisa, quest'ultima, di spalle, indica a Jeff un anello che porta al dito (si tratta dell'anello della moglie di Thorwald, una prova del delitto) - ma Thorwald si accorge di questo e guarda verso la finestra di Jeff (cioè anche verso di noi), che spegne la luce per non farsi individuare ...

Alcuni hanno considerato questa scena il momento più agghiacciante di tutto il film. Finora, infatti, abbiamo visto i diversi abitanti degli appartamenti incorniciati dalle loro rispettive finestre: "Questo fornisce una forte sensazione di essere al di fuori - separati dagli eventi che riguardano queste

persone ... un quasi costante senso di esclusione ... Abbiamo visto tutto dalla finestra di Jeff e siamo stati ai margini della storia finchè siamo bruscamente introdotti nel mondo del film da [questa] inquadratura ... Questa improvvisa [nostra] partecipazione è ciò che crea l'improvviso picco di tensione che il pubblico percepisce mentre il film comincia a raggiungere il suo punto culminante. L'impatto non sarebbe stato altrettanto forte se non fosse stato in contrasto con il senso di esclusione percepito durante tutto il resto del film" (Nota 2)

## 8. Conclusione

"Non filmo mai un "pezzo di vita", perchè tutti lo possono trovare senza difficoltà a casa loro, nelle strade e anche davanti all'ingresso del cinema. Non c'è bisogno di pagare per vedere un "pezzo di vita". Del resto non mi interessano nemmeno i soggetti puramente fantastici, perchè è importante che il pubblico possa riconoscersi nei personaggi. Girare un film, per me, significa innanzitutto raccontare una storia. Questa storia può essere inverosimile, ma non deve mai essere banale. E' preferibile che sia drammatica e umana. Il dramma è una vita dalla quale sono stati eliminati i momenti noiosi. Poi entra in gioco la tecnica e, qui, sono contrario ai virtuosismi. La tecnica deve arricchire l'azione. Non si tratta di scegliere un'angolazione che susciti l'entusiasmo del capo operatore. L'unica mia preoccupazione, mettendo la macchina in questo o quel posto, è quella di ottenere la scena nella migliore forma possibile. La bellezza delle immagini, la bellezza dei movimenti, il ritmo, gli effetti, tutto deve essere subordinato e sacrificato all'azione" (Nota 1, p. 84).

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).

## Note

(1) 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). (2) Driscoll, P.A. 2014. [""The Hitchcock Touch"": Visual Techniques in the Work of Alfred Hitchcock"](#), *International ResearchScape Journal*, Vol. 1, Article 4.



### *Per saperne di più ...*

- \* Dal sito *Pavillon ARTaud*:
  - [Omaggio a Hitchcock](#) di Luciano Vecchio
- \* Dal sito *Cinematograph.it*:
  - [Alfred Hitchcock: Le dieci parole chiave del Maestro del brivido](#) di Filippo Zoratti
- \* Dal sito dell'*Enciclopedia Treccani*:
  - [Hitchcock, Sir Alfred](#) di Edoardo Bruno
- \* Dal canale YouTube *Carl Hungus*:
  - [Intervista a Hitchcock](#) (inglese con sottotitoli)
- \* Dal sito Wikipedia:
  - [Alfred Hitchcock](#)
- \* **Video in inglese, con sottotitoli/Videos in English, with subtitles:**
  - 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