

LA FINESTRA SUL CORTILE – Rear Window



Regia: Alfred Hitchcock

Soggetto e sceneggiatura: John Micheal Hayes (tratto da un racconto di Cornell Woolrich)

Interpreti principali: James Stewart (Jeff); Grace Kelly (Lisa Freemont)

Produzione: Paramount, USA, 1954 (112 min.)

LA TRAMA

Il fotoreporter L. B. Jeffries, costretto all'immobilità a causa di una gamba ingessata, passa il tempo affacciato alla finestra del suo appartamento per curiosare le abitudini dei vicini di casa. Tra questi quello che attira di più l'attenzione di Jeff è un tranquillo signore di mezza età costretto a prendersi cura della moglie malata e sempre maldisposta nei confronti delle attenzioni del marito. Quando questa improvvisamente scompare Jeff comincia a spiare in modo sempre più ossessivo i comportamenti dell'uomo, perché si convince che in quell'appartamento sia avvenuto l'omicidio della donna. La verità sarà scoperta solo grazie all'indispensabile ausilio dell'infermiera del protagonista e della sua fidanzata Lisa.

COMMENTO

Fin dai titoli di testa la macchina da presa ci mostra con un movimento panoramico, molto ampio e articolato, il duplice spazio in cui si svolgerà l'azione: uno interno (l'abitazione del protagonista, Jeff) e uno esterno (tutto ciò che lo sguardo di Jeff, potenziato da apparecchi ottici e fotografici, riesce a vedere dalla sua finestra): l'attenzione alle tecnologie di ripresa è un tema costante di tutto il film grazie all'attività professionale del protagonista, un fotografo.¹ I movimenti di macchina all'interno dell'appartamento di Jeff mostrano, oltre a diverse fotografie, alcune macchine fotografiche insieme ad altre apparecchiature che alludono alla mdp, due sistemi necessarie per riprodurre il visibile. I più importanti momenti di *suspence* si sviluppano grazie all'utilizzo di

¹ Probabilmente per la creazione del protagonista il regista si è ispirato a Robert Capa, unico fotoreporter al mondo ad aver scattato alcune fotografie dello sbarco in Normandia. I due si conobbero intorno al 1946, quando il fotografo passò un breve periodo a Hollywood per stare vicino alla sua conquista più illustre, Ingrid Bergman, che proprio in quei mesi stava girando con Hitchcock il film *Notorius, l'amante perduta*.

queste tecnologie ottiche da parte del protagonista. Macchine fotografiche e obbiettivi particolari permettono una visione più precisa e accurata del mondo osservato.

Uno dei passaggi più rilevanti in tal senso è costituito dalla sequenza in cui Jeff, dopo l'uccisione del cane dei vicini, realizza con un visore un'attenta comparazione tra le diapositive realizzate due settimane prima e lo stato attuale della siepe del cortile comune: le immagini mostrano un'altezza più elevata rispetto alla vegetazione presa in esame, cosa che instilla nel protagonista il sospetto di un misterioso intervento da parte di un probabile assassino.

La rivelazione di una verità nascosta è quindi affidata alla registrazione fotografica e alla sua comparazione con la realtà visibile del presente. Jeff, costretto all'immobilità a causa di un handicap motorio, si dedica con costanza a un'attività investigativa che lo porterà a mettere in pericolo la sua compagna (vera protagonista attiva della storia). I diversi obbiettivi della macchina fotografica gli permettono di vedere in modo ravvicinato e preciso ciò che accade nelle finestre di fronte; da una di esse, in particolare, è visibile una lampada rossa: un ulteriore riferimento al mondo della pellicola e alla fase del suo sviluppo nella camera oscura.²

Tutto ciò che vediamo è mediato dal punto di vista di Jeff, egli non è un soggetto attivo ma passivo, impossibilitato a muoversi, e pertanto la sua figura è assimilabile a quella del voyeur e dello spettatore cinematografico: entrambi vedono attraverso una porzione di mondo delimitata dall'inquadratura/frame. Noi come Jeff, nella sala cinematografica, siamo costretti a sedere, immobili, al buio, e a ricostruire una vicenda a partire da ciò che vediamo sullo schermo.

Ciò che è fuori campo è precluso alla percezione dello spettatore, così come è precluso al protagonista: un investigatore che non può intervenire con la sua presenza fisica su quanto accade. A tal proposito è fondamentale la struttura delle finestre, che non solo delimitano la porzione di spazio visibile degli appartamenti, ma sono anche uno strumento per ritagliare in più inquadrature l'orizzonte. Esse creano una sorta di split screen incastonato nella scenografia, costruito attraverso la messa in scena e non elaborato grazie a trucchi tecnici, in cui i vari personaggi appaiono prevalentemente in piano americano o in mezzo primo piano (a seconda della vicinanza alla finestra) o a figura intera quando si muovono sul fondo della camera.³ A volte, invece, la riproduzione dell'immagine riprende il punto di vista di Jeff, delimitata dal binocolo o dal teleobbiettivo; in questo caso la porzione di spazio ripreso all'interno dell'inquadratura sarà delimitata dalla forma rotonda del mirino. In questo contesto narrativo, quindi, campo e fuori campo acquistano un ruolo determinante nella costruzione della narrazione perché determinano ciò che i protagonisti conoscono o non conoscono dei personaggi che stanno spiando.⁴

La finestra sul cortile è, di fatto, un film che indaga sul cinema, sui suoi meccanismi di costruzione di una storia, sui dispositivi di rappresentazione e soprattutto si interroga sulla figura dello spettatore, spingendoci ad identificarci in modo forte con il protagonista attraverso l'uso della soggettiva.

² La lampada in questione illumina il corridoio antistante la porta di casa del presunto assassino ed è chiaramente visibile dall'appartamento del protagonista.

³ J. Nacache, *Il cinema classico hollywoodiano*, Le Mani, Genova 1996.

⁴ P. Bertetto, *Il film e il suo sguardo*, in P. Bertetto (a cura di), *L'interpretazione dei film. Dieci capolavori della storia del cinema*, Marsilio, Venezia 2003.

Piacere della visione, voyeurismo, attrazione per sesso e violenza, ruolo passivo delle figure femminili come oggetto dello sguardo sono tutti temi presenti in quest'opera di Hitchcock.

Non è un caso che, come accade anche in *Blow Up* di Michelangelo Antonioni, si scelga come strumento per l'indagine sull'atto del guardare e sui meccanismi della visione proprio la fotografia, spogliando il cinema del movimento per tornare alla sua particella elementare.

Maria Luna Bonacci