

Misura/Dismisura. La costruzione del centro nei film di Alfred Hitchcock

Vincenzo Cirillo

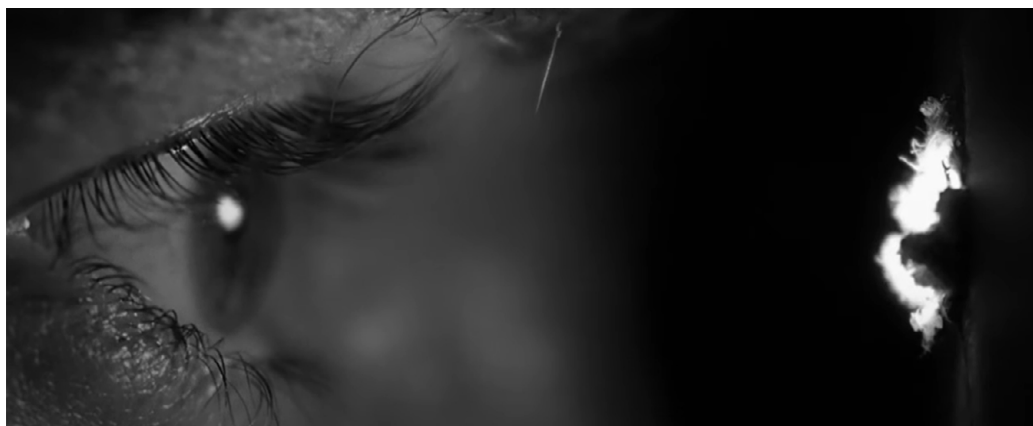
Abstract

Alfred Hitchcock è stato fra i primi registi ad applicare una modalità di narrazione dei suoi film basata sull'uso di elementi visivo-percettivi sovrabbondanti per suscitare nell'osservatore curiosità e attesa laddove, a scene costruite secondo i canoni di un contesto 'in equilibrio', succedono scene che generano nell'osservatore una sensazione di tensione empatica e visiva. Per l'ampio panorama tematico introdotto dal regista, i suoi film sono stati oggetto di innumerevoli letture critiche condotte in svariati ambiti, fra cui, stilistico, sociopsicologico, filosofico, semiotico, gestaltico. Alcuni autori si sono invece soffermati sull'analisi della costruzione della scena mediante l'uso insolito di tecniche di ripresa e di montaggio così come l'uso sapiente di luci, colori e contesti sonori.

Nell'ambito della comunicazione visivo-percettiva questo contributo si sofferma sul progetto per la costruzione delle scene più coinvolgenti dei suoi film che sottende frequentemente un linguaggio 'nascosto' che, come per le 'geometrie segrete dei pittori', guida lo spettatore verso gli indizi più importanti. Su queste premesse e attraverso la metodologia dell'analisi grafica, la finalità di questo contributo è quella di 'scoprire' le geometrie sottese alla costruzione delle scene dei suoi film, finalizzate a suscitare *suspense visiva*. Nello specifico, la chiave di lettura interpretativa di chi scrive riguarderà l'impostazione statica e dinamica del 'centro' delle scene, il 'luogo' in cui Hitchcock collocherà insoliti e diversificati elementi di dismisura.

Parole chiave

Alfred Hitchcock, scena, centro, *suspense visiva*, misura/dismisura



La costruzione del centro nei film di Alfred Hitchcock, *Il killer che spia la sua vittima, Psycho* 1960.

Introduzione

Nella sua raccolta di saggi in *Film als Kunst* (*Film come arte*, 1933-1938) e nel volume *Art and visual perception: a psychology of the creative eye* (1954), Rudolf Arnheim (1904-2007) relaziona la percezione cinematografica (immagini in movimento) e la grafica di opere d'arte (immagini statiche) ai principi della psicologia della *Gestalt* asserendo che, nel percepire un'immagine (statica o in movimento), colui che osserva è indirettamente cosciente della presenza di un *pattern* (un complesso schema geometrico-spaziale), che viene 'appreso' come un 'insieme armonico' e non come somma di singole parti.

Sempre secondo Arnheim, questa propensione all'interpretazione fenomenologica tenderebbe a decifrare l'immagine visiva percependola secondo un'organizzazione quanto più semplice possibile (categoria dell'equilibrio) anche se, al contempo, questa inclinazione è notevolmente attratta da immagini che inducono al mutamento (categoria del dinamismo). In tal senso, la percezione visiva umana sarebbe in grado di decifrare l'insieme delle regole strutturanti l'immagine visiva, che determina il passaggio da una configurazione statica a una dinamica. In base a queste premesse, l'uso intenzionale di elementi non convenzionali produce spesso una forte tensione emotiva che suscita, nell'osservatore, uno stato di sorpresa. L'uso sapiente di questi elementi ovvero di segni funzionali alla rottura dell'equilibrio visivo (qui inteso come 'misura') può dunque generare in colui che osserva la percezione di stimoli 'sovrabbondanti' (qui intesi come 'dismisura').

In ambito cinematografico, l'uso di elementi visivo-percettivi sovrabbondanti (cioè non convenzionali alla categoria della 'misura') e spesso rappresentati ricorrendo ad esempio a direzioni oblique così come a trasformazioni e/o deformazioni di contesti visuali, suscita nell'osservatore curiosità e attesa (spesso ansiosa) laddove, a scene costruite secondo i canoni di un contesto 'in equilibrio', succedono scene che generano nell'osservatore una sensazione di tensione empatica fra chi subisce e chi compie l'azione. Alfred Hitchcock (1899-1980) è stato fra i primi registi ad applicare questa modalità alla narrazione delle sue storie, introducendo nelle scene cinematografiche elementi di disturbo per restituire azioni pregne di *suspense* visivo (nonostante gli spettatori possano già immaginare gli esiti degli eventi da alcuni indizi forniti) [Carroll 2001, pp. 65-89], ampliate dal ricorso ad altre componenti della percezione come la costruzione di specifici ambienti sonori. Hitchcock avviò la sua carriera negli anni Venti e Trenta del XX secolo, un periodo coevo a quello del cinema muto che, nei suoi studi, Arnheim riteneva molto interessante se sottoposto ad analisi di tipo visivo-percettive. Si pensi, ad esempio, all'adozione nel cinema muto della pratica della mimica facciale ovvero di quella cinesica alterazione del volto umano attraverso cui traspaiono pensieri ed emozioni. A giudizio dello stesso storico dell'arte e psicologo tedesco, l'avvento del linguaggio verbale (il recitato) rappresentò un eccesso di linguaggio comunicativo ('dismisura'), che non potenziò la forza espressiva già posseduta dal cinema muto. Infatti, nel suo volume *Il pensiero visivo* (1969), Arnheim sostenne con decisione la natura fondamentalmente visiva del pensiero stesso, dichiarando che le cose visuali non possono essere espresse solo con le parole; anzi, che l'analisi verbale potesse talvolta paralizzare la comprensione intuitiva di un *pattern*. Nella costruzione del racconto visivo Hitchcock adottò tecniche linguistiche nuove e coeve al suo tempo, accompagnando l'innovazione introdotta nella ripresa cinematografica con *storytelling* spesso progettati da 'illustratori' di notevole spessore come lo statunitense Saul Bass (1920-1996). Inoltre, per accrescere negli spettatori impatti emotivi più intensi, il regista adottò punti di vista e stimoli visivi inconsueti per spingere virtualmente l'osservatore all'interno dell'azione e disorientandone la percezione nonostante gli indizi forniti. Il progetto per la costruzione delle scene più coinvolgenti dei film di Hitchcock sottende frequentemente un linguaggio 'nascosto' che, come per le 'geometrie segrete dei pittori' [Bouleau 2014], guida lo spettatore verso gli indizi più importanti. Su queste premesse e attraverso la metodologia dell'analisi grafica, la finalità di questo contributo è quella di 'scoprire' le geometrie sottese alla costruzione delle scene dei suoi film, finalizzate a suscitare forti emozioni. In tal senso, la visualizzazione di queste geometrie nascoste conferma, ancora una volta, l'impostazione concettuale del 'segno' (assieme, significato e significante) nonché l'uso creativo degli stessi per specifici progetti narrativi.

Nello specifico, la chiave di lettura interpretativa di chi scrive riguarderà l'impostazione statica e dinamica del 'centro' delle scene dei suoi film, il 'luogo' in cui Hitchcock collocherà elementi di dismisura.

Misura/Dismisura nell'impostazione statica del centro

Per l'ampio panorama tematico, che connota la produzione cinematografica di Alfred Hitchcock, i suoi film sono stati oggetto di innumerevoli letture critiche condotte in svariati ambiti fra cui: biografico [Spoto 1983; McGilligan 2010], stilistico [Fogli 2013; Duncan 2007; Truffaut 1962], sociopsicologico [Rohmer; Chabrol 1996; Hitchcock 1997], filosofico [Cantone 2021], semiotico [Deleuze 2016; Magli 2004; Casetti 1986], e altri ancora. Relativamente all'interpretazione gestaltica dei suoi film, alcuni studi sono stati sviluppati sulle dinamiche percettive indotte nello spettatore durante il racconto della storia [D'Aloia, Verstegen 2022]. In particolare, alcuni autori si sono soffermati sull'analisi della costruzione della scena evidenziando un uso insolito delle tecniche di ripresa e di montaggio [Mazzoleni 2004; Pescatore 2006] così come altri hanno dato risalto all'uso sapiente di luci, colori [Marotta 2013] e contesti sonori nella messa in scena di azioni impattanti con lo scopo di suscitare emozioni nello spettatore. Nell'interpretazione grafica di chi scrive, la produzione cinematografica di Hitchcock ruota prevalentemente attorno alla tematica del 'centro' (misura ed equilibrio) e dell'artificio che è possibile scorgere dietro di esso (dismisura). La vista è il senso 'culturale' più sviluppato dell'uomo. Ogni volta che osserviamo qualcosa tendiamo a centrare nello sguardo l'oggetto del nostro interesse così che, nelle immagini, sin dai tempi remoti, se c'è se una cosa che occupa il 'mezzo', corrisponde a ciò di cui si sta parlando. È vero però che qualsiasi cosa "appare centrata perché instaura rapporti privilegiati con la cornice che gli sta intorno" [Falcinelli 2020, p. 6]. Esiste dunque un centro perché esso è focalizzato dalla vista umana in un limite in cui collocarlo che, per Hitchcock, è la scena. In essa, Hitchcock, imposterà il centro sia secondo un principio di condizione statica che dinamica. Nel primo caso, esso è adoperato come componente visuale per le sue consuete condizioni tensive di attrazione, equilibrio, silenzio, concentrazione. Al tempo stesso, rappresenta anche il 'luogo' nel quale egli colloca degli elementi di dismisura. Nell'intuire questa duplice possibilità visivo-percettiva, ad esempio che esso non permette di rivolgere immediatamente lo sguardo in altre direzioni, Hitchcock immobilizza lo sguardo dello spettatore mentre l'elemento di dismisura lo sorprende e ne aumenta la *suspense* [Deleuze 1997]. Hitchcock da contezza dell'impostazione statica del centro in alcune scene del film *The Man Who Knew Too Much* del 1934. Si pensi ad esempio a quella della donna che esercita una ipnosi al protagonista. Nel centro è collocato il suo volto, infervorato da fasci di luce per catturare l'osservatore e imporlo a partecipare all'evento; al contempo, la dismisura è presente negli elementi lineari obliqui adoperati per ineluttarne e ipnotizzarne lo sguardo (fig. 1). Analogamente, nel film *Vertigo* (1958) il regista riprende il ponte *Golden Gate* disponendolo nella metà sinistra della scena, tale da inquadrarlo da un punto di vista che ne accentua la fuga prospettica, determinando il centro della composizione visiva. Questa scelta serve a creare una condizione di stasi (misura) e, al contempo, a sorprendere lo spettatore per la drammatica azione compiuta dalla misteriosa donna protagonista che, occupando la parte destra della scena, si getta improvvisamente nelle acque gelide della baia di San Francisco (effetto dismisura) (fig. 2). Altre scene di film, suggeriscono invece la presenza di 'centri simbolici' collocati in posizioni sempre diverse ed individuabili visivamente nell'intersezione di gabbie e reticoli. In *Rebecca - La prima moglie* (1940), una donna di cui non conosceremo mai il nome diventa la seconda moglie del ricco protagonista Massimo de Winter e, nel trasferirsi nella sua abitazione a Manderley, si inserisce in un mondo che non le appartiene più. Il suo 'centro' si sposta in un mondo fatto di altre regole che le saranno svelate solo nel corso del tempo. Per tale insicurezza, tutto appare più grande di lei (costruzione di scene con punti di vista dall'alto e decentrati). Inoltre, nel film sono presenti numerosi elementi grafico-visivi (diagonali, ombre, direzioni, griglie) che, nell'intersecarsi fra di loro, individuano dei punti nevralgici che veicolano un preciso messaggio sulle peculiarità interiori della protagonista, una donna bloccata e schiacciata (fig. 3).

Fig. 1. Scena dell'ipnosi,
The Man Who Knew Too Much 1934. Elaborazione
dell'autore.

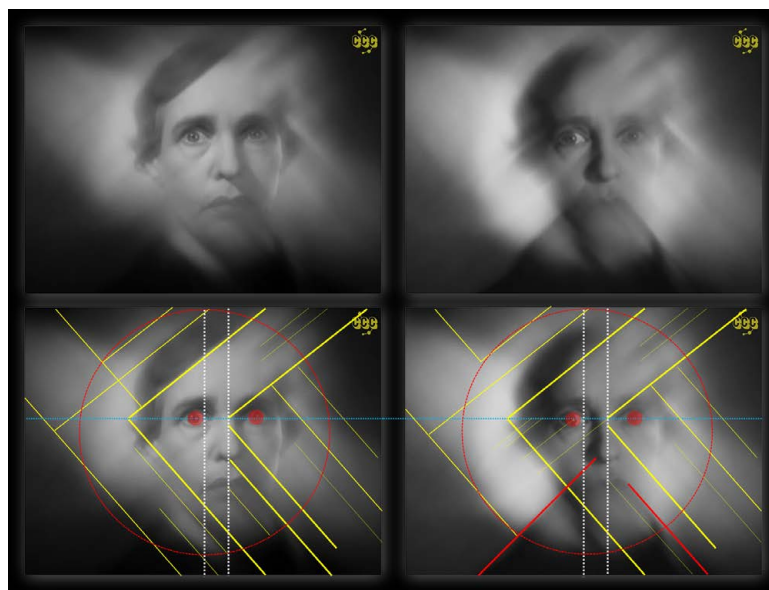


Fig. 2. Kim Novak nella
scena prima di gettarsi
nelle acque di Font
Point, *Vertigo* 1958.
Elaborazione dell'autore.

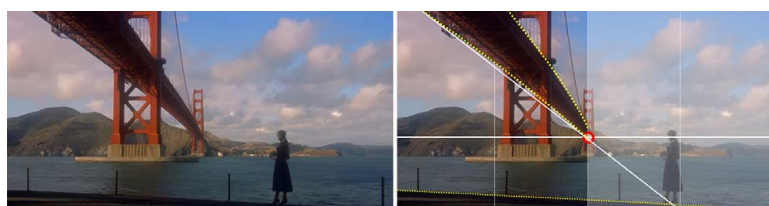
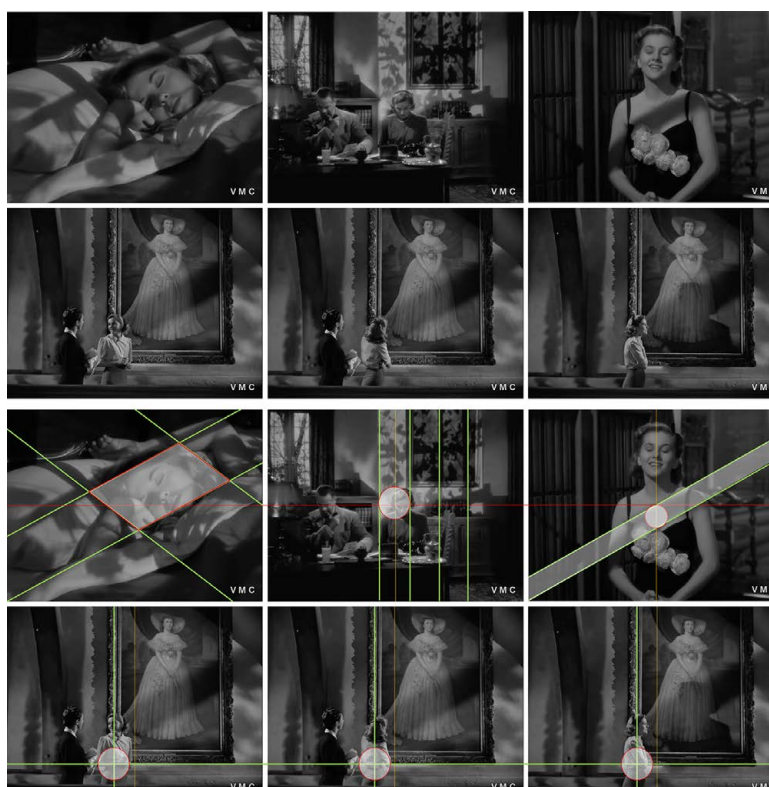


Fig. 3. Costruzione della
scena con gabbie e
reticoli che bloccano
e schiacciano la
protagonista, *Rebecca*
- *La prima moglie* 1940.
Elaborazione dell'autore.



Misura/Dismisura nell'impostazione dinamica del centro

Oltre all'impostazione statica, nei suoi film, Alfred Hitchcock, imposta anche il centro come un elemento attrattore in divenire che, per l'insita natura di rappresentazione e visualizzazione cinematografica di immagini in movimento, è costruito nel corso di un tempo preciso. Si pensi ad esempio alla scena di *Suspicion* (1941) nella quale il protagonista (Johnnie Aysgarth) percorre in penombra una scala (elemento architettonico amato dal regista per la possibilità di associarvi numerose tensioni drammatiche) mentre porta un bicchiere di latte a sua moglie al piano di sopra della loro abitazione. Mentre percorre la rampa, il centro (il luogo del sospetto) coincide col bicchiere di latte, che appare di un colore eccessivamente bianco da risultare irreali (effetto dismisura). Infatti, Hitchcock si serve di un artificio per aumentare l'effetto attrattivo del centro e inserisce all'interno del bicchiere di latte una lampadina accesa. Questo effetto, sostenuto dal contesto di penombra della scena e da un cono di luce, che segue il protagonista avvolgendone la sagoma nera, restituisce un senso di disagio in chi osserva e provoca una sensazione di incertezza rispetto al compiersi dell'azione (figg. 4, 5). Diversamente, in una scena del sopracitato *The Man Who Knew Too Much* (fig. 6), un fucile rappresenta l'elemento chiave. Fatto irrompere nel centro della scena, la presenza del fucile comunica una sensazione di pericolo, a maggior ragione perché tenuto nascosto dietro la tenda di un palchetto del *Royal Albert Hall*.

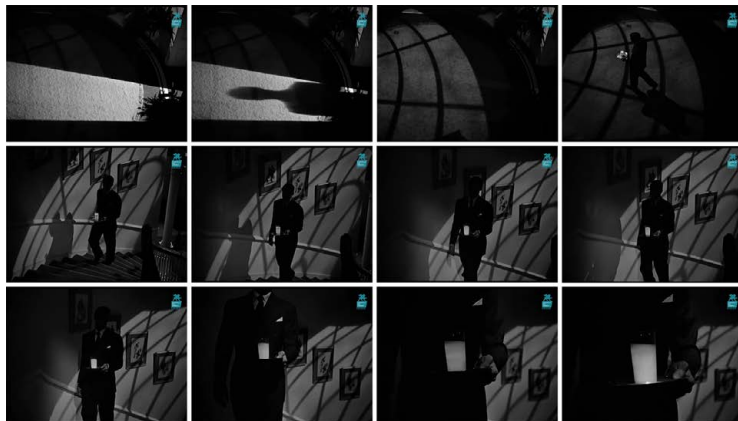


Fig. 4. Scena del bicchiere di latte con all'interno una lampadina accesa, *Suspicion* 1941.

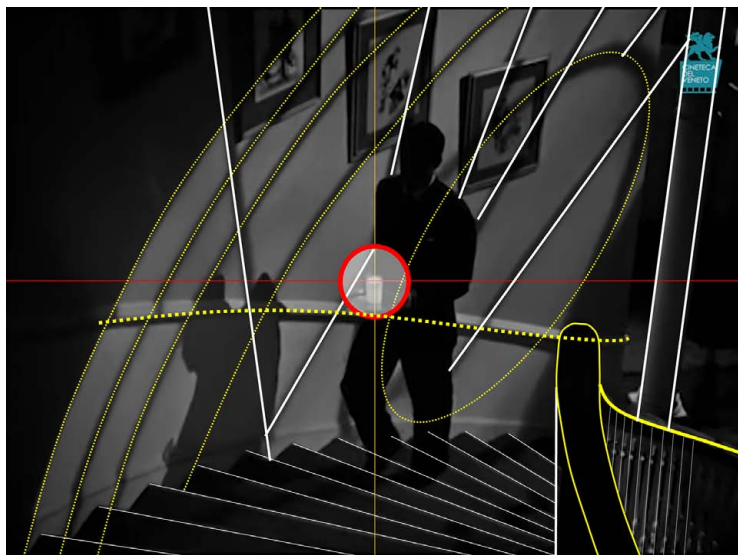
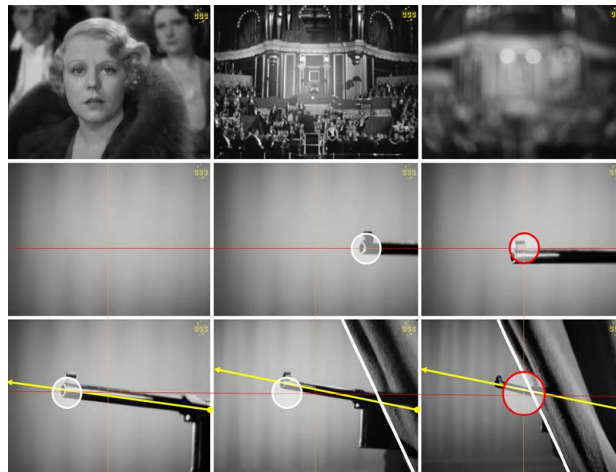


Fig. 5. Costruzione della scena con il protagonista avvolgato in contesto di penombra e seguito da un cono di luce, *Suspicion* 1941. Elaborazione dell'autore.

Fig. 6. Scena del fucile,
The Man Who Knew Too Much 1934. Elaborazione
dell'autore.



Un ulteriore e interessante 'centro' temporalmente costruito come elemento di rotazione di un corpo che segue una traiettoria circolare è rinvenibile nel film *Notorious* del 1946. Qui, nella trasposizione grafica della scena, un asse inclinato (un uomo) ruota a seconda della vista di una donna stesa sul letto mentre lo vede arrivare dalla porta. L'asse verticale dell'uomo effettua un movimento rotatorio di circa 180° e si interrompe nel proporre l'uomo sottosopra a mezzo busto. È singolare constatare come lo sguardo dell'osservatore sia attratto dal viso dell'uomo (il centro della scena) nonostante nella parte alta sia presente un forte peso visivo (la giacca nera) (fig. 7).

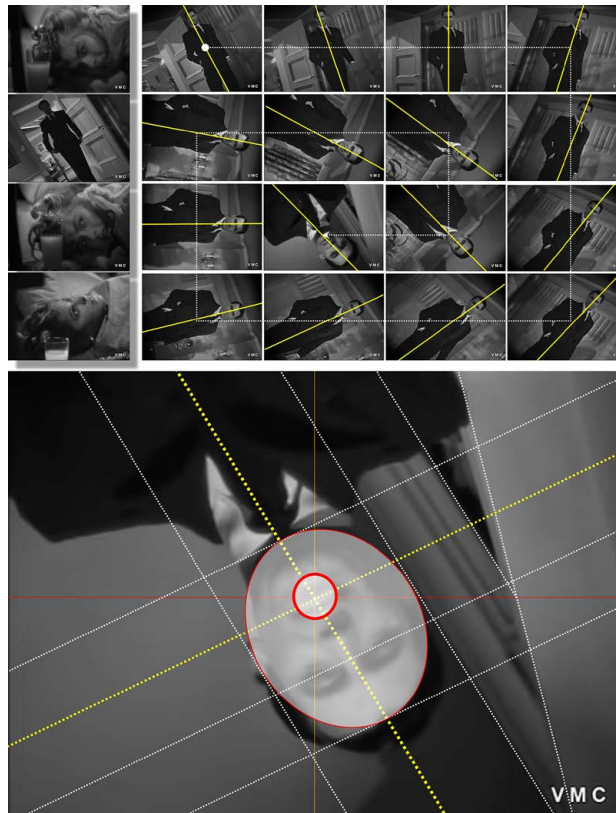


Fig. 7. Rotazione dell'asse
del protagonista in
base al punto di vista
della donna stesa sul
letto, *Notorious* 1946.
Elaborazione dell'autore.

Analogamente, in *Vertigo* del 1958, il centro dinamico è costruito tecnicamente all'interno di una scena grazie alla combinazione di una carrellata all'indietro del Dolly e, al contempo, con lo *zoom In* (*Effetto Vertigo*) [Del Ministro 2004] (fig. 8). Infine, il centro dinamico 'narrativo' della celebre scena disegnata da Saul Bass per *Psycho* (1960) che veicola contenuti espressivi di dismisura (dilatazione per il soffione della doccia; gravità e dissonanza nell'urlo della donna; vorticosità nello scarico dell'acqua) finalizzati tutti ad accrescere la *suspense* visiva del centro immobile finale della scena, ovvero quello collocato nell'occhio della donna assassinata, stesa sul pavimento (fig. 9).

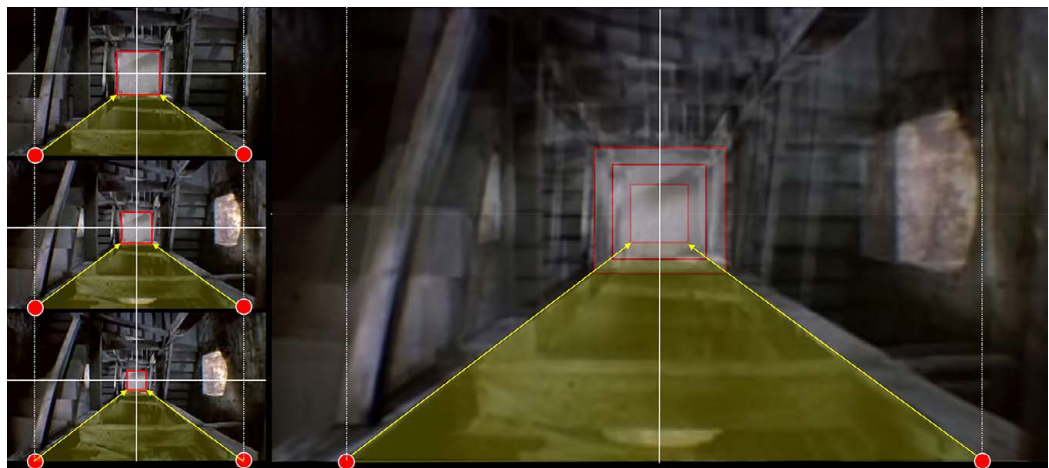


Fig. 8. Effetto *Vertigo* costruito all'interno della scena del campanile, *Vertigo* 1958. Elaborazione dell'autore.

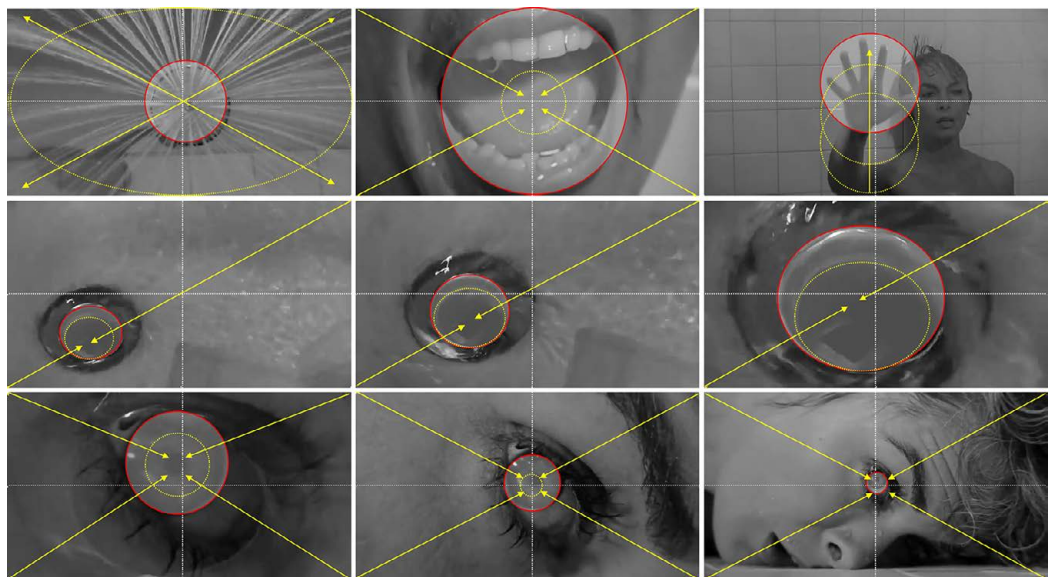


Fig. 9. Costruzione narrativa della celebre scena dell'assassinio di Marion Crane, *Psycho* 1960. Elaborazione dell'autore.

Conclusioni

“Quando comincio a girare, per me il film è già finito, tanto che preferirei non doverlo girare affatto”, afferma Hitchcock in una intervista [Chabrol, Truffaut 2010].

È senza dubbio una forte dichiarazione in merito al concetto di ‘disegno’ che, nella più ampia accezione di designare (fissare, stabilire, determinare, misurare, controllare, verificare), rappresenta in tale contesto il *medium* per la sapiente costruzione di scene cinematografiche. Lo dimostra l'abilità del disegno di Hitchcock (forse più sapiente adozione), sviluppata a partire dal suo primo impiego lavorativo all'ufficio pubblicità della *Henley Telegraph &*

Cable Company (1915). Il successivo interesse per temi gestaltici lo porterà poi, nel corso del tempo, a sviluppare una profonda connessione e rappresentazione fra i fenomeni della percezione e comunicazione visiva. L'uso delle geometrie sottili, adottate per richiamare e rafforzare il centro, ad esempio, sono in primo luogo per Hitchcock una relazione degli stimoli a quei segni significanti che nel corso dei secoli si sono caricati di valori esperienziali e conoscitivi oltre a quelli che ne producono uno di allarme senza il possesso di alcuna esperienza pregressa. Per ottenere tutto ciò Hitchcock deve dunque catturare nel primo caso l'attenzione e lo sguardo dell'osservatore affinché il suo cervello elabori l'informazione specifica e permetta alla sua memoria di richiamarne l'esperienza in modo corretto per rafforzarla. In quel preciso istante, istilla l'effetto di dismisura, l'elemento di sorpresa. Il tutto mediante un preciso connubio fra pensiero creativo e tecnica di realizzazione. Si pensi per l'appunto all'episodio di *L'Ospite* nella serie *L'Ora di Alfred Hitchcock* (1962-1965) in cui il regista propone nei titoli di testa un segno grafico, la sagoma del suo volto, a cui sovrappone un'ombra realizzata con il girato (fig. 10). È un chiaro sfoggio del suo pensiero: un segno visivo (assieme, significato e significante) che sposa la tecnica (e la tecnologia) adottate per precisi scopi comunicativi [D'Alto et al. 2004].

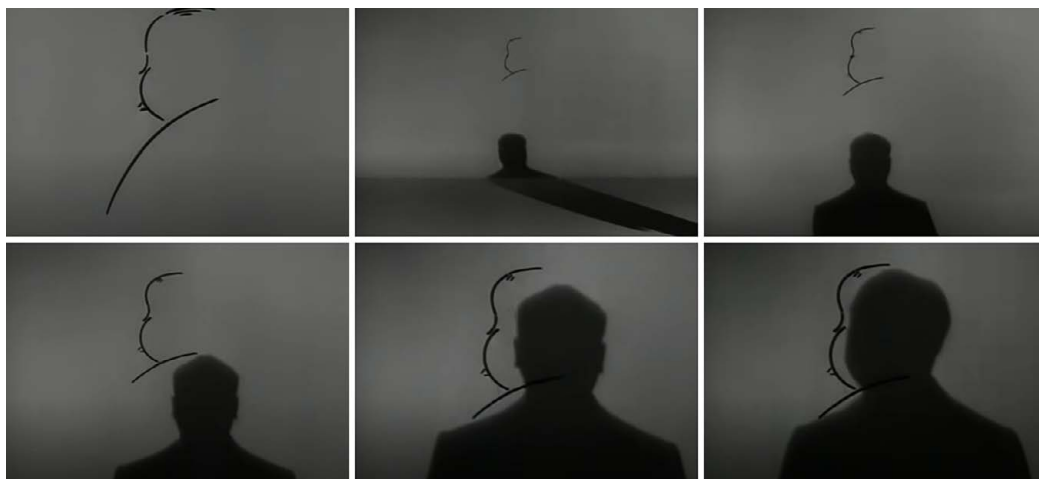


Fig. 10. Intro all'episodio di *L'Ospite*, in *L'Ora di Alfred Hitchcock* 1962-1965.

Riferimenti bibliografici

- Arnheim R. (1960). *Film come arte*. Milano: Il Saggiatore [Ed. originale *Film als Kunst*, 1933-38].
- Arnheim R. (1974). *Il pensiero visivo*. Giulio Einaudi editore [Ed. originale *Visual Thinking*, 1969].
- Arnheim R. (2021). *Arte e percezione visiva*. Milano: Feltrinelli [Ed. originale *Art and visual perception: a psychology of the creative eye*, 1954].
- Bergson H. (2002). *Materia e memoria*. Roma-Bari: Laterza. [Ed. originale 1896].
- Bouveau C. (2014). *The Painter's Secret. Geometry. A study of Composition in Art*. New York: Dover Publications [Ed. originale *La géométrie secrète des peintres*, 1963].
- Cantone D. (2021). Il pensiero cinematografico: il caso Alfred Hitchcock. In *Scenari*, n. 7, pp. 145-160, <https://mimesisjournals.com/ojs/index.php/scenari/article/view/1219> (consultato il 29 Luglio 2024).
- Carrano A. (2005). *Dismisura e apparenza. Vicissitudini di un'idea: il sublime da Kant a Schopenhauer*. Genova: il melangolo.
- Carroll N. (2001). The Paradox of Suspense. In *Beyond Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Casetti F. (1986). *Dentro lo sguardo, Il film e il suo spettatore*. Milano: Studi Bompiani.
- Chabrol C., Truffaut F. (2010). Intervista con Alfred Hitchcock. In A. de Baecque (a cura di). *La politica degli autori*. Roma: minimum fax.
- D'Aloia A., Versteegen I. (a cura di). (2022). Gestalt filmology insights on form and embodiment in the film experience. In *Cinéma & Cie. Film and Media Studies Journal*, vol. 22, n. 38, pp. 9-18. <https://doi.org/10.54103/2036-461X/2022/38>

- D'Alto D., Lasagna R., Zumbo S. (2004). *La congiura degli Hitchcockiani*. Alessandria: Edizioni Falsopiano.
- Del Ministro M. (2004). *Alfred Hitchcock, La donna che visse due volte*. Torino: Lindau.
- Deleuze G. (1997). *Differenza e ripetizione*. Milano: Cortina.
- Deleuze G. (2016). *L'immagine-movimento*. Piccola Biblioteca Einaudi.
- Duncan P. (2007). *Tutti i film di Hitchcock*. Torino: Lindau.
- Falcinelli R. (2020). *Figure. Come funzionano le immagini dal Rinascimento a Instagram*. Torino: Einaudi.
- Fogli S. (2013). *Hitchcock e la vertigine interpretativa*. Romano Editore.
- Hitchcock A. (1997). *Hitchcock secondo Hitchcock. Idee e confessioni del maestro del brivido*. Baldini&Castoldi.
- Kandinsky W. (1968). *Punto linea superficie*. Milano: Adelphi Edizioni [Ed. originale *Punkt und Linie zu Fläche*, 1926].
- Magli P. (2004). *Semiotica, Teoria, metodo e analisi*. Venezia: Marsilio Editori.
- Marotta A. (2013). Arte e Teorie del colore nel cinema fra Europa e America. In *Atti della IX Conferenza del Colore*, Firenze, 18-20 Settembre 2013, pp. 678-688. Rimini: Maggioli Editore.
- Mazzoleni A. (2004). *Il movimento della macchina da presa. Estetica, tecnica e linguaggio dell'inquadratura variabile*. Roma: Dino Audino.
- McGilligan P. (2010). *Alfred Hitchcock: A Life in Darkness and Light*. Regan Books.
- Pescatore G. (2006). *L'ombra dell'autore. Teoria e storia dell'autore cinematografico*. Roma: Carocci Editore.
- Rohmer E., Chabrol C. (1996). *Hitchcock*. Venezia: Marsilio.
- Spoto D. (1983). *The dark side of genius: the life of Alfred Hitchcock*. Boston: Little, Brown.
- Truffaut F. (1962). *Il cinema secondo Hitchcock*. Milano: Il Saggiatore.
- Webber R. (2007). *Director of audiences: a study of alfred hitchcock's manipulation of his audiences*. Tesi di Master in Arts, relatore Prof. J. Taylor, University of the Witwatersrand.
- Žižek S. (2008). *L'universo di Hitchcock*. Udine-Milano: Mimesis.

Autore

Vincenzo Cirillo, Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli, vincenzo.cirillo@unicampania.it

Per citare questo capitolo: Cirillo Vincenzo (2024). Misura/Dismisura. La costruzione del centro nei film di Alfred Hitchcock / Measure/Out of measure. The construction of the center in Alfred Hitchcock's films. In Bergamo F., Calandriello A., Ciamaichella M., Friso I., Gay F., Liva G., Monteleone C. (a cura di). *Misura / Dismisura. Atti del 45° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Measure / Out of Measure. Transitions. Proceedings of the 45th International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 2629-2646.

Measure/Out of measure. The construction of the center in Alfred Hitchcock's films

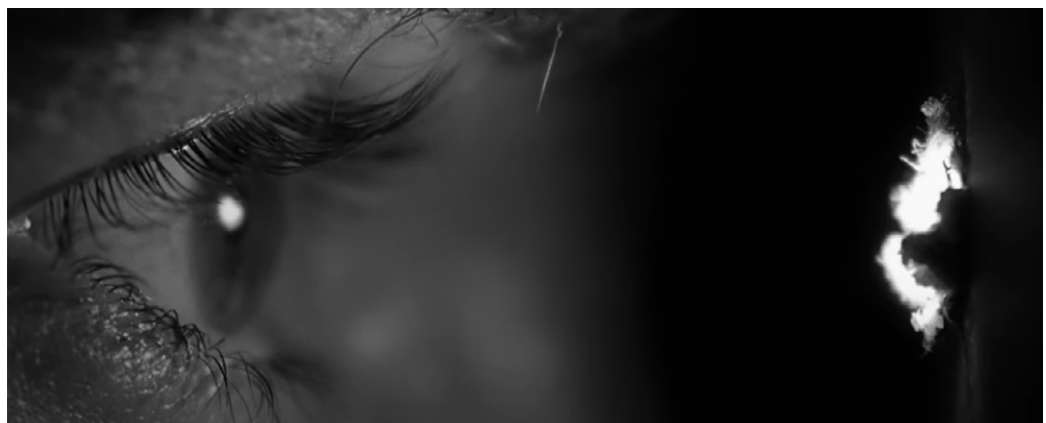
Vincenzo Cirillo

Abstract

Alfred Hitchcock was among the first directors to apply a storytelling mode to his films based on the use of overabundant visual-perceptual elements to arouse curiosity and expectation in the viewer where, scenes constructed according to the canons of a 'balanced' context are succeeded by scenes that generate in the viewer a feeling of empathetic and visual tension. Because of the broad thematic landscape introduced by the director, his films have been the subject of countless critical readings conducted in a variety of fields, including, stylistic, socio-psychological, philosophical, semiotic, and gestaltic. Some authors, on the other hand, have focused on the analysis of scene construction through the unusual use of filming and editing techniques as well as the skillful use of lighting, color, and sound contexts. In the area of visual-perceptual communication, this contribution dwells on the design for the construction of the most engaging scenes in his films, which frequently implies a 'hidden' language that, as with the 'secret geometries of painters,' guides the viewer to the most important clues. On these premises and through the methodology of graphic analysis, the purpose of this contribution is to 'discover' the geometries underlying the construction of the scenes in his films, aimed at arousing visual suspense. Specifically, the writer's interpretive key will be concerned with the static and dynamic setting of the 'center' of the scenes, the 'place' where Hitchcock would place unusual and diverse elements of 'out of measure'.

keywords

Alfred Hitchcock, scene, center, visual suspense, measure/out of measure.



The construction of the center in Alfred Hitchcock's films, *The killer spying on his victim, Psycho*, 1960.

Introduction

In his essays collection in *Film als Kunst* (1933-1938) and in the volume *Art and visual perception: a psychology of the creative eye* (1954), Rudolf Arnheim (1904-2007) relates film perception (moving images) and artwork graphics (static images) to the principles of Gestalt psychology by asserting that, in perceiving an image (static or moving), the observer is indirectly aware of the presence of a pattern (a complex geometric-spatial pattern), which is 'apprehended' as a 'harmonic whole' and not as the sum of individual parts.

Again, according to Arnheim, this inclination toward phenomenological interpretation would tend to decipher the visual image by perceiving it according to as simple an organization as possible (category of balance) even though, at the same time, this inclination is remarkably attracted to images that induce change (category of dynamism).

In this sense, human visual perception would be able to decode the set of rules structuring the visual image, which determines the transition from a static to a dynamic configuration. Based on these premises, the intentional use of unconventional elements often produces a strong emotional tension that arouses, in the observer, a state of surprise.

The skillful use of these elements i.e., functional signs to break the visual balance (here understood as 'measure') can thus generate in the viewer the perception of 'overabundant' stimuli (here understood as 'out of measure').

In cinema, the use of visual-perceptual elements that are superabundant (i.e., unconventional to the category of 'measure') and often represented by resorting, for example, to oblique directions as well as to transformations and/or deformations of visual contexts, arouses curiosity and (often anxious) expectation in the viewer where, scenes constructed according to the canons of a 'balanced' context are succeeded by scenes that generate in the viewer a feeling of empathetic tension between the sufferer and the perpetrator.

Alfred Hitchcock (1899-1980) was among the first directors to apply this modality to the narration of his stories, introducing disturbing elements into cinematic scenes to return actions pregnant with visual suspense (even though viewers can already guess the outcomes of events from some clues provided) [Carroll 2001, pp. 65-89], expanded using other components of perception such as the construction of specific sound environments. Hitchcock launched his career in the 1920s and 1930s, a period coeval with that of silent film, which, in his studies, Arnheim found most interesting when subjected to visual-perceptual analyses. Consider, for example, the adoption in silent cinema of the practice of facial mimicry, or that kinesics alteration of the human face through which thoughts and emotions transpire. In the opinion of the same German art historian and psychologist, the advent of verbal language (the acted) represented an excess of communicative language ('out of measure'), which did not enhance the expressive power already possessed by silent cinema. Indeed, in his volume *Visual Thought* (1969), Arnheim argued strongly for the fundamentally visual nature of thought itself, declaring that visual things could not be expressed by words alone; indeed, that verbal analysis could sometimes paralyze the intuitive understanding of a 'pattern'.

In constructing the visual narrative, Hitchcock adopted linguistic techniques new and coeval to his time, accompanying the innovation introduced in film shooting with storytelling often designed by such notable 'illustrators' as the American Saul Bass (1920-1996).

In addition, to increase more intense emotional impacts in viewers, the director adopted unusual viewpoints and visual stimuli to virtually push the viewer inside the action and disorient their perception despite the clues provided.

The design for the construction of the most engaging scenes in Hitchcock's films frequently implies a 'hidden' language that, as with the 'secret geometries of painters' [Bouleau 2014], guides the viewer to the most important clues.

On these premises and through the methodology of graphic analysis, the purpose of this contribution is to 'discover' the geometries underlying the construction of the scenes of his films, aimed at arousing strong emotions.

In this sense, the visualization of these hidden geometries confirms, once again, the conceptual approach of the 'sign' (together, meaning and signifier) as well as the creative use of the same for specific narrative projects.

Specifically, the writer's interpretive key will concern the static and dynamic setting of the 'center' of the scenes in his films, the 'place' where Hitchcock would place elements of 'out of measure'.

Measure/out of measure in the static center setting

Due to the broad thematic panorama, which connotes Alfred Hitchcock's film production, his films have been the subject of countless critical readings conducted in a variety of fields including: biographical [Spoto 1983; McGilligan 2010], stylistic [Fogli 2013; Duncan 2007; Truffaut 1962], sociopsychological [Rohmer; Chabrol 1996; Hitchcock 1997], philosophical [Cantone 2021], semiotic [Deleuze 2016; Magli 2004; Casetti 1986], and others. Related to the gestalt interpretation of his films, some studies have been developed on the perceptual dynamics induced in the viewer during the telling of the story [D'Aloia, Verstegen 2022]. Some authors have focused on the analysis of scene construction by highlighting an unusual use of filming and editing techniques [Mazzoleni 2004; Pescatore 2006] as well as others have emphasized the skillful use of lights, colors [Marotta 2013] and sound contexts in the staging of impactful actions with the aim of arousing emotions in the viewer.

In the graphic interpretation of the writer, Hitchcock's film production predominantly revolves around the theme of the 'center' (measure and balance) and the artifice that can be glimpsed behind it (disproportion/out of measure).

Sight is man's most developed 'cultural' sense. Whenever we observe something, we tend to center the object of our interest in our gaze so that, in images, since ancient times, if there is if one thing that occupies the 'middle', it corresponds to what is being talked about. It is true, however, that anything "appears centered because it establishes privileged relations with the frame around it" [Falcinelli 2020, p. 6]. Thus, there is a center because it is focused by human sight into a boundary in which to place it, which, for Hitchcock, is the scene. In it, Hitchcock, will set the center either according to a principle of static or dynamic condition. In the former case, it is employed as a visual component for its usual tensive conditions of attraction, balance, silence, concentration. At the same time, it also represents the 'place' in which he places elements of 'out of measure'. This dual visual-perceptual possibility, e.g., that it does not allow the viewer to immediately turn his gaze in other directions, Hitchcock immobilizes the viewer's gaze while the element of 'out of measure' surprises him and increases his suspense [Deleuze 1997]. Hitchcock gives account of the static setting of the center in some scenes in the 1934 film *The Man Who Knew Too Much*. Consider, for example, that of the woman who exercises hypnosis on the protagonist. Her face is placed in the center; enervated by beams of light to capture the viewer; and force him to participate in the event; at the same time, disproportion (out of measure element) is present in the oblique linear elements employed to inelute and hypnotize his gaze (fig. 1). Similarly, in the film *Vertigo* (1958), the director shoots the *Golden Gate* bridge by arranging it in the left half of the scene, such that it is framed from a point of view that accentuates its perspective flight, determining the center of the visual composition. This choice serves to create a condition of stasis (measure) and, at the same time, to surprise the viewer by the dramatic action performed by the mysterious woman protagonist who, occupying the right half of the scene, suddenly throws herself into the icy waters of San Francisco Bay (out of measure effect) (fig. 2).

Other film scenes, however, suggest the presence of 'symbolic centers' placed in ever-changing locations and visually identifiable in the intersection of cages and grids. In *Rebecca* (1940), a woman whose name we will never know becomes the second wife of the wealthy protagonist Maxim and, in moving into his home in Manderley, she fits into a world that no longer belongs to her. Her 'center' shifts to a world made up of other rules that will only be revealed to her in the course of time. Because of such insecurity, everything appears larger than she is (construction of scenes with top-down and off-center points of view). In addition, there are numerous graphic-visual elements in the film (diagonals, shadows, directions, grids) that, in intersecting with each other, identify focal points that convey a precise message about the inner peculiarities of the protagonist, a stuck and crushed woman (fig. 3).

Fig. 1. Hypnosis scene,
The Man Who Knew Too Much, 1934. Elaboration
by the author.

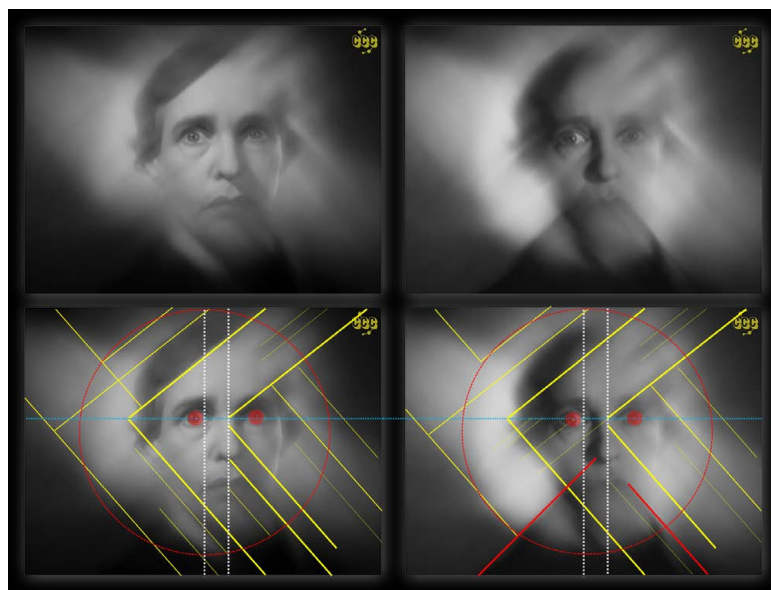


Fig. 2. Kim Novak in the
scene before throwing
herself into the waters of
Font Point, *Vertigo* 1958.
Elaboration by the author.

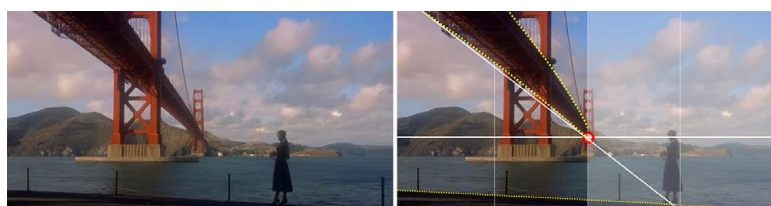


Fig. 3. Construction of
the scene with cages and
grids that block and crush
the protagonist, *Rebecca*
1940. Elaboration by the
author.



Measure/out of measure in the dynamic center

In addition to the static setting, Alfred Hitchcock, in his films, also sets the center as a developing attractor element that, due to the inherent nature of cinematic representation and visualization of moving images, is constructed over the course of a specific time.

Consider, for example, the scene in *Suspicion* (1941) in which the protagonist (Johnnie Aysgarth) walks down a staircase in semi-darkness (an architectural element beloved by the director for the possibility of associating numerous dramatic tensions with it) as he takes a glass of milk to his wife upstairs in their home. As he walks down the ramp, the center (the place of suspicion) coincides with the glass of milk, which appears excessively white in color to be unreal (out of measure effect). In fact, Hitchcock uses an artifice to increase the attractive effect of the center and inserts a lit light bulb inside the glass of milk. This effect, supported by the half-light context of the scene and a cone of light, which follows the protagonist by enveloping his black silhouette, restores a sense of unease in the viewer and causes a feeling of uncertainty with respect to the fulfillment of the action (figs. 4, 5).

Differently, in a scene from the aforementioned *The Man Who Knew Too Much* (fig. 6), a rifle is the key element. Broken into the center of the scene, the presence of the rifle communicates a feeling of danger; more so because it is kept hidden behind the curtain of a box at the Royal Albert Hall.

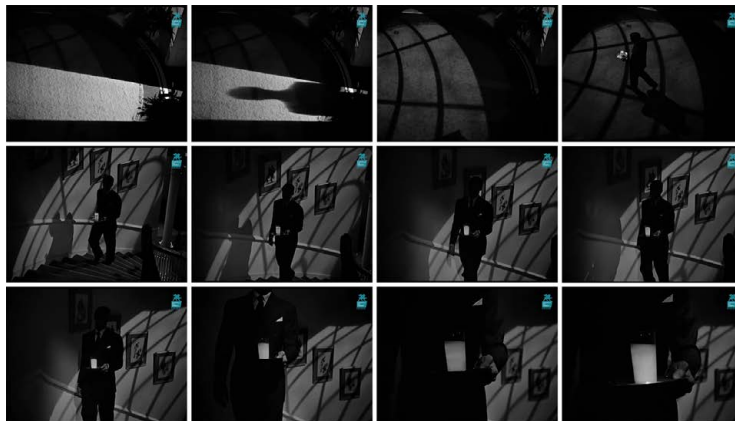


Fig. 4. Scene of the glass of milk with a lit lamp inside, *Suspicion* 1941.

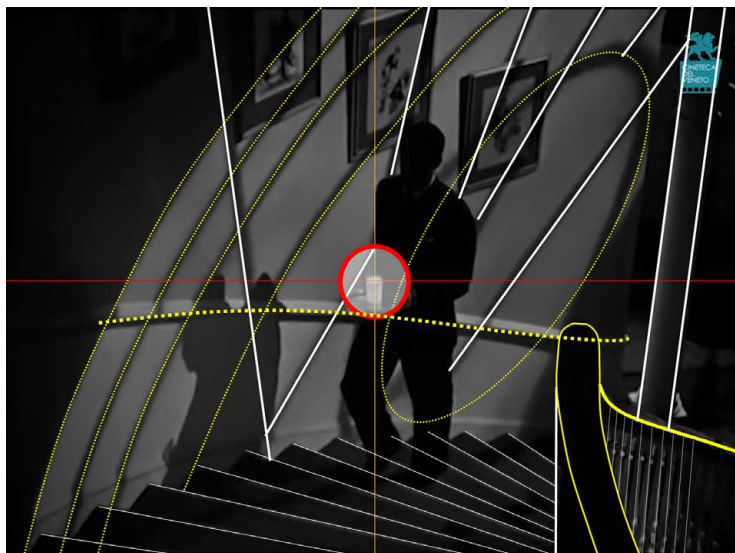
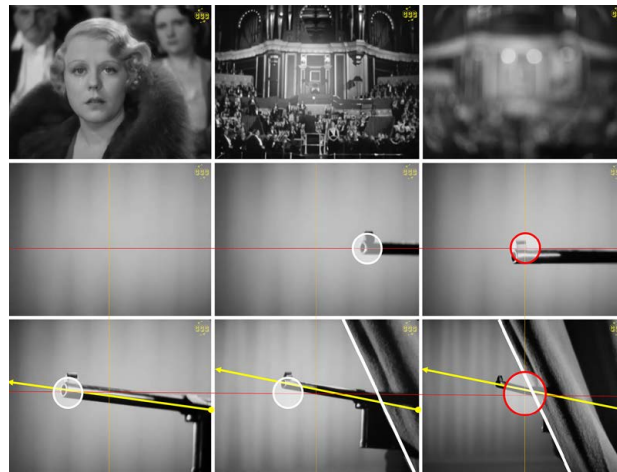


Fig. 5. Construction of the scene with the protagonist enveloped in penumbra context and followed by a cone of light, *Suspicion* 1941. Elaboration by the author.

Fig. 6. Shotgun scene, *The Man Who Knew Too Much* 1934. Elaboration by the author.



A further and interesting temporally constructed 'center' as an element of rotation of a body following a circular trajectory can be found in the 1946 film *Notorious*. Here, in the graphic transposition of the scene, an inclined axis (a man) rotates according to the view of a woman lying on the bed as she sees him coming through the door. The man's vertical axis makes a rotary motion of about 180° and stops in proposing the man upside down at half-length. Remarkably, the observer's gaze is drawn to the man's face (the center of the scene) even though there is a strong visual weight (the black jacket) at the top (fig. 7).

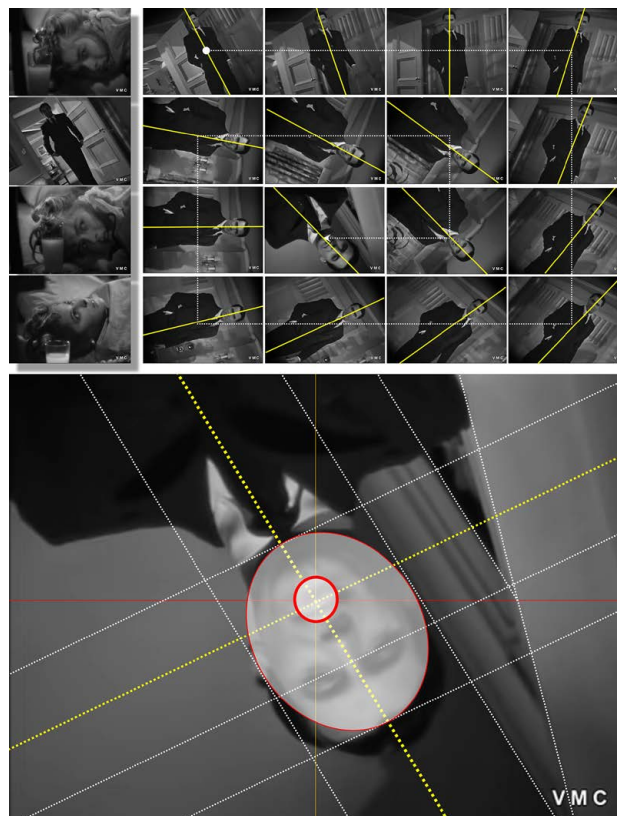


Fig. 7. Rotation of the protagonist's axis according to the point of view of the woman lying on the bed, *Notorious* 1946. Elaboration by the author.

Similarly, in 1958's *Vertigo*, the dynamic center is technically constructed within a scene by the combination of Dolly's backward tracking shot and, at the same time, zoom-in (*Vertigo Effect*) [Del Ministro 2004] (fig. 8). Finally, the dynamic 'narrative' center of the famous scene designed by Saul Bass for *Psycho* (1960) that conveys expressive content of disproportionality (dilation for the shower head; gravity and dissonance in the woman's scream; vorticity in the water drain) all aimed at enhancing the visual suspense of the final motionless center of the scene, namely that placed in the eye of the murdered woman, lying on the floor (fig. 9).

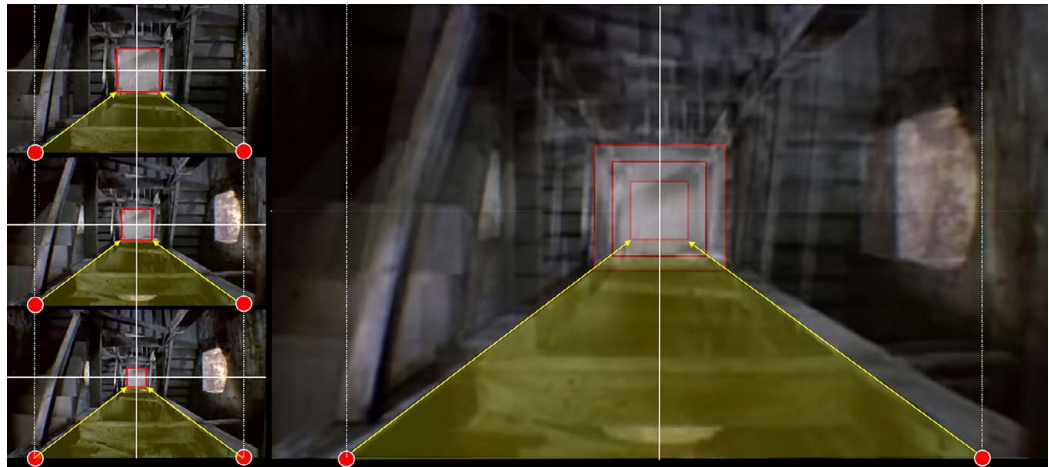


Fig. 8. Vertigo effect built within the bell tower scene, *Vertigo* 1958. Elaboration by the author.

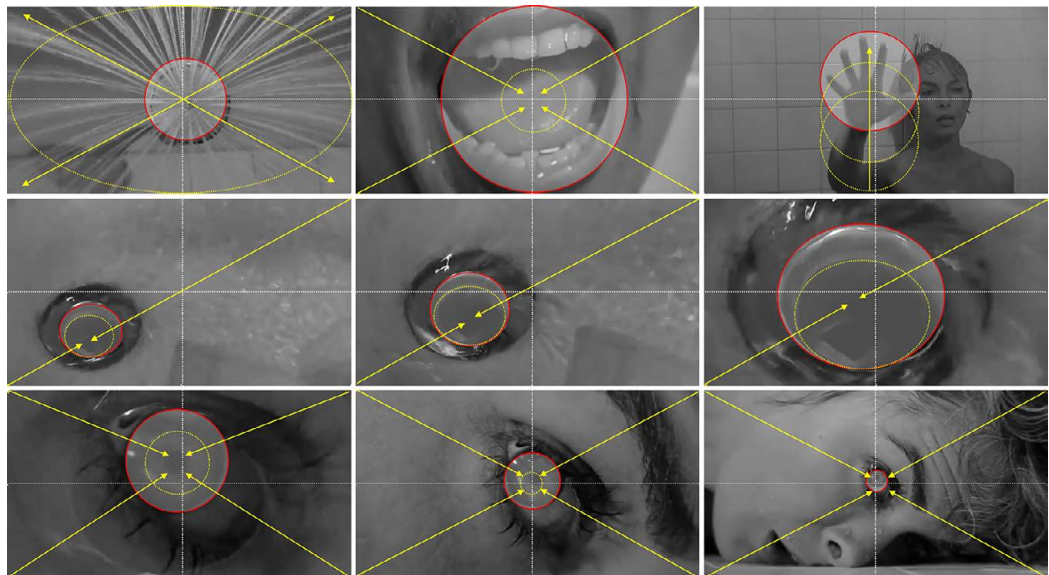


Fig. 9. Narrative construction of the famous murder scene of Marion Crane, *Psycho* 1960. Elaboration by the author.

Conclusions

"When I start making film shot, for me the film is already finished, so much so that I would rather not have to make it at all", Hitchcock stated in an interview [Chabrol, Truffaut 2010]. This is undoubtedly a strong statement regarding the concept of 'drawing' which, in the broadest sense of designating (fixing, establishing, determining, measuring, controlling, verifying), represents in this context the medium for the skillful construction of cinematic scenes. This is demonstrated by Hitchcock's drawing skills (perhaps more skillful adoption), developed from his first job working in the publicity department of the *Henley Telegraph & Cable*

Company (1915). Subsequent interest in gestalt themes would then, over time, lead him to develop a deep connection and representation between the phenomena of visual perception and communication. The use of subtending geometries, adopted to recall and reinforce the center, for example, are primarily for Hitchcock a relation of the stimuli to those signifiers that over the centuries have been charged with experiential and cognitive values as well as those that produce one of alarm without the possession of any prior experience. To achieve this, Hitchcock must therefore capture the attention and gaze of the observer in the first case so that his brain will process the specific information and allow his memory to recall the experience correctly to reinforce it. At that precise instant, it instills the effect of 'out of measure', the element of surprise. All through a precise combination of creative thinking and technique of realization. Consider, for example, the episode of *The Guest* in Alfred Hitchcock's *The Hour* series (1962-1965) in which the director proposes in the opening credits a graphic sign, the outline of his face, on which he superimposes a shadow made from the footage (fig. 10). It is a clear display of his thinking: a visual sign (together, meaning and signifier) that 'marries' technique (and technology) adopted for precise communicative purposes [D'Alto et al. 2004].

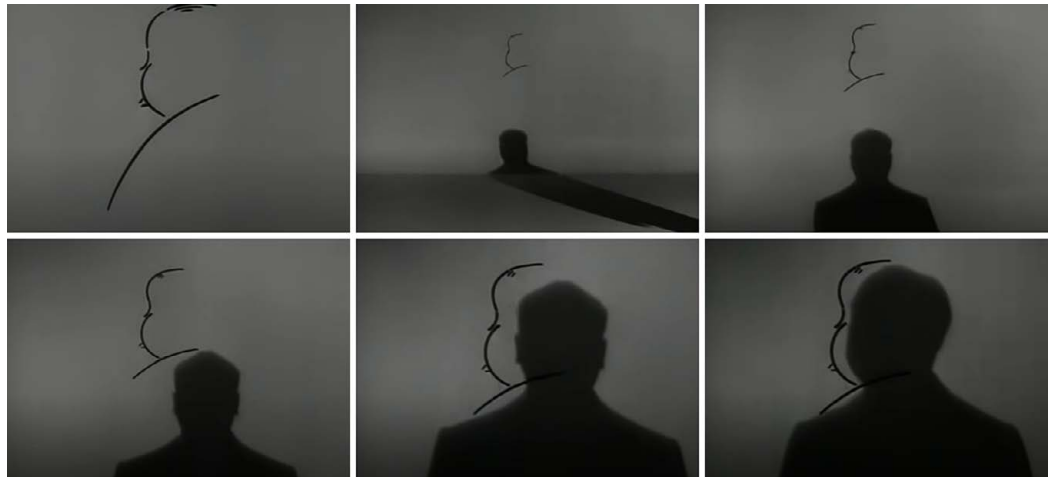


Fig. 10. Intro to the episode of *The Guest*, Alfred Hitchcock's *The Hour* 1962-1965.

References

- Arnheim R. (1960). *Film come arte*. Milano: Il Saggiatore [Original Ed. *Film als Kunst*, 1933-38].
- Arnheim R. (1974). *Il pensiero visivo*. Giulio Einaudi editore [Original Ed. *Visual Thinking*, 1969].
- Arnheim R. (2021). *Arte e percezione visiva*. Milano: Feltrinelli [Original Ed. *Art and visual perception: a psychology of the creative eye*, 1954].
- Bergson H. (2002). *Materia e memoria*. Roma-Bari: Laterza. [Original Ed. 1896].
- Bouleau C. (2014). *The Painter's Secret Geometry. A study of Composition in Art*. New York: Dover Publications [Original Ed. *La géométrie secrète des peintres*, 1963].
- Cantone D. (2021). Il pensiero cinematografico: il caso Alfred Hitchcock. In *Scenari*, n. 7, pp. 145-160, <https://mimesisjournals.com/ojs/index.php/scenari/article/view/1219> (accessed 29 July 2024).
- Carrano A. (2005). *Dismisura e apparenza. Vicissitudini di un'idea: il sublime da Kant a Schopenhauer*. Genova: il melangolo.
- Carroll N. (2001). The Paradox of Suspense. In *Beyond Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Casetti F. (1986). *Dentro lo sguardo, Il film e il suo spettatore*. Milano: Studi Bompiani.
- Chabrol C., Truffaut F. (2010). Intervista con Alfred Hitchcock. In A. de Baecque (Ed.). *La politica degli autori*. Roma: minimum fax.
- D'Aloia A., Verstegen I. (Ed.). (2022). Gestalt filmology insights on form and embodiment in the film experience. In *Cinéma & Cie. Film and Media Studies Journal*, vol. 22, n. 38, pp. 9-18. <https://doi.org/10.54103/2036-461X/2022/38>

- D'Alto D., Lasagna R., Zumbo S. (2004). *La congiura degli Hitchcockiani*. Alessandria: Edizioni Falsopiano.
- Del Ministro M. (2004). *Alfred Hitchcock, La donna che visse due volte*. Torino: Lindau.
- Deleuze G. (1997). *Differenza e ripetizione*. Milano: Cortina.
- Deleuze G. (2016). *L'immagine-movimento*. Piccola Biblioteca Einaudi.
- Duncan P. (2007). *Tutti i film di Hitchcock*. Torino: Lindau.
- Falcinelli R. (2020). *Figure. Come funzionano le immagini dal Rinascimento a Instagram*. Torino: Einaudi.
- Fogli S. (2013). *Hitchcock e la vertigine interpretativa*. Romano Editore.
- Hitchcock A. (1997). *Hitchcock secondo Hitchcock. Idee e confessioni del maestro del brivido*. Baldini&Castoldi.
- Kandinsky W. (1968). *Punto linea superficie*. Milano: Adelphi Edizioni [Original Ed. *Punkt und Linie zu Fläche*, 1926].
- Magli P. (2004). *Semiotica, Teoria, metodo e analisi*. Venezia: Marsilio Editori.
- Marotta A. (2013). Arte e Teorie del colore nel cinema fra Europa e America. In *Atti della IX Conferenza del Colore*, Firenze, 18-20 Settembre 2013, pp. 678-688. Rimini: Maggioli Editore.
- Mazzoleni A. (2004). *Il movimento della macchina da presa. Estetica, tecnica e linguaggio dell'inquadratura variabile*. Roma: Dino Audino.
- McGilligan P. (2010). *Alfred Hitchcock: A Life in Darkness and Light*. Regan Books.
- Pescatore G. (2006). *L'ombra dell'autore. Teoria e storia dell'autore cinematografico*. Roma: Carocci Editore.
- Rohmer E., Chabrol C. (1996). *Hitchcock*. Venezia: Marsilio.
- Spoto D. (1983). *The dark side of genius: the life of Alfred Hitchcock*. Boston: Little, Brown.
- Truffaut F. (1962). *Il cinema secondo Hitchcock*. Milano: Il Saggiatore.
- Webber R. (2007). *Director of audiences: a study of alfred hitchcock's manipulation of his audiences*. Master Thesis in Arts, supervisor Prof. J. Taylor, University of the Witwatersrand.
- Žižek S. (2008). *L'universo di Hitchcock*. Udine-Milano: Mimesis.

Author

Vincenzo Cirillo, Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli, vincenzo.cirillo@unicampania.it

To cite this chapter: Cirillo Vincenzo (2024). Misura/Dismisura. La costruzione del centro nei film di Alfred Hitchcock / Measure/ Out of measure. The construction of the center in Alfred Hitchcock's films. In Bergamo F., Calandriello A., Ciammaichella M., Friso I., Gay F., Liva G., Monteleone C. (Eds.). *Misura / Dismisura. Atti del 45° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Measure / Out of Measure. Transitions. Proceedings of the 45th International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 2629-2646.