

Paul Duncan

TUTTI I FILM
DI ALFRED HITCHCOCK



Il Grande Cinema

TUTTI I FILM
DI ALFRED HITCHCOCK

A Claude

Alfred Hitchcock:
il comune senso di disagio

Una volta feci questo sogno.

Sono all'aeroporto di Los Angeles e sto aspettando che la mia valigia scenda giù dallo scivolo. C'è un sacco di gente che gira lì intorno. Tutti individui indefinibili. A un certo punto vedo la mia valigia sul nastro trasportatore, la tiro su e la lascio verso la dogana; ho degli alcolici da dichiarare. Mentre mi avvicino inciampo nei lacci delle scarpe. Un doganiere mi viene incontro e mi chiede se è tutto a posto. Va tutto bene. Mi piego per riallacciarmi le scarpe. Lui raccoglie la valigia e le dà una spolveratina. Ma mentre lo fa, io guardo la valigia e mi accorgo che non è la mia. Mi viene un tuffo al cuore. Guardandomi in faccia, il doganiere si accorge che c'è qualcosa di strano. Mi chiede di accompagnarlo al banco della dogana. Mi blocco per un attimo e poi mi alzo. Lentamente, cammino verso la sua scrivania; lo guardo mentre fa scattare la serratura della valigia e la apre. Riesco solo a vedere i suoi occhi che guardano in giù e poi in su verso di me. «Questa valigia è sua, signore?» mi chiede. Mi sveglio in preda al panico. Che cosa c'era nella valigia? Qualcosa di brutto, lo sapevo.

Alfred Hitchcock ha permeato la nostra coscienza. Non ho alcun dubbio sul fatto che praticamente tutti nel mondo occidentale abbiano visto almeno uno dei suoi film. Tutti abbiamo visto il mondo attraverso i suoi occhi e lo troviamo terrificante. Alfred Hitchcock era spaventato e riusciva a comunicare la sua paura attraverso le situazioni. I suoi film fanno paura non tanto perché le persone facciano paura, ma perché sono carine, a volte persino attraenti. Norman Bates è imbranato, timido, goffo... non farebbe male a una mosca. I suoi film fanno paura non tanto perché siano ambientati nelle fosche ombre della notte, ma perché si svolgono nella splendente luce del sole, in piena vista, in mezzo alla folla.

I suoi film fanno paura non tanto perché siano espliciti, diretti, ma perché la sua visione del mondo è un'astrazione. *Gli uccelli* si chiude su un mondo nel caos, dove tutti camminano in punta di piedi per il resto della loro vita perché, da un momento all'altro, il mondo potrebbe rivoltarsi contro gli esseri umani. Alla fine di *La donna che visse due volte*, un uomo in preda all'ossessione per una donna vede l'oggetto del suo desiderio morire ammazzato un'altra volta. La vita non solo ti pianta il coltello nella carne, ma lo rigira anche.

Il motivo per cui tutti si sentono a disagio guardando un film di Hitchcock è perché sanno che potrebbe far fuori qualcuno. Sanno che le esperienze che i personaggi affrontano durante la storia possono danneggiarli o segnarli per sempre: Janet Leigh in *Psycho* viene pugnalata, la signora Thorwald in *La finestra sul cortile* viene uccisa e fatta a pezzi, Vera Miles alla fine di *Il ladro* finisce in manicomio,

e praticamente in ogni film che Hitchcock ha diretto viene ammazzato qualcuno. Peggio ancora, Hitchcock ti fa vedere il delitto e l'assassino, ma tu non distogli lo sguardo... vuoi vedere ogni cosa.

Hitchcock non è hitchcockiano. Quando qualcuno dice che un film di De Palma o di Richard Franklin o di chiunque altro è hitchcockiano, di solito si riferisce a certi movimenti di macchina o a certe angolazioni di ripresa. Si riferisce al linguaggio visivo che Hitchcock usava. Così la gente è confusa quando vede i suoi film, perché non sono mai come i film moderni. Il motivo di ciò è che il linguaggio visivo di Hitchcock si sviluppa dalla storia, che è una storia di suspense.

La suspense è l'arte di dire che qualcosa di brutto accadrà in un certo momento, ma tu non vuoi che questo accada. Hitchcock tiene alta la tensione, ti tiene sulla corda, gioca come il gatto con il topo. Il suo tentativo più ambizioso, più prolungato e, diciamolo, più riuscito in questo senso, è *Psyco* – dopo che Janet Leigh viene uccisa Hitchcock ci tiene all'amo fino alla fine del film, per più di un'ora. Comunque la maggior parte dei registi hitchcockiani si concentra più sugli aspetti di shock presenti in *Psyco* che sugli elementi di suspense.

Dopo aver visto qualche suo film, ho cominciato a sviluppare l'idea che Hitchcock sia un cineasta cubista. Quello che voglio dire è che lui mette i suoi personaggi dentro un cubo immaginario e muove la camera lungo i suoi lati. È questo che dà ai suoi film una qualità formale unica.

Considerate queste angolazioni:

– quando vediamo il protagonista di spalle, scopriamo, vediamo il mondo dal suo punto di vista;

- di fronte, vediamo le sue reazioni al mondo che lo circonda;
- dall'alto, abbiamo un punto di vista ironico, distaccato, senza alcuna emozione;
- di fianco, abbiamo sul personaggio il punto di vista di qualcun altro, di solito inquietante perché non c'è alcun contatto visivo, poi il personaggio si gira a guardarci e ci mette paura. Quest'angolazione è stata usata con grande effetto [in *L'ombra del dubbio*, *N.d.T.*], quando Joseph Cotten a tavola parla dello strangolamento di ricche vedove e Teresa Wright lo guarda, e si vede la sua faccia di fianco.

Controllo

Hitchcock teneva la propria vita sotto controllo con un'ossessiva minuziosità. Non gli piaceva lasciare l'ufficio durante l'orario di lavoro. Indossava sempre lo stesso tipo di abito e lo stesso tipo di cravatta, così non doveva preoccuparsi dei vestiti. Negli alberghi prendeva sempre la stessa suite, così sapeva dove si trovava; si sentiva a suo agio, al sicuro.

Allo stesso modo teneva sotto controllo i suoi film. Avendo alle spalle un tirocinio di tipo artistico, «disegnava» il film prima di girarlo; il cinema è un mezzo visivo, dopotutto. Proprio come un artista sceglie frutti e modelli da ritrarre, Hitchcock sceglieva gli attori. Un artista dipinge i sentimenti del suo modello, o non proietta forse su di lui la propria sensibilità? Credo che quest'ultimo sia il caso.

Per Hitchcock gli attori rappresentavano uno stile di persona, allo stesso modo in cui gli edifici rappresentano uno stile architettonico. In un'unica visione risulta una combinazione di elementi equilibrata e orchestrata. Per Hitchcock gli attori erano parte sia dell'immagine, sia della storia, sia del significato.

Anche se i critici tendono a raggruppare i film con James Stewart o quelli con Cary Grant, supponendo un'ossessione del regista per certi attori e certe attrici, in realtà dimenticano che Hitchcock passava continuamente da un attore e un altro a seconda di quello che la forma e il contenuto del film esigessero. James Stewart è apparso in film del 1948, del 1954, del 1956 e del 1958. Cary Grant in film del 1941, del 1946, del 1955 e del 1959. Non è un comportamento maniacale da parte di un uomo che fra il 1941 e il 1959 ha fatto ventun film!

Tutte le prove sembrano dimostrare che Hitchcock fosse ossessionato dalla protagonista femminile dei suoi film. La teoria di molti critici che hanno analizzato il suo lavoro è che sul set Hitch si divertisse a perpetrare azioni sadiche sulle sue attrici, anche se molte di loro (tranne Tippi Hedren) dicevano che Hitch era un perfetto gentiluomo, a volte troppo protettivo e quasi paterno nella sua sollecitudine. Qualunque sia la verità, bisogna dire che nella maggior parte dei suoi film ci sono protagoniste femminili molto forti o, almeno, storie di donne in difficoltà. *Blackmail* racconta quello che noi oggi definiremmo un appuntamento con stupro, in cui la donna uccide l'aggressore e la fa franca, cosa che non sembra del tutto giusta se ci si pensa un po'. Molti film di Hitchcock hanno una prospet-

tiva femminile: *Sabotage*, *Rebecca*, *la prima moglie*, *Io ti salverò*, *Il sospetto*, *L'ombra del dubbio*, *Marnie*... E negli altri film i personaggi femminili sono qualcosa di più che una compagna per l'uomo. Nei suoi film le donne sono indipendenti, dotate di opinioni proprie, qualificate e spesso assai consapevoli della propria sensualità.

Sperimentazione

Dire che Hitchcock era un abile raccontatore di storie è dire poco. È naturale che dopo, diciamo, una ventina di film, la cosa avrebbe potuto anche farsi noiosa, a meno di «stiracchiarsi» di tanto in tanto. Hitchcock si «stiracchiava» con qualche film sorprendentemente minimalista. *I prigionieri dell'oceano* è un film su un gruppo di persone a bordo di una scialuppa di salvataggio. Tutto qui. È tutto quello che lo scenografo aveva da fare: qualche relitto, l'insolito scafo, il cielo, un po' d'acqua increspata ed era a posto. *Nodo alla gola* è una serie di otto inquadrature di dieci minuti ciascuna, ambientata in una stanza d'appartamento. Il set di *La finestra sul cortile* è James Stewart, costretto nella sua stanza sulla sedia a rotelle, con una gamba ingessata, mentre guarda la gente che abita nelle case che si affacciano sul suo stesso cortile. (Potrebbe sembrare uno strano paragone, ma avete mai considerato il modo in cui Stephen King ha occasionalmente circoscritto l'ambientazione dei suoi libri per «stiracchiarsi» un po'? *Cujo* per lo più è ambientato in un'automobile. *Misery* si svolge in una stanza. *Il gioco di Gerald* lo stesso. *Dolores Claiborne* è più che altro una conversazione.)

Hitchcock si sforzava continuamente di raccontare delle storie nel modo più fantasioso possibile. Il numero fenomenale di trovate visive che ha escogitato nel suo lavoro, specialmente nei primi film, sono fortemente influenzate dal cinema espressionista tedesco degli anni '20, che per raccontare storie utilizzava trucchi e immagini simboliche. A questo bisogna aggiungere il montaggio ritmico di Sergej M. Ejzenštejn, di David Wark Griffith e degli altri.

Man mano che il suo stile, la sua padronanza, crescevano, Hitchcock abbandonò le immagini simboliche e usava trucchi e particolari tecniche di montaggio solo per i momenti chiave del film. Un'altra ragione è che, con l'introduzione del suono e della musica, si potevano comunicare realtà ed emozione senza bisogno di simbolismo visivo. Inoltre, gli sporadici movimenti di macchina dei primi film erano degni di nota perché tutti gli altri erano statici. Ai tempi di *Il sospetto* (1941), per esempio, Hitchcock aveva completamente integrato i movimenti di macchina nel suo stile e la cinepresa spaziava su tutta la scena. Il movimento, mi affretto ad aggiungere, non è gratuito ma assolutamente al servizio del racconto.

La storia

Il più è fatto dal suo acuto senso dell'immagine e dai set spettacolari che mette su. Comunque ci deve essere una trama e ci devono essere dei personaggi, anche se la loro entità cambia a seconda del tipo di film.

Hanno scritto per Hitchcock alcuni dei migliori scrittori del suo tempo: Dorothy Parker, Ben Hecht, Raymond Chandler, John Steinbeck, Thornton Wilder, Evan Hunter, Brian Moore. Anche se non era male, la materia prima non era mai geniale. È significativo il fatto che Hitchcock non abbia mai adattato per lo schermo un capolavoro letterario. E questo perché credeva, a ragione, che se un vero capolavoro aveva definitivamente trovato forma come libro, lui non avrebbe potuto far di meglio. Hitchcock adattava solo storie che si prestavano all'interpretazione visiva. Inoltre, non ha mai esitato a sbarazzarsi del tutto di scene e personaggi per andare incontro alle esigenze del film. Mentre lavorava alla sceneggiatura di *Delitto per delitto*, Raymond Chandler si era lamentato del fatto che Hitchcock avesse già completamente visualizzato il film nella sua testa, cosicché lui non poteva aggiungere altro che i dialoghi al succedersi delle immagini.

Non tutti sanno che il più grande collaboratore di Hitchcock era sua moglie Alma. Più vecchia di lui di un giorno, aveva cominciato a lavorare nel cinema all'età di sedici anni, arrivando a essere segretaria di edizione e montatrice molto tempo prima che Hitchcock cominciasse a scarabocchiare didascalie per i film muti. È stata accreditata in molti film di Hitchcock, dal primo nel 1925 (*Il giardino del piacere*, distribuito solo due anni dopo) fino a *Paura in palcoscenico* (1950), ma aveva un impatto ben maggiore di quanto i *credits* non dicano. Alma aveva una mente acuta e non aveva paura di usarla. Ogni giorno, quando tornava a casa dal set, Hitchcock discuteva con lei il lavoro fatto sulla sceneggiatura e insieme ne tiravano le fila per poi trarne

nuove idee visive e verbali per la sessione del giorno dopo, chiunque fosse lo scrittore di fama mondiale che collaborava in sede di sceneggiatura. Spesso i suoi collaboratori lamentano (con i biografi) il fatto che il nome di Alma comparisse nei *credits*, dicendo che così Hitchcock riusciva a prendere del denaro in più, ma si sbagliano di grosso: Alma era parte della squadra, anche se invisibile.

Per Hitchcock un film era una serie ininterrotta di immagini che provocava una reazione fisica e/o emotiva. Ritroviamo le peripezie di *L'uomo che sapeva troppo* in *Il club dei trentanove*, *Young and Innocent*, *Il prigioniero di Amsterdam*, *Sabotatori* ecc. fino a *Intrigo internazionale*. Ha lasciato il campo aperto agli eroi d'azione, da James Bond ad Arnold Schwarzenegger.

Rimaneggiava la trama per mettere insieme situazioni a sorpresa o di suspense – per lo più sceglieva la suspense. Il romanzo *D'entre les morts* di Pierre Boileau e Thomas Narcejac, su cui si basa il film *La donna che visse due volte*, racconta due storie contemporaneamente; una è un flashback che nei suoi passaggi finali rivela che la donna è una sola – la stessa – in entrambe le storie. La sorpresa è riservata per il finale. Hitchcock ha rimaneggiato la struttura del testo, raccontando una storia dopo l'altra, così la prima storia parla della donna morta e la seconda di quella viva. All'inizio della seconda storia rivela al pubblico, ma non al personaggio interpretato da James Stewart, che la donna è sempre la stessa. Questo produce due effetti: primo, la donna e i suoi intenti diventano reali e comprensibili; secondo, stiamo sulla corda per un'ora, ad aspettare che James Stewart scopra il segreto e a chiederci che cosa farà.

Bisognerebbe riconoscere che Hitchcock non ha fatto solo un tipo di film. La gente ne parla come se fossero tutti uguali, come se suscitassero sempre le stesse emozioni. Questo è manifestamente falso, anche se si può dire che ha fatto film simili, come risulta chiaro dalla lista che segue: genere «uomo in fuga» (*Il club dei trentanove*, *Sabotatori*, *Intrigo internazionale*), spionaggio (*L'agente segreto*, *Notorious*, *Il sipario strappato*, *Topaz*), horror (*Il pensionante - Una storia della nebbia di Londra*, *Blackmail*, *Psycho*, *Gli uccelli*), genere «l'uomo sbagliato» (*Il ladro*, *Io confesso*, *Frenzy*), psicologico (*Io ti salverò*, *Delitto per delitto*, *La donna che visse due volte*, *Marnie*), poliziesco (*Omicidio*, *Il delitto perfetto*, *La finestra sul cortile*), giallorosa (*La congiura degli innocenti*, *Complotto di famiglia*).

Il problema di una lista di questo tipo è che ognuno avrà la sua opinione sulla collocazione di un film; sono d'accordo, perché molti film di Hitchcock possono stare in diverse categorie a seconda del punto di vista. Per esempio, *Frenzy* oscilla fra giallo e horror, «l'uomo sbagliato», «uomo in fuga» e giallorosa, a seconda che il punto di vista sia quello dell'assassino, dell'uomo accusato del delitto o del poliziotto che indaga sul caso.

Horror

La suspense è il sentimento di paura per uno o più personaggi del film. Oh-oh... in *Sabotaggio* il ragazzo sta per saltare in aria! Accidenti, in *L'ombra del dubbio* Joseph Cotten sta per fare fuori Teresa Wright!

L'horror è tutto un altro paio di maniche. Horror è avere paura per se stessi tanto quanto per gli altri. Nel cinema, i momenti horror sono spesso scatenati da elementi di sorpresa o da immagini che nella nostra società sono inaccettabili.

Suggerirei che, per definizione, il film horror si basa sul soprannaturale. Chi può dimenticare *Nosferatu* (tra gli altri vedi i film di F.W. Murnau, 1922, e di W. Herzog, 1979) *Frankenstein* (in particolare il capolavoro di J. Whale del 1931) e *Gli invasati* (1963, di R. Wise)? Come gran parte dei film horror, sono molto divertenti, fanno paura, liberano emozioni represses e poi si dimenticano. Quei film adottano una visione distorta della realtà (luce e suono), ma alla fine tornano sempre alla realtà. Le storie horror sono racconti morali – sono la versione adulta delle fiabe per bambini. Lungi dall'operare un'influenza malefica e negativa, rafforzano una visione del mondo candida e cristiana.

Hitchcock segnò un cambiamento nell'approccio al film giallo di suspense, trasformandolo nel film giallo horror. Lo fece con *Psycho*, il suo maggior successo commerciale. È significativo il fatto che sia stato realizzato come esperimento a basso costo dalla troupe televisiva di Hitchcock e non da quella cinematografica, come di consueto. È molto più simile alla serie TV, il tipo di racconto alla Roald Dahl delle *Storie impreviste* con il «venenum in cauda». La tessitura del film è ruvida, realistica, quasi documentaristica, come *Il ladro*, in contrapposizione alle immagini levigate e raffinate dei suoi film a budget elevato.

Gli elementi di sorpresa e le immagini inaccettabili? Be', mostrare la gente in mutande, sudata, mentre va in bagno,

o Janet Leigh che viene fatta fuori dopo mezz'ora di film. Non c'è che l'imbarazzo della scelta.

Ci sono altri due film da ricordare qui. Due anni prima di *Psyco*, nel 1958, Dennis Weaver aveva interpretato in *L'infernale Quinlan* di Orson Welles un portiere di motel magro e imbranato, che minacciava Janet Leigh.

L'occhio che uccide, scritto e diretto da Michael Powell nel 1960, ha a che fare con il rapporto fra lo spettatore e il cineasta. Fondamentalmente il personaggio principale è un bravo ragazzo, che tutti trovano un po' strano ma che comunque piace. Il nostro eroe se ne va in giro a uccidere donne, attuando una sorta di vendetta nei confronti della madre che non c'era mai quando lui era bambino. Per di più, il mostro filma le vittime mentre le uccide. Peggio ancora, le costringe a guardarsi mentre muoiono. Il messaggio sembra essere: «Perché ti piace guardare gli altri mentre muoiono?», con questa deduzione: «Se ti piace guardare gli altri mentre muoiono, allora assistere alla tua stessa morte ti piacerà ancora di più».

Fin dall'inizio della sua carriera, Hitch metteva lo spettatore nella stessa posizione dei suoi personaggi. Si vede qualcuno che guarda qualcosa, si vede quello che guarda lui (dal suo punto di vista), poi si vede la reazione del personaggio. È semplice. In *Il pensionante - Una storia della nebbia di Londra*, la famiglia Bunting alza lo sguardo verso il soffitto per guardare i lampadari che ondeggiavano, poi siamo noi che guardiamo il soffitto – il soffitto di vetro – con i lampadari che ondeggiavano e vediamo il pensionante che cammina su e giù. Questo succedeva nel 1927.

In *La finestra sul cortile*, siamo nella posizione di James Stewart, il quale si accorge che qualcosa non va, ma non è in grado di fare alcunché dato che sta inerme sulla sedia a rotelle, proprio come noi siamo inermi nelle nostre poltrone.

In *Psyco*, noi siamo Norman Bates che attraverso un buco nel muro spia Janet Leigh mentre si spoglia (la bellissima, proibita e pura Janet Leigh!). In questo film, più che in qualunque altro, siamo contemporaneamente il cattivo e l'eroe, in grado di cambiare parte, di soddisfare tanto i nostri istinti educati quanto quelli rozzi.

Il bicchiere mezzo vuoto

Negli ultimi anni della sua vita, la visione del mondo di Hitchcock si fa più pessimista. I suoi film hanno una soluzione materiale soddisfacente (il cattivo muore, l'uomo accusato ingiustamente non finisce in prigione), ma l'oppressione mentale e le conseguenze persistono (l'ideatore del piano è ancora alla macchia, il personaggio principale deve convivere con i suoi errori, la gente è morta). Alla fine di *Sabotatori*, Fry cade dalla Statua della Libertà; tuttavia la mente altoborghese dell'organizzazione e i suoi soci rimangono liberi per complottare contro il governo degli Stati Uniti d'America. Alla fine di *Blackmail*, la ragazza e il fidanzato poliziotto si allontanano camminando, ma non si abbracciano, né si tengono la mano, né mostrano alcun segno di affetto o di complicità. La fiducia reciproca è sparita e non sarà mai più ristabilita. La stessa cosa si può dire di Cary Grant e Joan Fontaine in *Il sospetto*.

Ecco perché i film di Hitchcock sopravviveranno, perché sono cibo per la mente. Ci scombussolano e non sappiamo perché. Non ci prendono per idioti, ci lasciano ragionare per conto nostro. Alla fine, capiamo che Hitchcock ci sta dicendo che nella vita non ci sono soluzioni a portata di mano, che non va sempre tutto a posto alla fine.

Sono alla stazione dei pullman di San Diego e sto leggendo una rivista; sono preso da un articolo. Dò un'occhiata all'orologio e, cavolo!, sono in ritardo. Corro alla fermata. Spingo via le persone che mi guardano e urlano, arrabbiate. Sbalzo in pieno contro un uomo di mezza età. Lui cade e batte la testa sul pavimento piastrellato. La gente si ferma, mi squadra, mi circonda. Guardano giù verso l'uomo e vedono due rose di sangue, una intorno alla testa e una intorno allo stomaco: è stato pugnalato. Guardano le mie mani, che sono rosse. Mi accusano. Mi circondano.

Non mi sveglio.

Non è un sogno.

Non è un film.