

■ TORNA, ILLUSTRATO, IL LIBRO-INTERVISTA CON TRUFFAUT ■

Gli errori di calcolo del demiurgo confessato

Il perfezionista Alfred Hitchcock utilizzava la forma-intervista anche per riscrivere la sua storia: riabilitando film meno riusciti e svelando persino gli errori (rari) di costruzione del suspense

di Ivan Tassi

Chi si impegna a smontare un'opera d'arte «per vedere com'è fatta dentro» - scriveva Stevenson - sembrerebbe destinato a sortire un effetto «sgradevolissimo». Per quanto i meccanismi rilevati dall'analisi si dimostrino «raffinati», e non privi di «rimandi all'antica armonia del creato», lo smascheramento delle loro dinamiche non può che lasciarci delusi: spiegare gli artifici che hanno suscitato in noi il miracolo della bellezza comporterebbe una drastica, deprimente «diminuzione del piacere» estetico.

C'è da ammettere, tuttavia, che le cose vanno diversamente quando a smantellare la struttura delle proprie creazioni cinematografiche è la voce di Alfred Hitchcock. La possiamo ascoltare rileggendo l'appassionante intervista concessa a François Truffaut nel 1962 e ristampata ora con ampio corredo di immagini ne **Il cinema secondo Hitchcock** (Il Saggiatore, pp. 311, € 39,00); oppure sfogliando **lo confesso** *Conversazioni sul cinema allo stato puro* (a cura di S. Gottlieb, Minimum Fax, pp. 328, € 15,00), una raccolta di interviste rilasciate a svariati interlocutori - tra cui Chabrol e Andy Warhol - dal '29 al '74. In entrambe le occasioni il risultato è sorprendente: impegnato a ripercorrere le tappe della propria straordinaria carriera, Hitchcock non esita a svelarci le regole, i principi, persino i segreti che hanno presieduto la costruzione dei suoi film e gli sono valsi il

titolo di maestro del *suspense*, eppure i suoi meticolosi commenti non recano traccia della pur possibile depressione a suo tempo paventata da Stevenson, tanto da spingerci a ricercare il prodigioso antidoto capace di immunizzarli.

Il fascino di queste chiacchierate deriva dall'atteggiamento del regista, che nei confronti delle proprie opere si comporta come una sorta di onnipotente divinità. «Nei film di finzione - specifica Hitchcock - è il regista che è un Dio, deve creare la vita». Quando si dispone a raccontarci una storia di suspense attraverso le immagini, non gli basta scegliere una tematica legata alla paura: solo una precisa, calcolata scelta, successione e montaggio delle diverse inquadrature gli consentirà di «far sudare» gli spettatori, e di raggiungere le «emozioni» che ha preventivamente deciso di scatenare su di loro. Ed è proprio per questo motivo che Hitchcock, assumendo le vesti del supremo e consapevole demiurgo, si premura di raccontare all'interlocutore tanto le strategie di assemblaggio dei materiali, le sfide tecniche e gli sforzi affrontati per raggiungere il desiderato «effetto» sul pubblico, quanto gli «errori» talvolta commessi in corso d'opera.

C'è, a questo proposito, una legge generale che sembra orientare le scrupolose autocritiche del regista: ogni volta che le sue creazioni non si sono adoperate al massimo per preparare e catturare l'interesse degli spettatori attraverso la concatenazione delle sequenze, allora si può dire di aver commesso uno sbaglio. Una prima tipologia di errore sarà dunque quella della spettacolare scena conclusiva di *Sabotatori*,

sulla cima della Statua della Libertà: il protagonista, in quel caso, afferra per un lembo della giacca il «cattivo», che in seguito a una colluttazione è scivolato oltre la balaustra e si trova sospeso nel vuoto; se invece si fosse riusciti a invertire i ruoli, e a fare in modo che il protagonista rischiasse la vita al posto del suo rivale, allora «la partecipazione del pubblico - ammette e lamenta al tempo stesso Hitchcock - sarebbe stata dieci volte maggiore», e il regista, per parte sua, avrebbe rispettato fino in fondo le esigenze del suo «marchio di fabbrica».

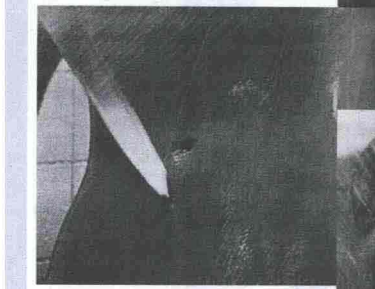
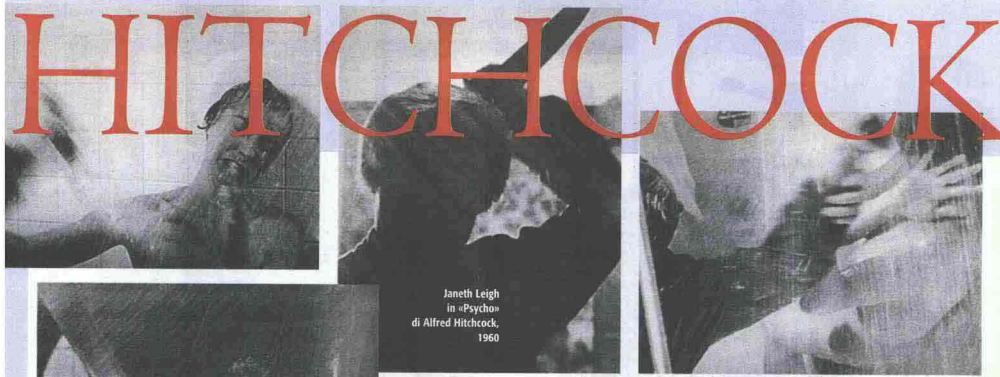
Stando alle indicazioni della «divinità creatrice», sarebbe tuttavia un altro il principio sovrano, in grado di qualificare la specificità e la riuscita di un vero e proprio «film di Hitchcock»: «per produrre suspense è indispensabile che il pubblico sia perfettamente informato di tutti gli elementi in gioco». Occorrerà dunque che allo spettatore - come di fatto avviene in *Nodo alla gola*, *Il delitto perfetto*, *Delitto per delitto*, o *Frenzy* - sia mostrata fin dall'inizio l'identità del «cattivo» di turno, in modo tale che la sua attenzione non si concentri sull'agnizione del maniaco o dell'assassino, quanto piuttosto sui suoi spostamenti, sulle sue palesi malefatte, o sui suoi agghiaccianti contatti con gli altri ignari personaggi dell'intreccio. E se poi lo spettatore non vorrà giocare questa partita a carte scoperte, allora sarà addirittura il caso di passare alle maniere forti, moltiplicando i segnali e le piste che lo conducono dritto al brivido dell'emozione rigorosamente prestabilita: «Questo condizionamento - ripete Hitchcock parlando della prima versione de *L'uomo che sape-*

va troppo - è la base essenziale per la creazione del suspense».

Si tratta, a ben vedere, di un atteggiamento che non smette di risultare ambivalente. Perché se da una parte è difficile non sentirsi conquistati dalla perizia di un organizzatore che riesce a prevedere e manovrare ogni nostra reazione, dall'altra rischiamo di finire soffocati dalla sua disarmante consapevolezza formale, e dall'insieme di «regole» che non sempre vengono rispettate nei suoi film, e talvolta sembrano addirittura affiorare sulle labbra di Hitchcock solo per costringere la nostra fruizione verso un tragitto a senso unico. Ciononostante, vale la pena di ripassare il limpido decalogo fornito dal demiurgo, e di menzionare la ragione per cui gli spettatori dovrebbero «ricevere le informazioni in anticipo»: l'accorgimento - svela Hitchcock a Warhol - «di rende come delle divinità in grado di vedere sopra ogni cosa». Ma allora è il pubblico a costituire il vero e tirannico Dio dell'arte cinematografica, mentre il regista, semmai, non fa altro che proporsi come timoroso e devoto sacerdote dei suoi desideri: è soltanto per genuflettersi davanti al suo piacere che Hitchcock ha infatti accettato le più ardue sfide e risolto, di volta in volta, gli innumerevoli problemi di rappresentazione; sono il suo volere e i suoi sentimenti a essere in continuazione venerati e osannati sull'altare di queste interviste: quale improvvida divinità, del resto, si scuserebbe mai al cospetto dei fedeli - come invece si ostina a fare Hitchcock - degli errori di calcolo malauguratamente presenti nell'universo di sua creazione?

Dal momento che buona parte

di questi «errori» viene in realtà imputata a cause di forza maggiore – come le capricciose intemperanze di alcuni divi, o i *diktat* di certi produttori –, resterà forse il sospetto che Hitchcock utilizzi la forma intervista *anche* per riscrivere la propria storia, ridistribuire le colpe dei fallimenti e risistemare sotto gli occhi di tutti le pellicole meno riuscite. Ma se comunque il nostro piacere finisce per trionfare come incontrastato obiettivo teleologico di ogni discorso relativo alla creazione, sarà bene sospendere i reclami. Per poi raccogliere la preghiera formulata da un altro demiurgo, di cui Hitchcock, in qualche modo, potrebbe proporsi come valoroso e intraprendente epigono: «nell'interesse stesso dell'arte» – auspicava Dickens in margine a *Our Mutual Friend* – è più proficuo «far capire al pubblico che un artista (in qualsiasi ramo) deve meritarsi fiducia, perché sa quello che fa, se solo gli si concede un po' di pazienza».



Janeth Leigh
in «Psycho»
di Alfred Hitchcock,
1960



Janeth Leigh
in «Psycho»
di Alfred Hitchcock,
1960



www.ecostampa.it

