

UN BELL'APPLAUSO AD ALFRED HITCHCOCK
di Emerson Batdorf
(1970)

Se ne stava seduto lì, simile a due pere sovrapposte, una piccola e una più grande; quella sopra, ovvero la testa, era ornata da un labbro cascante che in caso di temporale, con tutta la pioggia che poteva raccogliere, avrebbe rischiato di farlo affogare.

All'età di settant'anni Alfred Hitchcock rimane uno dei più brillanti *raconteurs* del nostro tempo, nonché uno dei più grandi cineasti di sempre. A chi frequenta le sale cinematografiche il suo nome suscita piacevoli emozioni da oltre quarant'anni, e la sua presenza allieta i telespettatori fin quasi dalla nascita della scatola luminosa.

Quel giorno era in vena di ricordi. È vero: l'intervista riguardava *Topaz*, il suo ultimo film, anche se non uno dei migliori. I giornalisti lo hanno fatto parlare di altre cose: sesso, violenza, scherzi, il motivo per cui esistiamo.

Era davvero straordinario, non solo per la vivacità delle sue idee, ma anche per il tono di voce robusto, rauco e sensuale con cui le esprimeva, e per il fatto che ha parlato di cose divertenti in modo se-

rio, senza mai ridere. Ha accennato un sorriso solo in un'occasione.

«Ricordo che una volta, durante le riprese del *Club dei trentanove*, ho fatto lavorare Madeleine Carroll fino a tardi. Era ammanettata all'attore Robert Donat, che la stava trascinando su per un pendio roccioso. E accanto al set c'era Randolph Churchill, che la aspettava per portarla fuori. Vedendo che permettevo a Robert Donat di trattarla in quel modo, mi dice: "Senti, amico, non pensi di dover fare più attenzione? Ha i tacchi alti, sai". L'ho fulminato con uno sguardo, e poi abbiamo continuato a lavorare».

Cosa ne pensa della moda delle scene di nudo nei film di oggi?

Penso che il pubblico finirà per stancarsi di tutti quegli incontri di lotta libera nei letti. Come ho già detto, cos'è che ognuno di noi aspetta? Qual è il non plus ultra delle scene di nudo? Una carrellata in mezzo a tutte quelle gambe per arrivare al primissimo piano. Ma il punto è che io ho già fatto una scena del genere: alla fine del film *Intrigo internazionale*, Cary Grant si porta una ragazza nella cuccetta e io faccio uno stacco sul treno fallico che entra nella galleria.

In *Psycho* c'era una ragazza nuda nella doccia. Ma, vede, la scena della doccia era composta da settantotto stacchi. Ci sono voluti sette giorni per girarla. E tutto questo solo per quarantacinque secondi di film.

Lo sa che alcune scene sono state girate al rallentatore? Nel film non si nota. L'abbiamo fatto per evitare di riprendere il seno. La lotta si è svolta così (*mima la scena*): il braccio sale; copre il seno; poi acceleriamo... gli attori recitano al rallentatore, noi riprendiamo al rallentatore. E quando viene proiettato a velocità normale si ottiene questo. (*Fa vedere il movimento veloce delle mani, con una copertura perfetta.*)

Oggi rifarebbe tutta quella fatica per alludere al nudo senza però mostrarlo?

Forse no. Ora c'è molto più permissivismo. Fermo restando che comunque, secondo me, le scene di nudo sono noiose. In *Topaz* ho

un'occasione d'oro, quando il francese si porta a letto l'amante cubana; però mi limito a riprendere dalle spalle in su. È sufficiente per far vedere lei che si sfilava il vestito e lui che le tira giù le spalline. Poi seguo i due attori mentre si stendono sul letto inquadrando solo le teste; e se non mi muovo all'indietro così da riprenderli nudi è per un motivo ben preciso.

Preferisco che la macchina da presa sia intima quanto i due protagonisti. Se indietro, farei vedere solo due persone nude che vanno a letto. Ma che senso avrebbe? Insomma, il sedere di un uomo non è che sia molto attraente.

Una volta visto l'atto in primissimo piano, che altro si può fare? Si può passare all'erotismo. D'accordo, allora parliamo di erotismo. Vuole che le descriva una scena erotica? C'è un violinista innamorato di una ragazza, le lega ai capezzoli la corda di sol, o quello che è, e la suona con un archetto. Si concede addirittura un breve pizzicato. Con l'erotismo bisogna lavorare di fantasia! E io posso fare dell'erotismo con qualsiasi cosa!

Qual è la sua opinione sulla violenza nei film?

La violenza va bene a patto che sia necessaria. Citando sempre *Psycho*, lì c'è una prima scena di violenza molto forte e poi una seconda più leggera, questo perché il pubblico era già stato suggestionato. Ma nel resto del film ho via via eliminato la violenza, lasciandola solo nella testa degli spettatori. È bastato fargli vedere quel primo terrificante esempio. Di tutto quello che sarebbe accaduto dopo dovevano soltanto sentire la minaccia.

Dove vive adesso? Come trascorre le sue giornate?

Sto a Bel-Air [in California]. Abito lì con la mia famiglia dal 1939. Faccio una vita tranquilla. Non do cocktail party o cose del genere. Non è per snobismo, ma sa, quando si organizzano feste di questo tipo ci si ritrova con cinquanta o cento persone tutte sedute a tavoli separati. Di solito in queste occasioni guardavo gli invitati chiedendomi perché non se ne andassero al ristorante.

Una volta, per uno dei pochissimi ricevimenti che abbiamo dato, mi sono chiesto per quale stramaledetta ragione bisognava apparecchiare così tanti tavoli. Quindi ho noleggiato quarantacinque sedie e quarantacinque tavolini portatelevisore, tutti neri, e li ho disposti in modo da formare un grande cerchio. Poi ho messo a terra qualche stuoia e ho sistemato dei segnaposti ovunque.

Nessun nome, però, corrispondeva a quelli degli invitati. Erano tutti nomi di battesimo. La prima persona che sono rimasto a guardare è stato Eric Ambler, l'autore. Ecco cosa ha fatto...

(A questo punto Hitchcock si è alzato in piedi, arrancando intorno al tavolo in senso antiorario, lanciando occhiate furtive alla sua sinistra verso dei segnaposti immaginari, fino a ritornare al punto di partenza. Il suo volto imitava uno sguardo perplesso.)

Adirittura, la signora Stewart disse a Jimmy: «Ma non siamo tra gli invitati. I nostri nomi non ci sono».

Mi hanno raccontato lo scherzo dell'ascensore. Lo fa ancora?

Funziona davvero, sa, se riesce a essere abbastanza convincente. *(Alcune delle persone presenti non ne avevano mai sentito parlare, per cui Hitchcock è stato costretto a spiegarlo.)* In pratica, quando ero all'hotel St. Regis di New York, di solito salivo in ascensore più o meno fino al sedicesimo piano, e se lo trovavo pieno di gente, entrando iniziavo a raccontare a mia moglie: «Insomma, non sapevo che la pistola era carica! Così è partito un colpo, e il proiettile ha staccato un pezzo di carne proprio qui *(indica il collo)*, che poi è rimasto lì a penzolari sul collo. Si vedevano perfino i tendini».

Tutto l'ascensore stava ad ascoltare. E io continuavo: «Improvvisamente mi sono sentito i piedi bagnati. Così ho guardato in basso e mi sono accorto che ero in una pozza di sangue! Avevo i piedi fradici».

Alla fine scendevo dall'ascensore. E la gente rimaneva lì basita. Una volta una donna ha urlato: «Fatemi uscire, fatemi uscire!»

Sempre nello stesso ascensore ho fatto anche un altro scherzo. Sono entrato con mia moglie e ho smesso di parlare. Poi ho finto di ri-

prendere il discorso: «Lo sapevi che si è sposata quattro volte e ha avuto un figlio da ciascun marito? Poi un bel giorno i quattro figli si sono incontrati. E prova a indovinare cosa si sono detti?» E siamo usciti dall'ascensore.

Secondo lei a cos'è dovuto questo suo gusto per l'umorismo sadico?

Guardi, io direi che è più un gusto per la presa in giro. Tempo fa ho organizzato una cena a Londra. Il caso ha voluto che uno dei miei amici fosse figlio del proprietario di un'importante catena di ristoranti, tra cui il Trocadero, uno dei più grandi ristoranti di Londra. Avevamo una sala riservata al piano superiore. Tra gli invitati c'era Gertie Lawrence, detta anche *la signora A*, o *Stella!*⁵ (*A questo punto ha ammiccato per un istante; un evento che finora credevo impossibile.*) Poi Sir Gerald du Maurier, il numero uno del teatro londinese, più o meno come Olivier oggi; e Benita Hume, la moglie di Ronald Colman.

Feci preparare un menù tutto blu! Anche quando si spezzava un panino: sembrava un normale panino marrone, ma una volta aperto l'interno era blu. Minestra blu: una densa minestra blu. Trota blu. Pollo blu. Gelato blu.

Ma c'è stato anche dell'altro a quella cena. Gertie Lawrence, quando è andata a sedersi, si è trovata proprio su uno di quegli affari che chiamano «cuscini rumorosi». Un rumore sconveniente. A proposito di rumori sconvenienti, conosce l'origine della parola *razzberry* come modo di esprimere disapprovazione?

Lo usiamo tutti i giorni: *razzing*. Però deriva da *giving him the rahsberry*.⁶ (*Qui si notava la differenza tra la pronuncia britannica*

5. La grande attrice di Broadway Gertrude Lawrence (1898-1952): i riferimenti sono alla sua biografia scritta dal marito Richard Aldrich, *Gertrude Lawrence as Mrs A.*, e al film ispirato alla sua vita, *STAR!* (1968), interpretato da Julie Andrews. [n.d.t.]

6. Nello slang americano: *raspberry*, letteralmente «lampone», vuol dire anche «pernacchia»; il verbo *to razz* è quindi una contrazione di *to give someone the raspberry*, «fare una pernacchia a qualcuno». *Razzberry* e *rahsberry* sono invece semplicementi trascrizioni fonetiche delle diverse pronunce del vocabolo. [n.d.t.]

e americana.) È quel particolare gergo rimato che si usava nei quartieri popolari di Londra.⁷ Avrà sentito parlare in gergo rimato qualche volta, no? Per esempio: «salire e scendere le cicale»; oppure: «vai a Carletto che è ora di dormire». «Ha mollato una scheggia». Tutto in rima. Non è strano come la gente usi certe espressioni che nel tempo sono cambiate, senza però preoccuparsi di scoprire da cosa derivano?

Come nel caso della parola *bloody*, «maledetto», che in Inghilterra è un termine molto, ma molto forte.

E ciò è dovuto alle sue connotazioni religiose. Risale al Medioevo, quando si diceva *by Our Lady* [lett. «per Nostra Signora»]. Quindi è un'alterazione del parlato. E la gente si chiede: «Chissà perché *maledetto* è un termine così volgare in Inghilterra?» Semplice: per un motivo religioso.

Queste trovate diaboliche le vengono in mente di punto in bianco, oppure la notte resta sveglio per progettarle fin nei minimi particolari?

Sorgono spontanee. Ricordo anche che molti anni fa, in Inghilterra, mi successe mentre camminavo lungo il corridoio di un grande hotel. Quella volta toccò a mia moglie, poveraccia. Ai lati di questo corridoio, sedute su dei divanetti, c'erano delle vecchine, intente a lavorare a maglia e chissà cos'altro.

L'hotel si trovava in una località di villeggiatura. A quell'epoca le donne cominciarono a portare i pantaloni sportivi, anche se non erano poi tanto diffusi. Era stata la Dietrich a lanciare la moda. E mentre camminavamo, notai quelle signore e mi accorsi che stavano commentando tutte i pantaloni di mia moglie. Bisbigliavano e guardavano.

7. Si tratta del *rhyiming slang*, ovvero quel modo di parlare gergale in cui ai sostantivi normali vengono sostituite altre parole che rimano con essi, senza necessità di altri legami logici. Le espressioni originali in inglese sono *apples and pears* (mele e pere) per *stairs* (scale), *uncle Ned* (zio Ned) per *bed* (letto) e *raspberry tart* (torta di lampone) per *fast* (scorreggia). [n.d.t.]

Così mi avvicinai ad Alma e dissi (*ha alzato la mano e l'ha messa accanto alla bocca*): «stanno parlando tutte dei tuoi pantaloni!» Come se fosse sorda. Lei fece un balzo per lo spavento e disse: «Shhh! Che ti prende?» «ho detto: stanno parlando tutte dei tuoi pantaloni». E in quel momento le vecchiette si girarono di scatto, tornando ai loro lavori. (*A questo punto Hitchcock ha imitato alla perfezione una di quelle vecchiette che d'improvviso si rimetteva a lavorare a maglia.*)

I suoi sono scherzi intellettuali. Non ruba mai panchine, o cose del genere?

Sono scherzi innocui. Non è come versare la minestra nel colletto di qualcuno e via dicendo: mirano piuttosto a creare confusione. Come quella sera al ristorante di Chasen, a Hollywood. Avevamo organizzato una festa nel giardino sul retro, e c'era una tavola per quattordici persone. Se non ricordo male erano quasi tutti agenti.

Avevo deciso di mettere a capotavola una signora anziana dall'aria piuttosto aristocratica, con un'acconciatura bellissima e un lungho vestito nero, e poi far finta di non conoscerla.

Gli invitati cominciarono ad arrivare. La prima coppia si guardò intorno e chiese: «Chi è quella signora?»; e io risposi: «Non lo so. Sto cercando di scoprirlo».

Me l'avevano mandata quelli del reparto casting. Non l'avevo mai vista prima. Se le avessero rivolto la parola doveva solo dire: «Sono un'invitata del signor Hitchcock». Tra gli invitati c'era anche Collier Young. Al tempo lavorava alla selezione delle sceneggiature per conto di Myron Selznick. Arrivò con la moglie e mi chiese, cosa che ho sempre trovato fastidiosa: «Possiamo portare un ospite?» E l'ospite in questione era lì con loro.

E subito dopo mi domandò: «E quella laggiù chi è?»; e io risposi: «Non lo so. Sto cercando di scoprirlo»; e Chasen, che partecipava anche lui allo scherzo, non si fece vedere prima che tutti gli ospiti fossero arrivati. Ormai non si parlava d'altro: chi sarà mai? Io rispondevo: «Sto aspettando Chasen, forse lui lo sa». Alla fine lui ar-

rivò e gli dissi: «Dave, quell'anziana signora non è tra gli invitati; valse a chiedere cosa vuole». Lui andò al tavolo, si chinò verso di lei, poi tornò e disse: «È un'invitata del signor Hitchcock».

Al che ribattei che era impossibile: «Non so nemmeno chi diavolo è!» Poi tutti presero posto e a capotavola c'era sempre questa signora sconosciuta. A metà della cena Charles Benyon, un altro degli invitati, un autore, batté il pugno sulla tavola e disse: «È uno scherzo!» Poi, improvvisamente, si voltò verso l'unico altro ospite non invitato dicendo: «E anche lei è uno scherzo». Quello, invece, era il famoso ospite di Collier Young.

Ha ripreso a fumare? (Era indaffarato con un sigaro, un *perfecto* direi, lungo almeno trenta centimetri.)

Lo faccio perché sono a dieta.

(A quel punto il discorso si è spostato sulla grande dieta, madre di tutte le sue diete, che gli aveva fatto perdere quarantacinque chili mentre stava lavorando a Prigionieri dell'oceano, con Tallulah Bankhead. A pranzo si mantenevano entrambi con un filet mignon. All'epoca la Bankhead si era sottoposta a un periodo di astinenza propiziatrice; aveva giurato, infatti, di non toccare neppure una goccia di alcol fino alla fine della guerra. Lo ha mantenuto, poi, quel giuramento? «Sì, lo ha mantenuto; almeno per quanto ne so io».

Lo stesso film ha fornito a Hitchcock il pretesto per un paio di perspicaci osservazioni, ma ne pubblicheremo solo una.)

È stato in quell'occasione che ho scoperto Mary Anderson, una ragazzina sotto contratto con la Fox, mentre si imbottiva il reggisenone con dei fazzoletti di carta per apparire più prosperosa. Era convinta che la Fox l'avrebbe trasformata in una grande star. Un giorno andò a sedersi in fondo alla barca e cominciò a pavoneggiarsi. «Signor Hitchcock, secondo lei qual è il mio lato migliore?» E io le risposi: «Mary, ci sei seduta sopra».

Cosa fa nel tempo libero, a parte progettare gli scherzi?

Non progetto scherzi. Credo che quei tempi siano finiti. Oggi è difficile trovare dell'umorismo in giro: sono tutti così seri; là fuori [a Hollywood], intendo.

Leggo. Di solito nei fine settimana leggo materiale biografico. La narrativa non mi interessa: assomiglia troppo al mio lavoro. Per cui mi dedico alle biografie, oppure alla storia recente, come il libro su Leningrado di Harrison Salisbury. Ben novecento pagine!

(Le domande si sono spostate sul cinema indipendente: ci porterà da qualche parte? Hitchcock il maestro non lo sapeva, ma secondo lui nel mondo dell'arte non possono esistere dei lavori di qualità privi di fondamento.)

Le sembrerà strano, ma a me il contenuto non interessa. Non me frega un accidente di cosa parla il film. Ciò di cui mi preoccupo veramente è il modo in cui raccontare la storia e in cui unire le varie scene per suscitare, di conseguenza, un'emozione nel pubblico.

Questo è ciò che intendo per cinema puro: il modo in cui si mette insieme un film per creare un'emozione. Le faccio un esempio. Secondo me *La finestra sul cortile* è uno tra i lavori più cinematografici che abbia mai realizzato. Eppure si tratta di un film ambientato in una stanza e con un personaggio che non si muove mai da lì.

Però osservi com'è strutturato: l'uomo guarda, vede e reagisce. Ho costruito l'intera storia di un assassinio unicamente attraverso le sue reazioni. *(A questo punto ha aggiunto che ha inserito questo esempio anche nell'Encyclopedia Britannica, per la quale ha curato la parte relativa alla produzione cinematografica.)*

Facciamo un primo piano del personaggio [Jimmy Stewart] e uno stacco su ciò che vede. E cosa mostriamo? Una donna che allatta un bambino. Poi con un altro stacco torniamo alla reazione del personaggio, e lui sorride. Ora, che idea si fa di quest'uomo? Penserà che è un gentiluomo, buono e educato, no?

Perfetto. Tolga la parte di pellicola nel mezzo [la madre e il bam-

bino], la sostituisca con una ragazza in bikini e otterrà un vecchio sporcaccione. Ecco cosa intendo per purezza del montaggio e controllo del film.

Qualcuno voleva sapere qualcosa di più sulla scena dell'aereo in Intrigo internazionale. Chi ha avuto l'idea dell'aereo che sparge insetticidi?

È stata una mia idea. Rientra nella categoria «evitare i cliché», cosa che tutti cercano di fare nella propria vita. Quella dell'uomo che aspetta in un posto era una scena classica. Quale sarebbe stato, dunque, il cliché? Un uomo in piedi all'angolo di una strada, di notte, sotto un lampione, in un cono di luce, che aspetta, i ciottoli della strada bagnati per la pioggia appena caduta. Poi uno stacco su qualcuno che sbircia dalla finestra ed ecco che spunta la limousine nera.

Perciò ho deciso che l'avrei girata in un altro modo. La farò alla luce del sole, mi sono detto. Senza case, senza alberi, senza posti in cui andare a nascondersi. Così inquadro una campagna. Deserta. Poi arriva un autobus della Greyhound. Cary Grant scende e rimane lì fermo. Segue una ripresa dall'alto, per sottolineare la desolazione dell'ambiente. Non succede nulla. Improvvisamente appare una macchina. *VroooooOOOm*. Gli passa accanto e prosegue.

Ma allora da dove arriverà il pericolo? Arriva un'altra macchina. Poi, com'è inevitabile, ecco che spunta la limousine nera. Ma anche questa gli passa accanto senza fermarsi. Improvvisamente, da un gruppo di alberi molto lontani, arriva attraverso i campi un catorcio, dal quale scende un uomo. Poi il catorcio riparte, lasciando l'uomo sul lato della strada opposto a quello di Cary Grant.

Sarà lui la minaccia? Sto costringendo gli spettatori a far lavorare il cervello come dei dannati. L'uomo si muove verso Cary Grant. Scambiano due parole. Tutto d'un tratto, guardando in direzione del campo, il tizio dice: «Che strano. Sta spargendo insetticidi su dei campi incolti». A quel punto passa l'autobus di linea e l'uomo sale prima che Cary Grant riesca a chiedergli altro.

Così rimane solo. Con quello strano aereo che sparge insetticidi. Com'era da aspettarsi, l'aereo si allontana. Poi però torna in picchiata verso di lui, mettendogli addosso una grande agitazione. Improvvisamente si sentono degli spari. Così Grant si mette a correre e l'aereo lo insegue. Alcune riprese le ho fatte seguendolo con la macchina da presa proprio mentre l'aereo gli scende addosso in picchiata. Alla fine Grant raggiunge un campo di granturco e vi si tuffa dentro.

A questo punto entra in gioco la regola fondamentale su cui insisto sempre: se si decide di utilizzare un aereo spargi-insetticidi, deve spargere insetticidi!

Così lui si trova in mezzo al granturco e l'aereo comincia a spargere la polvere costringendolo a uscire allo scoperto. Allora lui corre verso la strada, dove sta passando un camion a rimorchio con due cisterne. Due cisterne di carburante. Il camion frena, con tanto di gomme che stridono, proprio mentre l'aereo sta per arrivare addosso a Cary Grant. Lo sta inseguendo, ma non ha previsto che il camion si sarebbe fermato. E va a sbatterci contro.

(A questo punto Hitchcock ha battuto con forza sul tavolo l'indice destro, il che per lui è il massimo del lasciarsi andare.)

Bam.

L'inferno.

Nessun luogo in cui potersi nascondere. Ecco un esempio di come evitare i cliché.

Lei pensa per immagini?

Sì.

È comparso in tutti i suoi film?

A partire dal 1926, quando girai *Il pensionante*, con la star del cinema inglese Ivor Novello.

Per quale motivo?

Così, per scherzo.

Anche la prima volta?

In quel caso l'ho fatto per sostituire un attore. Ce ne mancava uno. Di per sé *Il pensionante* non è un film elaborato. Anzi, è proprio semplicissimo. La storia ruota tutta intorno a una domanda: il tizio che alloggia al piano di sopra della pensione è Jack lo Squartatore o no? Ma per fare in modo che il pubblico si scaldasse un po', ho pensato di iniziare il film con il primo piano della testa di una ragazza bionda che urla. Ricordo che per far risaltare bene i capelli biondi avevo appoggiato la testa dell'attrice su una lastra di vetro, poi l'avevo illuminata da dietro.

Poi ho fatto vedere un mucchio di persone accalcate sulle sponde del Tamigi, i poliziotti e i corpi ritrovati nel fiume. Dopodiché ho inquadrato un giornalista che correva al telefono: lavorava per un'agenzia di stampa. Quindi ho fatto vedere la notizia che si diffondeva, dove andava a finire: la bbc, i quotidiani, le telescriventi nei circoli e via dicendo. Una catena di segnali. E a ogni passaggio aggiungevo un'informazione sull'omicidio. a) L'assassino uccideva solo donne bionde. b) Lo faceva solo di giovedì notte. Ne aveva già uccise molte. Indossava un mantello e andava in giro con una piccola borsa nera.

Per cui lo spettatore raccoglieva queste informazioni col procedere del film. Ricordo anche che ho ripreso il furgone dei quotidiani mentre usciva per andare a fare le consegne. Però non siamo riusciti a inserire questa scena perché all'epoca non eravamo attrezzati per la proiezione su trasparente.

Si vedeva il bagagliaio del furgone dei giornali. *(Sul retro di un menù ha abbozzato rapidamente uno schizzo di ciò che stava raccontando. Del resto Hitchcock ha iniziato la sua carriera proprio come disegnatore.)* Era all'incirca così, e c'erano anche gli sportelli, due ovviamente. Così. Con dei finestrini ovali. Davanti erano seduti due uomini, a cui ho fatto indossare un cappello nero di modo che i finestrini sembrassero due occhi. E dato che il furgone dondolava un po', i cappelli neri si muovevano di qua e di là.

Poi ho fatto vedere come i diversi tipi di ragazze reagivano alla notizia: quelle more rimangono indifferenti; quelle bionde che lavora-

no dalle parrucchiere rubano dei posticci neri e se li mettono sotto il cappello. Ho inquadrato anche delle ragazze che dopo uno spettacolo musicale uscivano dal palco dirette ai loro camerini, e una l'ho seguita fino a casa. Abitava a Bloomsbury, in un seminterrato. Il detective della zona, il suo ragazzo, era là con i genitori di lei: lo stavano rimproverando per non aver arrestato ancora lo Squartatore, dicendo che ci stava impiegando troppo o qualcosa di simile.

Mentre parlano, la luce diventa sempre più fioca e la stanza si fa sempre più buia, fino a che la madre dice: «Caro, potresti andare a mettere uno scellino nel contatore del gas?» E mentre lui si allontana: pum pum pum alla porta! La madre va a rispondere. E io faccio un rapido montaggio incrociato: mentre lei apre la porta, lo scellino entra nel contatore. Appena la porta si apre, le luci si riaccendono, così! E sulla soglia c'è un uomo con un mantello e una borsa nera! Quindi prima che l'uomo entri in scena passano circa undici, dodici minuti.

(A Londra Hitchcock era entrato nel mondo del cinema facendo il grafico nel reparto pubblicitario; poi cominciò a scrivere didascalie per i film muti.)

La mia formazione è di stampo americano. La Paramount aveva aperto uno studio a Londra. Una volta varcato l'ingresso, si poteva benissimo credere di trovarsi a Hollywood, tanto la gente che ci lavorava era tutta d'importazione. A quei tempi non esistevano i produttori: c'era un caposervizio, come per i giornali. E una volta finito, il film veniva consegnato a lui che, tramite l'uso delle didascalie, poteva perfezionarlo, oppure cambiare un personaggio o qualsiasi altra cosa, sempre attraverso le didascalie. Ed è stato lì che ho imparato il mio mestiere.

Gli studi inglesi non mi hanno insegnato niente. Di fatto, il primo film per il quale ho lavorato sia come sceneggiatore che come direttore artistico (*Hitchcock si occupava di entrambe le cose simultaneamente*) – ovviamente era l'epoca dell'esagerazione: i set erano enormi, la gente abitava dentro vere e proprie cattedrali e chissà cosa altro ancora – si intitolava *Woman to Woman*, e ricordo benissimo

mo che il titolo in prima pagina del *London Daily Express* diceva: «Il miglior film americano girato in Inghilterra», nonostante il regista fosse inglese. Era tutta farina del mio sacco: sia le ambientazioni, sia la storia. E questo me l'hanno insegnato gli americani.

Qualcuno vorrebbe sapere cosa ne pensa della classificazione dei film.

In Inghilterra le classificazioni esistono da almeno quarant'anni. u corrisponde a *universal*, cioè film per tutti; a, film per adulti. E poi, molti anni dopo, hanno aggiunto altre due categorie: h per i film dell'orrore e x, ah ah... dico sempre x per «sei morto».

(Mormorii tra i presenti.)

Non conoscete quella vecchia filastrocca? *(È meglio recitarla velocemente, lasciando che il senso emerga col tempo. Sono riuscito a scoprire dei significati nascosti in tutti i versi tranne tre e sto cercando di risolverli. Uno di questi tre è b di Brooks, che immagino si riferisca al fatto che il sistema era stato inventato da un certo Charles Brooks. Ad ogni modo, questo è ciò che Hitchcock ha snocciolato.)*

a di acciaio, b di Brooks e c salute, d di dito, e di tore, f di effetto, h di ospedale, i di I. Novello (il che mostra quanto è vecchia questa filastrocca!), j lo sia, k è Francis (quanto mi piace Kay Francis!), l di lettera, mmm di squisito, n non me lo ricordo. o, *for the wings of a dove*.⁸ p di cure. q di qualità. r di tà. t *for two*. u di nì. v ve la France. w... la w non me la ricordo. x, sei morto. y è la fionda. z del calabrone.

Anni fa ero solito fare un gioco: inventavo un cast immaginario per un film dove i nomi degli attori dovevano essere dei termini tecnici legati, appunto, al mondo del cinema. Mai sentito? Per esempio, il nome dell'attrice principale era Dolly Shot, mentre il protagonista maschile era Ward Robe. Il duro è Mike Shadow. La spia tedesca è Herr Dresser. La caratterista si chiamava Mae Kopp. Il cameraman si chiamava Otto Focus. Poi c'era anche un'attrice bam-

8. Titolo inglese di un brano di Felix Mendelssohn. [n.d.t.]

bina, che si chiamava Faye Doubt. C'era un ballerino classico, di nome Pan Over. Il regista si chiamava Manny Takes. Il montatore, Eddie Tor. Il direttore artistico, guarda un po', si chiamava Art Director. E poi c'era il capo elettricista, di nome Xavier Arcs.

(Durante questa declamazione, molto serrata, e la precedente elencazione dell'alfabeto ho temuto che Hitchcock stesse per perdere il suo aplomb e sorridere davvero. Ciò non è accaduto, anche se sul nastro è percepibile l'inizio di una vera e propria risatina).

Mi ricordo che una sera ero seduto con Chaplin e ho iniziato a fare questo gioco. E non ci crederà ma per il resto della serata il suo volto è rimasto assente, nel tentativo di trovare altri nomi; però non c'è riuscito. Completamente assente per tutta la serata.

Li ha pensati tutti lei?

Già; a parte Xavier Arcs. E sa chi me l'ha suggerito? Grace Kelly.

(La chiacchierata si è spostata sui lavori di altri registi ed è stato nominato Il fantasma dell'Opera. Anche per questo film Hitchcock aveva in serbo un episodio interessante da raccontare, come sempre.)

Questo le piacerà davvero! La versione del *Fantasma dell'Opera* con Lon Chaney non è mai stata proiettata in Inghilterra. Mai! Questo perché all'epoca il responsabile inglese della Universal [la compagnia che produsse il film] era un tizio di nome Bryson. Il film era in viaggio su una nave enorme e lui riuscì a convincere l'esercito locale a organizzare un picchetto d'onore per salutare le scatole contenenti le pellicole!

Quando la nave fece scalo a Southampton, srotolarono uno striscione sul fianco con scritto sopra: «Benvenuto in Inghilterra, *Fantasma dell'Opera*». Poi il picchetto scese dalla passerella trasportando le scatole con le pellicole. E i militari in uniforme presentarono le armi come se si fosse trattato della regina! Presentat-arm! E mentre i contenitori con le pellicole scendevano lungo la passerella, si misero tutti così (*sull'attenti*).

La cosa provocò uno scandalo. Ci furono perfino delle interrogazioni in parlamento. E alla fine il film non venne proiettato.

Le cose belle prima o poi finiscono. Hitchcock è stato costretto ad andarsene per partecipare a un programma televisivo. Poi doveva spostarsi in molte altre città in cui avrebbe potuto ripetere questi discorsi arzilli a molte persone, ottenendo grandi spazi sui giornali. È uscito, diretto all'ascensore: un uomo piuttosto minuto, dal profilo di Buddha, con indosso un abito nero da becchino e una camicia bianca, che fumava sigari per tenere sotto controllo il peso.

L'ascensore non era affollato. Niente scherzo.

(Pubblicato sul Cleveland Plain Dealer, edizione domenicale, 1° febbraio 1970, pp. 28-30, 31.)

(traduzione di Riccardo Bnà)