

# 1.

## Ciak, Pigmalione

Sul *set* di «Vertigo», in una foto, Hitchcock conversa con Kim Novak... traspare una relazione base: il regista parla e mostra qualcosa; la star lo sta ascoltando e forse sorride. Il regista dà forma a un fantasma. Non in modo materiale e violento come il suo mitico «antenato», Pigmalione, che usava l'arte del mazzuolo e dello scalpello, ma come un mago dotato del potere di infondere della nuova vita in un attore, cosa che con Hitchcock avveniva – se si presta fede alle fonti – non senza accenti di crudeltà.

*Victor I. Stoichita, L'effetto Pigmalione*

Alfred Hitchcock, in là con gli anni, ad un certo punto della sua vita, decise di celebrare un funerale a se stesso, anzitempo. Perché no? Più o meno a tutti, specie fra la gente dello spettacolo, capita d'immaginare il momento del trapasso: affacciarsi dalla bara per vedere che effetto fa. Si tratta di un gioco ma si tratta soprattutto di una faccenda seria. Il colpo di coda di un artista che, in nome di un imprescindibile narcisismo, sente il bisogno di mettere in scena, o almeno di fantasticare sulla dipartita e soprattutto sui momenti del congedo definitivo, per prepararsi e per verificare lo *show* definitivo. Un modo di spiare, con il pretesto del funerale, le reazioni degli spettatori.

Nel racconto di quel giorno di pompe funebri non è detto che, provando la cerimonia, Alfred abbia resistito alla tentazione di stendersi vestito nella bara foderata e di chiudere, sempre a titolo di prova, gli occhi e persino di incrociare le mani sul petto.

Si sa invece che la cura posta nella cerimonia, da parte del regista, fu notevole e commossa, come se le esequie fossero dedicate ad un caro amico, se stesso, al quale destinare il massimo dell'impegno. Un gioco, il gioco del «doppio», molto caro al regista.

Per il funerale tutto fu scelto con l'aiuto di persone compe-

tenti – lo scenografo, l'arredatore, il costumista – e la consulenza di amici prelati, accompagnati da chierichetti e sagrestani. Tutte persone pagate con generosità (non da Hitch) per garantire alla cerimonia il decoro degno di un regista fra i più famosi del mondo, un genio a cui non poteva che essere dedicato un funerale d'eccellenza.

Come andò quello straordinario *show*, con l'illustre defunto in grado di controllare da vivo il suo stesso cadavere? E, soprattutto, qual era il vero scopo della sfarzosa cerimonia in piena Hollywood?

Non anticipo nulla.

La notizia è vera. Si potranno avere maggiori informazioni al riguardo nel corso della lettura, si spera piacevole, di un libro che intende aggiungere senza pretese qualche tassello al grande mosaico dei tentativi di comprendere i segreti del grande maestro del cinema, a cominciare da quello ben noto proposto dal regista francese, François Truffaut.

Il finto funerale di Hollywood era qualcosa di più di una semplice messa in scena, di una scherzosa trovata. Era il modo per confermare in pubblico che si stava avvicinando il tempo del bilancio di una carriera intensa, dai film del muto al sonoro, lungo tre quarti del Novecento. Con un colore simbolo: il nero, o il *noir*, valido anche quando il cinema scoprì i colori.

Nessuno, nella Hollywood degli anni settanta, mentre la televisione portava via spettatori al cinema, avrebbe mai potuto immaginare che sarebbe stata prodotta una serie di successo, «Six feet under», storie di pompe funebri, anzi storie dell'ultimo viaggio a sei piedi sottoterra; che sarebbe stata esportata in tutto il mondo e avrebbe avuto successo.

Ci si doveva arrivare. Il cinema aveva preparato, seminato la terra. Il regista George A. Romero nel 1968 aveva realizzato il suo «La notte dei morti viventi», il primo di una serie di film approdati fino ai giorni nostri. File di morti viventi o di *zom-*

bies. Ma, prima ancora di Romero, la storia del cinema aveva già imbandito i suoi schermi-tovaglie di morti e di *nosferatu*, i «mai morti».

### *Cena al cimitero*

Uno dei film più conosciuti tra cimiteri e obitori risale al 1922 ed è «Nosferatu il vampiro» di Friedrich Wilhelm Murnau, regista tedesco dell'espressionismo ammirato da Hitchcock. Una pietanza diventata poi sempre più richiesta, al passo con i tempi e le esigenze del cliente-spettatore.

Hitchcock può essere considerato in questo senso uno *chef* che, più degli altri, ha interpretato il ruolo che si era scelto e ha cercato di servire il cliente con arguzia e fantasia. Un ruolo che il maestro prese molto sul serio.

La dimostrazione di quanto fosse importante per lui soddisfare il pubblico fu l'allestimento, direttamente curato dallo *chef*, di una cena molto speciale, una raffinata cucina a base dei seguenti piatti: *crocchette di cadavere*, *tenere cozze alla morgue*, *omicidio fatto in casa*; e altre delizie, come si potrà scoprire più avanti in queste pagine.

Hitchcock, fuori e dentro il *set*, in nome della spettacolarizzazione della sua vita, ci dice con queste idee curiose, con queste trovate, qualcosa d'altro, rispetto alla curiosità e al divertimento che il regista vuole suscitare.

Non era un regista di messaggi, Hitchcock. Chi ha provato a dirlo si è messo su un terreno scivoloso e ha portato lui e noi spettatori lontano dal suo lavoro e dalla sua vita.

Che cosa cercava Hitchcock?

Provo a dare una prima risposta partendo da una sua foto, scattata nella piena maturità. La foto lo ritrae all'aeroporto, mentre è fermo davanti alla scaletta di un aereo e non si capisce se sta per partire o è appena sceso. Ma non importa. Si la-

scia riprendere dai fotografi e verso di loro, come fosse una maschera, solleva una lente d'ingrandimento. Ad ingrandirsi è un suo occhio. Il suo occhio destro che ci appare a sinistra. Enorme. Mostruoso. Penetrante, venato da ironia. Un occhio indagatore.

Viene da chiedersi, di fronte all'immagine: ma quale tipo di indagini il regista svolgeva, e ci propone, nei suoi film? Che cosa ci vuole mostrare e far conoscere?

Non ho una risposta valida per sempre. Ma, stimolato e incantato dal suo stile e dalla abilità dei suoi racconti, ho la percezione che dai fili creativi del suo lavoro artistico, intrecciati con la sua storia personale e con la Storia, possa affiorare una profondità non del tutto esplorata.

Pochi, come Hitchcock, sono riusciti a far convivere gli spettri dell'Europa del secolo in cui è nato, l'Ottocento, con la voglia di stare al centro delle cose create, di quelle che si vedono e di quelle invisibili. A cominciare dalle persone, tutte le persone, dai demoni della criminalità alle loro vittime, dagli uomini infelici per amore alle donne che travolgono con un fascino misterioso e tuttavia non sono felici.

Hitchcock è rimasto fedele ad un atteggiamento, ad una vena d'autore che possono essere accostati alla figura, se non alla lezione, di un suo quasi contemporaneo: lo scrittore Gilbert K. Chesterton, anche a lui inglese, anche lui sensibile ad una visione della esistenza divisa fra il giorno della allegria, della ebbrezza e dell'ironia, e la notte dei delitti, dei complotti. Lunghie notti senza fine.

Pietro Citati, in un suo breve, acuto saggio su Chesterton, pubblicato da «la Repubblica» del 20 luglio 2009, sostiene che lo scrittore, autore delle avventure del prete-investigatore Padre Brown, era abituato ai capricci degli angeli (le vittime, gli innocenti) e nello stesso tempo aveva rispetto per Satana e per i suoi messaggeri. Trovava il male molto più divertente del bene, sebbene non lo avesse mai confidato al suo confessore. E

si identificava con i grandi malvagi, secondo l'arte di Fedor Dostoevskij, progettando con la fantasia violenze e crimini.

Sono parole e suggestioni che si possono trasferire a Hitchcock, alle sue opere, alla sua arte in bilico, quella del Novecento e fino ai giorni nostri.

### *Travestimenti*

Funerali, cene. Finti. Hitchcock amava la finzione. Nella vita e per se stesso. Tra le sue storie personali, un'altra ha un'importanza straordinaria ed è il gusto per il travestimento. Capitò a Hitchcock in persona, in un'occasione, ma ignoriamo se ce ne siano state altre in privato; quella volta ci furono i testimoni, compresa la moglie Alma, compagna di un'intera esistenza, la prima donna di Alfred e l'ultima al capezzale del regista il giorno della morte, la vera morte.

Inaspettato, ad una festa, comparve Hitchcock in abiti femminili. Un episodio ai più ignoto. Si trattava di qualcosa di simile al funerale e alla cena, finzioni, gioco, *divertissement* di un regista, stanco delle fatiche del *set* e convinto di dominarle a piacimento, facendone una parodia?

L'idea che mi sono fatto riguarda sia il gusto del regista di andare e venire dal *set* alla vita, e viceversa, sia il suo essere un nuovo Pigmalione. Victor I. Stoichita, che ha studiato la storia dei simulacri da Ovidio proprio a Hitchcock, propone un esempio che ha il valore di fare chiarezza, partendo dalla formazione del *cast* per uno dei film più interessanti, e memorabili, del regista, «Vertigo - La donna che visse due volte». Vediamolo da vicino.

Siamo al momento in cui Hitch deve scegliere la protagonista del film. Lui ha creato il doppio personaggio di Madeleine/Judy per una sua prediletta: Grace Kelly, che lascia il cinema e preferisce sposare il principe di Monaco. Per il ruolo vie-

ne contattata Vera Miles, che rimane incinta. Ed ecco che viene convocata una terza attrice: Kim Novak, quasi sconosciuta. Hitchcock la sceglie ma subito la vuole cambiare.

Per il regista era davvero tutta da «rifare»: i suoi capelli erano castani e Hitch li volle biondi; le sopracciglia erano sottili e diventarono folte; in breve, la volle «altra».

Fu un faticoso adattamento per recitare nel ruolo di un personaggio che dovrà essere un «doppio» per motivi imposti dalla vicenda da raccontare. Nel film, dopo la trasformazione dell'attrice ottenuta da Hitchcock, il protagonista maschile, un investigatore interpretato da James Stewart, pretenderà di creare il «doppio» della donna che ha amato ed è morta, Madeleine, attraverso i cambiamenti nel trucco, negli abiti, nei gesti di Judy, la stessa Kim Novak, una donna che ha incontrato, una commessa che gli ricorda Madeleine.

James Stewart è sul *set* un secondo Pigmalione, che lavora sul corpo e sulla psicologia di Kim Novak, applicando il disegno del personaggio già predisposto dal vero Pigmalione, Hitchcock. Un teorema di «doppi» fuori e dentro il film, prima del ciak e dopo il ciak.

Si tratta di un profondo riadattamento del mito originario di Pigmalione, creato da Ovidio e compreso nelle «Metamorfosi».

In questo affascinante testo, lo scultore scolpisce la statua di una donna perché deluso dalle donne; e quindi, plasmando il corpo, s'innamora della statua. Chiede alla dea Venere che gli faccia incontrare una donna bella e dolce, come quella che ha scolpito. Pigmalione torna a casa, tocca la statua e si accorge che nella pietra pulsano le vene, che la bocca è una vera bocca, calda, appassionata. Venere lo ha ascoltato.

Nel film, le trasformazioni seguono un tragitto diverso, fra la morte e le minacce di morte che accompagnano la vicenda, e le speranze di vita, di possibilità di guardare oltre la morte.

L'«effetto» Pigmalione è un effetto di morte, ma nello stesso tempo di resurrezione, di circolazione di energie. La trasfor-

mazione accompagna il desiderio di esistere. Attraverso il «doppio» passa la realizzazione di questa rinnovata aspirazione di vivere. Attraverso l'immaginazione che non rompe con la realtà e anzi ne ricava i suoi infiniti racconti. Oltre, al di là di questa prospettiva, c'è la Realtà Virtuale, ma è altra cosa.

Hitchcock è l'artista che ricorda e rilancia la posta in gioco: raccontare significa scommettere sulla forza segreta di quel che si vede e di ciò che si nasconde. La forza del «doppio» come rinascita, come energia. Il cinema e gli spettatori: la mitologia del «doppio» continua, intreccia e si moltiplica.