FOCUS TEMATICI

ALFRED HITCHCOCK

Guida ai film

intra



COLLANA FOCUS TEMATICI
SERIE CULT STARS



Edizioni Intra®
www.intraedizioni.it
info@intra.pro

Tutti i diritti riservati.
Copyright © 2026 Intra S.r.l.s. – Pesaro, Marche, Italia

ISBN 979-12-5991-989-2

Indice

Indice 3
Nota introduttiva 5
PARTE PRIMA Il percorso 7
Capitolo 1 – Il mestiere del brivido 8
PARTE SECONDA I film, 1925–1929 22
Capitolo 2 – L'apprendista di Islington e il muto (1925–1929) 23
PARTE TERZA I film, 1929–1939 44
Capitolo 3 – Il suono, Elstree e le prove (1929–1934) 45
Capitolo 4 – La formula del thriller (1934–1939) 59
PARTE QUARTA I film, 1940–1947 83
Capitolo 5 – Il contratto Selznick (1940–1947) 84
PARTE QUINTA I film, 1948–1960 121
Capitolo 6 – Produttore di sé stesso (1948–1953) 122
Capitolo 7 – Gli anni d'oro (1954–1960) 136
PARTE SESTA I film, 1963–1976 176
Capitolo 8 – L'ultimo Hitchcock (1963–1976) 177
PARTE SETTIMA La filmografia invisibile 196
Capitolo 9 – I film che non vedremo 197
PARTE OTTAVA Fuori dallo schermo 209
Capitolo 10 – Buonasera: Hitchcock in televisione 210
Capitolo 11 – Il nome Hitchcock 217
Capitolo 12 – L'eredità 223
APPENDICE 230
Filmografia completa 231
Collaborazioni ricorrenti 240
Premi e candidature 244
Le voci italiane 249
Gli episodi televisivi diretti da Hitchcock 250
Chi è chi 252
Indicazioni bibliografiche 256

Nota introduttiva

Basta un profilo. Poche linee, il doppio mento, il labbro inferiore in fuori, e lo spettatore sa già che qualcosa sta per andare storto: una chiave passerà di mano durante un ricevimento, un aereo da irrigazione scenderà troppo basso su un campo deserto, una tenda scorrerà sugli anelli nel bagno di un motel. Alfred Hitchcock ha fatto della paura un appuntamento fisso, e da un secolo il pubblico ci torna sapendo spesso come andrà a finire, senza che questo tolga un secondo al piacere dell'attesa.

Il suo è il caso raro di un regista più famoso dei propri attori. Lo si cerca di passaggio fra le comparse, lo si ricorda mentre augura la buonasera dal piccolo schermo, se ne usa il nome come un aggettivo. Eppure dietro la maschera pubblica c'era un artigiano ostinato, cresciuto negli studi londinesi del muto e arrivato a Hollywood con idee chiarissime su che cosa debba fare un'inquadratura. Disegnava, riscriveva, sceglieva i collaboratori e se li teneva per anni: operatori, montatori, compositori, una costumista. Ogni suo film è anche una storia di lavoro: un romanzo comprato, un produttore da convincere, un'attrice che deve rinunciare, un censore da aggirare, un problema tecnico trasformato in un'idea di regia.

Questo libro racconta quelle storie, film dopo film, dagli esordi muti all'ultimo set. Si può leggere di seguito, come la vicenda di un mestiere che attraversa l'arrivo del sonoro, la guerra, il colore e la televisione; si può aprire su un periodo e seguirne gli sceneggiatori, gli interpreti e le case di produzione; oppure si può

tenere accanto al divano e cercarvi la scheda del film che si sta per rivedere, prima dei titoli di testa o dopo quelli di coda. A chi conosce a memoria i classici americani offre i retroscena, le versioni e i ripensamenti; a chi li scopre ora, la strada per arrivare anche ai titoli meno frequentati, ai thriller inglesi degli anni Trenta e perfino ai film che nessuno ha mai girato.

Della vita privata entra soltanto ciò che ha toccato il lavoro: il resto appartiene ad altri libri.

Un solo consiglio, per chi comincia: non fidarsi di nessuno, nemmeno di ciò che si vede. Hitchcock lo ha insegnato a generazioni di spettatori, e almeno una volta lo ha fatto mentendo apertamente sullo schermo. Le pagine che seguono cercano lo stesso piacere: saperne molto, e lasciarsi sorprendere lo stesso, al buio, come la prima volta.

PARTE PRIMA

Il percorso

Capitolo 1 – Il mestiere del brivido

Nella primavera del 1976, quando uscì *Complotto di famiglia* (*Family Plot*, 1976), Alfred Hitchcock aveva settantasei anni e il suo nome era da tempo qualcosa di più di una firma in cartellone. Era un profilo disegnato in pochi tratti, una voce lenta che augurava la buonasera agli spettatori della televisione americana, un aggettivo entrato nel vocabolario dei critici. In Italia giornali e manifesti lo chiamavano «il maestro del brivido», resa libera dell'etichetta inglese *Master of Suspense* con cui la stampa e la pubblicità lo accompagnarono per buona parte della carriera. La formula dice il genere, non il mestiere. Dietro c'è un regista che in mezzo secolo ha firmato cinquantatré lungometraggi, dai muti girati fra Monaco e Londra negli anni Venti ai thriller a colori della Paramount e della Universal; che ha cambiato paese, studi, produttori e tecnologie senza cambiare il modo di lavorare; e che ha trasformato alcune regole di bottega in un'idea di cinema riconoscibile da una sola inquadratura. È un mestiere che si può raccontare: dove Hitchcock lo imparò, come lo praticava, con chi lo divideva, e quali idee ritornano da un film all'altro con la regolarità di una firma.

Nato nel 1899 a Leytonstone, nella periferia orientale di Londra, Hitchcock arrivò al cinema dal disegno tecnico e dalla pubblicità, non dal teatro né dal giornalismo. Dal 1915 lavorava alla W. T. Henley's Telegraph Works, un'azienda di cavi elettrici, prima come impiegato tecnico e poi nell'ufficio pubblicità, dove disegnava inserzioni; seguiva corsi serali d'arte all'Università di

Londra e nel giugno 1919 fu tra i fondatori della rivista aziendale, *The Henley Telegraph*, sulla quale pubblicò alcuni brevi racconti. Nello stesso anno la casa americana Famous Players-Lasky, il ramo produttivo della futura Paramount, annunciò l'apertura di uno studio a Islington, nel nord di Londra, inaugurato nel maggio 1920. Hitchcock lo seppe da una rivista di settore, come raccontò a François Truffaut, preparò per conto suo una serie di cartelli illustrati per i primi film annunciati e si presentò allo studio. Fu assunto per disegnare le didascalie dei film muti, dapprima a tempo parziale, senza lasciare l'impiego alla Henley's; dal 1921 lavorò a tempo pieno e, sempre nel racconto fatto a Truffaut, diventò il responsabile del reparto dei titoli. Il cartello di un film muto non era soltanto una scritta: Hitchcock vi aggiungeva fregi e piccoli disegni, e imparava a leggere le sceneggiature per capire dove una frase serviva e dove un'immagine bastava.

La stagione americana di Islington fu breve. Nel 1922 la Famous Players-Lasky sospese la produzione britannica e cominciò ad affittare lo studio e il personale a produttori indipendenti; Hitchcock rimase. In quell'anno ebbe la prima occasione di dirigere: *Number 13* («Numero 13»), noto anche come *Mrs. Peabody*, con Clare Greet ed Ernest Thesiger, su un soggetto di Anita Ross, una dipendente dello studio che diceva di aver lavorato con Chaplin. Le riprese si fermarono dopo poche scene perché il denaro finì, e del film non è stato identificato alcun materiale superstite. A Truffaut, quarant'anni dopo, Hitchcock ne parlò come di un'esperienza poco istruttiva.

L'apprendistato vero cominciò nel 1923, quando Michael Balcon, Victor Saville e John Freedman presero in

affitto Islington per produrre *Woman to Woman* («Da donna a donna», Graham Cutts, 1923), con l'attrice americana Betty Compson. Hitchcock fu assunto come aiuto regista; scrisse l'adattamento del dramma di Michael Morton e, quando lo scenografo previsto non fu disponibile, si offrì di disegnare le scene. A Truffaut, che gli ricordava quei film come lavori da sceneggiatore e da aiuto regista, rispose che aveva fatto anche di più. Il successo del film tenne insieme la squadra, che con Cutts alla regia e Hitchcock in più ruoli realizzò *The White Shadow* («L'ombra bianca», 1924), *The Passionate Adventure* («L'avventura appassionata», 1924), *The Prude's Fall* («La caduta della puritana», 1924) e *The Blackguard* («Il furfante», 1925). Quest'ultimo fu una coproduzione con l'Ufa girata nel 1924 negli studi di Neubabelsberg, alle porte di Berlino, e fu il momento che Hitchcock indicò sempre come decisivo. Nei teatri di posa accanto, Friedrich Wilhelm Murnau stava girando *L'ultima risata* (*Der letzte Mann*, 1924), il film che racconta la caduta di un portiere d'albergo quasi senza didascalie, con una macchina da presa che si muove libera fra le stanze e dentro lo sguardo del protagonista. Il giovane inglese poté osservare da vicino il lavoro di Murnau e il metodo degli studi tedeschi: scenografie costruite per l'inquadratura e non per l'occhio di chi sta sul set, prospettive forzate, la luce come strumento di racconto. Nei colloqui con Truffaut ricordò, fra i film tedeschi che più lo avevano colpito in quegli anni, *Destino* (*Der müde Tod*, Fritz Lang, 1921). Negli stessi anni Balcon fondò la Gainsborough, la casa che gli avrebbe affidato la prima regia completa.

La seconda scuola fu una sala di proiezione. Dal 1925 Hitchcock frequentò con assiduità la Film Society

di Londra, il circolo che mostrava i film d'avanguardia e quelli sovietici esclusi dalla distribuzione commerciale, e strinse amicizia con Ivor Montagu, fra i fondatori del circolo, traduttore in inglese degli scritti di Pudovkin. Il montaggio sovietico gli diede la teoria di ciò che Murnau gli aveva mostrato in pratica: il senso di un'inquadratura dipende da quella che la precede e da quella che la segue. Hitchcock lo spiegò a Truffaut parlando di *La finestra sul cortile* (*Rear Window*, 1954), che considerava l'espressione più pura di un'idea di cinema: un uomo immobile guarda, poi si vede che cosa guarda, poi si vede come reagisce. Richiamò in quell'occasione l'esperimento di Lev Kulešov descritto da Pudovkin, in cui lo stesso primo piano dell'attore Ivan Mozžuchin, accostato a immagini diverse, sembrava esprimere emozioni diverse. Il «cinema puro», formula che Hitchcock amava, è questo: raccontare con il taglio e la successione delle immagini, lasciando ai dialoghi il meno possibile.

Da queste due scuole viene il metodo per il quale Hitchcock è diventato proverbiale. Il film, per lui, si faceva prima delle riprese, al tavolo con lo sceneggiatore: si costruiva la storia scena per scena, poi inquadratura per inquadratura, fino al montaggio previsto. «Quando la sceneggiatura è finita», disse a Roger Ebert a Chicago, alla fine del 1969, «preferirei quasi non fare il film»: aveva il film in testa fino agli ultimi tagli, non guardava il copione sul set perché lo sapeva a memoria, come un direttore d'orchestra con la partitura, e calcolava che le riprese gli avrebbero fatto perdere una parte della concezione originale. La formazione di disegnatore gli permetteva di schizzare le inquadrature, e per molti film le tavole dello storyboard furono preparate con illustratori dello studio; le fotografie di Hitchcock chino sui disegni

fecero il resto. Il ritratto del regista che si annoia sul set perché tutto è già deciso, però, è in parte una costruzione dello stesso Hitchcock e degli uffici stampa. Bill Krohn, che nel libro *Alfred Hitchcock al lavoro* (*Hitchcock au travail*, 1999) ha studiato i copioni annotati, i piani di lavorazione e la corrispondenza conservati negli archivi, ha mostrato che gli storyboard erano proposte più che prescrizioni, che sul set si cambiava e talvolta si improvvisava, e che il montatore e lo scenografo avevano margini di scelta reali. La diffidenza per l'improvvisazione resta un tratto dichiarato e sostanzialmente vero; la leggenda del film «già girato sulla carta» va presa per quello che è: un modo di lavorare raccontato come un dogma.

Il metodo aveva un corollario: il gusto per il problema tecnico come occasione di racconto. Hitchcock si impose più volte vincoli che altri registi avrebbero evitato, e ne fece il punto di partenza di un film: girare in un solo ambiente, una scialuppa in mezzo all'oceano o un appartamento affacciato su un cortile; costruire un film con riprese lunghe quanto un rullo di pellicola; usare il 3D per una storia da camera; dare voce a una minaccia senza musica, affidandosi ai suoni. A Truffaut raccontò questi esperimenti con il piacere di chi descrive un gioco di prestigio, e spesso ammise che non tutti erano riusciti. La sfida non era mai fine a se stessa: serviva a spostare l'attenzione dello spettatore, a chiuderlo nello stesso spazio dei personaggi, a fargli sentire il tempo che passa. Anche per questo la sua carriera attraversa senza fratture i grandi cambi tecnici del cinema, dal muto al sonoro, dal bianco e nero al colore, dallo schermo normale al VistaVision, e ogni volta Hitchcock cercò che cosa la novità gli permetteva di raccontare.

Nel metodo c'è anche una collaboratrice che i titoli di testa non sempre nominano. Alma Reville era nel cinema da prima di Hitchcock: aveva cominciato come montatrice e segretaria di edizione negli anni della guerra e dai primi anni Venti lavorava a Islington. Su *Woman to Woman* fu montatrice e segretaria di edizione, nella stessa squadra in cui Hitchcock scriveva, disegnava le scene e faceva l'aiuto regista. Fu poi aiuto regista dei primi film diretti da Hitchcock e, dagli anni Trenta, firmò scenari, adattamenti e sceneggiature: fra gli altri quelli di *Omicidio!* (*Murder!*, 1930), di *L'ombra del dubbio* (*Shadow of a Doubt*, 1943) e di *Paura in palcoscenico* (*Stage Fright*, 1950). Anche quando il suo nome non compare, i collaboratori e i biografi la descrivono come la prima lettrice dei soggetti e la prima spettatrice dei montaggi, con un giudizio di cui Hitchcock teneva conto. Il lavoro comune durò più di cinquant'anni e attraversò tutte le fasi della carriera, dal muto all'ultimo film.

Il primo dei motivi che ritornano nel cinema di Hitchcock è un oggetto che non conta. Hitchcock lo chiamava MacGuffin e lo spiegava con una storiella. Due uomini viaggiano in treno; uno chiede che cosa sia il pacco nella reticella, l'altro risponde che è un MacGuffin, cioè un apparecchio per catturare i leoni nelle Highlands scozzesi; il primo obietta che nelle Highlands non ci sono leoni, e il secondo conclude che allora quello non è un MacGuffin. La storiella è già in una conferenza tenuta alla Columbia University nella primavera del 1939 e torna, quasi identica, nei colloqui con Truffaut. Il MacGuffin è ciò che i personaggi inseguono e che il pubblico accetta senza chiedersi che cosa sia davvero: i documenti segreti, la formula, il microfilm, la

refurtiva. Per i personaggi è questione di vita o di morte; per lo spettatore è solo il pretesto che mette in moto la macchina. Hitchcock sosteneva che quanto più il MacGuffin è vuoto tanto meglio funziona, e a Truffaut indicò come il più vuoto di tutti quello di *Intrigo internazionale* (*North by Northwest*, 1959), dove nessuno spiega mai che cosa contengano i segreti di Stato per cui tutti si affannano. Quanto al nome, gli stessi collaboratori di Hitchcock lo attribuivano a uno sceneggiatore amico, lo scozzese Angus MacPhail. Il termine, nato come gergo di studio, è passato da tempo nel vocabolario dei critici e degli sceneggiatori di tutto il mondo.

Il secondo motivo è una distinzione, e Hitchcock la spiegò a Truffaut con l'esempio più citato della storia del cinema. Due persone conversano a un tavolo; sotto il tavolo c'è una bomba; a un certo punto la bomba esplode. Se il pubblico non sapeva nulla, ha avuto quindici secondi di sorpresa, preceduti da una scena qualunque. Se invece ha visto qualcuno mettere la bomba sotto il tavolo e sa che esploderà all'una, mentre l'orologio sulla parete segna l'una meno un quarto, ogni battuta banale dei due diventa insopportabile, e lo spettatore vorrebbe gridare loro di andarsene: ecco quindici minuti di suspense. La conclusione, disse Hitchcock, è che il pubblico va informato ogni volta che è possibile, salvo quando la sorpresa è proprio il colpo di scena su cui si regge la storia. La distinzione torna, quasi con le stesse parole, in molte sue interviste e conferenze. La suspense, in questo senso, non è un genere ma una gestione dell'informazione: chi sa che cosa, e quando. È il motivo per cui il whodunit, il giallo a enigma in cui si cerca il colpevole fino all'ultima pagina, non lo interessava, e per cui molti suoi film rivelano presto allo

spettatore ciò che il protagonista ignora.

Il terzo motivo è un personaggio: l'uomo qualunque accusato di un delitto che non ha commesso, costretto a fuggire dalla polizia e dai veri colpevoli insieme, e a provare da solo la propria innocenza. Nel cinema di Hitchcock ritorna dalla Londra degli anni Venti alla Londra degli anni Settanta: in *Il pensionante* (*The Lodger: A Story of the London Fog*, 1927) l'ombra del sospetto cade su un estraneo; in *Il club dei 39* (*The 39 Steps*, 1935), *Giovane e innocente* (*Young and Innocent*, 1937) e *Sabotatori* (*Saboteur*, 1942) diventa la struttura della fuga attraverso il paese; in *Io confesso* (*I Confess*, 1953) e in *Il ladro* (*The Wrong Man*, 1956) si fa dramma morale e cronaca; in *Intrigo internazionale* si trasforma quasi in commedia; in *Frenzy* (1972) torna alle strade di Londra. Hitchcock lo collegò lui stesso a un timore personale. Nell'intervista con Ebert del 1969 disse di provare un vero terrore della legge e dei poliziotti, raccontò di non aver guidato l'automobile per undici anni dopo l'arrivo negli Stati Uniti per paura di una multa, e osservò che molti suoi film parlavano di uomini accusati ingiustamente in fuga, la cosa più spaventosa di tutte. È una dichiarazione, con la sua dose di autoironia, e come tale va presa.

Il quarto motivo riguarda lo sguardo, e con lo sguardo la colpa. Molti personaggi di Hitchcock guardano ciò che non dovrebbero: dalla finestra, dal buco di una parete, dietro una persona che seguono per giorni. Lo spettatore guarda con loro, e ne condivide la curiosità e la responsabilità. Il primo libro dedicato a Hitchcock, *Hitchcock*, scritto da Éric Rohmer e Claude Chabrol e pubblicato a Parigi nel 1957, lesse l'intera opera alla luce di un tema morale: la colpa che passa da un