



UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di laurea triennale in Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo

Grace Kelly, la principessa di Hitchcock sugli schermi

Relatore: prof. Alessandro Faccioli

Laureanda: Lorena Ingrid Mariut

Matricola n.1232535

Anno accademico

2021/2022

Indice

Indice

Abstract p.3

Introduzione p.4-5.

Capitolo 1:

1.1 Alfred Hitchcock e lo sguardo sulla donna nel cinema p.6-9.

1.2 Il divismo tra Marilyn Monroe e Grace Kelly p.9-14.

1.3 La donna Hitchcockiana p.14-18.

Capitolo 2:

2.1 La finestra sul cortile p.19-23.

2.2 Il delitto perfetto p.24-28.

2.3 Caccia al ladro p.29-33.

Bibliografia, filmografia p.34

Ringraziamenti p.35

Abstract

Questa tesi verte sul personaggio che Alfred Hitchcock ha costruito con Grace Kelly, dal regista soprannominata “ghiaccio bollente”. Classe e bellezza la contraddistinguono dall’erotismo e dalla volgarità sulla quale puntava il divismo del cinema classico degli stessi anni. In particolare, l’elaborato si concentrerà sulla figura della star nei tre film che la vedono collaborare col maestro: “*La finestra sul cortile*”, “*Il delitto perfetto*” e “*Caccia al ladro*”. In questa direzione, sarà presa in considerazione anche la riflessione svolta dalla Feminist film theory in merito alla figura della donna nel cinema.

Introduzione

Questa tesi si propone di analizzare l'importanza della figura femminile sugli schermi, in modo particolare per il regista Alfred Hitchcock che ha trovato la sua musa ispiratrice in Grace Kelly. Nato nel 1899 in Inghilterra, egli avvia la sua carriera nell'ambiente britannico per poi lanciarsi nell'industria cinematografica americana, la quale stava attraversando un periodo prospero a seguito del boom economico degli anni Trenta. L'avvento della Seconda Guerra mondiale aveva indubbiamente influito sulla condizione delle donne, le quali abbandonarono la sfera domestica e si trovarono a dover ricoprire cariche pubbliche precedentemente destinate agli uomini. Alla luce di tutto ciò, il desiderio di emancipazione femminile si fece ancora più forte e il numero delle donne sugli schermi crebbe in modo straordinario. In questi anni percorsi da uno stravolgimento del gusto estetico, l'immagine femminile torna ad essere il nucleo centrale della trama. La donna diviene oggetto del desiderio maschile, pura esibizione del corpo nel suo aspetto più erotico. In questo verso l'elaborato si concentra nell'analisi della figura di Grace Kelly, la cui classe e sensualità si contrapponevano agli ideali che il cinema stava promuovendo negli stessi anni.

Alfred Hitchcock è stato indubbiamente uno dei registi di più grande spessore e siamo soliti riconoscerlo come il più grande creatore di thriller della storia del cinema, ma è interessante soffermarsi sulla sua attenzione per la figura femminile. La paura è alla base della maggior parte delle sue produzioni, così come il tradimento, la perdita d'identità o le vertigini. Infatti, se pensiamo a questo cineasta, la prima produzione che ci viene in mente è *Psycho*, indubbiamente il suo capolavoro per eccellenza. Tale pellicola vede la classica donna hitchcockiana interpretata da Marion Crane rifugiarsi nel motel di Norman Bates, in seguito al furto di un'ingente somma di denaro. Pur essendo la trama focalizzata sulla paura e l'instabilità mentale del giovane Norman, il regista riesce ugualmente a far prevalere la bellezza e la misteriosità della protagonista. Infatti, a mio avviso Hitchcock ha sempre trovato il modo di far emergere le sue attrici e far ruotare attorno a loro le diverse vicende. Non a caso, infatti, durante tutta la sua carriera il regista ha scelto le sue attrici con molta attenzione e con altrettanta cura.

Nella prima parte dell'elaborato, in seguito ad una breve introduzione sulla cinematografia del cineasta, si avvierà un percorso che toccherà le tappe e le teorie più importanti del ruolo della donna in questo ambito fino a raggiungere il fenomeno del divismo. Alla figura principesca di Grace Kelly si contrapporrà quella esuberante di Marilyn Monroe, una diva di uno spessore molto grande, con delle caratteristiche apparentemente simili alla prima ma in realtà totalmente opposta. Il seguente paragone sarà d'aiuto per inquadrare la Principessa nelle produzioni hitchcockiane e nella sua breve carriera cinematografica generale. In un contesto in cui il cinema classico vedeva la donna come solo

oggetto di desiderio dello sguardo maschile, è interessante capire come per questo regista la figura femminile abbia assunto una duplicità tale da renderla contemporaneamente oggetto e soggetto, sottomessa allo sguardo maschile ma anche capace di essere il soggetto dominante dell'azione. Difatti, non esita a mettere in mostra la bellezza della sua diva ma allo stesso momento non la lascia mai scivolare nel volgare. Per l'analisi di questi aspetti, saranno prese in questione le teorie e i punti di vista di diversi studiosi e critici del cinema.

La seconda parte di questo elaborato, invece, fornirà una breve panoramica delle diverse attrici che Hitchcock ha portato sugli schermi a partire da Ingrid Bergman, Tippi Hedren, Kim Novak e Janeth Leigh per arrivare all'archetipo femminile per eccellenza incarnato dalla Principessa. Le attrici predilette dal regista avranno dei tratti fisici molto simili: bionde e affascinanti quanto misteriose, ma quella su cui ci soffermeremo è Grace Kelly. Studieremo i personaggi che Hitchcock le ha fatto interpretare in *La finestra sul cortile* (Rear Window, 1954), *Il delitto perfetto* (Dial M for Murder, 1954) e *Caccia al ladro* (To catch a Thief 1955) trovando le affinità con la sua vita pubblica e quotidiana. Difatti, con Grace Kelly emerge un divismo fondato sulla continuità tra privato e pubblico. Vi saranno alcune parti che forniranno delle analisi più tecniche dei film, in cui si prenderanno in questione gli ingressi in scena della diva e i modi in cui è stata inquadrata. Hitchcock ha studiato ogni particolare delle parti che ha assegnato alla diva, a partire dall'abbigliamento per arrivare alla sua posizione di dominio nella maggior parte delle inquadrature.

In conclusione, questo sarà un breve viaggio nel divismo di Grace Kelly che toccherà alcune delle teorie più importanti sull'attore cinematografico.

1.1 Alfred Hitchcock e lo sguardo sulla donna nel cinema

Nato in Inghilterra nell'ultimissimo anno dell'Ottocento, Alfred Hitchcock è passato alla storia come uno dei registi più importanti e degni di essere ricordati. È stato un grande autore con uno stile personale e riconoscibile, che ha reso i suoi film adatti ad ogni epoca. Truffaut stesso, nella sua introduzione all'intervista col regista, lo ritiene «il cineasta più accessibile a ogni pubblico per la semplicità e la chiarezza del suo lavoro, è nello stesso tempo quello che eccelle nel filmare i rapporti più sottili tra individui»¹.

L'approdo al cinema avviene quando nei primi anni Venti viene assunto come disegnatore di didascalie dei film muti presso una società cinematografica anglo-americana, anche se coltivava la sua passione per il cinematografo sin dall'infanzia. Da qui in avanti, inizia ad assumere diversi ruoli all'interno di quest'ambiente, passando dallo sceneggiatore all'assistente alla regia e via dicendo. Il momento fondamentale per la sua carriera, però, resta il 1940. In questo anno decide di trasferirsi ad Hollywood e il suo talento inizia a spiccare distinguendosi in due periodi fondamentali: quello britannico e quello statunitense. Molto probabilmente questa scelta è stata presa in relazione al periodo di crisi che stava attraversando l'industria cinematografica britannica, in perenne lotta col potere americano. Il primo dopoguerra lo vede collaborare anche con la Germania, al tempo distrutta dal conflitto ma, ciononostante, in una fase di fermento culturale per la quale Berlino era considerata addirittura la Hollywood europea. In questo periodo egli sviluppa delle nuove tecniche per il cinema muto, che saranno fondamentali per la creazione del suo stile. Il regista stesso sostiene che «le immagini possano raccontare tanto quanto le parole. O perlomeno questo è ciò che ho imparato dai tedeschi»². Il periodo tedesco, dunque si è rivelato un'esperienza breve ma positiva per il suo esordio al cinema. Tuttavia, quando si pensa ad Hitchcock, la prima cosa che ci viene in mente è il Suspense. Passato alla storia come Maestro del Brivido, il regista si è specializzato in un solo genere che non ha mai abbandonato: il thriller. La sua filmografia si indentifica con temi morali come il sospetto, la colpa e l'angoscia che in un modo o nell'altro hanno caratterizzato ogni pellicola attraverso una sperimentazione e un'innovazione continua. In tutto ciò, al centro della sua narrazione resta comunque la donna. Mistero e suspense rappresentano due tratti fondamentali di questo genere, ma il secondo termine si distingue dal primo per via del fatto che lo spettatore è perfettamente consapevole di ciò che sta per accadere in un determinato momento del film, eppure si trova col nodo alla gola. Il mistero lo si ha quando il personaggio sa più dello spettatore, il quale non si aspetta

¹ Francois Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock, Il più divertente libro di cinema che sia mai stato scritto*, Net Editori, Milano 1997. Cit. p.18.

² Francesco Bagagli, *Hitchcock e le bionde. Influenze artistiche nel cinema del maestro del brivido*, Torino, 2017. Cit.p.23.

l'avvento di un determinato evento. Quest'ultimo termine viene spesso trasmesso dalle attrici che Hitchcock ha proposto nei suoi film. Le dive che ha scelto, infatti, sono apparentemente timide e poco esuberanti, ma in realtà hanno dei tratti misteriosi che incuriosiscono lo spettatore e i gli altri personaggi.

Soffermiamoci brevemente sulla figura della donna nel cinema, prima di approfondirla nel contesto Hitchcockiano. Diversi studi del Novecento sono incentrati sul soggetto femminile in quanto spettatrice, «figura storica della donna di inizio Novecento, che oltre a lavorare popola le sale cinematografiche e consente alle studiose di proporre un'ipotesi sulla funzione sociale del cinema nella costruzione delle dinamiche del desiderio del soggetto femminile»³. Lo studio di queste dinamiche consente di declinare il discorso in un'ottica di genere, poiché spettatori e spettatrici vivono il cinema in modo differente. Ritengo che le donne siano più facilmente trasportabili e coinvolte dai film, cosa che le porta spesso a processi di imitazione e identificazione con le figure divistiche che osservano. Già con l'urbanizzazione di fine Ottocento, la donna cominciò ad acquisire un nuovo statuto grazie alle nuove disponibilità lavorative e iniziò finalmente a maturare la propria autonomia. Molte iniziarono a spostarsi per trovare nuovi lavori e, staccandosi dalla famiglia, cominciarono anche a decidere sul proprio stile di vita. Il cinema diventò per loro un momento di svago, un'ottima occasione per conoscere nuove persone e approfondire relazioni. In questo scenario, è fondamentale capire che, come l'andare al cinema dimostrava l'emancipazione femminile, anche la rappresentazione stessa della donna sullo schermo era in sintonia con il nuovo statuto della donna moderna che si andava instaurando. Nel corso del Novecento, però, si sviluppano diverse teorie attorno alla particolare esibizione del corpo femminile nei film. Veronica Pravadelli riporta il pensiero di Lauren Rabinovitz in merito a questa situazione: «la donna veniva messa in mostra in due modi: attraverso un'autorappresentazione del corpo erotizzato in movimento e attraverso lo sguardo in macchina della donna»⁴. Prosegue l'autrice sostenendo che vi sono stati moltissimi film in cui le donne venivano riprese mentre svolgevano esercizi ginnici, creando un effetto vedo – non vedo dato dai vestiti che indossavano. A proposito di questo genere di film, è interessante far notare come Hitchcock ne *La finestra sul cortile* (*The rear window*, 1954) abbia creato un'evidente contrapposizione tra l'eleganza di Lisa Freeman (Grace Kelly) e l'esuberanza della vicina di casa di Stewart, la ballerina che svolgeva esercizi fisici e si godeva la vita mondana ogni sera. Come vedremo più avanti, però, il regista britannico non condivideva affatto questo tipo di rappresentazione della donna nelle sue pellicole. Difatti, le sue erano delle donne affascinanti e di classe, le quali non

³ Laura Buffoni, *We want cinema: sguardi di donne nel cinema italiano*, Marsilio editori, Venezia 2018. Cit. p. 29.

⁴ Veronica Pravadelli, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Editori Laterza, 2014. Cit. p.19.

avevano bisogno di mostrare in modo evidente le parti del corpo o sedurre i personaggi maschili attraverso determinati atteggiamenti per poter spiccare nelle inquadrature.

Sempre nella seconda metà del Novecento, si sviluppa una tra le più interessanti linee di ricerca che indagano il femminile, identificata come la Feminist Film Theory. Si tratta di una teoria cinematografica femminista la cui indagine fa anche emergere la crescita numerica delle donne attive nell'ambito del cinema. La maggior esponente di questo movimento è indubbiamente Laura Mulvey, la quale affronta lo studio del cinema hollywoodiano e dell'esperienza dello spettatore attraverso un'ottica psicoanalitica. In primo luogo «il piacere visivo dell'esperienza cinematografica si fonda sull'attivazione di due pulsioni del guardare contraddittorie, il voyeurismo e il narcisismo: il piacere scopofilo voyeuristico nasce dal piacere di usare un'altra persona come oggetto di stimolazione sessuale attraverso vista, mentre il piacere narcisistico deriva dall'identificazione del soggetto con l'immagine»⁵. A suo avviso, la Hollywood di quegli anni tendeva a riproporre una messa in scena che riflettesse sul rapporto di disparità sessuale. L'aspetto della donna sembra essere costruito come oggetto dello sguardo maschile, deve soddisfare il desiderio dell'uomo. Questo è il punto fondamentale su cui verte la disparità dei generi. Alla spettatrice, infatti, è negata la possibilità di trarre piacere dallo schermo. L'intera pellicola *La finestra sul cortile* (*The rear window*, 1954) sembra alludere allo sguardo voyeuristico, in cui il protagonista spia in modo ossessionato ciò che fanno i suoi vicini di casa. Il regista, però, non pone necessariamente la donna al centro dello sguardo del protagonista bensì una serie di piccoli eventi che si svolgono nei diversi appartamenti frontali. Nel film classico, si andava diffondendo l'idea per cui la funzione della donna sia erotica e soddisfacente del desiderio maschile, motore dell'azione narrativa. Tuttavia, bisogna tener conto del fatto che la gamma di stereotipi femminili proposti è sempre stata funzionale alle esigenze economiche e sociali di ogni particolare momento storico.

In modo differente, la studiosa femminista Tania Modleski ritiene che «il forte fascino e l'identificazione con la femminilità rivelata nei film di Hitchcock sovverte le pretese di padronanza e autorità non solo dei personaggi maschili, ma del regista stesso»⁶. Se nel primo capolavoro con Grace Kelly, *Delitto imperfetto* (*Dial M for Murder*, 1954) il regista britannico sembra sottomettere Margot ai voleri del marito, vedremo come nelle due produzioni successive quali *La finestra sul cortile* (*The rear window*, 1954) e *Caccia al ladro* (*To Catch a Thief*, 1955) la figura della donna assuma piano piano una propria autorità rispetto al compagno. Così, il cinema di Hitchcock ha messo in crisi delle nozioni di genere fisse, abbandonando la visione sull'autonomia maschile. Le sue

⁵ V.Pravadelli, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*. Editori Laterza 2014. Cit.p.27.

⁶ Tania Modleski, *The women who knew too much, Hitchcock and the Feminist Theory*. Routledge Taylor & Francis group, N.Y 2005. Cit.p.3.

pellicole mescolano adorazione e timore nei confronti della donna. Voleva spesso far identificare il pubblico con il punto di vista della protagonista, rendendolo partecipe dei suoi sentimenti e consapevole delle sue motivazioni. Per fare questo, si serviva di numerose soggettive, ossia quelle inquadrature che facevano coincidere lo sguardo del personaggio con quello della macchina da presa. Questa tecnica è stata molto utile anche per la creazione di un legame tra lo spettatore e il personaggio, attraverso il processo di identificazione.

Il viaggio della figura femminile nel cinema, dunque, è stato preso in considerazione da molte teorie novecentesche. Molti pensatori si sono soffermati anche sulla rappresentazione del corpo delle attrici, facendo notare come spesso i registi prediligessero inquadrature dei minimi dettagli, a differenza dei corpi maschili che sono sempre stati riportati per intero. Tecniche cinematografiche come lo *slow motion* contribuiscono ad una mera visione dei particolari che il corpo di una donna può avere: labbra, seno e via dicendo. Pensando al cinema hollywoodiano degli anni di produzione del Maestro del brivido, vi era una visione piuttosto stereotipata della figura femminile sugli schermi. Tuttavia, Hitchcock ha preferito portare avanti un nuovo tipo di bellezza, quella della sua diva per eccellenza: la futura Principessa Grace Kelly e la sua inimitabile classe. Nei paragrafi a seguire, avremo modo di approfondire la filmografia e la collaborazione che vi è stata tra quest'attrice e il regista. Prima di questo, però, è importante fare un piccolo excursus sul divismo.

1.2 Il divismo tra Marilyn Monroe e Grace Kelly

Il divismo è un fenomeno che si sviluppa nei primi decenni del Novecento quando, in seguito alla nascita dell'industria cinematografica, il pubblico inizia a mitizzare i protagonisti delle pellicole. I divi ormai erano diventati delle icone altamente simboliche nella vita della gente comune, la quale spesso tentava di imitarne usi e costumi. Una diretta conseguenza di questo evento si manifesta con la nascita dello *star system*, ossia quel sistema volto alla promozione di tali personaggi, affinché se ne possano trarre dei vantaggi economici grazie all'attrazione degli spettatori. Il tutto sicuramente poggiava sull'idea che ogni stella sia diventata tale grazie a delle caratteristiche personali che permanevano in ogni pellicola interpretata. Richard Dyer, infatti, ha definito l'immagine divistica una "polisemia strutturata", ovvero un insieme di tratti e significati, anche contraddittori, che si presentano come una "totalità espressiva", unica per ogni star⁷. Questo evento toccò anche gli uomini, tra i quali vale la pena ricordarne il primo esempio di Maciste: l'eroe coraggioso e pieno di muscoli

⁷ Richard Dyer, *Stars*, traduzione italiana *Star*, Kaplan editori, Torino 2004, p. 152.

che ha sempre agito in favore della giustizia salvando le ragazze indifese. Fisicità e buon animo erano le caratteristiche essenziali di questo divo del cinema muto italiano.

Tuttavia, ritengo che il divismo americano abbia maggiormente lavorato sulle immagini femminili rispetto a quelle maschili. Il primo stereotipo di diva che si instaura nel cinema muto hollywoodiano è quello rappresentato da Mary Pickford, una donna dal volto angelico caratterizzata da uno sguardo sempre dolce e ingenuo.

A questa prima tipologia di diva si contrappose presto quella della vamp delineata da Marlene Dietrich, una dark lady capace di sedurre gli uomini grazie al suo misterioso fascino.



Il divismo, di per sé è un dispositivo che afferma la forza del soggetto femminile in quanto la diva interpreta per definizione un ruolo centrale e dominando lo schermo non può mai essere ridotta a un ruolo subordinato. Oramai l'esperienza femminile non è più relegata alla sfera domestica e privata: le donne invadono lo spazio pubblico maschile sia nel contesto lavorativo che del tempo libero. Andremo adesso a confrontare due grandissime icone del cinema classico: Grace Kelly e Marilyn Monroe, due simboli di un'unica bellezza rara ma diversa l'una dall'altra. Figlie dello stesso decennio, le due sviluppano un tipo di divismo molto differente. Entrambe sono state tipizzate con una coerenza tale da suscitare delle precise aspettative nel loro pubblico. Grace Patricia Kelly nasce a Philadelphia nel 1929 in una famiglia benestante che sin dall'inizio le ha trasmesso dei principi sani basati sul cattolicesimo. Quando capirà di voler lavorare nel cinema, infatti, i genitori saranno i primi ad opporsi, motivo per cui decide piuttosto di avviare la carriera nell'ambito della moda e della pubblicità. Come racconta Joanna Spencer nella sua biografia sulla diva, «nel corso della sua

adolescenza, Grace non vive i problemi e i conflitti tipici di quell'età; non si oppone mai veramente ai genitori e non ha nulla della ragazza ribelle»⁸. Tuttavia, presto si farà notare e le saranno proposti i primi ruoli in ambito cinematografico. D'altronde, era difficile non apprezzare così tanta bellezza. Sin da bambina era solita emergere: «nelle foto di classe, con i suoi occhi azzurri, gli splendidi capelli biondi e i lineamenti pressoché perfetti, spicca sulle altre, apparendo più matura e precocemente sofisticata»⁹. Eleganza e infinita raffinatezza, hanno fatto di lei l'attrice dei desideri di Hitchcock, il quale l'ha resa una diva senza eguali. La carriera cinematografica di questa attrice, però, sarà presto interrotta dall'amore per il Principe Ranieri di Monaco, suo futuro marito. La Kelly attrice rappresenta esattamente quel tipo di “compagna ideale” e l'immagine da “signora” di questa diva è saldamente ancorata al suo sfondo familiare. È stata ampiamente accettata come incarnazione dei desideri ideali maschili nel quadro di una struttura familiare, in quanto risultato della ricchezza, di un'educazione raffinata e di stretti legami parentali»¹⁰. Thomas Harris analizza nell'ultimo capitolo del saggio Francesco Pitassio il divismo di Grace Kelly attraverso una panoramica di ciò che riportavano i giornali del tempo. Analizza le due tecniche utilizzate per esaltare l'immagine di questa attrice: «l'enfasi posta sulla vita felice condotta dalla sua famiglia, e in particolare la storia dei successi del padre nello sport e negli affari. L'impiego delle opinioni espresse dagli attori che avevano lavorato con lei, a proposito delle sue qualità signorili al di là dello schermo»¹¹. Ambedue le tecniche servivano a consolidare lo stereotipo comunicato attraverso la coerenza delle sue parti cinematografiche. La produzione Hitchcockiana, infatti, la vede nei panni di personaggi molto affini alla sua reale personalità. Fascino e classe che emana sugli schermi sono i due tratti fondamentali della futura Principessa di Monaco.

⁸ Joanna Spencer, Grace, principessa disincantata. Mondadori, Milano 2004. Cit. p.19.

⁹ Ivi, p.19.

¹⁰ Francesco Pitassio, Attore/divo, Il castoro editori, Milano 2003. Cit.p.161.

¹¹ Ivi, p.161.



Per quanto riguarda Marilyn Monroe, lo stesso Thomas Harris la definisce come “compagna di giochi” ideale. Questa diva rientra perfettamente nel genere delle pin – up girl e resta una delle più grandi icone cinematografiche di sempre per la sua sensualità. A differenza della Kelly, la Monroe ha avuto un’infanzia abbastanza difficile che l’ha vista crescere da sola.

La sua immagine da star, in vita e da morta è sempre stata legata allo stereotipo della “*dumb blonde*” il cui significato si traduce in oca bionda, troppo bella per essere intelligente. I personaggi che le sono stati affidati nella sua carriera, infatti, l’hanno resa un’esca perfetta per il desiderio maschile. Per molto tempo Marilyn aveva provato a combattere contro la sua immagine di star-sex symbol ma il modo in cui veniva inquadrato il suo corpo con sguardo da voyeur, era il sogno erotico di ogni uomo, quindi, sarebbe stato difficile categorizzarla diversamente. Resterà ancorata per tutta la vita a quell’icona di desiderio sessuale che si era creata. Nella sua filmografia, la Monroe era portata a recitare di più col corpo che con la mimica facciale, era una presenza corporea più che un volto intensivo. Qualsiasi sentimento lei avesse dovuto trasmettere recitando, lo spettatore era sempre e comunque portato a focalizzarsi maggiormente sul suo fisico e sulle parti del corpo che mostra.



Abbiamo visto come il cinema Hollywoodiano abbia fissato con la Monroe l'incarnazione di una sessualità esplicita e trionfante, mentre con la Kelly la compagna ideale, portatrice di virtù e valori. Il divismo della Monroe riassume molte contraddizioni sulla figura femminile di quegli anni, la quale aveva lottato decenni interi per l'emancipazione e adesso vedeva sugli schermi il corpo di quest'attrice venduto come oggetto sessuale. Difatti, come riporta la Pravadelli nel suo saggio «l'industria ha bisogno dei divi per vendere i propri film: a tale scopo investe anche risorse umane e finanziarie e grazie al lavoro dei famosi Publicity Departments riesce, quando la diva funziona, a ottenere un ritorno economico dei propri investimenti. Questa prospettiva apocalittica attribuisce il successo del divismo alla manipolazione del mercato in analogia con la manipolazione della pubblicità»¹². I prodotti mediali erano ormai creati per attrarre pubblico e attingere le aspettative maschili. Tuttavia, grazie al Maestro del brivido, il divismo di Grace Kelly non è mai caduto in questi tranelli; la bellezza dell'attrice non è mai apparsa provocante bensì piuttosto fatata. D'altronde «È un certo tipo di testa che Hitch trova costantemente affascinante: capelli biondi che ricadono in un certo modo sugli orecchi, un comportamento che implica un autocontrollo freddo, da signora, ma non ignora ciò che brucia dentro»¹³ sostiene Taylor nel suo saggio sul regista. Questa donna è stata in

¹² V. Pravadelli, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*. Editori Laterza 2014. Cit. p. 46.

¹³ John R. Taylor, *Hitch: la vita e l'opera di Alfred Hitchcock*, Garzanti, Milano 1980.

grado di influenzare la moda, il canone e i comportamenti dell'epoca. Lei non aveva mai rivestito ruoli da femme fatale, lei era il "ghiaccio bollente", così ben espresso dal malizioso sguardo che tirava fuori nei primi piani.

1.3 Le donne hitchcockiane

I delitti, gli spionaggi e le storie da brivido caratteristiche della cinematografia hitchcockiana, nascondono ciò che di fatto è il motore dei suoi film: le donne e i loro amori spesso tormentati. Il regista ha scelto le sue attrici con un metodo quasi ossessivo; tutte avevano la caratteristica di somigliarsi esteticamente tra di loro. Tuttavia, nel corso degli anni, assumeranno tratti psicologici differenti. Attratto particolarmente dal fascino dei capelli biondi, il cineasta era solito prediligere come protagoniste dei suoi film delle donne sensuali ma mai troppo. Come sostiene Francesco Bagagli: «Nascondono una sensualità e una crudeltà che spinge a desiderarle ma ad esserne divorati, sono donne volute e respinte, che richiamano reminiscenze simboliste»¹⁴. Musa ispiratrice della filmografia hitchcockiana è stata Ingrid Bergman, con la quale ha collaborato in tre diverse pellicole. Il capolavoro è *Notorious* (*Notorious – L'amante perduta* 1946), film apparentemente incentrato sullo spionaggio, che nasconde la tormentata storia d'amore tra Alicia Huberman (Ingrid Bergman) e il detective Devlin (Cary Grant). La protagonista impersona perfettamente l'archetipo di donna hitchcockiana: è di una bellezza algida e fredda, desiderabile ed emotiva ma allo stesso tempo molto attenta a non scivolare nei canoni della *femme fatale* delineata dal cinema hollywoodiano di quel periodo. Non a caso, tra il regista e l'attrice nasce un bellissimo rapporto lavorativo **fonte? Fare nota** che li vede collaborare fino al momento in cui la Bergman decide di andarsene tra le braccia di Rossellini, lasciando al cineasta inglese un vuoto che colmerà solo con la conoscenza di Grace Kelly. Seppur inizialmente diffidente e fredda, nel corso dell'intreccio Alicia si lascia trasportare dalle sue emozioni, a differenza di Devlin che appare rigido e agisce in base ai suoi doveri. Le coppie rappresentate nei film di Hitchcock hanno quasi sempre la caratteristica di essere portatrici di amori indissolubili ma destinati al sacrificio. La Bergman e, più in generale, l'archetipo di diva pensato da Hitchcock non ha niente a che vedere con le dive hollywoodiane di quegli anni, le quali risultavano sin troppo provocatorie ed evocavano erotismo. Il regista ha saputo inquadrare la Bergman con molta delicatezza, regalandone allo spettatore la miglior versione.

¹⁴ F. Bagagli, *Hitchcock e le bionde. Influenze del "maestro del brivido"*, Torino, 2017, cit. p.64.

Questo prototipo di donna cerca di mettersi in parità all'uomo rendendosi talvolta indipendente da quest'ultimo, ma in realtà Hitchcock non ha mai reso le sue protagoniste del tutto autonome; queste si completavano solo in presenza dell'amato. *Il peccato di Lady Considine (Under Capricorn, 1949)* è un altro film che vede collaborare Ingrid Bergman con Hitchcock. Nel momento in cui Lady Harietta entra in scena, il regista inizia ad inquadrarla lentamente dai piedi fino a raggiungere il volto, per poi seguirla fino al momento in cui si siede al tavolo con gli uomini. In questa sequenza, pur essendo la sua permanenza molto breve, gli uomini continuano a parlare della donna nonostante non sia più presente nelle inquadrature, rendendola protagonista anche quando di fatto non c'è.

Nel 1954 esce *Dial M for Murder (Delitto perfetto, 1954)* che ci fa conoscere Grace Kelly; l'attrice dei desideri di Hitchcock. Il regista l'aveva soprannominata "ghiaccio bollente"¹⁵, ossimoro che ben si presta a racchiudere il prototipo di donna hitchcockiana: bella quanto fredda, allo stesso momento capace di provocare e sedurre l'uomo con altrettanta eleganza. L'attrice ha collaborato col regista britannico in tre film e la si vedrà più nel dettaglio nei capitoli a venire, ma soffermiamoci brevemente sulla figura di Margot in *Delitto perfetto*. Bionda, bella e ricca ci appare come una donna indipendente, capace di tener testa al marito. Durante l'intreccio, però, Hitchcock decide di darle una svolta caratteriale, facendole assecondare i loschi piani del marito e rendendola ingenua di fronte a un delitto premeditato. Grazie alla sua forza, riesce a combattere contro il suo assassino fino a cambiare le sorti dell'omicidio e sopraffare l'uomo. Come sostiene Francesco Bagagli nel suo saggio «Il regista ha studiato molto bene anche il vestiario della diva: c'era una ricerca interessante sui colori nell'abbigliamento di Grace Kelly. L'ho fatta vestire di colori vivi e luminosi all'inizio del film, poi i suoi vestiti sono diventati sempre più scuri man mano che l'intreccio diventava più oscuro»¹⁶. All'inizio della pellicola la si vede sfoggiare un bellissimo abito in pizzo rosso che, durante l'intreccio sarà sostituito da colori sempre più scuri; l'epilogo, infatti, la vede indossare un cappotto marrone che rispecchia perfettamente il suo stato d'animo. Siamo di fronte all'ennesima trama apparentemente incentrata sulle investigazioni e, in questo caso, sul delitto che di fatto ha come motore l'affascinante donna e la storia d'amore tormentata col suo amante. L'attrice è protagonista anche in *The Rear Window (La finestra sul cortile, 1954)* e *To Catch a Thief (Caccia al ladro, 1955)*. Ritengo che Grace Kelly sia il modello di riferimento che il regista ha usato per la costruzione di tutte le altre attrici a seguire.

¹⁵ F.Truffaut, *il cinema secondo Hitchcock*, Net editori, p.189.

¹⁶ F.Bagagli, *Hitchcock e le bionde. Influenze del "maestro del brivido"*, Torino, 2017. Ivi, p.179.

Vertigo (*La donna che visse due volte*, 1958) invece vede protagonista Kim Novak nelle vesti di Madeleine, un'altra bellissima donna bionda ma stavolta fragile e ossessionata dalla figura della bisnonna morta, causa principale della sua instabilità mentale e dei suoi diversi tentativi di suicidio. A primo impatto potrebbe addirittura sembrare che per questa pellicola Hitchcock abbia obbligato la Novak, in quanto sostituzione di Grace Kelly, a imitare quest'ultima il più possibile. La sua bellezza, qui, è accompagnata da un filo di misteriosità che la macchina da presa riprende in ogni minimo dettaglio: acconciatura, viso e vestiario. L'attenzione che il regista pose alle sue attrici è resa ancora una volta dall'abbigliamento che utilizza: Kim Novak indossa abiti prevalentemente verdi durante la sua performance, ad eccezione delle sequenze che parlano del passato e la vedono in capi grigi. L'abbigliamento delle sue dive, inoltre, è stato apprezzato e copiato in tutti gli anni a venire, tanto da diventare icona di molte riviste di moda. Gli abiti riuscivano a dare quel tocco in più di eleganza e raffinatezza. Come il regista confessa a Truffaut, «La Novak è arrivata sul set con la testa piena di idee che sfortunatamente mi era impossibile condividere. Sono andato a trovare la Novak nel suo camerino e le ho spiegato quali abiti e quali cappelli doveva portare: quelli che io avevo stabilito già da diversi mesi. Le ho fatto capire che la storia del nostro film mi interessava molto meno dell'effetto finale, visivo, dell'attore sullo schermo una volta terminato il film»¹⁷. Questo è uno dei motivi per cui tra i due ci sono stati diversi scontri. Tuttavia, il film ha avuto comunque un grandissimo successo anche se l'attrice non ricalca sotto tutti i punti di vista l'archetipo della donna hitchcockiana, forse a causa della vasta psicologia del personaggio e della sua natura "animalesca e passiva". Nel 1960 con *Psycho* (*Psycho*, 1960) è la volta di Janet Leigh che interpreta Marion Crane. Il prototipo di donna hitchcockiana si era già formato, dunque non ci stupisce che anche quest'attrice riprenda le caratteristiche delle precedenti. Stavolta siamo di fronte al furto della bellissima Marion che, dopo essersi intascata una grande somma di denaro, scappa alla ricerca della felicità ma viene subito assalita dai sensi di colpa. Ecco allora che la donna entra in uno stato di malessere personale che la caratterizza fino alla fine dell'intreccio, il quale la vede assassinata nella famosa scena della doccia. Anche in questo caso, la donna hitchcockiana acquista personalità e cerca di porsi sempre alla pari rispetto all'uomo; infatti, pur di essere felice, compie un furto di denaro per ripartire da zero e rifarsi una vita. Nella prima parte del film vediamo la protagonista indossare un intimo bianco che, insieme al suo mutamento caratteriale, diventerà nero. La macchina da presa segue la protagonista rendendola centrale in diverse inquadrature. «Hitchcock ha ricorso spesso a primi piani delle sue donne che sono dei veri e propri ritratti, che conferiscono,

¹⁷ Ivi p.206

al di là dell'allusione pittorica una posizione centrale quasi ipnotica e terrificante, ogni volta con una donna diversa, ma in fondo sempre ricreata allo stesso modo»¹⁸.

Ultima attrice sulla quale ci soffermeremo in questo breve excursus sulla formazione della donna hitchcockiana è Tippi Hedren. L'ossessione del regista per Grace Kelly lo ha spinto a cercare una nuova protagonista che abbia le sue stesse caratteristiche fisiche. La principessa di Hitchcock, in seguito all'incontro col principe Ranieri, ha dovuto rinunciare alla sua carriera cinematografica per dedicarsi completamente alla vita reale costringendo così il regista a cercare un'altra diva che la sostituisse. Questo fu difficile e a tentare di riempire il vuoto è stata la modella Hedren. Come emerge dal film documentario *Grace di Monaco*, per la realizzazione di *The Birds (Gli uccelli, 1963)* il Maestro aveva affidato a Grace Kelly la parte ma quest'ultima ha dovuto rifiutare a causa della difficile situazione che stava attraversando il Principato in quegli anni¹⁹. Fu così che Hitchcock notò la giovane Tippi Hedren, la quale, tuttavia, a livello cinematografico non aveva le stesse doti attoriali di Grace Kelly, motivo per cui dovette intraprendere un lungo periodo di formazione. Camminata sicura, occhi chiari e morbidissimi capelli biondi raccolti sono i tratti di Melanie, inseguita con attenzione dalla macchina da presa mentre si dirige verso il negozio di uccelli in tutta la sua eleganza. Per contrastare la sua immagine, il regista inserì Annie; un'altra affascinante donna e sua rivale in amore. Le due donne hanno tratti estetici molto simili, se non fosse per il colore dei capelli totalmente opposto. Moltissimi i primi piani che riprendono ogni particolare della Hedren, così come le lunghe sequenze in cui si fa liberamente seguire dalla camera da presa che la rende centrale in ogni inquadratura. *Marnie* del 1964 è il secondo e ultimo film che vede quest'attrice protagonista, ancora una volta come rimpiazzo di Grace Kelly. Marnie è una giovane donna psicologicamente labile e frigida a causa di un grave trauma subito da bambina. Di una solita bellezza gelida ma affascinante, è scontrosa e fragile allo stesso tempo. È inoltre una bugiarda: presentandosi con aspetto austero ed elegante, si fa assumere in aziende come segretaria per poi rubare il denaro delle casseforti. La breve collaborazione col maestro del brivido rappresenta l'apice della carriera di quest'attrice. Tuttavia, pare che la Hedren non abbia un bel ricordo di quel periodo. Infatti, in seguito alla morte di Hitchcock, in più occasioni la donna ha ammesso quanto egli fosse esigente e possessivo nei suoi confronti. «Il rapporto tra l'attrice e il genio Hitchcock non si risolve in termini professionali perché lui sviluppa una vera ossessione per la sua musa. Era talmente geloso che sul set di *Marnie* le aveva vietato di parlare o avere contatti con Rod Taylor e Sean Connery. E anche sul set de *Gli uccelli* il maestro, scomparso nel 1980, aveva pregato il resto del

¹⁸ F. Bagagli, *Hitchcock e le bionde. Influenze artistiche nel cinema del "maestro del brivido"*, Torrazza Piemonte 2017, cit. p.65.

¹⁹ Oliver Dahan, *Grace di Monaco*, film 2014.

cast di non rivolgerle la parola. La Hedren lo definisce “glaciale e petulante”. Ma da possessivo, Mr. Alfred divenne scorretto e vendicativo»²⁰.

Come sostiene Brunetta, «La donna nei film di Hitchcock riveste un ruolo fondamentale che si viene diversificando nel corso della sua produzione, ma che, nella maggior parte delle opere del primo periodo, rivela delle qualità costanti»²¹. Per tutta la sua carriera, il regista è stato ossessionato dalla figura della donna bionda, affascinante sì ma senza eccedere. La prima musa è stata Ingrid Bergman, il cui allontanamento gli ha lasciato grande amarezza fino all’incontro con Grace Kelly. Su questi due pilastri ha basato l’intera ricerca delle sue attrici, le quali dovevano essere misteriose e mai scontate, bellissime ma mai volgari. In diverse occasioni il regista ha dichiarato che la Principessa di Monaco è sia stata la sua protagonista preferita in quanto “il sesso era indiretto” su di lei; «quando affronto le questioni di sesso sullo schermo, non dimentico che, anche qui, il suspense comanda tutto. Se il sesso è troppo evidente, non c’è più suspense»²². Se una donna è troppo esposta, non vi è più la curiosità di scoprirla e tantomeno non è più in grado di catturare lo spettatore in uno stato di suspense.



²⁰ Rachele Grandinetti, *Tippi Hedren e Hitchcock*, Il messaggero. Lunedì 31 Ottobre 2016.

²¹ Gian Piero Brunetta, *Il cinema di Hitchcock*, Marsilio, Venezia 2014, p. 75.

²² F. Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, Mondadori 2005, cit. p.189.

2.1 La finestra sul cortile

The Rear Window (*La Finestra Sul Cortile*, 1954) vede protagonista Jeff (James Stewart), un reporter fotografico costretto all'immobilità in seguito ad una frattura alla gamba, la quale lo porta a passare il tempo e distrarsi dai problemi quotidiani spiando la vita dei suoi vicini. In questa perfetta metafora di voyeurismo egli trascina anche la sua compagna Lisa Freeman (Grace Kelly) e la domestica Stella, inizialmente contrarie a tale ossessione. Questo atteggiamento diventa sempre più morboso; sembra che per sfuggire alle discussioni con Lisa e ai problemi dati dalla sua mancata volontà di sposarla, Jeff si voglia immedesimare nelle vite altrui. Presto, il centro della sua attenzione diventa l'appartamento del signor Lars Thorwald dove il protagonista insinua che vi sia stato un omicidio. In questo modo la pellicola si sviluppa contemporaneamente su due linee narrative; da una parte il giallo dato dal desiderio di far luce sul presunto assassinio della moglie di Thorwald, e dall'altra l'evolversi della relazione amorosa tra Jeff e Lisa.

Come sostiene Bertetto in *L'interpretazione dei film* «finché la donna resta nell'orizzonte del concreto, della vicinanza prossemica, rimane estranea ai percorsi profondi del desiderio del protagonista»²³ La svolta nella relazione avviene quando la donna dimostra di essere coraggiosa e si intrufola nell'appartamento di Thorwald, diventando così l'oggetto dello sguardo voyeuristico e "oggetto" di desiderio del compagno. Continua Bertetto «Come Alicia in *Notorious*, Lisa è insieme attiva e vittima, in posizione maschile e femminile al tempo stesso»²⁴, così riesce a catturare finalmente l'attenzione dell'amato. Fino ad allora, il protagonista sottovalutava lo spessore della persona che aveva al suo fianco, disposta a fare qualsiasi cosa per amore. La repulsione di Jeff nei confronti della compagna sembra valere anche per le relazioni che hanno gli altri personaggi dell'intreccio, tanto da far trapelare l'idea che il matrimonio, in un modo o nell'altro, sia sempre destinato a concludersi. L'uomo non vuole sposare la diva e le situazioni che lui spia dalla finestra ritraggono tutte le dinamiche possibili dell'amore: la donna solitaria che continua a sfogare le sue frustrazioni nell'alcool, la ballerina che tutti desiderano ma che a sua volta non vuole nessuno, i coniugi senza bambini e, soprattutto, i litigi della misteriosa coppia che alla fine vede la scomparsa della donna. Non è un caso che questa visione delle relazioni abbia spinto Jeff a pensare che nella famiglia Thorwald ci sia stato un omicidio, mentre Stella e Lisa non hanno da subito condiviso l'idea. Questo film non vede Grace Kelly direttamente protagonista, ma, come sostiene anche Veronica Pravadelli, «l'immagine potente e carismatica della diva, fusione perfetta di dinamismo, forza e

²³ Paolo Bertetto, a cura di, *L'interpretazione dei film*, Marsilio 2018, cit., pp. 137-163.

²⁴ Ivi., pp.137-163.

bellezza è ontologicamente attiva, non può essere ascritta al registro della passività. Peraltro, la diva interpreta per definizione un ruolo centrale e dominando lo schermo non può mai essere ridotta a un ruolo subordinato».²⁵ Lisa Freeman è un'affascinante giornalista di moda, all'apice della sua carriera, completamente innamorata e respinta dal suo amato, il quale non ha intenzioni di sposarla. Malgrado la sua vita sia piena di impegni, sembra che per lei abbia comunque priorità la sua relazione e il suo implacabile desiderio del matrimonio. Sin dall'inizio, il regista fa emergere i problemi della coppia attraverso una discussione molto accesa che mette in risalto la volontà di Lisa di seguire l'amato ovunque pur di averlo, mentre lui risulta molto superficiale e interessato piuttosto alle vite altrui. Concentriamoci adesso sull'entrata in scena della diva che appare davanti al suo amato come se quest'ultimo stesse sognando; dopo una serie di domande che dimostrano il suo coinvolgimento emotivo al protagonista, quest'ultimo le chiede chi è per lasciarla andare in una brevissima presentazione allo spettatore. La macchina da presa segue questa bellissima donna, rigorosamente bionda, mentre accende le luci della stanza ed espone il suo nome per intero: Lisa Carol Freeman. Siamo di fronte alla donna hitchcockiana a tutti gli effetti: affascinante, elegante e bionda, capace di rubare la scena a chiunque. In questa pellicola, il suo personaggio resta prevalentemente costante, non subisce grandi evoluzioni; sin dall'inizio si è mostrata innamorata e disposta a fare qualsiasi cosa pur di stare con Jeff; dunque, non ci stupisce vederla nelle vesti di eroina nell'appartamento di Thorwald. È in seguito a questa dimostrazione però che avviene una svolta nel protagonista, il cui desiderio di Lisa cresce in maniera proporzionale all'angoscia che prova osservandola in una situazione così pericolosa. In particolare, questa sequenza è importante perché il personaggio femminile è in grado di suscitare delle emozioni non solo nel protagonista ma anche nello spettatore. Come sostiene Mariapia Comand «il pensiero del pericolo è sufficiente per innescare l'emozione»²⁶. Analogamente, il solo pensiero della donna nell'appartamento del presunto assassino ha creato suspense, e chi, se non Hitchcock, avrebbe potuto renderlo meglio?

Ne *La Finestra Sul Cortile* Lisa Freeman non è solo una bella donna, ma è anche indipendente e in carriera; ennesima dimostrazione di come le donne hitchcockiane siano anche intelligenti, oltre ad essere affascinanti. Questo non è un aspetto da sottovalutare, considerando il contesto storico degli anni Cinquanta. Le donne avevano iniziato da un po' di anni a combattere per la loro emancipazione e con la fine della Seconda Guerra Mondiale, finalmente iniziarono ad ottenere diversi diritti. Stava maturando un sentimento femminile di autosufficienza e autostima mai visto prima. Nello stesso decennio è esplosa anche il fenomeno *pin up*, per cui si iniziarono a diffondere su diverse riviste immagini di ragazze affascinanti e solari, le cui forme suscitavano un moderato erotismo di fondo e

²⁵ V. Pravadelli, *Le donne del cinema, dive, registe, spettatrici*, Editori Laterza, Roma 2014, cit. p.49.

²⁶ cit. p.35.

le cui locandine venivano appese in luoghi pubblici per essere osservate dagli uomini. Questa tendenza racchiudeva in sé dei nuovi ideali di leggerezza, libertà ed emancipazione, delle caratteristiche mai immaginate nei decenni precedenti. Il divismo cinematografico degli stessi anni, difatti, ha contribuito a cementare questo immaginario portando sugli schermi corpi sempre più sensuali ed esuberanti, basti pensare a Marilyn Monroe o Brigitte Bardot che, stando a quanto sosteneva anche Hitchcock nell'intervista a Truffaut «avevano il sesso stampato su ogni angolo del viso, e questo non è molto fine»²⁷. Questo non aveva niente a che fare con l'archetipo di donna che Hitchcock prediligeva; tanto fascino quanto mistero, una diva diversa da quelle che stavano emergendo contemporaneamente.

Lisa Freeman, oltre ad avere classe da vendere, possiede un lavoro altolocato nella società, che le permette di essere una donna del tutto indipendente. Come emerge dal testo di Francesco Pitassio sull'attore/divo, «il divismo cinematografico si fonda nella continuità tra esistenza privata e occorrenze pubbliche. Il carattere precipuo del fenomeno divistico consta della saldatura tra aspetti pubblici e privati dell'attore, a partire dalla personalità»²⁸. Difatti, la Grace Kelly che vediamo nel personaggio di Lisa Freeman non è molto diversa dalla futura Principessa di Monaco, sposa del principe Ranieri. Nella vita reale ha iniziato e ha portato avanti da sola la sua passione per il cinema fino a quando, in seguito all'incontro col Principe, ha dovuto rinunciare alla ~~sua~~ carriera per amore, dedicandosi completamente alla vita Reale. La classe e la raffinatezza di Lisa sono le stesse che caratterizzano la principessa nella sua vita quotidiana. Con questo ruolo la diva ha raggiunto il suo apice; bellezza e coraggio sono la combinazione vincente di una tale interpretazione che solo un regista come Hitchcock è riuscito a creare. Basti pensare anche al primo film in cui l'attrice ha avuto una parte importante, *Mezzogiorno di fuoco* (*High noon*, 1952), che la vede nelle vesti di Amy Fowler, religiosissima moglie dello sceriffo Willy Kane. Ritengo che la sua bellezza non sia stata valorizzata bene come dal regista britannico che, complice il colore e complice il genere del film, riesce a renderla protagonista anche quando di fatto non lo è. La pellicola di Fred Zinnemann ha messo in luce la sua giovinezza e la sua vulnerabilità, non la sua eleganza e la sua indipendenza, tratti fondamentali della sua personalità.

Alfred Hitchcock, invece, riesce a farle dominare la scena meglio di chiunque, trasmettendone classe e scioltezza.

²⁷ F. Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, Mondadori 2005, cit. p.189.

²⁸ F. Pitassio, *Attore/Divo*, Il Castoro, Milano 2003, cit. p.63.



Ne *La Finestra Sul Cortile*, la protagonista sembra portare allegria e spensieratezza con la sua unica presenza, senza dover aggiungere niente, anche quando le situazioni sono tese rende tutto più leggero con un sorriso. È la sua sola presenza che vale più di qualsiasi altra cosa. Non è un caso che anche in questo film il regista britannico abbia avuto un particolare interesse per l'abbigliamento che ha fatto indossare alla sua musa. Joanna Spencer afferma nel suo libro su Grace Kelly che «Hitchcock tiene molto alla linea della sua attrice. La costumista Edith Head si ricorda della cura ossessiva che il regista aveva per il guardaroba femminile. Spiegava con grande sicurezza perché avesse scelto quel certo taglio e quel certo colore»²⁹. Head, la miglior costumista dell'epoca, ha disegnato cinque diversi look per la futura principessa Kelly, ognuno di essi pensato per ogni suo ingresso nell'appartamento di Jeff, quasi come una mini sfilata. Nella scena iniziale in cui lei si presenta, la vediamo sfoggiare un'elegantissima gonna in chiffon completata da un corpetto nero con la scollatura a V, il quale lascia ammirare il dettaglio della sofisticata collanina in perle. Come sostiene anche Debora Attanasio in *Marie Claire*, «lo stile di Grace Kelly è considerato universalmente il più incantevole di quell'epoca, la sua figura casellata sembrava progettata per la moda di quel tempo»³⁰. Indossava gli abiti con un'eleganza fuori dal comune, la sua classe era difficilmente imitabile. Il secondo outfit pensato per Lisa Freeman è un vestito nero, che anche in questo caso non fa trapelare volgarità ma solo raffinatezza attraverso un'elegante scollatura, un sensuale punto luce dato dal rossetto rosso e l'immane collier di perle. Grace Kelly, senza ombra di dubbio è l'incarnazione dello stile e della bellezza del divismo anni Cinquanta; personificazione di un sogno che solo una grande star come lei ha saputo interpretare, unita ad una classe che solo una vera principessa poteva avere. Il terzo look la vede indossare un completo verde abbinato a dei guanti bianchi in seta, poco sotto i gomiti e il bracciale di perle, i capelli sono

²⁹ J. Spencer, *Grace principessa disincantata*, Mondadori, Milano 2005. Cit.p.45.

³⁰ Debora Attanasio, *La storia del Paris Dress di Grace Kelly, l'abito più bello indossato in un film*, *Marie Claire*, 23 Marzo 2021.

rigorosamente raccolti affinché si possano osservare i lineamenti del volto. Ad ogni suo ingresso in scena corrisponde un'inquadratura a campo lungo che centra perfettamente il suo abbigliamento, la diva si fa osservare in tutto il suo splendore e padroneggia lo schermo con la sua presenza, una capacità ereditata dalla sua esperienza come modella. Inquadrature come queste, fanno quasi passare in secondo piano l'evoluzione dell'intreccio, lasciando coinvolgere lo spettatore dalla bellezza della diva. L'abito che la vede affrontare coraggiosamente l'ingresso nell'appartamento di Thorwald è bianco, con delle fantasiose cuciture dorate mentre in chiusura, la costumista ha pensato di farle indossare una tenuta casual; jeans e camicia rossa come la tinta delle labbra. Tuttavia, la curata scelta del vestiario e dell'acconciatura avrà sicuramente avuto un grande impatto sul pubblico e sull'industria della moda, caratteristica intrinseca del fenomeno del divismo. Come riportato anche sulla voce di Treccani inerente a Grace Kelly, questo film «suggellò in maniera definitiva la galleria di ritratti femminili da lei disegnati: raffinati, appartenenti a una classe sociale elevata, in apparenza perfettamente in grado di controllare i propri sentimenti, ma in realtà attratti dal desiderio di provare intense emozioni»³¹.

Hitchcock ha saputo cogliere perfettamente la grandezza dell'immagine che il volto di un attore può dare rispetto al potere della parola, così ci ha regalato diversi primi piani e immagini a lungo campo della diva, lasciandone cogliere la perfezione fisica. Secondo quanto riportato da Cristina Jandelli anche il teorico Béla Balázs, nei primi anni del Novecento, si è interessato dell'importanza della fisionomia dell'attore; «Balázs vuole cogliere e descrivere "l'epica delle sensazioni" che i grandi protagonisti cinematografici suoi contemporanei esprimono così intensamente nel primo piano fino ad ammirare un vero e proprio racconto visivo affidato alla loro micromimica facciale»³².



³¹ Francesco Costa, *Kelly Grace*, Treccani, Enciclopedia del cinema, 2003.

³² Cristina Jandelli, *I protagonisti, la recitazione nel film contemporaneo*, Marsilio Editori, Venezia 2013, p.36.

2.2 Il delitto perfetto

Il delitto perfetto (*Dial M for Murder*, 1954) è il film che vede Grace Kelly nelle vesti di Margot, un personaggio che nel corso della pellicola assumerà diverse sfumature in base all'evoluzione degli eventi. Siamo a Londra dove l'ex tennista Tony Wendice scopre che la bellissima moglie Margot (Grace Kelly) lo tradisce con uno scrittore americano, Mark Halliday. Proprio per questo motivo da molto tempo trama un "delitto perfetto" che vede vittima la donna, tuttavia gli eventi non vanno esattamente come sperava; Margot tiene testa al suo aggressore Swann e riesce ad avere la meglio, uccidendolo. A questo punto, il perfido Tony cerca di fare in modo di incastrare la moglie, rendendola colpevole della morte dell'uomo e facendole passare le pene dell'inferno. La pellicola in oggetto segna l'inizio della collaborazione di Grace Kelly con Alfred Hitchcock, il quale è riuscito a far risaltare la sua eleganza meglio di chiunque altro.

Il primo evidente cambiamento della protagonista è di tipo caratteriale; Margot appare inizialmente come una donna forte e agiata che, seppur incastrata in un matrimonio che forse non le ha mai dato ciò che desiderava, si fa comunque valere e agisce di sua volontà. Un esempio a dimostrazione di questo è il fatto che, la sera in cui sarebbe dovuto accadere l'omicidio, nonostante il marito cerchi di convincerla in tutti i modi a restare a casa, la donna si dimostra capace di tenergli testa e di essere difficilmente convincibile. In questa sequenza la macchina da presa inquadra frontalmente i tre personaggi, posizionando Margot e il suo amante sul divano, mentre il marito si trova dietro di loro (**può inserire un'immagine**). Il movimento di camera e le angolazioni utilizzate servono a sottolineare la spensieratezza dei due innamorati e la malizia con la quale Tony, inquadrato in piedi, inizia a mettere in atto il suo piano. L'alternanza delle inquadrature dall'alto e dal basso che Hitchcock utilizza in questa pellicola riesce a spezzare la staticità data dal salotto, unico ambiente in cui è stato prevalentemente girato il film. Risulta fondamentale anche il ricorso al montaggio connotativo, il quale mira a costituire un significato preciso attraverso l'ordine in cui vengono associate le immagini. L'eredità di questo montaggio la dobbiamo a Ejzenstejn, per il quale contava il senso della realtà che si cattura attraverso l'interpretazione. Il cinema non può limitarsi a riprodurre il reale, ma deve interpretarlo articolando un discorso. Questa modalità è stata utilizzata da Hitchcock, rendendo lo spettatore attivo alla ricerca del senso.³³

Nella sequenza presa in esame si assiste ad un botta e risposta tra i coniugi in merito alla volontà della donna di andare al cinematografo la sera stessa; dialogo dal quale emerge una leggera contrapposizione tra i due personaggi. L'uomo è inquadrato dal basso mentre cerca di convincere la

³³ Gianni Rondolino, Dario Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi. Seconda edizione*. UTET, 2014. Pp.238,239.

moglie, pretendendo che resti a casa affinché lui possa mettere in atto il suo piano. D'altro canto, invece, vi è lei seduta sul divano, inquadrata dall'alto mentre cerca di imporsi per uscire non lasciandosi persuadere facilmente. Questo tipo di angolazione allude alla relazione che di fatto vi sarà tra i due durante tutto il resto del film, basata sulla superiorità dell'uomo rispetto alla donna. Considerando che «con la progressiva affermazione del montaggio, gli attori e la loro disposizione all'interno dell'inquadratura persero importanza nella produzione significativa, giacché fu la successione dei sintagmi definiti dai tagli di montaggio a determinare gli oggetti di attenzione del racconto, e non più la collocazione dei personaggi e la loro gestualità»³⁴, notiamo come qui, invece, non sia così. La posizione degli attori nelle varie inquadrature fornisce molti dettagli utili per la comprensione dell'intreccio, dunque Hitchcock si dimostra ancora molto interessato a questo aspetto e alla ricerca di un'immagine bilanciata in cui domini l'equilibrio compositivo. Infatti, a differenza di Margot che assume una certa dinamicità muovendosi liberamente da un punto all'altro della scena, soprattutto nelle sequenze che la ritraggono assieme a Mark, i personaggi maschili risultano invece dotati di una certa stabilità, quasi forzata.

Vediamo adesso come cambia la figura di Margot in seguito all'omicidio. Sconvolta dall'accaduto appare completamente ingenua, sottomessa ai voleri del marito e alla sua ingannevole versione dei fatti. Persino la voce della donna, ad esempio, si attenua di pari passo all'evoluzione dei fatti, rispecchiando perfettamente lo stato d'animo e il senso di colpa che il marito le ha addossato. Comprensibilmente scossa e impaurita da ciò che le era appena successo, la sua figura assume una fragilità che si può percepire sotto diversi punti di vista. Durante gli incontri col detective, Tony quasi non le permette di rispondere e di confrontarsi col poliziotto, rendendola così impotente. Sofferamoci sul primo incontro tra il capo ispettore della polizia e la presunta colpevole. La macchina da presa inquadra i due seduti sul divano, mentre Tony è in piedi e trasmette con lo sguardo tutta la tensione che sta provando. L'inquadratura coglie il protagonista di profilo, soffermandosi sui suoi occhi che osservano oggetti situati fuori campo ma fondamentali alla comprensione dell'intreccio. Dopo essersi fatto seguire dalla macchina da presa per qualche istante, si siede sul divano di fianco alla moglie, ponendosi comunque su un livello leggermente più alto dato dal poggiatesta. D'altronde, la figura stessa di Margot non vanta più della centralità di cui godeva all'inizio: le inquadrature che seguono l'omicidio la vedono spesso in secondo piano o ai margini, focalizzandosi maggiormente sui tre uomini. La sua recitazione risulta a tratti molto teatrale durante il film: si serve molto bene della mimica facciale e del corpo, sebbene i suoi movimenti a volte siano un po' forzati ed esagerati. Come sostiene Cristina Jandelli nel suo libro, «la recitazione divistica

³⁴ F. Pitassio, *Attore/divo*. Il castoro editore, Milano 2003. Cit. pp.37,38.

appare una peculiare forma di interpretazione cinematografica implicata in prima istanza con i canoni istituzionali del ruolo protagonista e in secondo luogo con l'immagine della star»³⁵. La recitazione di Grace Kelly, dunque, appare tuttavia molto legata ai canoni del periodo corrente ma soprattutto alla sua immagine pubblica. Lo status sociale che il regista britannico vuole attribuire al personaggio e che riesce a far emergere perfettamente sullo schermo è lo stesso che caratterizza l'attrice nella vita pubblica, così come alcune sue caratteristiche personali quali compostezza e l'attitudine.

Sofferamoci adesso sul primissimo piano con il quale il regista inquadra la donna quando viene accusata del delitto; la sequenza ha un che di onirico, visionario. Come sostiene Francesco Pitassio nel suo libro sui divi e gli attori, «nel primo piano il volto umano vale la capacità drammatica e identificativa: è allo stesso tempo sineddoche del personaggio e luogo di espressione di una sua interiorità, una psicologia»³⁶. Nonostante Margot annuisca solamente, la potenza di queste inquadrature è fortissima. La sua presenza riesce a trasmettere in pochissimi istanti tutta la sua purezza, innocenza e incredulità di fronte all'accusa di omicidio e alla successiva condanna a morte. La sequenza è ricca di primi piani, chiaroscuri e comprende una voce extradiegetica, appartenente al giudice che vedremo inquadrato solo alla fine. Il tutto appare quasi sconnesso dal film o, se non altro, non in linea con le altre sequenze, ma con ogni probabilità questo è sintomo della stessa volontà del regista, il quale vuole forse evitare una vera e propria parte in tribunale che avrebbe rischiato di distrarre lo spettatore.

Un altro evidente cambiamento del personaggio di Margot è riscontrabile nel suo abbigliamento. Hitchcock ha prestato particolare attenzione alla scelta dei vestiti della donna, facendole sfoggiare nell'incipit del film un raggianti abito rosso in pizzo che le dona spensieratezza tra le braccia del suo amato. In questa scena, in seguito a un bacio appassionato tra i due, la diva si allontana irrequieta e viene ripresa in un'inquadratura a figura intera che ci permette di poterla osservare in tutto il suo splendore. Vestirsi di rosso trasmette allegria, vivacità e sensualità. Non a caso, questo colore è ripreso sia nelle scarpe che nella tinta delle labbra; siamo di fronte al più riuscito archetipo di donna hitchcockiana. Personificazione perfetta del "ghiaccio bollente", niente di volgare, solo bellezza, eleganza e fascino. La scelta risulta perfetta per attirare l'attenzione dello spettatore sulla donna. Come sostiene il regista stesso nell'intervista con Truffaut, «c'era una ricerca interessante sui colori nell'abbigliamento di Grace Kelly. L'ho fatta vestire di colori vivi e luminosi all'inizio del film, poi i suoi vestiti sono diventati sempre più scuri man mano che l'intreccio diventava più oscuro»³⁷.

³⁵ C. Jandelli, *I protagonisti, la recitazione nel film contemporaneo*, Marsilio editori 2013. Cit. p.24.

³⁶ F. Pitassio, *Attore/Divo*, Il castoro editori, 2003. Cit. p.49.

³⁷ F. Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock. Il più divertente libro di cinema che sia mai stato scritto*. Net edizioni 2002, cit. p.179.

Il secondo abbigliamento pensato dal regista per la donna, difatti, è in stoffa bordeaux, stavolta senza pizzo. Siamo di fronte a una sequenza che vede insieme i tre protagonisti prima dell'omicidio e il colore del vestito di Margot sembra quasi un preludio a ciò che avverrà. Il rosso scuro è allo stesso momento elegante e grintoso, senza eccedere.

Veniamo adesso al terzo abito scelto per il momento che rappresenta l'apice di tutto il film: la notte del delitto. La donna sta dormendo quando il telefono squilla e lei si reca in salotto per rispondere. L'elegante vestaglia che indossa è composta da un abito azzurro e lungo, con una leggera scollatura in pizzo. Questo colore ricalca molto bene alcuni tratti fondamentali del personaggio di Margot; l'azzurro è simbolo di pacatezza, dona un senso di pace e soprattutto trasmette purezza. Da questo momento in avanti, a partire dall'arrivo del detective, il colore dei suoi abiti cambia e rispecchia perfettamente l'evoluzione dei fatti. All'incontro con l'investigatore la si vede in un tailleur grigio molto scuro e formale, sicuramente adatto al contesto e coerente con lo stato d'animo della donna. Infine, nell'epilogo indossa un cappotto marrone, apice del dolore che la diva prova quando scopre che il marito avrebbe voluto ucciderla. In seguito a questo preciso studio del regista sul vestiario di Margot, ci saremmo aspettati, dato il lieto fine, di vederla sfoggiare un altro abito raggianti, mentre magari abbraccia l'amato Mark o mentre si dirigono assieme verso una deliziosa cena, chissà se Hitchcock la riteneva invece una scena troppo scontata.

È interessante soffermarsi brevemente sulla differenza che vi è tra la Grace Kelly in *La Ragazza di Campagna* (*The country girl*, 1954) e quella del film Hitchcockiano che abbiamo analizzato finora. Nella pellicola di George Seaton la diva interpreta Georgie Eldin che è, come dice il titolo stesso, una donna di campagna molto modesta nel modo di vestirsi e nello stile di vita. In questo contesto l'attrice risulta sicuramente molto lontana dal glamour e dal fascino che emana nelle produzioni Hitchcockiane, nelle quali siamo abituati a vederla bella e perfetta. In questa produzione Georgie appare come una donna dal carattere forte, a differenza dei personaggi che l'attrice interpreta con Hitchcock, il quale spesso tende a risaltarne alcune fragilità. Qui è capace di influenzare il marito e non si fa mettere i piedi in testa da nessuno. L'attrice non emana più quel senso di misteriosità quanto piuttosto fa emergere nei modi quel lato maschile che caratterizza le donne di campagna. L'anno di produzione di questa pellicola è lo stesso della produzione di *La finestra sul cortile* (*The Rear Window*, 1954), eppure siamo di fronte a due capolavori ben distinti. Il fascino e l'eleganza di Lisa sono ben lungi dalla modestia e dall'umiltà che Georgie ha nei suoi modi. Malgrado l'apparente tendenza a comandare sulla vita del marito e l'accusa di essere un'alcolizzata, alla fine la donna si dimostra portatrice di sani valori, per cui non rinuncia al suo matrimonio in favore dei corteggiamenti dell'altro uomo, Bernie. Durante il film, spesso la vediamo svolgere attività molto umili, come ad

esempio cucire, apparecchiare e sistemare casa, azioni che Hitchcock non le ha mai fatto svolgere nelle sue pellicole.

Tuttavia, è possibile concludere che *Il delitto perfetto* sia l'ideale rappresentazione del prototipo di donna Hitchcockiana, la bellezza e il fascino di Grace Kelly sono stati catturati per la prima volta sullo schermo attraverso un accurato studio dei particolari e delle tecniche di rappresentazione. La macchina da presa ha immortalato l'attrice nelle migliori pose perché d'altronde, come afferma anche Laura Mulvey nel suo saggio *Cinema e piacere visivo*, «Nei film hollywoodiani la posa non è più negata, anzi viene amplificata dalla performance della star. La posa concede il tempo al cinema di denaturalizzare il corpo umano. La figura iconica della star è sempre in mostra, punto di concentrazione di luci ed ombre. La star femminile è tipicamente qualificata come spettacolo erotico, mentre gli attributi di controllo e attività della star maschile forniscono una compensazione alla sua esposizione come oggetto potenzialmente passivo dello sguardo spettatoriale»³⁸. Per questo non vi era miglior modo di introdurla sugli schermi se non con la maestria di Alfred Hitchcock.



³⁸ Laura Mulvey, a cura di Veronica Pravadelli, *Cinema e piacere visivo*, Bulzoni 2013, cit., pp. 85-86.

2.3 Caccia al ladro

Veniamo adesso al terzo e ultimo film che vede la collaborazione di Grace Kelly con Alfred Hitchcock; *Caccia al ladro* (*To catch a thief*, 1955). Siamo sulla Costa Azzurra dove John Robie (Cary Grant), un ex ladro molto noto di gioielli, si ritira nella sua villa finché la polizia inizia ad indagarlo in seguito all'avvenimento di alcuni furti eseguiti col suo stesso metodo de Il Gatto. Per questo motivo si allontana e si reca da Bertani, un suo amico di lunga data che lo sostiene nella caccia al nuovo ladro. È così che conosce una delle più ricche famiglie della Costa, Jessie e la meravigliosa figlia Frances (Grace Kelly). Le due donne, seppur inizialmente insospettite di Robie, fanno presto a ricredersi ed aiutarlo alla caccia al nuovo ladro. L'epilogo vedrà Robie tornare nella sua villa, accompagnato dalla moglie Frances e la madre Jessie.

Questa pellicola, a differenza delle due precedenti, per la prima volta pone al centro la vicenda amorosa tra i due protagonisti, lasciando ruotare attorno il classico genere giallo in stile Hitchcockiano basato sul furto dei gioielli. Anche l'ambientazione stessa del film cambia e assume tanto margine di movimento, regalando allo spettatore una panoramica ricca di paesaggi della Costa Azzurra, ripresi attraverso l'alternanza di campi lunghi e lunghissimi che danno alla pellicola un tocco da cartolina. L'interesse per le vedute en plein air della zona dimostrano sin dall'inizio la volontà di far prevalere la dinamicità alla staticità adottata in precedenza. Trovo che persino la suspense tanto amata da Hitchcock qui sia più dosata e lasci spazio a un più tranquillo sviluppo dell'intreccio. Questa produzione è il massimo capolavoro del regista britannico nella rappresentazione di Grace Kelly; più bella e fotogenica che mai, perfetta nella sua parte e la cui indipendenza richiama molto quella di Lisa in *La finestra sul cortile*. L'entrata in scena di Frances si distingue dalle precedenti, infatti dobbiamo aspettare una buona mezz'ora di film prima di vederla e anche in quel momento l'attenzione sarà posta piuttosto sulla madre. Nessun ingresso principesco, la macchina da presa inquadra la Kelly di spalle e di profilo mentre si trova a cena con la madre e i due uomini. Le sequenze iniziali la vedono molto rigida e distaccata, non si intromette nel dialogo se non interpellata dalla madre, la quale sostiene che la scuola di perfezionamento abbia reso la figlia così introversa e impeccabile nei modi. Molto presto questo cambierà e la diva assumerà lentamente il dominio della scena. Difatti restiamo stupiti quando a fine serata si fa accompagnare da Robie davanti alla sua camera nell'hotel e per salutarlo si lascia andare in un bacio molto passionale sulla soglia della porta. Il suo carattere emerge in fretta rivelandola una donna sicura di sé, dotata di un forte coraggio e spirito competitivo. È stata lei ad invitare Robie ad uscire, mostrandosi come una persona che sa quello che vuole ed è disposta a rischiare per ottenerlo. Non si fa problemi a prendere in mano la situazione al posto dell'uomo,

offrendosi di accompagnarlo in giro e interessandosi sempre di più della sua vita, prendendo così il comando sulla coppia e sulla scena.

Soffermiamoci adesso sulla famosa ripresa della corsa in macchina, la quale richiama indubbiamente quella di Ingrid Bergman in *Notorious – l'amante perduta* (1946) in stato di ebbrezza con lo stesso Cary Grant. Al fianco di Robie, Frances riesce a sfuggire alla polizia francese lungo una strada piena di tornanti. La sequenza in questione è povera di battute, si concentra prevalentemente sulla resa dell'inseguimento ponendo in risalto la guida spericolata di Frances, pur sempre tranquilla e composta, rispetto alla tensione dell'uomo. Il fotogramma a seguire, che vede i protagonisti inquadrati in un primissimo piano, sintetizza perfettamente le sensazioni che questa fuga vuole trasmettere. A quasi dieci anni di distanza dal film citato precedentemente, è noto come lo stesso Cary Grant si trovi ancora nella posizione di passeggero, un po' turbato dalla guida delle protagoniste.



Ritengo che in questa pellicola la recitazione di Grace Kelly appaia di gran lunga più naturale rispetto alle precedenti produzioni analizzate, nelle quali spesso si lasciava andare in alcune esagerazioni corporali, vocali e gestuali, risultando affine ad una recitazione talvolta teatrale, piuttosto che cinematografica. La naturalezza è uno stile recitativo pur sempre basato su delle competenze tecniche, ma credo che il miglior modo per raggiungerla sia mediante l'interpretazione di personaggi simili alla personalità dell'attore. Difatti la parte della bella americana, ricca e seducente, sembra ricalcare molto bene la personalità dell'attrice, la quale si trovava all'apice della sua carriera. Tuttavia, come sostiene Alberto Scandola nella traduzione del testo di Jacqueline Nacache, «E' chiaro che non è l'attore in persona che noi vediamo sullo schermo, ma un'immagine modellata in funzione di obiettivi precisi. Quello che vediamo è un essere iconico, una rappresentazione audiovisiva estremamente complessa, che non potrà mai né ridursi alla sola individualità dell'attore né fare senza

di lui»³⁹. Dunque, non è corretto pensare di conoscere l'attore attraverso la rappresentazione del personaggio in quanto i due non si confondono mai completamente, sebbene ogni divo porti con sé qualcosa dei diversi personaggi che ha interpretato nel corso della propria carriera. Persistono, infatti, dei tratti dominanti che l'attrice ha riportato in tutti e tre i personaggi interpretati con Hitchcock; sensualità, autonomia e classe. In altre parole, si è resa portatrice di alcune caratteristiche che il regista le ha fatto emanare accuratamente in tutte le pellicole, seppur con sfumature diverse. A questo proposito è utile ricordare la teoria di Vernet, esposta da Mariapia Comand nel suo libro, che individua il contributo dell'attore e il ruolo del divismo. L'apporto dell'attore è generalmente "anonimo" poiché va a totale beneficio del personaggio e non è riconducibile a personaggi precedenti. La persona divistica, invece, identifica dei valori connotativi; è come una sovrastruttura di significato che presenta tratti stabili e condivisi, dunque suscettibile di produrre considerevoli aspettative sul suo pubblico⁴⁰.

Soffermiamoci brevemente sulla scena che vede la coppia di protagonisti nel salotto di Frances. Inizialmente la stanza è illuminata da una luce, la quale verrà successivamente spenta per consentire loro una migliore visuale dello spettacolo pirotecnico che si sta svolgendo in città. Calati in un'atmosfera cupa e ricca di chiaroscuri, spicca il bianco del vestito che Grace Kelly indossa ma soprattutto la brillantezza del suo collier. Difatti, quest'ultimo è un oggetto fondamentale che la donna utilizza per attrarre John Robie e confermare la sua ipotesi sul fatto che sia lui il Gatto, ossia il famoso ladro che tutti stavano cercando. L'uomo continuerà a negare, ma cederà presto al fascino della bionda. Attraverso un'ellissi il regista passa subito alla prossima scena in cui Frances accusa Robie del furto dei gioielli della madre, la quale invece prende le parti dell'uomo ritenendolo innocente. Queste situazioni riportano delle battute umoristiche, d'altronde il regista stesso confessa a Truffaut che «*Caccia al ladro* era una commedia un po' nostalgica»⁴¹. La storia si dipana ironica partendo dal pretesto del furto di gioielli: inseguimenti e trappole, ladri e derubati rappresentati nelle situazioni con grande audacia.



³⁹ Jacqueline Nacache, *L'Acteur De Cinema*, Parigi 2013. Traduzione di Nina-Lisa Riviaccio e Alberto Scandola, *L'attore cinematografico*, Negretto Editore, Mantova 2012. Cit. p. 101.

⁴⁰ M.Comand, *I personaggi del film*, Marsilio editori, Venezia 2012. p.83.

⁴¹ F.Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, p.190.

Il maestro del brivido ha prodotto una commedia gialla che sappia mantenere la carica umoristica anche nei momenti più emozionanti. A questo proposito, vediamo poi le due donne confrontarsi girando continuamente attorno a un tavolo, rappresentando così la metafora del fatto che le loro idee non combaciano.

Caccia al ladro accentua al massimo le caratteristiche della bionda algida. Come sostiene anche Joanna Spencer nel suo libro sulla Kelly, «Grace, magrissima e impacciata, ha sin da bambina una grazia da cerbiatta. Non perderà mai del tutto quella vaga timidezza la quale, anzi, sarà un elemento del suo fascino»⁴². Dunque, dietro all'apparente freddezza e distacco che Frances ci mostra soprattutto nella prima parte del film, si nasconde il vero significato di "ghiaccio bollente"; da un lato incarna la bellezza statuaria, ma dall'altro lato possiede una carica seducente in grado di colpire chiunque. Questa pellicola vede l'attrice partire da uno stato in cui era quasi messa in ombra, inquadrata di spalle o di profilo fino a giungere dominatrice dello spazio e delle relazioni con gli altri personaggi. Il regista l'ha fatta evolvere studiando accuratamente le sue parti, riuscendo così a farla spiccare non solo per la sua oggettiva bellezza ma anche per le sue doti attoriali. Molti divi hanno atteso una vita intera per ricevere il massimo riconoscimento, mentre a Grace Kelly sono bastati solo pochi anni. Come riporta la Spencer, «Hitchcock è fiero della sua beniamina e la complicità tra i due suscita la gelosia delle altre attrici. "Si sedeva su uno sgabello davanti a lei", spiega una comprimaria, Brigitte Auber, "le indicava l'intonazione giusta e la manovrava come un incantatore di serpenti"»⁴³.

Ricordiamo che le riprese di questo film hanno portato all'incontro tra la diva e il futuro marito, il Principe Ranieri di Monaco. «Davanti alla semplicità e al sorriso bonario di Ranieri si sente piacevolmente stupita e a suo agio. Il principe indossa un abito di gabardine blu: ha pantaloni molto stretti, quasi fuseaux, e scarpe nere dalle soles alte. Pare imbarazzato e si scusa per il ritardo all'appuntamento»⁴⁴. Tra i due nascerà una chiacchieratissima storia d'amore, che li vedrà genitori di tre figli e a malincuore porterà l'attrice a rinunciare alla sua carriera cinematografica per dedicarsi completamente alla vita Reale. Difatti, la diva si limiterà a interpretare per l'ultima volta la ricca Tracy Samantha Lord, soprannominata "Miss Frigidaire" in *Alta società* (High society, 1956) prima di sposare il Principe. Si tratta del suo primo e ultimo, a tutti gli effetti, musical. Più avanti si troverà costretta a rifiutare la proposta del Maestro del brivido che le aveva offerto per l'interpretazione di Marnie.

⁴² J. Spencer, *Grace Principessa disincantata*, Mondadori, Milano 2005. Cit. p.12.

⁴³ J.Spencer, *Grace, principessa disincantata*, Mondadori, Milano 2005. Cit. p.58.

⁴⁴ Ivi p.67.

Giunti alla fine dell'analisi di quest'ultima pellicola che vede la collaborazione tra la diva e il regista britannico, è possibile confermare che nella sua filmografia vi sia spesso «un'inversione dei ruoli di seduzione tra uomo e donna, il cui dispositivo enunciativo è il femminile hitchcockiano ironico, algido e affascinante, che si compie nella figura di Grace Kelly»⁴⁵. Abbiamo visto come le attrici che ha scelto accuratamente per le sue pellicole abbiano caratteristiche molto affini, ma l'archetipo di donna hitchcockiana per eccellenza resti quello incarnato dalla Kelly. La collaborazione col Maestro del brivido, infatti, ha portato la diva all'apice della sua breve carriera cinematografica. Lei si trovava alle prime armi ed è stata una fortuna poter essere seguita da un talento come quello del britannico. Bellissima ed elegante, aveva sin dall'inizio colpito il regista incarnando alla grande il suo ideale di donna. È noto che il Suspense sia il cuore pulsante della filmografia Hitchcockiana e credo che i personaggi femminili che ha portato sullo schermo siano a loro volta carichi di misteriosità e sorpresa, proprio come le storie narrate.

⁴⁵ Cosetta G. Saba, *Alfred Hitchcock. La finestra sul cortile*, Lindau, Torino 2001, p. 33.

Bibliografia

- Francois Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock, Il più divertente libro di cinema che sia mai stato scritto*. Net editori, Milano 1997.
- Francesco Bagagli, *Hitchcock e le bionde. Influenze artistiche nel cinema del maestro del brivido*. Torino 2017.
- Laura Buffoni, *We want cinema: sguardi di donne nel cinema italiano*, Marsilio editori, Venezia 2018.
- Veronica Pravadelli, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Editori Laterza, 2014.
- Tania Modleski, *The women who knew too much, Hitchcock and the Feminist Theory*. Routledge Taylor & Francis group, N.Y 2005.
- Richard Dyer, *Stars*, traduzione italiana *Star*, Kaplan editori, Torino 2004.
- Joanna Spencer, *Grace, principessa disincantata*. Mondadori, Milano 2004.
- Francesco Pitassio, *Attore/divo*. Il castoro editori, Milano 2003.
- John. R. Taylor, *Hitch: la vita e l'opera di Alfred Hitchcock*, Garzanti, Milano 1980.
- Gian Piero Brunetta, *Il cinema di Hitchcock*, Marsilio, Venezia 2014.
- Paolo Bertetto, a cura di, *L'interpretazione dei film*, Marsilio 2018.
- Mariapia Comand, *I personaggi dei film*, Marsilio editori, Venezia 2012.
- Cristina Jandelli, *I protagonisti, la recitazione nel film contemporaneo*, Marsilio Editori, Venezia 2013.
- Gianni Rondolino, Dario Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi. Seconda edizione*. UTET, 2014.
- Laura Mulvey, a cura di Veronica Pravadelli, *Cinema e piacere visivo*, Bulzoni 2013.
- Jacqueline Nacache, *L'Acteur De Cinema, Parigi* 2013. Traduzione di Nina-Lisa Riviuccio e Alberto Scandola, *L'attore cinematografico*, Negretto Editore, Mantova 2012.
- Cosetta G. Saba, *Alfred Hitchcock. La finestra sul cortile*, Lindau, Torino 2001.

Riviste

- Rachele Grandinetti, *Tippi Hedren e Hitchcock*, Il messaggero. Lunedì 31 Ottobre 2016.
- Debora Attanasio, *La storia del Paris Dress di Grace Kelly, l'abito più bello indossato in un film*, Marie Claire, 23 Marzo 2021.
- Francesco Costa, *Kelly Grace*, Treccani, Enciclopedia del cinema, 2003.

Filmografia

- *Il delitto perfetto (Dial M for Murder, 1954)*
- *La finestra sul cortile (The rear window, 1954)*
- *Caccia al ladro (To catch a thief, 1955)*
- Oliver Dahan, *Grace di Monaco (Grace of Monaco, 2014)*

Ringraziamenti

Si conclude così il mio percorso universitario durato tre anni, un percorso che mi ha aiutata a crescere e prendere consapevolezza di diverse responsabilità che una persona deve assumersi.

Vorrei ringraziare in primis il relatore di questa tesi di laurea, Alessandro Faccioli, mio professore di storia e critica del cinema. Lo ringrazio per l'aiuto fornitomi in questi mesi, per la disponibilità e soprattutto per la pazienza. Ho ammirato la passione e la precisione con la quale mi ha stimolata a scrivere questo elaborato e con le quali è solito spronare i suoi studenti.

Ringrazio a cuore aperto la mia famiglia che dall'inizio mi ha sostenuta in questo percorso senza mai farmi mancare niente. Non mi stancherò mai di dire che loro sono e saranno per sempre il mio più grande esempio di vita, sotto ogni punto di vista. Senza i valori e i principi che mi hanno trasmesso, credo che non avrei mai raggiunto parte dei miei obiettivi. Ringrazio anche i miei cari che sono a distanza, i quali hanno da sempre gioito per i miei traguardi e mi hanno sempre trasmesso il calore che ci contraddistingue. Vi voglio un bene dell'anima.

Ringrazio Nicolò, il mio principale punto di riferimento; colui che tutti vorremmo avere come fratello. Grazie per aver sempre creduto in me e avermi sostenuta anche nelle scelte peggiori. Ringrazio Giulia, mia miglior complice in tutto, da sempre e per sempre. Ringrazio tutti gli altri amici, pochi e veri, coi quali ho condiviso i migliori momenti e mi auguro di non perdere mai. Voi sapete. Ringrazio le nuove conoscenze che sono entrate a far parte della mia vita per la tranquillità e il coraggio che mi hanno trasmesso, ne sono immensamente grata. Ma, soprattutto, ringrazio anche coloro che in questo momento non sono al mio fianco in questo traguardo. Non si smette mai di conoscere.

Ringrazio infine me stessa per la determinazione e la forza che non avrei mai pensato di avere. Gli ultimi mesi sono stati particolarmente intensi e la voglia di mollare la presa è stata tanta. Alternare il lavoro al tirocinio e alla tesi mi ha fatto scoprire i miei limiti e soprattutto mi ha fatto apprezzare il valore del tempo. Un brindisi andrà indubbiamente alle corse contro tempo e ai pranzi di dieci minuti in macchina. Mi auguro di riuscire a realizzare almeno gran parte degli obiettivi che mi sono prefissata per il mio futuro.