

## **Mr. and Mistress Smith: una tipica commedia americana di Alfred Hitchcock**

*di Mauro Giori*

– Il nostro matrimonio non stava andando da nessuna parte.  
– Dove doveva andare? Dove vanno i matrimoni? Dopo un po' si piantano tutti lì. È così che funziona il matrimonio.<sup>1</sup>  
(Woody Allen, *Hollywood Ending*)

### *1. I registi non sono solo bestiame*

Nell'intervista rilasciata a François Truffaut, Hitchcock liquida *Il signore e la signora Smith* (*Mr. and Mrs. Smith*, 1941) come un semplice regalo fatto all'amica Carole Lombard, che gliel'aveva proposto: «Non so perché ho accettato. Ho più o meno seguito fedelmente la sceneggiatura di Norman Krasna».<sup>2</sup> Hitchcock era sempre stato molto attento alla promozione della propria immagine,<sup>3</sup> e la *politique des auteurs* gli aveva finalmente fornito l'occasione per plasmarla a proprio piacimento superando i condizionamenti che l'industria americana e una critica che non lo prendeva sul serio gli avevano imposto a lungo.<sup>4</sup> Hitchcock sfrutta

---

<sup>1</sup> La traduzione di tutti i dialoghi dei film citati è nostra, ivi compresi quelli de *Il signore e la signora Smith*, che circola da anni in una copia di recente doppiaggio che non può vantare alcun interesse storico o filologico.

<sup>2</sup> Alfred Hitchcock in François Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, Pratiche, Parma 1978 (ed. or.: *Le cinéma selon Hitchcock*, Laffont, Paris 1966), p. 114. Hitchcock non avrebbe mai modificato il suo atteggiamento nei confronti di questo film. Intervistato all'uscita di *Frenzy* (*Id.*, 1972), avrebbe dichiarato: «non era propriamente un film per me. Avevo appena finito, uno dopo l'altro, *Rebecca* e *Il prigioniero di Amsterdam* quando Carole Lombard, di cui ero diventato amico, mi disse: "Perché non mi dirigi in un film?". Ho accettato la sua proposta. La sceneggiatura l'aveva scritta un altro, ma siccome il mio lavoro era filmare, l'ho presa, sono andato sul set, ho urlato "Motore", "Stop" e l'ho girata. Tutto qui» (Alfred Hitchcock in Rui Nogueira, Nicoletta Zalaffi, "Hitch, Hitch, Hitch, Hourra!", *Ecran*, n. 7, luglio-agosto 1972, p. 4).

<sup>3</sup> Cfr. Robert E. Kapsis, *Hitchcock. The Making of a Reputation*, Chicago University Press, Chicago 1992.

<sup>4</sup> Per tutte le questioni relative alla fortuna critica di Hitchcock cui si accennerà nel corso del saggio cfr. Mauro Giori, Tomaso Subini, *Note sulla critica hitchcockiana*, in *Id.*, *Nel vortice della passione. Vertigo di Alfred Hitchcock*, Cuem, Milano 2006.

dunque le interviste a Truffaut per disegnare un ritratto di sé e della propria arte ritoccati con disinvoltura, dove fatti, valutazioni e rilievi sui collaboratori sono sempre da prendere con beneficio d'inventario. Soprattutto, Hitchcock trascura i film che trova meno riusciti o inadeguati a restituire un quadro coerente del proprio percorso artistico, e che quindi ritiene sacrificabili ai fini dell'identificazione di un canone.

*Il signore e la signora Smith* è uno di questi film. La sua fortuna critica è inversamente proporzionale a quella del regista: accolto con favore quando Hitchcock non è ancora preso sul serio, dopo che questi viene eletto ad emblema dell'autorialismo il film viene esiliato – anche per volontà del suo autore – tra i suoi film meno personali, tanto che probabilmente solo *Vienna di Strauss (Waltzes from Vienna, 1933)* è stato maggiormente trascurato dalla critica.

Pochi anni prima dell'intervista di Truffaut, però, già Rohmer e Chabrol si dicevano convinti che Hitchcock a suo tempo avesse preso sul serio *Il signore e la signora Smith* e, coerentemente con il progetto del loro volume, si impegnavano a ricercarvi l'impronta personale dell'autore. Se l'esempio scelto per sostenere la loro interpretazione non regge alla verifica,<sup>5</sup> Rohmer e Chabrol avevano tuttavia ragione circa l'originario rapporto di Hitchcock con questo film. Le ricerche negli archivi condotte vent'anni dopo da Donald Spoto hanno infatti messo in luce che in realtà Hitchcock era piuttosto entusiasta del progetto e vi si era dedicato con passione. Era anche arrivato a dichiarare: «voglio dirigere una tipica commedia americana che parli degli americani-tipo».<sup>6</sup> Inoltre, all'inizio del suo soggiorno americano Hitchcock stava cercando in tutti i modi di ritagliarsi uno spazio di libertà operativa, insoddisfatto dei vincoli impostigli da David O. Selznick, che lo teneva sotto contratto.

---

<sup>5</sup> Rohmer e Chabrol ricordano infatti male alcuni punti – cruciali per la loro analisi – della sequenza ambientata al Florida Club utilizzata per illustrare quello che definiscono lo «stile soggettivo» del regista. Cfr. Eric Rohmer, Claude Chabrol, *Hitchcock*, Marsilio, Venezia 1986 (ed. or.: *Hitchcock*, Editions Universitaires, Paris 1957), p. 70.

<sup>6</sup> Donald Spoto, *Il lato oscuro del genio. La vita di Alfred Hitchcock*, Lindau, Torino 1999 (ed. or.: *The Dark Side of Genius. The Life of Alfred Hitchcock*, Brown, Boston 1983), p. 279. Nel suo precedente lavoro sul regista, anche Spoto aveva preso per buone le dichiarazioni di Hitchcock, presentando il film come un regalo fatto alla Lombard che «richiede solo una discussione sommaria», perché Hitchcock «si limitò a girare una sceneggiatura già scritta»; risultato: «un film senza pretese, e gli ammiratori e i critici del regista non dovrebbero averne» (Donald Spoto, *The Art of Alfred Hitchcock. Fifty Years of His Motion Pictures*, Hopkinson and Blake, New York 1976; 2<sup>a</sup> ed. rivista e aggiornata, Anchor Books, New York 1992, p. 98).

Dopo la lavorazione prolungata e costosa di *Rebecca – La prima moglie* (*Rebecca*, 1940) e del successivo *Il prigioniero di Amsterdam* (*Foreign Correspondent*, 1940), Hitchcock aveva bisogno di promuovere un'immagine di sé come regista affidabile e capace di adattarsi a progetti non necessariamente inquadrabili nel suo genere d'elezione. *No for an Answer*, che sarebbe poi diventato *Mr. and Mrs. Smith*, fu scelto da Hitchcock anche per dare questa prova di buona volontà. I produttori volevano inoltre sfatare il suo leggendario disprezzo per gli attori affidandogli due star: era la prima volta da quando si trovava negli Stati Uniti.<sup>7</sup> Hitchcock vinse la scommessa consegnando il film alla RKO (in quei mesi alle prese con l'esordio di Orson Welles) con un ritardo e uno sfioramento del budget trascurabili rispetto alle stime iniziali.<sup>8</sup>

In realtà è piuttosto facile immaginare che dietro la scelta di Hitchcock di accondiscendere al desiderio dell'amica Lombard vi fosse qualcosa di più di un semplice gesto di generosità e che il progetto possa aver realmente entusiasmato il regista. La commedia, infatti, non era affatto un genere estraneo alle sue corde, come comprovano *Tabarin di lusso* (*Champagne*, 1928) e *Ricco e strano* (*Rich and Strange*, 1932), nonché l'umorismo profuso in molti suoi film, dalle prime prove del muto fino alle scaramucce tra il taxista e la finta medium in *Complotto di famiglia* (*Family Plot*, 1976).<sup>9</sup> Più specificamente, la *screwball comedy* poteva risultare congeniale a Hitchcock nella misura in cui metteva in

---

<sup>7</sup> Cfr. Leonard J. Leff, *Hitchcock & Selznick. The Rich and Strange Collaboration of Alfred Hitchcock and David O. Selznick in Hollywood*, Weidenfeld & Nicolson, New York 1987, pp. 88-93.

<sup>8</sup> Le riprese de *Il signore e la signora Smith* si svolsero dal 5 settembre al 2 novembre 1940, in parallelo a quelle di *Quarto potere* (*Citizen Kane*, 1941), iniziate a giugno e terminate a ottobre, ma con una coda di lavorazione protrattasi fino a novembre. *Il signore e la signora Smith* venne poi distribuito nel gennaio del 1941.

<sup>9</sup> La componente umoristica del cinema hitchcockiano è stata a lungo trascurata dalla critica. Fra i pochi studi in materia cfr. Lesley Brill, *The Hitchcock Romance. Love and Irony in Hitchcock's Films*, Princeton University Press, Princeton 1988; Susan Smith, *Hitchcock. Suspense, Humour and Tone*, British Film Institute, London 2000 (particolarmente alle pp. 49-75); Mj Robinson, "The Poetics of Camp in the Films of Alfred Hitchcock", *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. 54, n. 1, 2000; James Naremore, *Hitchcock and Humor*, in Richard Allen, Sam Ishii-Gonzalès, a cura di, *Hitchcock. Past and Future*, Routledge, London 2004. Naremore identifica nell'umorismo l'elemento strutturante del modernismo di Hitchcock, il quale avrebbe contribuito più di chiunque altro all'importazione nel cinema americano dell'umorismo nero, tanto che, secondo lo studioso, l'intera sua carriera «può essere descritta in termini di diverse gradazioni od ombreggiature di umorismo nero» (*Idem*, p. 29).

discussione i ruoli maschili e femminili convenzionali e l'istituzione del matrimonio tramite un ardire verbale e di situazioni che, facendosi scudo della comicità e della metafora, rappresentavano l'affronto più consistente e sistematico rivolto al Codice Hays dopo i film di Mae West. Nell'arco della sua carriera, Hitchcock non solo affronta spesso vicende simili, ma nel farlo non di rado ricorre a tonalità vicine a quelle della commedia americana degli anni Trenta, anche all'interno dei thriller più seriosi. Basti ricordare, a titolo d'esempio, i dialoghi brillanti e arguti che anche nelle opere della maturità sostanziano le scene nelle quali la coppia in via di formazione si incontra per la prima volta, come accade a Roger e Eve nella carrozza ristorante in *Intrigo internazionale* (*North by Northwest*, 1959),<sup>10</sup> o a Mitch e Melanie nella prima sequenza de *Gli uccelli* (*The Birds*, 1963), ispirata non a caso proprio alla *screwball comedy*.<sup>11</sup>

Alla fine la RKO trattò *Il signore e la signora Smith* come un semplice film di genere, tanto che nel trailer non viene nemmeno citato il nome del regista, benché fossero stati fatti sondaggi – dall'esito favorevole – per valutare il potenziale impatto del nome di Hitchcock sul pubblico, soprattutto maschile.<sup>12</sup> Ma *Il signore e la signora Smith*, presentando una variazione piuttosto originale delle forme, dei temi e dello stile della *screwball*, lascia trasparire il contrasto tra la personalità dell'autore e le regole dello *studio system* in cui egli si trova a lavorare, così come si esprimono nella codificazione del genere cinematografico che ci interessa. Già all'epoca, del resto, molto prima che Hitchcock fosse eletto autore per eccellenza dai "giovani turchi" dei *Cahiers du cinéma*, che in questo film trasparisse il tocco personale del regista non era sfuggito ad alcuni recensori, come nel caso di quello di *Look*, che scrisse:

---

<sup>10</sup> Per molti aspetti, Roger, il protagonista del film, eredita l'umorismo dei personaggi interpretati da Cary Grant nelle commedie degli anni Trenta, com'è evidente soprattutto nelle sequenze in cui è ubriaco e nel suo rapporto con la madre. Cavell ha probabilmente ragione nell'individuare nel finale di *Intrigo internazionale* un rimando esplicito a quello di *Susanna* (cfr. Stanley Cavell, *Alla ricerca della felicità. La commedia hollywoodiana del rimatrimonio*, Einaudi, Torino 1999 [ed. or.: *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Harvard University Press, Harvard 1981], p. 109).

<sup>11</sup> L'idea su cui sceneggiatore e regista hanno lavorato era infatti quella di trasformare un tipico inizio da commedia americana anni Trenta in un film dell'orrore. Cfr. Evan Hunter, *Hitch e io*, Parma, Pratiche 1997 (ed. or.: *Me and Hitch*, Faber & Faber, London 1997), pp. 24 sgg.

<sup>12</sup> Cfr. Leonard J. Leff, *Hitchcock & Selznick* cit., p. 92.

La cosa più stupefacente di questo film è che Hitchcock ha usato lo stesso metodo che caratterizza i suoi melodrammi che raggelano il sangue. [...] Ecco di nuovo il suo tocco inconfondibile, lo stesso approccio casuale, lo stesso finale precipitoso, lo stesso sguardo con la coda dell'occhio, lo stesso modo di dirigere per vie indirette. L'effetto è comunque lo stesso: un altro successo di Hitchcock.<sup>13</sup>

## 2. Nuove donne e... donne meno nuove: dalla screwball a Hitchcock

*Il signore e la signora Smith* rientra in quel sottogenere della *screwball* che Stanley Cavell ha definito «commedia del rimatrimonio», modellato sul *romance* shakespeariano e anticipato da alcune commedie prodotte negli anni Dieci, quando il divorzio era una questione molto dibattuta.<sup>14</sup> Nelle commedie del rimatrimonio «lo scopo principale dell'intreccio non è tanto unire la coppia principale, quanto *ri-unirla*, metterla *di nuovo* insieme»<sup>15</sup> dopo che è stata separata. Le caratteristiche fondanti del genere sono individuate da Cavell nelle ambientazioni alto-borghesi; nella centralità della protagonista femminile, incarnazione domestica della Nuova donna che rivendica un ruolo emancipato e meno subordinato rispetto al marito; nell'assenza delle madri; e infine nella «riconciliazione frutto di un perdono autentico [...] così profonda da richiedere una metamorfosi da “morte e rinascita”, il raggiungimento di una nuova prospettiva sull'esistenza»,<sup>16</sup> di modo che «la vita in comune di una coppia che vuole divorziare possa diventare un matrimonio».<sup>17</sup>

---

<sup>13</sup> Cit. in Donald Spoto, *Il lato oscuro del genio* cit., p. 283. Melodramma va inteso qui come equivalente di film a suspense, secondo una lunga tradizione che ha fatto conoscere Hitchcock come il “maestro del melodramma” prima che, negli anni Sessanta, la definizione fosse mutata in “maestro del brivido” e affini. Cfr. Mauro Giori, *Cherchez la mère. Vertigo tra melodramma e trauma*, in Mauro Giori, Tomaso Subini, *Nel vortice della passione* cit., pp. 62-67.

<sup>14</sup> Cfr. Charles Musser, *Divorce, DeMille and the Comedy of Remarriage*, in Kristine Brunovska Karnick, Henry Jenkins, a cura di, *Classical Hollywood Comedy*, Routledge, London 1995; Billy Budd Vermillion, “The Remarriage Plot in the 1910s”, *Film History. An International Journal*, vol. 13, n. 4, 2001.

<sup>15</sup> Stanley Cavell, *Alla ricerca della felicità* cit., p. XIV.

<sup>16</sup> *Idem*, pp. XXXVI-XXXVII. Più avanti Cavell chiarisce meglio: «Frye osserva che nella *Old Comedy* la donna deve subire una sorta di morte e resurrezione, e che ciò può provocare lo scioglimento comico. Nei nostri film la morte e resurrezione, se è presente, riguarda il sentimento, deve aver luogo all'interno della donna» (*Idem*, p. 149). Il riferimento è a Northrop Frye, *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Einaudi, Torino

Considerato il fatto che la sfiducia hitchcockiana nel matrimonio renderebbe impossibile celebrare un simile «miracolo del cambiamento»<sup>18</sup> finale, e che Hitchcock non ha mai permesso che nei suoi film l'eroina manifestasse la propria indipendenza senza che ciò comportasse per lei conseguenze il cui peso sarebbe andato crescendo negli anni,<sup>19</sup> si può capire cosa il regista possa aver gradito nella sceneggiatura di Norman Krasna. *Il signore e la signora Smith* devia infatti dai binari tradizionali della commedia del rimatrimonio proprio nei punti in cui Hitchcock si sarebbe trovato a disagio. In particolare, pone un freno piuttosto consistente all'emancipazione della protagonista e ne vanifica gli sforzi in un finale che, lungi dal rappresentare un miracolo nei termini previsti da Cavell, piuttosto riporta esattamente alla situazione iniziale. La mancanza dell'acquisizione finale di un sapere che trasformi l'unione in un "vero" matrimonio è considerata da Cavell una discriminante per l'inclusione nel genere: è proprio per tale lacuna che, ad esempio, non vi ammette *Private Lives* (1931) di Sidney Franklin.<sup>20</sup> Cavell non sembra però aver colto la medesima mancanza nel film di Hitchcock visto che lo include all'interno del genere pur giudicandolo – nonostante le sue «brillanti variazioni»<sup>21</sup> – di insufficiente riuscita per meritare di far parte della sua cretostomazia. Non si può certo dargli torto su questo punto: *Il signore e la signora Smith* non eguaglia la complessità e la ricchezza di nessuno dei modelli scelti da Cavell. Nondimeno, l'interesse di quelle non meglio precisate variazioni consiste nel fatto che deviano l'orbita del film più verso il mondo di Hitchcock che verso quello della commedia sofisticata. Non si tratta di rivalutare un film che, pur con i suoi momenti riusciti, non costituisce un modello esemplare né del cinema del suo regista né del genere cui appartiene, ma di registrare la consonanza di queste variazioni con il cinema hitchcockiano, per rilevare come *Il signore e la signora Smith* non sia eslege rispetto al percorso

---

1969 (ed. or.: *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press, Princeton 1957).

<sup>17</sup> Stanley Cavell, *Alla ricerca della felicità* cit., p. XLI.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> Secondo Guido Fink («*Gaio e tragico! Breve e interminabile!*»). *Le frontiere della commedia*, in Gian Piero Brunetta, a cura di, *Storia del cinema mondiale. Vol. II: Gli Stati Uniti*, Tomo II, Einaudi, Torino 2000, p. 1039) *Mr. and Mrs. Smith* «anticipa il latente sadismo di *Marnie*».

<sup>20</sup> Cfr. Stanley Cavell, *Alla ricerca della felicità* cit., p. XXXVI.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 238.

complessivo del suo regista. Alcune di queste variazioni sono frutto dell'intervento del regista, altre erano già previste dalla sceneggiatura di Krasna e lo hanno probabilmente avvinto al punto da convincerlo di poterla trasformare in un film di Alfred Hitchcock.

La base comune che permette il dialogo tra il cinema di Hitchcock e la commedia sofisticata è la stretta relazione che intrattengono con la società che li ha prodotti e l'attenzione da entrambi riservata ai modi in cui, all'interno di questa società, si configurano i ruoli di *gender*. Se è impossibile analizzare la commedia americana degli anni Trenta slegandola dal contesto socio-culturale della Depressione, allo stesso modo il cinema di Hitchcock non può essere inteso che superficialmente, quando non frainteso (come ha fatto in buona parte la critica francese negli anni Cinquanta), se non lo si colloca sullo sfondo delle fluttuazioni che il patriarcato ha subito nella società occidentale, come hanno dimostrato per primi gli studi di Wood e Bellour.<sup>22</sup> Se la commedia sofisticata registra i cambiamenti della Nuova donna nella società americana tra le due guerre, Hitchcock ne segue l'affermazione alla luce dei tormenti privati e della sua diffidenza nei confronti del matrimonio, istituzione fondante quel patriarcato di cui egli percepisce e rappresenta i limiti e le debolezze, per quanto non abbia alternative da proporre (soprattutto se l'alternativa deve essere ricercata nel matriarcato). *Il signore e la signora Smith* gli offre l'occasione di tornare sulla questione, attraverso il genere cui era già ricorso in *Ricco e strano* ma passando da una diversa tradizione, che reinterpreta in modo sostanziale: se un regista abituato a svolgere intrecci che manifestano una vena radicalmente antimatrimoniale e misogina<sup>23</sup> affronta un genere viceversa inteso a riconfermare il matrimonio e a sostenere un certo modello femminista di eroina, la collisione non può risultare priva di conseguenze.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Cfr. Robin Wood, *Hitchcock's Films*, AS Barnes and Co., New York 1965 (2<sup>a</sup> ed. ampliata, *Hitchcock's Films Revisited*, Columbia University Press, New York 1989), e Raymond Bellour, *L'analyse du film*, Albatros, Paris 1979 (l'edizione italiana – *L'analisi del film*, Kaplan, Torino 2005 – differisce da quella originale per la sostituzione di due saggi con due studi pubblicati successivamente alla prima edizione francese).

<sup>23</sup> Cfr. Robin Wood, *Hitchcock's Films Revisited* cit., pp. 239-248.

<sup>24</sup> John Russell Taylor aveva già intravisto tale collisione: «si potrebbe rispondere che il film era tutto nella sceneggiatura, ma per smentire questa affermazione basta solo pensare al gran numero di commedie analoghe prodotte a Hollywood negli anni trenta. In un film come *L'orribile verità* [...] l'eroina si comporta in modo altrettanto mostruoso in una situazione paragonabile, ma l'interpretazione di Irenne Dunne e lo stile registico di Leo McCarey sembrano dare per sicuro agli spettatori che la donna è incantevole, le signore

Tali conseguenze riguardano in particolare la portata dell'effettivo desiderio di emancipazione della protagonista. Si tratta di un argomento centrale nella commedia americana degli anni Trenta,<sup>25</sup> anche secondo Cavell, il quale sottolinea come questi film rappresentino una versione diversa ma ugualmente anticonformista della Nuova donna emersa nei due decenni precedenti sull'onda delle lotte femministe. Quando queste ultime rientrano, tra gli anni della grande depressione e quelli della controcultura, la Nuova donna parimenti sperimenterebbe ruoli diversi in un contesto socialmente meno "rumoroso", e cioè dentro le pareti domestiche anziché al loro esterno. Ciò porterebbe a una riformulazione dei rapporti tra i coniugi:

Quando parlo della coscienza delle donne espressa nel genere del rimatrimonio intendo [...] uno sviluppo nella coscienza che le donne hanno di se stesse, nella misura in cui questa si sviluppa nella sua relazione con la coscienza che gli uomini hanno delle donne. [...] I nostri film possono essere interpretati come parabole di una fase dello sviluppo della coscienza in cui si ha una lotta per la reciprocità o l'eguaglianza tra una donna e un uomo, uno studio delle condizioni sotto le quali questa [...] esigenza di riconoscersi [...] è una lotta per la libertà reciproca, libertà specialmente dalle immagini che ognuno ha dell'altro.<sup>26</sup>

Vi sono dunque le basi per un sovvertimento anzitutto degli stereotipi attribuiti ai ruoli maschili e femminili codificati da una lunga tradizione: alla sbarra vi sarebbero in primo luogo le forme della rappresentazione di tali ruoli. Non tutti sono d'accordo con questa interpretazione: molti hanno sottolineato come i finali generalmente compromettano le aperture dell'intreccio riportando la donna in seno a un ruolo più tradizionale di moglie e casalinga. Ponendo l'accento sull'ombra reazionaria del finale, si rischia però di sottovalutare l'impatto destabilizzante che anima il resto del racconto, consentito anche proprio dall'effetto rassicurante che viene

---

sono fatte così, Dio le benedica, ed è per questo che le amiamo. Hitch [...] rende chiaro che la donna è un mostro, e il film lascia in bocca un gusto amarognolo» (John Russell Taylor, *Hitch. La vita e l'opera di Alfred Hitchcock*, Garzanti, Milano 1980 [ed. or.: *Hitch. The Life and Times of Alfred Hitchcock*, Pantheon Books, New York 1978], p. 212).

<sup>25</sup> Cfr. Tina Olsin Lent, *Romantic Love and Friendship. The Redefinition of Gender Relations in Screwball Comedy*, in Kristine Brunovska Karnick, Henry Jenkins, a cura di, *Classical Hollywood Comedy* cit.

<sup>26</sup> Stanley Cavell, *Alla ricerca della felicità* cit., pp. XXXIV-XXXV.



assegnato a un finale volutamente contraddittorio. Ovviamente non si tratta di una novità della commedia sofisticata, né del cinema, ma è una caratteristica ricorrente del cinema classico, il cui «happy ending» già Parker Tyler aveva ribattezzato «false ending».<sup>27</sup> Bordwell sottolinea invece come questo genere di «aggiustamento arbitrario» possa rivelarsi «indizio di una difficoltà ideologica», particolarmente in «intrecci che riguardano un'avventura sentimentale eterosessuale».<sup>28</sup> Il cinema classico ne offre esempi abbondanti fin dai suoi albori. Il risveglio che confina in un sogno l'intreccio temerario di *A Florida Enchantment* (1914), ad esempio, può contraddire ma non certo annullare uno scambio di ruoli che oltrepassa i confini abituali<sup>29</sup> segnati dalla tradizione teatrale che affonda le sue radici nello Shakespeare «delle commedie basate su arditi travestimenti *cross-gender*».<sup>30</sup> In altri contesti in cui si è affermata la rappresentazione della Nuova donna, in mancanza del filtro attenuante della commedia si sono rese necessarie limitazioni ben più consistenti, come nel caso dei serial degli anni Dieci.<sup>31</sup>

---

<sup>27</sup> Cfr. Parker Tyler, *The Hollywood Allucination*, Creative Age Press, New York 1944 (2<sup>a</sup> ed., Simon and Schuster, New York 1970, p. 178). Più recentemente, Rick Altman ha messo in rapporto i limiti dell'importanza dei finali hollywoodiani con la natura ripetitiva e cumulativa dei suoi generi codificati, che «sminuisce sia l'importanza del finale di ciascun film, sia della sequenza causa-effetto che conduce a tale conclusione» (Rick Altman, *I generi di Hollywood*, in Gian Piero Brunetta, a cura di, *Storia del cinema mondiale. Vol. II: Gli Stati Uniti*, Tomo I, Einaudi, Torino 1999, p. 751).

<sup>28</sup> David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, Madison 1985, p. 159.

<sup>29</sup> Nel momento in cui la protagonista Lillian mangia il seme magico diventa a tutti gli effetti un uomo, sia pure in corpo di donna. Il seme funziona come una sorta di ormone istantaneo: il mattino dopo Lillian si sveglia con la barba (più avanti il fidanzato Fred si stupirà delle sue braccia muscolose) e inizia ad atteggiarsi come uno scaricatore di porto e a corteggiare le donne che incontra, suscitando qualche perplessità nei parenti e in Fred. La confusione crescente giunge al culmine quando Fred sfida Lillian a duello, non avendola riconosciuta in abiti maschili. A Lillian non rimane che confessare l'origine della sua trasformazione: Fred, incredulo, prova il seme magico e diventa istantaneamente effeminato, indossa abiti femminili e corteggia un generale in pensione, provocando un inseguimento che si conclude con il risveglio di Lillian da quello che si rivela essere stato solo un incubo. La satira del maschilismo è implicata dal fatto che Lillian mangia il seme solo quando viene delusa da Fred: constatate le maggiori opportunità che la società assicura al maschio, la premessa per la vendetta di Lillian è diventare uomo per poter godere degli stessi privilegi riservati al fidanzato.

<sup>30</sup> Guido Fink, «*Gaio e tragico! Breve e interminabile!*» cit., p. 1023.

<sup>31</sup> *The Perils of Pauline* (1914), ad esempio, è incentrato su un'ereditiera oltremodo avventurosa, che tuttavia nelle situazioni di pericolo si trova spesso sul punto di pentirsi di

Analogamente, la finalità matrimoniale degli intrecci della commedia sofisticata rappresenta una concessione che non sempre va caricata di un significato eccessivo. Ne *La signora del venerdì* (*His Girl Friday*, 1940), per citare un esempio piuttosto tardo e vicino a *Il signore e la signora Smith*, la reporter protagonista si mostra come una donna sicura di sé, decisa e mascolina (arriva persino a rincorrere e ad atterrare un uomo come fosse una giocatrice di football americano). Anche se non si giunge a insinuare sovvertimenti dei ruoli di *gender* nella coppia protagonista come accade in altri esemplari del genere (si pensi ai film interpretati da Katharine Hepburn, a cominciare da *Susanna*), per buona parte del film Hildy si mostra capace quanto meno di tenere testa all'ex marito Walter prima che nel finale ceda e accetti di risposarsi. Ciò che, insinua Cavell, aveva probabilmente voluto segretamente fin dall'inizio:<sup>32</sup> ma il rimatrimonio con Walter significa il contrario di ciò che si potrebbe immaginare, e cioè il rifiuto del ruolo tradizionale di moglie e casalinga (previsto invece dalle seconde nozze con Bruce, che Walter cerca in tutti i modi e con successo di mandare a monte). Risposare Walter significa allora per Hildy riprendere il suo lavoro (che la prassi dell'epoca voleva incompatibile con il matrimonio stesso: le donne conquistavano posizioni professionali, ma solo se non sposate)<sup>33</sup> e la vita avventurosa che esso comporta. Analogamente, ne *La costola d'Adamo* (*Adam's Rib*, 1949), l'esempio più tardo preso in considerazione da Cavell e quello nel quale maggiormente si teorizza la posizione della donna nella società attraverso un processo incentrato sull'uguaglianza dei diritti tra i sessi, Amanda si

---

ciò che ha fatto. Se Pauline riesce a salvarsi è quasi sempre per intervento del suo angelo custode maschile, il fidanzato Harry, oppure della sorte che porta all'aspirante scrittrice un suggerimento provvidenziale. Di fronte all'allagamento di una cantina in cui è stata rinchiusa con il fidanzato, Pauline non sa far di meglio che urlare spaventata («Harry! Harry! Ho paura! Salvami! Stanno arrivando i topi!»), ma nondimeno in ogni episodio sperimenta avventure marittime e aeree, cavalcate selvagge, fughe rocambolesche da case in fiamme, corse in automobile, arrivando persino a lottare contro una spia dopo essere uscita da un sommergibile passando dal condotto dei siluri. Pauline può permettersi di portare sullo schermo la sua emancipazione anche perché fin dall'inizio ha stabilito un limite cronologico alle sue peripezie: si è concessa un "anno sabbatico" per poter vivere ogni tipo di avventura, scaduto il quale ha promesso di sposarsi. I confini e i limiti imposti all'autonomia della Nuova donna nei primi serial americani possono dunque essere letti come una critica oppure come un'apertura necessariamente graduale e prudente verso il nuovo tipo di personaggio femminile.

<sup>32</sup> Cfr. Stanley Cavell, *Alla ricerca della felicità* cit., pp. 149-151.

<sup>33</sup> Cfr. Tina Olsin Lent, *Romantic Love and Friendship* cit., pp. 318-319.

riconcilia infine col marito e collega Adam, ma non smette per questo di essere anche una «rivale», come questi spera invano.

### 3. «Penso sia molto meglio rimanere dove siamo»: il rimatrimonio secondo Hitchcock

Se nel finale si gioca l'interpretazione del percorso delle protagoniste femminili, che in apparenza viene talora contraddetto, allora risulta ancora più significativa la conclusione scelta da Hitchcock, parimenti reazionaria ma tutt'altro che contraddittoria con ciò che la precede. Per comprenderne appieno il significato occorre leggerlo alla luce di una sottile presa di distanze dalle norme del genere che cadenza l'intero film, fin dalla prima sequenza.

*Il signore e la signora Smith* si apre su un campo di battaglia al termine dello scontro, rappresentazione icastica del concetto di matrimonio proprio del regista. Sul terreno giacciono piatti e avanzi, oltre alle carte da gioco con cui David passa il tempo mentre Ann si rigira nel letto, fingendo di dormire ma studiando in realtà i movimenti del marito da sotto le coperte. Questa prima sequenza viola due consuetudini del genere: le commedie del rimatrimonio, infatti, solitamente si aprono sul divorzio già avvenuto o sulla rottura della coppia, e su una situazione di equilibrio delle forze in campo che consente il confronto e lo scontro paritario tra marito e moglie. Ad esempio, ne *La signora del Venerdì* il divorzio si è già consumato e i due ex coniugi duellano verbalmente senza tregua ad armi pari. *Il signore e la signora Smith*, invece, prende avvio dalla riconciliazione e dalla riconferma del mutuo bisogno dei consorti e introduce un evidente squilibrio nei loro rapporti. Così facendo, Hitchcock mette immediatamente sul tappeto tre leitmotiv che riprenderà per tutto il film intrecciandoli in vario modo.

Anzitutto, la dipendenza di Ann dal marito. Le azioni di Ann, fin dalla sua prima entrata in scena, appaiono come piccole recite messe in atto a beneficio di David, senza il quale non avrebbero senso né motivo di esistere. La mancanza di autonomia dei comportamenti di Ann fa sì che non perseguano uno scopo proprio del personaggio, come ad esempio affermarsi in quanto individuo.

Dal canto suo, David sembra limitarsi a compiacere i capricci della moglie, più che dividerne le imposizioni, come conferma il fatto che

le trasgredisce assolvendo di nascosto ad alcuni doveri lavorativi, firmando un documento che gli è stato mandato dall'ufficio. Si introduce così il secondo leitmotiv, quello dello scontro tra l'universo femminile, della casa e dei sentimenti, e il mondo del lavoro, prettamente maschile. Ciò produce uno scontro tra doveri sociali e vita privata che David può permettersi di accettare semplicemente in virtù di un'elevata posizione socio-economica, che è tipica dei protagonisti di questi film:<sup>34</sup> ad ogni litigio David si assenta per giorni interi dallo studio. Più avanti, quando lo vedremo tornare al lavoro, lo attenderà in ufficio un cliente furioso, che David liquiderà senza alcun rimorso.

Il terzo leitmotiv è quello dell'infantilismo di entrambi i protagonisti: lei sbuffa e si rigira rumorosamente come una bambina che cerchi di attirare l'attenzione dei genitori, lui se ne sta seduto a terra a giocare a carte. Nella seconda sequenza, al tavolo da pranzo, anche il matrimonio è assimilato a un gioco: Ann ha infatti stabilito regole molto ferree, una delle quali prevede che il marito, in caso di litigio (eventualità piuttosto frequente), non possa lasciare la stanza fino a quando non sia stato firmato l'armistizio. Brill nota in proposito che l'ossessione per le regole di Ann è «appropriata per la moglie di un avvocato»,<sup>35</sup> ma sembra piuttosto un segno della ludica leggerezza con cui sia lei sia David affrontano il loro legame.

Un'altra regola dei coniugi Smith prevede che ogni mese Ann possa fare una domanda privata al marito: questa volta gli chiede se la risposerebbe. Il tema del rimatrimonio viene così posto in gioco prima ancora che gli eventi portino alla rottura del legame tipica di questi film, benché la domanda di Ann vi prelude denotando insicurezza e sfiducia. La risposta fornita da David è emblematica: con la trasparenza puerile che lo contraddistingue, dice che non sarebbe disposto a sacrificare nuovamente «freedom and independence». A differenza di quanto accade in genere in queste commedie, nelle quali le vicissitudini implicano il ripensamento e la ristrutturazione di un legame matrimoniale specifico senza però mettere in discussione il matrimonio come istituzione (anzi talora difeso con convinzione teorica), ne *Il signore e la signora Smith* la prospettiva viene completamente sovvertita: David chiarisce che il

---

<sup>34</sup> Di modo che «le persone vi hanno tutto l'agio di parlare della felicità umana, dunque il tempo di privarsene senza necessità» (Stanley Cavell, *Alla ricerca della felicità* cit, p. XVIII).

<sup>35</sup> Lesley Brill, *The Hitchcock Romance* cit., p. 180.

problema non è Ann, ma il matrimonio in generale, che non vale il sacrificio della libertà e dell'indipendenza. In questo modo divengono appannaggio del personaggio maschile i due tratti che nelle *screwball* costituiscono la meta dei personaggi femminili che cercano di imporsi sulle norme sociali. Ovviamente, in questo modo cambiano radicalmente di segno: la libertà e l'indipendenza, anziché rappresentare un motivo di eguaglianza e di emancipazione, applicati al ruolo maschile tradizionale si traducono in una mancanza di responsabilità e in un nuovo segno di immaturità rispetto alle esigenze previste dal matrimonio.<sup>36</sup>

Questo divario di punti di vista si replica nel rapporto che lega i personaggi e il lavoro, o meglio ancora il mondo del denaro. Gli scontri con Ann costituiscono, come si è visto, un ostacolo allo svolgimento delle normali attività lavorative di David, e cioè all'assolvimento del ruolo che tradizionalmente la società impone al marito. Deever, il messo che porta la notizia del cavillo giudiziario che invalida il matrimonio degli Smith, restituisce a David i due dollari versati per il certificato di matrimonio, in modo che ne possa rimediare uno nuovo: è solo una questione di spiccioli, il matrimonio è un pezzo di carta che si compra. Quando poi si ferma da Ann, che trova in compagnia della madre, Deever conferma che è tutto a posto perché ha già restituito a David i soldi: «Non è nulla. Ho dato indietro a vostro marito i suoi due dollari ed egli non ha perso un centesimo in tutta la faccenda». Ma le donne hanno una visione diversa: «Nulla? E come le appare questa situazione?», sbotta la madre di Ann. È evidente che per la signora Krausheimer è una questione di rispettabilità borghese: le apparenze contano molto più delle questioni economiche. Ma è anche un altro modo per confermare che Ann – che è d'accordo con la madre – aspira al conformismo, non alla rivoluzione femminista.

---

<sup>36</sup> Impossibile non pensare a come ancora ne *La donna che visse due volte* Hitchcock tornerà sul concetto di libertà del maschio in chiave esplicitamente misogina. Il potere e la libertà degli uomini dei tempi andati di cui discorre Gavin, riscuotendo il consenso di Scottie, non sono infatti altro che il potere dell'uomo sulla donna e la libertà di disporre a piacimento, come conferma il racconto della vicenda di Carlotta fatto dal libraio Leibel. Più avanti lo stesso Scottie dirà, rimproverando Judy poco prima della sua morte e facendo riferimento a Gavin: «E dunque? Eravate la sua ragazza? Che vi è accaduto? Via ha piantata? Con tutto il denaro di sua moglie... e tutta la libertà e il potere, vi ha piantata. Che peccato». Ma è ciò che alla fine fa anche Scottie con Judy. E infatti Leibel rimarcava che la triste storia di Carlotta era tutt'altro che eccezionale in tempi dominati dal quel patriarcato che Gavin e Scottie rievocavano con nostalgia.

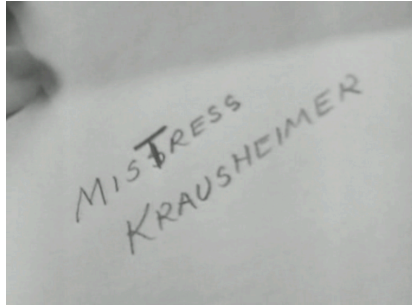


Fig. 1

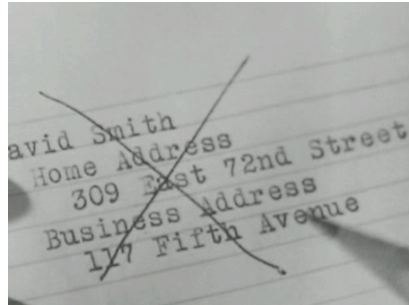


Fig. 2

La gag visiva che chiude la visita di Deever a David riassume efficacemente tutte le questioni fino ad ora sollevate, che danno luogo alla nuova *querelle* coniugale. David gioca con la sua ritrovata “libertà e indipendenza”, scarabocchiando su un foglietto il cognome da nubile della moglie preceduto da “miss”, poi trasformato in “mistress” (fig. 1): la signora Smith diventa signorina Krausheimer, per essere infine degradata al ruolo di “amante”. Rivelando una visione della bionda singolarmente in sintonia con l’universo hitchcockiano e con la sua misoginia, David sta pregustando il ritorno alla libertà: Hitchcock lo sottolinea con una dissolvenza incrociata dal biglietto scarabocchiato da David a quello sul quale Deever cancella con una croce nome e indirizzo di David (fig. 2), annullando simbolicamente il suo matrimonio (in effetti sarà lui, facendo ora visita ad Ann, a provocarne senza volerlo la temporanea fine). Come aveva dichiarato ad Ann, il problema è il matrimonio in generale: trasformata in amante, la stessa Ann può soddisfare le aspettative di David. Questi, infatti, non cerca *un'altra* donna, ma una donna che non sia costretto a tenersi vicino e che possa liberamente *scegliere* ogni volta, e con cui possa provare l’indipendenza della sua vita di scapolo. A differenza della moglie, l’amante non è una costruzione sociale.

Attraverso l’ambivalenza semantica del termine “mistress”, questa gag visiva rimarca ancora il lato economico dello scontro tra i sessi, un tipo di conflitto centrale in molte *screwball comedy*, perché una delle forme attraverso le quali la donna afferma la sua indipendenza è il lavoro. Tuttavia, salvo poche eccezioni (come la giornalista de *La signora del venerdì*), tale lavoro è limitato al periodo di nubilato, mentre con il matrimonio si preclude alla donna la possibilità di continuare la sua

carriera professionale. Il passaggio da “mrs” a “miss” a “mistress” implica quindi anche una progressiva degradazione da moglie a “mantenuta”, che rivela la prospettiva con cui il marito che guadagna i soldi vede la moglie che passa le giornate a casa a laccarsi le unghie (è ciò che Ann sta facendo quando David le telefona dopo la visita di Deever).

Non a caso, dopo la separazione anzitutto Ann fugge la dipendenza cercandosi un lavoro. In questa occasione sembra finalmente ritagliarsi un ruolo dignitoso più vicino alle sue consorelle della *screwball*. In questo modo Ann anticipa e invalida la minaccia di David di non pagarle gli alimenti, ma la sua autonomia è relativa: il suo stato ambiguo, di donna sposata e non, le impedisce di mantenere il lavoro che ha trovato, esplicitamente riservato a donne nubili. David ha così buon gioco nel farla licenziare con un tocco di sadica crudeltà. Inoltre, Hitchcock sposa il punto di vista di David nel vedere Ann come una “mistress”, insinuando che il lavoro l’abbia ottenuto concedendo al suo capo una serata galante. La sera prima, infatti, David aveva sorpreso la moglie rientrare in compagnia di un uomo attempato, che ora si rivela essere il direttore del grande magazzino in cui Ann ha trovato impiego. Si potrebbe pensare che Ann stia semplicemente cercando qualcuno che la mantenga al posto di David anziché aspirare a una vera indipendenza. Inoltre, il lavoro di commessa che ha scelto è tra quelli tradizionalmente riservati alle donne e non segna una particolare ambizione emancipatoria di Ann.<sup>37</sup>

La sequenza da Mama Lucy’s aveva già chiarito quali limiti entrambi i personaggi esprimessero nei confronti del cambiamento, manifestando piuttosto un desiderio reazionario. Sia Ann che David cercano infatti di ritornare indietro, al momento dell’innamoramento, al momento precedente il matrimonio in cui la libertà e l’indipendenza per lui, la felicità di essere corteggiata e rispettata in modo convenzionale per lei erano una realtà. Ma la realtà è cambiata: il matrimonio può anche essere replicabile, ma non è reversibile. Il ritorno indietro è un’illusione per entrambi: il locale è cambiato, persino Mamma Lucy, nota David ironico, «è cambiata un pochino» (il proprietario del locale ora è un uomo), e l’insistere nell’illusione li porta solo a rivelare nuovamente il loro carattere infantile nel momento in cui sfidano i bambini che li osservano

---

<sup>37</sup> Pensiamo alla scena de *La costola di Adamo* in cui Amanda chiama a testimoniare in tribunale tre donne che devono rappresentare le possibilità della donna emancipata: un chimico, una manager e una donna forzata.

e perdono, rinunciando a cenare all'aperto. A dispetto dell'importanza delle apparenze per Ann, la messinscena non regge, esattamente come il suo vestito: Hitchcock torna impietosamente per tre volte sullo strappo sul fianco dell'abito che Ann portava al matrimonio e che ha voluto a tutti i costi tornare a indossare, suscitando i dubbi della domestica e l'indifferenza del marito, che non l'ha riconosciuto.

Ma i limiti maggiori circa la volontà di cambiamento da parte di Ann sono evidenziati dalla scelta del rivale di David: Ann, infatti, si contenta di Jeff, il socio del marito, un altro avvocato. Inoltre, la sceneggiatura sposta su Jeff l'ambiguità sessuale che in altri film – si pensi a *Susanna* – contribuisce a creare un ribaltamento dei ruoli tradizionali all'interno della coppia. Anche in questo caso, Hitchcock riutilizza una convenzione del genere disattivandola però di qualsiasi connotato eversivo, anzi caricandola di un segno opposto.

Jeff si mostra galante e raffinato al punto da non pensare mai nemmeno per un attimo di sfiorare Ann, e si rivela anche cagionevole al punto da ammalarsi subito quando la protegge dalla pioggia. Quando la giostra si blocca, tra i due si svolge un dialogo che ha tutta l'aria di poter essere letto metaforicamente:

Ann: Che furbi a farci credere di essere sospesi!

Jeff: Ma *siamo* sospesi!

Ann: È quello che pensavo. (*Urlando*) Perché non fai qualcosa?

Jeff: Stai calma, non farti prendere dal panico. Penso sia molto meglio rimanere dove siamo.

Ann vorrebbe andare oltre, ma Jeff lascia capire di preferire rimanere al punto in cui sono arrivati, cioè in uno stato insoddisfacente di sospensione, che rimanda alla sospensione del matrimonio degli Smith.



Fig. 3



Fig. 4



Se ne ha conferma nel prosieguo della sequenza, quando i due arrivano all'appartamento di Jeff. Anzitutto, Ann, sorpresa dall'eleganza dell'arredamento, esclama: «Non mi sorprende che non ti sia mai sposato!». La battuta, la più ambigua di tutto il film, sembra implicare un doppio senso: da un lato Jeff è capace di arredare talmente bene la sua casa da non aver bisogno di una donna (come a dire che le donne servono solo a quello), dall'altro, associandogli funzioni squisitamente femminili, Hitchcock insiste nell'introdurre sospetti sull'effettiva virilità di Jeff, come farà sistematicamente fino alla fine del film sottolineandone per altro a più riprese anche lo stretto legame con i genitori, che Hitchcock si diverte a enfatizzare e a caricare di ulteriore ambiguità riunendo tutta la famiglia in una piccola stanza da bagno,<sup>38</sup> luogo che era considerato sconveniente mostrare al cinema.<sup>39</sup> Essendo entrambi bagnati fradici, Jeff annuncia di volersi mettere qualcosa di più comodo. Ann fraintende (fig. 3) e la dissolvenza incrociata – che qui come altrove tramite l'ellissi sortisce l'effetto di un'enfasi – ci porta su Ann che, in *déshabillé*, si spazzola i capelli davanti al camino (fig. 4). A dispetto della sua preoccupazione iniziale, Ann si prepara per l'incontro galante, ma Jeff torna dalla camera da letto in frac. Ann sorride sollevata e divertita, ma in fondo delusa, come sarà delusa dalla mancanza di effetto del suo abbigliamento: a nulla è servito mostrarsi a Jeff in tutta la sua bellezza, come a nulla serve farlo ubriacare. Ann prepara il terreno per la seduzione in un contesto di costante ambiguità, poiché si torna sempre sul tema ossessivo dell'immaturità e dell'infantilismo («Ciò di cui hai bisogno, giovanotto, è di un po' di attenzioni mediche»; «un solo boccone ora»), che nel caso di Jeff si traduce in un ulteriore sospetto di mancanza di virilità. Benché istruito da una conferenza, Jeff si lascia incantare come un bambino («è solo una medicina, uccide i germi»). Non gli rimane che confessare di non essere un maschio tradizionale: «Mi spiace non essere uno di quegli uomini forti e di poche parole che sanno reggere l'alcol». Al contrario, Ann dimostra di essere la variante comica di una *femme fatale* che sta ingannando l'ingenuo di turno: «è uno sporco trucchetto», dice dell'espedito messo in atto dal conferenziere di cui racconta Jeff per dimostrare i danni dell'alcolismo, ma lei si sta comportando nello stesso modo. L'ultima speranza di Ann si consuma quando guarda Jeff

<sup>38</sup> L'idea si deve al regista: cfr. Donald Spoto, *Il lato oscuro del genio* cit., pp. 281-282.

<sup>39</sup> Per potersi prendere tutte le libertà, Hitchcock avrebbe dovuto aspettare altri vent'anni, fino a *Psycho* (*Psycho*, 1960).

con ammirazione mentre beve tutto d'un fiato il suo liquore («che costituzione!»). Alla fine dell'incontro, Ann confessa che si aspettava almeno una mossa da parte di Jeff, ma per avere un bacio (sulla guancia) è ancora lei a dover chiedere, e lo ottiene solo dopo che Jeff ha cercato di scansarsi con la scusa del raffreddore.

In seguito, a Lake Placid, dove il film si conclude in perfetto accordo alle convenzioni del genere,<sup>40</sup> nel momento in cui il portiere annuncia a Jeff e Ann che non alloggeranno nell'edificio principale ma in un cottage dove potranno godere di molta più privacy, lei si trova a dover assicurare il suo accompagnatore, che appare turbato. Infine, quando, nel finale, si vanno ristabilendo i ruoli tradizionali e David prende Ann per il collo («c'è un solo modo per tenerti a bada»), Jeff si rifiuta di picchiarlo, suscitandone il compiacimento e deludendo ancora una volta Ann. «Beh, mi rispetteresti di più se lo atterrassi?», si giustifica Jeff con Ann, che protesta: «Che razza di uomo sei?». La risposta Jeff l'aveva già data a casa sua: «non uno di quegli uomini forti e di poche parole che sanno reggere l'alcol». E infatti mentre Ann faceva la barba a David, quando si fingeva malato, Jeff si era ritrovato nel ruolo della manicure, mentre Ann gli diceva: «è tanto se tra poco non ti chiede il numero di telefono».

Insinuando in modo così metodico una certa carenza di virilità tradizionale in Jeff, Hitchcock limita ancor più il potenziale eversivo di Ann, come se la sua fosse solo una nuova recita inscenata per ingelosire David anziché un reale tentativo di cercare un'alternativa allo pseudo-marito. Ma, come è risultato evidente fin dalla prima sequenza, ogni azione nel film è sempre a uso terzi e non è mai motivata da una convinzione autosufficiente. Lo stesso si può dire della sequenza allo studio di Jeff (nella quale, anche quando si rivolge al collega, David elegge come destinatari della sua comunicazione i genitori del rivale, nonché Ann) o della sequenza al Florida (dove David finge di essere in compagnia di una donna bella e sofisticata solo per ingelosire Ann). Il caso più emblematico è rappresentato però dalla messinscena finale di Ann per far credere a David che Jeff le stia facendo delle avance pesanti: oltre a riconfermare i dubbi già espressi su Jeff (l'unico modo di ottenere

---

<sup>40</sup> L'ultima parte delle commedie del rimatrimonio di norma si svolge infatti in «un luogo verso cui l'azione si sposta dopo un inizio in una grande città: il luogo all'interno del quale l'intreccio si complica per poi risolversi; un luogo al di là del mondo normale, dove le normali leggi del mondo vengono messe in discussione; il luogo che consente una più ampia prospettiva e rende possibile l'educazione» (Stanley Cavell, *Alla ricerca della felicità* cit., p. 161).

le sue attenzioni è simularle), è il momento in cui più esplicitamente si rivelano il carattere fittizio e il fine interno alla coppia di tutte le azioni di Ann (ma in fondo anche di David). Non c'è azione che i due compiano che non sia finalizzata in realtà al coniuge. Tutti gli altri personaggi, più o meno consapevolmente, sono solo pedine sfruttate per ingelosire il partner.



Fig. 5



Fig. 6

Alla luce di questo percorso, si può allora comprendere come il finale de *Il signore e la signora Smith*, a differenza di quanto accade di norma nel genere del rimatrimonio, annulli ogni speranza di cambiamento e nel fare ciò non contraddica in nessun modo ciò che è preceduto. Il finale dimostra infatti come, nel rapporto tra Ann e David, nulla sia cambiato: il film si era aperto su un litigio; l'intero intreccio non è altro che un nuovo litigio; la riconciliazione finale ci riporta alla situazione iniziale, cioè alla riconciliazione che chiude il litigio. Se della strada è stata percorsa, non va certo nella direzione dell'emancipazione di Ann: quando David, nel finale, la prende violentemente sotto braccio (fig. 5), sembra richiamare l'abbraccio con cui i due avevano fatto pace nella prima sequenza (fig. 6). L'"aggressione" di David prelude alla nuova riappacificazione, proprio nel momento in cui in questo modo David dimostra ad Ann di essere quel tipo di uomo che Jeff non è: la condizione di donna di Ann sembra regredire, ma Ann aspira proprio alla conservazione dei ruoli tradizionali. È la conferma della sconfitta di Ann e dell'assenza di reali aspirazioni di indipendenza da parte sua: David ottiene quello che vuole (gli sci che si incrociano nell'ultima inquadratura si caricano di un valore metaforico che solo il finale di *Intrigo internazionale* eguaglierà in trasparenza), e cioè la resa incondizionata di Ann ai suoi desideri. Ann accetta infine di essere per lui qualsiasi cosa, anche la "mistress" dei suoi sogni, se

l'alternativa è Jeff. Ma Jeff è la scelta di una Ann che non ha mai inseguito davvero un'alternativa. Ann, dunque, si concede senza nessuna contrattazione sul ri-matrimonio, di cui nessuno dei due coniugi parla più. È evidente che il giorno dopo essersi goduto la sua libertà, il signor Smith potrà finalmente tornare a lavorare.

#### 4. Dal rimatrimonio al trauma



Fig. 7



Fig. 8

Le variazioni introdotte rispetto ai modelli del genere sono dunque emblematiche della visione hitchcockiana del rapporto di coppia, e della donna in particolare, ben metaforizzata dalla ricorrente situazione nella quale David si trova in balia di una donna “armata”: all’inizio quando lascia che la moglie lo rada (fig. 7); al termine della fallimentare serata al Florida (fig. 8), quando un’altra donna cerca di fargli passare l’emorragia al naso con un coltello (la sequenza si chiude su una battuta di David alquanto significativa: «con quello tagliami la gola»); infine quando Ann lo rade di nuovo mentre si finge malato. Analogamente, gli uomini che hanno a che fare con Ann finiscono debilitati o menomati fisicamente: David si rompe due volte il naso (quando Ann gli chiude la porta in faccia, e ancora quando si infligge da sé un’emorragia, azione emblematica della concezione del rapporto con la donna come puro masochismo); Jeff in una sola serata finisce influenzato e ubriaco, proprio in conseguenza della sua galanteria. La debilitazione fisica del maschio è a tal punto il fine ultimo di Ann che per riconquistarla a David non rimane che fingersi gravemente malato.

Il desiderio di forzare i rapporti tra i sessi induce Hitchcock a rileggere la commedia del rimatrimonio in una chiave nella quale i ruoli tradizionali vengono fatti saltare non tanto nella loro portata politico-sociale, quanto sul piano sessuale e dei rapporti intimi. L'ottica rimane maschilista e misogina, ma è pur sempre aliena alle regole imposte dalla società. David incarna bene il desiderio di Hitchcock di godere della donna al di là delle convenzioni matrimoniali e la chiusura del film, che è più anti-matrimoniale che ri-matrimoniale, lo conferma. Così facendo, Hitchcock utilizza la commedia americana per riformulare un percorso che già traspariva nei film precedenti, ivi compresa l'altra sua commedia, *Ricco e strano*, che presenta un intreccio simile: non vi si tratta esplicitamente di divorzio, ma la ricostituzione finale della coppia dopo le avventure (e i tradimenti, consumati o meno) che i coniugi si sono potuti permettere grazie a un'eredità presenta evidenti punti di contatto con quella che sarebbe divenuta la commedia del rimatrimonio, ma con un finale il cui scarso ottimismo nei confronti della riunificazione della coppia è invece prettamente hitchcockiano.<sup>41</sup>

Anche nei film successivi Hitchcock tornerà ossessivamente a confermare la sua visione poco ortodossa dei rapporti tra i sessi, affinando però i suoi strumenti tramite soprattutto il filtro della psicanalisi.<sup>42</sup> Si pensi, ad esempio, a come il tema dell'infantilismo verrà poi riletto e meglio strutturato in chiave edipica, come risultato di una dipendenza prolungata dalla madre.<sup>43</sup> Ciò si rende possibile perché il

---

<sup>41</sup> Nel finale (che ricorda per certi aspetti quello, straziante, girato per *La donna che visse due volte* ma non utilizzato), i coniugi Hill rientrano a casa: Fred attraversa la stanza, sembra felice di essere tornato e mostra disgusto per tutto ciò che gli ricorda il viaggio (il gatto sul tavolo, le notizie meteo alla radio, un quadro con una barca), ma poi torna alla porta, rimasta aperta, e guarda fuori campo con nostalgia. Solo a questo punto i coniugi parlano, e iniziano subito a litigare: Fred è insoddisfatto della casa, Emily rifiuta la prospettiva di traslocare fino a quando Fred avrà una promozione. Sulla loro discussione sempre più accesa Hitchcock dissolve in nero e chiude il film. Come quello de *Il signore e la signora Smith*, anche questo finale riporta alla situazione di partenza: la prima sequenza a casa Hill mostrava le tensioni che separavano i coniugi per via dell'insoddisfazione di Fred a fronte di una Emily cui basta il matrimonio per compensare le difficoltà economiche. Fred invece, non meno di David, vive il matrimonio come una limitazione della sua libertà e non si sente realizzato.

<sup>42</sup> Che il regista approfondisce a partire dalla lavorazione di *Io ti salverò* (*Spellbound*, 1945). Cfr. Mauro Giori, *Cherchez la mère* cit., pp. 67-69.

<sup>43</sup> Basti pensare al rapporto di dipendenza di Scottie ne *La donna che visse due volte* nei confronti della figura materna rappresentata da Midge, che tra l'altro gli dice sarcastica: «Le conosci queste cose. Sei un bambino grande ormai», più o meno ciò che Eva dice a

matrimonio viene riletto alla luce di una visione della famiglia come generatrice di traumi che condizionano l'esistenza del personaggio adulto. E a generare traumi saranno essenzialmente quelle madri che la commedia del rimatrimonio (ma non *Il signore e la signora Smith*) esiliava. Allo stesso modo, l'emancipazione femminile, come già accennato in questa commedia, verrà riletta nella forma del dominio che la donna, soprattutto se sofisticata, esercita sull'uomo a livello puramente sessuale: la dimensione socio-politica dell'emancipazione interessa a Hitchcock come produzione di un'ansia che alla fine ricade sempre sulle relazioni private. Il percorso del protagonista maschile verrà riformulato invece come un passaggio dalla madre alla moglie (o all'amante), che in quanto ripetizione della madre (sempre secondo le dinamiche psicanalitiche) può essere interpretata, in chiave metaforica, quasi come un tentativo di rinnovare l'unione con la stessa donna. *La donna che visse due volte*, in particolare, sottende una riflessione su queste dinamiche che ha quasi lo spessore di una lucida – e anche per questo singolarmente dolente – riflessione teorica.<sup>44</sup> Ma già Ann assolve ruoli materni che ne dissimulano l'aggressività sessuale, nei confronti sia di David sia di Jeff (nella sequenza che si svolge a casa di quest'ultimo).

Queste dinamiche sono sempre profondamente intrecciate con la vita personale del regista e con il suo complesso e ambivalente rapporto con le donne, dalla moglie Alma alla figlia Pat, fino a tutte le sue attrici, che Hitchcock si divertiva a “possedere” idealmente controllandole professionalmente, invadendo la loro vita privata e facendo di tutto per metterle in imbarazzo.<sup>45</sup> Il documento più eclatante di quanto il regista si divertisse, fin da giovane, in questo gioco di assalto al pudore delle sue

---

Roger in *Intrigo internazionale* (Roger: «Quando ero piccolo, non avrei permesso nemmeno a mia madre di spogliarmi»). Eva: «Sei un bambino grande ormai»). Ne *Gli uccelli* si può ricordare il dialogo tra il negoziante di Bodega Bay e Melanie (Negoziante: «È là che vivono i Brenner»). Melanie: «I Brenner? Il signore e la signora Brenner?». Negoziante: «No, solo Lydia e i due ragazzi». Melanie: «I due ragazzi?». Negoziante: «Sì. Mitch e la piccola»). In *Psyco* i riferimenti all'infantilismo di Norman sono numerosi, mentre in *Marnie* (*Id.*, 1964) la protagonista rivaleggia infantilmente con una bambina dispettosa che riesce a catalizzare quell'affetto e quell'amore che la madre le ha sempre rifiutato.

<sup>44</sup> Cfr. Mauro Giori, *Cherchez la mère* cit.

<sup>45</sup> Cfr. in particolare Paula Marantz Cohen, *Alfred Hitchcock. The Legacy of Victorianism*, The University Press of Kentucky, Lexington 1995 e Tomaso Subini, *Come un flashback può trasformare un mystery in un melodramma*, in Mauro Giori, Tomaso Subini, *Nel vortice della passione* cit.

giovani reclute è filmato nel celebre provino fatto a Anny Ondra per la versione sonora di *Blackmail* (t.l.: Ricatto, 1929), in cui Hitchcock incalza la timida attrice con una serie di facezie di crescente volgarità, chiuse da una battuta dal doppio senso osceno. Anche sul set de *Il signore e la signora Smith* Hitchcock non fu da meno, ma gli andò male perché Carole Lombard era più disinibita di lui e stava al gioco: una situazione di ribaltamento delle parti e dei rapporti di potere degna di una *screwball comedy*. L'episodio più celebre è quello ricordato anche da Hitchcock nell'intervista a Truffaut: la Lombard gli fece trovare, il primo giorno di riprese, tre mucche con al collo i nomi dei tre attori principali, per ridere della notoria convinzione del regista secondo la quale «gli attori sono solo bestiame».<sup>46</sup> Ma la tradizione riporta anche altre freddure nello stile di quelle con cui il regista faceva arrossire le sue star.<sup>47</sup>

Anche *Il signore e la signora Smith* conferma lo stretto legame che unisce la rappresentazione delle figure di *gender* nel cinema hitchcockiano e le vicende private del regista. Lungi dal limitarsi a filmare ciò che era già stato fissato da altri, come si sarebbe poi compiaciuto di dichiarare, Hitchcock ha infatti aggiunto alla sceneggiatura di Krasna rimandi alla sua vita personale talmente puntuali che il pubblico non avrebbe allora potuto coglierli: sarebbe stata necessaria infatti la documentata ricostruzione della biografia del regista fatta da Spoto per capire che quando David finge di delirare biascicando di un viaggio in montagna da fare a dicembre Hitchcock sta facendo riferimento a una promessa fatta alla moglie Alma, o che i riferimenti di David al mal di mare di Ann rappresentano un ricordo della proposta di matrimonio fatta ad Alma da Hitchcock, su una nave per Albany mentre Alma soffriva il viaggio, o ancora che l'alibi dell'alcol come medicinale, con cui Ann cerca di sedurre Jeff, era utilizzato regolarmente da Hitchcock per giustificare la sua passione per i drink che sarebbe degenerata in tarda età in un vero e proprio alcolismo.<sup>48</sup> Se effettivamente, come ipotizza Spoto, *Il signore e la signora Smith* rappresenta anche una sorta di richiesta di scuse di Hitchcock alla

---

<sup>46</sup> Cfr. François Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock* cit., p. 115.

<sup>47</sup> «Un giorno, uscendo dalla sala di proiezione, si imbatté in lei. “Oh, hai guardato i giornalieri senza di me?”, si lamentò lei. “È tutto perfetto”, la rassicurò Hitchcock, facendo commenti sulla fotografia, la luce, le interpretazioni. “Non me ne frega niente di tutto ciò. Come sono venute le mie nuove tette?”» (Leonard J. Leff, *Hitchcock & Selznick* cit., p. 92). Cfr. anche John Russell Taylor, *Hitch* cit., pp. 211-212.

<sup>48</sup> Cfr. Donald Spoto, *Il lato oscuro del genio* cit., pp. 281-282.

trascurata Alma, e il rapporto in crisi dei coniugi Smith riflette i bassi di quello degli Hitchcock, diventa ancora più significativa la scelta del regista di rileggere il genere in un'ottica maschilista, concentrandosi sulle dinamiche sessuali a scapito di quelle professionali, quando il suo rapporto con Alma, al contrario, riguardava ben più il lavoro e l'organizzazione quotidiana (le regole di Ann forse hanno dunque un riflesso anche privato) che non la vita intima, che lo stesso Hitchcock raccontava essersi conclusa con il concepimento di Pat, avvenuto nel 1928.<sup>49</sup>

Infine, anche sul piano stilistico il film presenta peculiarità che sono proprie più di Hitchcock che della *screwball*. La differenza sostanziale riguarda il peso attribuito al dialogo. Una delle caratteristiche fondamentali della *screwball* risiede proprio nell'importanza delle battute e nella velocità con cui si susseguono. Per quanto non sia priva di gag visive, la *screwball* rappresenta un tentativo di ripensare radicalmente la comicità rispetto alla tradizione *slapstick*, e un tentativo legato indissolubilmente all'avvento del sonoro. Hitchcock, al contrario, ha sempre attribuito un peso ben più sostanziale alla componente visiva del suo cinema. Ciò gli deriva probabilmente dal lungo apprendistato condotto in Gran Bretagna negli anni del muto, quando la metafora visiva doveva colmare l'assenza del suono, ma anche dalla possibilità di controllare in modo assoluto la componente visiva del film: di qui il sogno di un cinema puro inseguito per tutta la carriera, che lo porterà a sperimentare sull'assenza di dialogo e persino di musica extradiegetica in un film come *Gli uccelli*. Da questo punto di vista, *Il signore e la signora Smith* è meno vicino alla *screwball* che a *Ricco e strano*, commedia che Hitchcock aveva girato agli albori del sonoro e in cui sono ancora consistenti i residui del muto (ad esempio nell'uso delle didascalie). Anziché caricare i dialoghi di espressioni salaci e doppi sensi, Hitchcock preferisce di solito enfatizzare i silenzi, le omissioni: la madre di Ann raccomanda alla figlia al telefono che «a nessuna condizione, mi senti?, devi... devi...», e a questo punto uno stacco ellittico rincara la titubanza del personaggio lasciando udire solo la risposta di Ann: «Ma mamma, certo che no!». Nella sequenza successiva, quando Ann e David hanno intrapreso il loro nuovo scontro, abbiamo un altro esempio di questa

---

<sup>49</sup> Hitchcock stesso lo confidò a Richard Natale, "There's Just One Hitch", *Women's Wear Daily*, 16 giugno 1972, p. 32 (cit. in Donald Spoto, *Il lato oscuro del genio* cit., pp. 259 e 610).



censura verbale, nel momento in cui Ann protesta perché David avrebbe aspettato a dirle dell'annullamento del matrimonio «fino...»: lo spettatore può completare facilmente la frase lasciata in sospeso. Anche le metafore più ardite sono affidate alla componente visiva.<sup>50</sup> Ne è un esempio quella – ideata sul set dal regista<sup>51</sup> – che segna la ritrovata armonia fra i coniugi (fig. 9) e l'addensarsi di nuove nubi all'orizzonte (fig. 11) mostrando Ann che infila i piedi nei pantaloni del pigiama di David (fig. 10) e poi li ritrae (fig. 12) quando questi afferma che non vorrebbe risposarsi. L'esempio più eclatante rimane quello degli sci incrociati sui quali si chiude il film.



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

<sup>50</sup> Da questo punto di vista, lo stile di Hitchcock, che è stato messo in parallelo con quello di Sturges (cfr. Lesley Brill, *Redemptive Comedy in the Films of Alfred Hitchcock and Preston Sturges: "Are Snakes Necessary?"*, in Richard Allen, S. Ishii-Gonzalès, a cura di, *Alfred Hitchcock. Centenary Essays*, British Film Institute, London 1999), sembra piuttosto vicino a quello di Lubitsch e differisce radicalmente da quello di Hawks.

<sup>51</sup> Cfr. Bill Krohn, *Alfred Hitchcock al lavoro*, Milano, Rizzoli 2000 (ed. or.: *Alfred Hitchcock au travail*, Cahiers du cinéma, Paris 1999), p. 34.

Si potrebbe continuare sottolineando le numerose informazioni (e anche gag) che Hitchcock preferisce affidare alle scritte piuttosto che alla parola<sup>52</sup> anche laddove la stessa informazione poteva essere fornita tramite il dialogo e magari in modo più plausibile, come quando David, all'ingresso dei dipendenti del grande magazzino dove Ann ha trovato impiego, viene fermato da una guardia che non gli spiega il motivo per cui non lo fa passare e lascia che sia lui a scoprirlo per caso vedendo il cartello «Employees only». Lo stesso valore hanno tutte le gag affidate ai nomi scritti (da quello in cui Miss Krausheimer diventa “mistress” al biglietto che Ann appende sopra il campanello di casa dopo aver cacciato David e che questi strappa, solo per poi ritrovarne uno nuovo, fino alle ripetute gag sulla chiave del Beafeaters Club dove David finisce con l'alloggiare per tre sere di fila).

Infine, Hitchcock affida alle smorfie di Carole Lombard la registrazione di ogni minima fluttuazione emotiva del personaggio di Ann e i risultati di ciò che i coniugi fanno, proprio perché lo fanno esibizionisticamente in funzione di qualcuno che guarda, come abbiamo visto. I rapporti fra Ann e David si esprimono molto spesso tramite sguardi e occhiate silenziose, e talora la gag si fonda proprio sull'esclusione della componente sonora, come quando David finge di parlare a una signora sofisticata al Florida per far credere ad Ann di essere in sua compagnia. Ciò è significativo perché, a differenza di altre eroine della *screwball*, che si “liberano” anche esprimendo verbalmente tutto ciò che pensano o provano, per tutto il film Ann non fa altro che reprimere le sue emozioni e occultare i suoi pensieri (che traspaiono solo per lo spettatore dal volto dell'attrice).

Ne risulta un ritmo piuttosto differente da quello tipico della *screwball*, più lento e meno “svitato”: è la conseguenza non dell'incapacità di Hitchcock di adattarsi alla commedia americana, bensì del suo tentativo di adattare la commedia americana al proprio stile, oltre che alla propria visione delle questioni che il genere affronta per tradizione. Chi altri avrebbe potuto rileggere in chiave misogina il genere più femminista mai visto al cinema? Chi altri avrebbe potuto inibire lo

---

<sup>52</sup> Altro aspetto che può rappresentare un'eredità del muto, quando era frequente il ricorso alla parola scritta per veicolare informazioni che avrebbero invece potuto essere affidate a didascalie dialogiche. Cfr. Elena Dagrada, *Le film épistolaire*, in Francesco Pitassio, Leonardo Quaresima, a cura di, *Scrittura e immagine. La didascalia nel cinema muto*, Atti del IV convegno internazionale di studi sul cinema, Forum, Udine 1997.

spirito emancipatorio di queste rampanti nuove donne per farne delle semplici “amanti” infine compiacenti? Anche nel momento in cui il regista rifugge lo scontro diretto con il sistema degli Studi, che pure gli va stretto e sta cercando in ogni modo di sfruttare ai propri fini, e anche nel momento in cui accetta un film proprio per dimostrare agli Studi che possono fidarsi di lui, la sua personalità straripa e segna in modo personale il risultato.