

I trucchi, le trame, i «Mac Guffin»: Hitchcock e Truffaut spiegano il grande schermo

■ Mi meraviglia che dopo un film di grande levatura come «Rebecca» che ha ottenuto molto successo, abbia dovuto girare «Il prigioniero di Amsterdam», che a me piace molto, ma che è chiaramente un film di serie B.

È molto facile da spiegare. È, ancora una volta, un problema di cast. In Europa il thriller, la storia di avventure non è considerato un genere minore e in Inghilterra è addirittura un genere letterario molto importante. In America il contesto è diverso. Già nella letteratura i romanzi di avventura sono considerati di seconda categoria. Quando ho terminato il soggetto del Prigioniero di Amsterdam sono andato a trovare un grande divo, Gary Cooper. Ma siccome si trattava di un thriller non ha accettato. Questo mi è capitato molte altre volte nei primi tempi a Hollywood e finivo sempre con degli attori di secondaria importanza, come in questo caso Joël Mac Crea. Qualche anno dopo ho rivisto Gary Cooper; mi ha detto: «Ho preso un granchio, non è vero?».

Walter Wanger era il produttore del film. È stato lui che le ha proposto questa storia.

Si. Si interessava di politica estera e aveva acquistato i diritti di un libro intitolato Personal History di Vincent Sheehan, un giornalista molto noto come inviato speciale. Nel film non resta niente del libro, che era strettamente autobiografico; si tratta infatti di un soggetto originale di Charles Bennett e mio.

Ho qui un riassunto della sceneggiatura: Jones è un giornalista americano inviato dal suo giornale in Europa all'inizio del 1939 per valutare la possibilità di una guerra mondiale. A Londra incontra un anziano diplomatico olandese, che possiede un documento segreto degli alleati. Dopo un falso attentato l'anziano diplomatico olandese è rapito da alcune spie naziste e Jones parte alla sua ricerca, in Olanda, aiutato da una ragazza (Laraine Day) in cui padre (Herbert Marshall), presidente di un'organizzazione pacifista, si rivelerà un importante agente nazista. Durante un incidente aereo in mare aperto il padre si suicida e Jones, raccolto da una nave, torna a Londra con la ragazza. Questa è la trama.

Come vede, riprendeva il mio vecchio tema del protagonista innocente coinvolto in una serie di disavventure...

Immagino che al posto di Laraine Day avrebbe preferito un'altra attrice. Sì, mi sarebbe piaciuto avere dei nomi più importanti.

Joël Mac Crea era simpatico nella sua parte... È un po' fiacco. Ma ci sono molte idee in questo film, vero?

Moltissimo. È vero che il suo punto di partenza è stata la scena dei mulini, l'idea di un mulino le cui pale avrebbero girato in senso contrario a quello del vento, inviando così un messaggio segreto a un aereo?

Sì, siamo partiti da questa scena dei mulini e anche da quella dell'assassino che scappa tra gli ombrelli... Eravamo in Olanda, dunque mulini e ombrelli. Se avessi girato il film a colori, avrei utilizzato un'idea che desidero realizzare da tantissimo tempo: un assassino, in un campo di tulipani. Due personaggi. L'assassino, tipo Jack lo Squartatore, arriva dietro la ragazza. La sua ombra avanza su di lei, questa si volta e urla. Immediatamente facciamo una panoramica sui piedi che lottano tra i tulipani. La macchina da presa avanza verso un tulipano, nel tulipano. Il rumore della lotta continua nel sottofondo sonoro. Avanziamo su un petalo che riempie tutto lo schermo e improvvisamente una goccia di sangue rosso cade sul petalo. È la fine dell'assassino! C'è un'inquadratura verso la fine del Prigioniero di Amsterdam a proposito della quale nessuno, nemmeno un tecnico, si è chiesto come era stata girata. È quando l'aereo si immerge nell'oceano; i piloti non riescono a raddrizzarlo, l'oceano si avvicina e noi siamo nella cabina di pilotaggio: la macchina da presa è al di sopra delle spalle dei due piloti e, in mezzo a loro, si vede, attraverso il vetro della cabina, l'oceano che si avvicina sempre più. Allora, senza alcun taglio, l'aereo entra violentemente nell'acqua e i due piloti annegano; tutto questo nella stessa inquadratura.

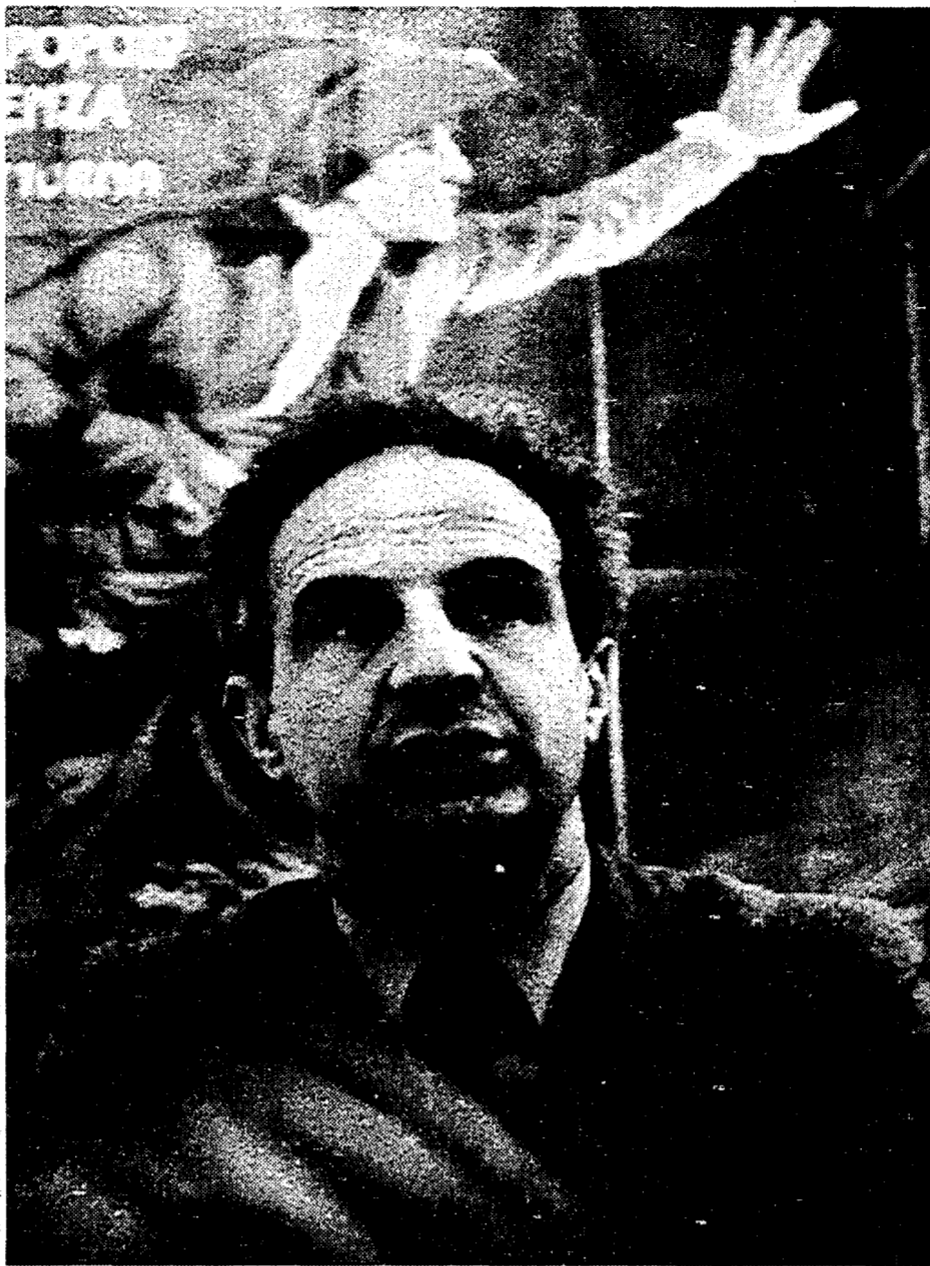
Era forse la combinazione di un trasparente e di un getto d'acqua reale?

Avevo fatto fare lo schermo di trasparenza con una carta resistente e, dietro questo schermo, c'era un serbatoio d'acqua. Le immagini del trasparente scorrevano, l'aereo scendeva in picchiata e quando nel film l'acqua era vicinissima, schiacciavo un bottone e lo schermo di trasparenza si strappava sotto la pressione dell'acqua. Per la pressione di questo grosso volume d'acqua, era impossibile accorgersi che lo schermo si stava strappando. Un'altra cosa difficile da riprendere, un po' dopo, era il modo in cui l'aereo si sfascia prima di affondare, quando una delle ali si stacca con della gente sopra. Nel fondo di una grande vasca d'acqua avevamo installato delle rotaie; l'aereo era montato su queste rotaie che si interrompevano a un certo punto; l'ala dell'aereo scorreva su un'altra rotiaia perpendicolare; era piuttosto difficile da fare, ma molto divertente.

Due veri maestri in un libro, con «l'Unità»

No, la gente non si è dimenticata di Truffaut: a dieci anni dalla morte i suoi film dicono ancora qualcosa, se alla no-stop di proiezioni organizzata dall'«Unità» al Mignoni di Roma, ieri, c'era moltissima gente fin dal mattino. Un successo. Che speriamo di replicare con la riproposta del libro «Il cinema secondo Hitchcock», che uscirà in due volumi, assieme al giornale, domani e dopodomani. Inutile dire che è un libro da avere. Tutti coloro che lo hanno letto lo considerano «il più grande libro di cinema mai scritto». È un lunghissimo dialogo-intervista, tra il giovane cineasta, all'alba di una luminosa carriera, e il maestro venerato e idolatrato. Gli incontri fra i due avvennero a Universal City, California, nel 1962, mentre Hitchcock lavorava a «Gli uccelli»; poi - lo racconta Truffaut nell'introduzione definitiva all'opera, scritta nel 1983 - ci vollero quasi quattro anni per trascrivere i nastri delle ore ed ore di conversazione. In questo periodo, Truffaut restò in contatto con Hitchcock e riuscì sempre a integrare il libro con agglomerati sul film successivi. Per certi versi il libro è un'ideale prosecuzione del lavoro di Truffaut al «Cahiers du cinéma», anche se nel '62 - l'anno di Jules e Jim - la sua attività di critico era ormai terminata.

Per farvi venir la voglia di leggere il libro, vi proponiamo in questa pagina una breve anticipazione («breve» per modo di dire, ma tenete presente che il libro è di 300 pagine). È un brano in cui Truffaut e Hitchcock, parlando di un film tutto sommato «minore» come «Il prigioniero di Amsterdam», arrivano a definire un concetto chiave nella filosofia del grande inglese: quello del «Mac Guffin». Volete sapere cos'è il Mac Guffin? Fatevelo spiegare dal Maestro. Buona lettura...



«A voi il cinema»

FRANÇOIS TRUFFAUT

Era un finale stupendo.

Abbiamo dovuto far girare un parte del materiale di questo film a Londra e ad Amsterdam da una seconda équipe. Eravamo nel 1940 e l'operatore durante il primo viaggio ad Amsterdam è stato silurato e ha perso tutto l'equipaggiamento che aveva con sé. È dovuto ritornare una seconda volta.

Sembra che al dottor Goebbels piacesse molto «il prigioniero di Amsterdam».

L'ho sentito dire anch'io; è probabile che abbia avuto una copia del film dalla Svizzera; questo film era una fantasia e, come tutte le volte che mi occupo di un lavoro su un tema fantastico, non ho permesso alla verosimiglianza di mostrare il suo volto importuno. Nel Prigioniero di Amsterdam abbiamo la stessa situazione di Lady Vanishes, ma al maschile: si tratta di un vecchio diplomatico olandese che detiene un segreto...

Il signor Van Meer, l'uomo che è a conoscenza della famosa clausola segreta?

La famosa clausola segreta era il nostro Mac Guffin. Bisogna che parliamo del Mac Guffin!

Il Mac Guffin è il pretesto, non è così?

È una scappatoia, un trucco, un espediente; in America si direbbe un gimmick. Allora, ecco tutta la storia di Mac Guffin. Lei sa che Kipling scriveva spesso dei racconti sulle Indie e sugli inglesi che lottavano contro gli indigeni lungo la frontiera dell'Af-

ghanistan. In tutte le storie di spionaggio scritte in questa atmosfera, c'era sempre il furto della pianta della fortezza. Questo era il Mac Guffin. Mac Guffin è dunque il nome che si dà a questo tipo d'azione: rubare... delle carte, - rubare... dei documenti - rubare... un segreto. La cosa non è importante in se stessa e i logici hanno torto a cercare la verità nel Mac Guffin. Nel mio lavoro ho sempre pensato che le «carte», o i «documenti», o i «segreti» della costruzione della fortezza debbano essere estremamente

Alfred Hitchcock sul set del film «Gli uccelli» e in alto Truffaut in una immagine degli anni 80



importanti per i personaggi del film, ma di nessun interesse per me, il narratore. Ora, da dove viene il termine Mac Guffin? Ricorda un nome scozzese e si può immaginare una conversazione tra due uomini su un treno. L'uno dice all'altro: «Che cos'è quel pacco che ha messo sul portabagagli?». L'altro: «Ah quello, è un Mac Guffin». Allora il primo: «Che cos'è un Mac Guffin?». L'altro: «È un marchingegno che serve per prendere i leoni sulle montagne Adirondak». Il primo: «Ma non ci sono leoni sulle Adirondak». Allora l'altro conclude: «Allora, non è un Mac Guffin». Questo aneddoto le fa capire che in realtà il Mac Guffin non è niente.

È buffo... molto interessante.

C'è un fenomeno curioso che accade immancabilmente quando lavoro per la prima volta con uno sceneggiatore: questo ha la tendenza a concentrare tutta la sua attenzione intorno al Mac Guffin e sono costretto a spiegargli che la cosa non ha alcuna importanza. Prendiamo l'esempio del Club dei trentanove: che cosa cercano le spie?... L'uomo a cui manca un dito?... E la donna all'inizio che cosa cerca?... Si è tanto avvicinata al grande segreto che è stato necessario pugnalarla alla schiena nell'appartamento di un altro? Quando scrivevamo la sceneggiatura del Club dei trentanove ci siamo detti, sbagliando, che ci occorreva un pretesto molto importante, perché si trattava di una storia di vita o di morte; quando Robert Donat arriva in Scozia e giunge alla casa delle spie è in possesso di informazioni supplementari, forse ha seguito la spia, e proprio seguendo la spia, nella sceneggiatura che avevamo scritto inizialmente, Donat arrivava alla sommità di una montagna e guardava giù dall'altra parte. Vedeva allora degli hangar sotterranei per aerei, scavati nella montagna. Si trattava dunque di un importante segreto militare, degli hangar segreti, al riparo dai bombardamenti, ecc. A questo punto la nostra idea era che il Mac Guffin dovesse essere una cosa importante, plastica, che colpisse lo spettatore. Poi abbiamo cominciato a riflettere su questa idea: che cosa accadrebbe, che cosa farebbe una spia, una volta scoperti questi hangar? manderebbe un messaggio a qualcuno per spiegare dove si trovano? E in questo caso cosa farebbero i futuri nemici del paese?

Tutti questi avvenimenti sarebbero stati interessanti per la sceneggiatura solo se alla fine si fossero fatti saltare gli hangar...

Ci abbiamo pensato, ma come avrebbero fatto i personaggi per fare esplodere tutta la montagna? Esaminavamo tutte queste soluzioni e le scartavamo l'una dopo l'altra, senza eccezione, per qualcosa di molto più semplice.

Si potrebbe dire che non solo il Mac Guffin non ha bisogno di essere molto serio, ma che è addirittura preferibile che sia una cosa banale e assurda come la canzonetta di «Lady Vanishes».

Certo il Mac Guffin del Club dei trentanove è una formula matematica che serve per la costruzione di un motore per aereo e questa formula non era scritta da qualche parte, perché le spie si servivano del cervello di Mister Memory per far circolare il segreto e per farlo uscire dal paese, col favore di una tournée di music-hall.

Ci deve essere una specie di legge drammatica che entra in azione quando il personaggio è realmente in pericolo; strada facendo diventa talmente grande la preoccupazione per la sopravvivenza del personaggio principale che ci si dimentica completamente del Mac Guffin. Ma anche in questo modo si va incontro a un rischio, perché in certi film quando si arriva alla scena di spiegazione alla fine, quindi nel momento in cui si svela il Mac Guffin, gli spettatori sghignazzano, fischiano o protestano. Tuttavia credo che una delle sue astuzie consista nello svelare completamente il Mac Guffin non alla fine ma a due terzi o tre quarti del film, in modo da evitare un finale esplicito.

E giusto in generale, ma la cosa importante che ho imparato nel corso degli anni è che il Mac Guffin non è niente. Sono convinto di questo, ma so per esperienza che è molto difficile persuaderne gli altri. Il mio migliore Mac Guffin - e per migliore intendo il più vuoto, il più assurdo - è quello di Intrigo internazionale. E un film di spionaggio e la sola domanda posta dalla sceneggiatura è: «Che cosa cercano queste spie?». Ora nella scena all'aeroporto di Chicago l'uomo della C.I.A. spiega tutto a Cary Grant, che a sua volta gli chiede a proposito del personaggio di James Mason: «Che cosa fa?». L'altro risponde: «Diciamo che è uno che fa dell'import-export. - Ma cosa vende? - Oh!... proprio dei segreti di governo!». Lei vede che qui avevamo ridotto il Mac Guffin alla sua espressione più pura: niente.

Niente di concreto, sì, e questo prova evidentemente che lei è molto cosciente di quello che fa e che padroneggia perfettamente il suo lavoro. Questi film costruiti sul Mac Guffin fanno dire ad alcuni critici: Hitchcock non ha niente da dire e, a questo proposito, credo che la sola risposta sia: «Un regista non ha niente da dire, deve mostrare».

Esatto.

Feltrinelli Novità

Il nuovo libro di

Benni

Patiboli ad Alta Audience, Libri Stregati, Scuole dell'Obbligo Televisivo, Orfei Allucinogeni, Assassini in Limousine e Crocieristi della Nuova Destra. Il brivido lungo il nostro presente, una lacrima ironica affidata alla fantasia.

L'ultima lacrima

Feltrinelli