

INTRIGO INTERNAZIONALE

(North by North-west)

U.S.A. (1959)

regia

Alfred Hitchcock

soggetto e sceneggiatura

Ernest Lehman

fotografia

Robert Burks

musica

Bernard Herrmann

L'etichetta di « regista del giallo » nuoce ad Hitchcock. Ma a lui il giallo serve come genere da trattare con sottosenso ironico (Hitchcock perde l'autobus, che gli sbatte la porta in faccia!...).

L'improbabilità della sua storia è dichiarata e sta nel fondo e del modo del racconto.

Una battuta del dialogo dice: « Sospetto sempre delle situazioni troppo perfette e troppo nitide ». Roger Thornhill si convince di « **dover essere** » l'inesistente George Kaplan.

L'importante e il logico (come in Shakespeare, come in Kafka, del resto) è fuggire da una colpa e inseguire l'assurdo che a sua volta ci insegue, ci urge. L'importante per Hitchcock (cattolico, educato dai Gesuiti) è la « passione » per l'innocenza.

Il titolo inglese è tratto dall'« Amleto » (Atto II, 2): « Io sono matto soltanto a Nord-Nord Ovest... » cioè: non sono matto; matto, colpevole, assurdo è il mondo, pieno di linee trasversali, parallele, simili a grate, di piante diritte che tagliano chi si ama, di strade a linea retta piene di solitudine, di donne bionde e mancine, piene di enigma, di corridoi, budelli, corsie che somigliano al carcere, a sale di esperimenti innaturali.

Dice la madre ai due sicari senz'anima: « Non volete, no, uccidere mio figlio? ». E si ride, nell'ascensore, si ride per una seria realtà. E in un altro punto: « A me viene da ridere ed è una cosa triste! ».

La scatola di fiammiferi mostra la sigla « R.O.T. », che in inglese significa: sudiciume, marciume, decadenza. I berretti rossi dei facchini portano « confusione » in quel riassunto di mondo che è una grossa stazione ferroviaria... Come citare tutte le « agudezas » da intelligente linguaggio barocco? Mettiamo ancora l'attenzione a quella sequenza (così esemplare e precisa da mettere in una grammatica fondamentale del cinema), che Hitchcock raccontava a tutti coloro che lo intervistavano.

La solitudine dello pseudo-Kaplan, piccolino, (ad un certo punto due omini, ma estranei, senza contatto umano), braccato dall'alto, in un deserto con una via in mezzo, lunghissima e diritta.

Hitchcock è un uomo che si diverte? Allora vengono in mente Esopo, Fedro e tutti coloro che hanno avuto una « persona » (la maschera dello stile) per guardare l'uomo del loro tempo.

COCKTAIL PER UN CADAVERE

(The rope)

U.S.A. (1948)

regia

Alfred Hitchcock

soggetto

dall'omonimo lavoro teatrale di Patrick Hamilton

sceneggiatura

Arthur Laurents

fotografia

Joseph Valentine

scenografia

Perry Ferguson

musica

Leo F. Forbstein

Di fronte al solito procedimento di lavorazione hollywoodiano, « The rope » fu un fatto rivoluzionario. I più esperti cineasti americani l'avevano ritenuto irrealizzabile per un film intero.

Eppure Hitchcock realizza, per tutto un film, le intuizioni già operate su un piano sperimentale da Orson Welles in « **Citizen cane** » (Quarto Potere - 1941) e da Robert Siodmak in « **The Killers** » (I gangsters - 1946), nella intensa sequenza dell'azione dei banditi nello stabilimento.

Novanta minuti; nove riprese, di dieci minuti l'una, con ripresa continua, pari a una bobina intera di trecento metri di pellicola, senza alcuno stacco. Novanta minuti di tempo, appunto, di un'azione che nella sceneggiatura accade in una sola giornata, in un appartamento, seguendo l'ordine degli avvenimenti e il loro tempo.

In questo appartamento, costruito con strutture che potevano essere spostate, un enorme carrello, da una tonnellata (a moto rapidissimo per manovra elettrica e di precisione cronometrica) muoveva una « camera » di eccezionale e precisa duttilità di ripresa. Un assistente operatore, Morris Rosen, ha curato il solo movimento orizzontale del carrello. Un altro, Richard Emmons, simultaneamente curava i movimenti verticali del carrello stesso; la sincronizzazione dei movimenti in senso orizzontale e verticale è stata portata a frazioni di gradi. Altri due operatori, Edward Fitzgerald e Paul Hill, manovravano la macchina da presa, dirigendo anche i movimenti del carrello studiatiissimi.

Un occhio implacabile, dunque, che fruga nei personaggi, prigionieri di mura implacabili e di... direzioni segnate al millimetro in un interno.

A Hollywood, normalmente, non si girava per più di due o tre minuti di ripresa singola e non si seguiva l'ordine degli avvenimenti e questa è un'altra piccola prova che Hitchcock non si è lasciato assorbire, come vogliono alcuni, da quelle leggi di produzione.

Oggi, poi, è comodo ridere di quella testardaggine di sedici anni fa e « **I diabolici** » di Clouzot sono del 1956...

COCCATA PER UN CAVAVERE

Con una dozzina di « campi », di carrellate in panoramica, entro tre stanze, senza un momento di stanchezza, Hitchcock faceva scorrere la sua agilità di pensiero, sciogliendo in acido e penetrazione il solido nucleo di una storia che si arruffa, si ossessiona, scoppia, attorno a un morto invisibilmente presente, ficcato dentro una cassapanca-buffet.

Il senso di oppressione, di malsano, di equivoco, di ambiguo, che noi tocchiamo con gli occhi, tra quelle pareti, senza scampo, ci fa desiderare l'aria buona, fuori dalla vetrata.

Il lungo **discorrere** (nazismo, democrazia, colpa gratuita, castigo, freudismo, nikilismo, superomismo) e il **muoversi**, muoversi « in continuo », è sì opera di tecnica, e tecnica appropriata, qui, all'esecuzione, anche involuta, ma non ipocrita e intellettualistica.

Tecnica ed espressione si strizzano l'occhio, in una interiore combutta. L'opera dei due giovani assassini — il cinico e il debole roso dall'angoscia del rimorso — è condannata e la tortuosità dialettica, che porta alla condanna, è il procedere esatto della via metafisica per arrivare all'anima.

Per chi non crede a questi spirituali meandri sotterranei, la « corda » (the rope) non è neppure materiale plastico. Ma essa si trova a metà, simbolo terrificante (paura come emanazione d'un sentire religioso) tra l'insensibilità e il ribrezzo verso la colpa.

L'UOMO CHE SAPEVA TROPPO

(The man who know too much)

U.S.A. (1956)

regia

Alfred Hitchcock

soggetto

da un racconto di Charles Bennett e Windham Lewis

sceneggiatura

John M. Hawens

fotografia

John Fulton

Anche qui, altra storia imprevedibile o prevedibile, improbabile o probabile per il cosiddetto spettatore smaliato.

Ma a Hitchcock importa orchestrare e comporre, sapientemente, il mistero assurdo (**l'apparente** giovane industriale francese ha mormorato « qualcosa » all'orecchio del medico americano in vacanza): un assurdo fin troppo logico, se non è visto con la solita misura di quello che a noi « **pare** » realtà. Ancora un'altra storia di caccia all'uomo: un padre-investigatore, inseguito-inseguitore (la nostra condizione umana). L'ossessione è stata innestata alla maternità e non per raggiungere stupidamente il thrilling. Una famiglia che insegue l'unità spezzata; la rivolta della sensibilità materna contro la malvagità e freddezza logica della macchinazione; una logica, voluta dall'assurdo, in cerca della luce. Se (come fanno i pigri) si vuole tirare in ballo la parola « suspense », va bene, ma con la definizione di « suspense » data da Jean Douchet: « L'attesa di un'anima presa tra due forze occulte: L'Ombra e la Luce ». Forze nascoste ad un occhio solito e furbo.

Su questo film si sono scatenate le inutili e discutibili comparazioni sullo Hitchcock inglese e quello americano, date le due versioni hitchcockiane dello stesso soggetto; 1934 e 1956. Impossibile, qui, allargare la questione. Diremo solo che là viene trovata più simpatia, una Londra diversa, più corda sentimentale, più humour che ironia, maggior movimento giallo. Qui c'è più ambizione (quaranta minuti — tempo non male speso — prima che si giunga al rapimento), un'attesa con più gradazioni, una Londra più ricca in esterni (le chiesette fuori mano, per es.), la sequenza all'Albert Hall con più risorse tecniche, un aggiornamento del tempo (l'Ambasciata-cortina di ferro). Lo schema del « thriller » è scavalcato, in un maggior dissolversi dei dati « reali », nonostante la cura esteriore. A Cannes, nel '56, comunque, Clouzot diceva: « Fa piacere, finalmente vedere un film fatto da un professionista ».