

rivista semestrale  
anno XLIII fascicolo 139

A. Longo Editore Ravenna  
giugno/dicembre 2012

**139**

## Dal testo teatrale al film

A cura di EUSEBIO CICCOTTI

EUSEBIO CICCOTTI  
SIMONE VILLANI

EUSEBIO CICCOTTI

ROBERTO UBBIDENTE

COSTANTINO MAEDER

GIOVANNI DARCONZA

PATRICK LOUGUET

GIANCARLO CHIARIGLIONE

FRANCESCO LAURENTI &  
DANIELE LUPI  
ANTON GIULIO MANCINO

Introduzione

“Filmare la parola”. La trilogia marsigliese di  
Marcel Pagnol e il mito del teatro filmato

David Lean filma Noel Coward:

*Brief Encounter* (1945)

Smarrimento e recupero del “senso”:

*Filumena Marturano* di Eduardo De Filippo  
e *Matrimonio all’italiana* di Vittorio De Sica

Ironia e rifiuto della memoria culturale:

*l’Aida* (1953, C. Fracassi)

*Kiss me stupid*: una scrittrice marchigiana  
alla corte di Billy Wilder

L’ambiguïté des rideaux de cinéma

(scènes clés, ouvertures et gros plans)

*Glengarry Glen Ross e Americani*:

il lato oscuro del capitalismo secondo Mamet

Shakespeare torna sul set:

Cesare *non* deve morire

La scena teatrale in quadro, l’autore  
cinematografico in campo

111° ANNO

# l'eco della stampa

UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE

Fondato nel 1901  
direttori: Umberto e Ignazio Frugiuele  
20129 Milano via G. Compagnoni, 28  
tel. 02.748.113.1 – fax 02.748.113.444  
Casella Postale 12094 -20120 Milano  
Telegrammi: ECOSTAMPA – MILANO

*Comitato di redazione:* Domenico Berardi, Graziano Benelli, Bruno Pompili, Franco Contorbia, Franco Mollia, Cino Pedrelli.

**ISSN 0024-1350**

IL LETTORE DI PROVINCIA – Rivista semestrale – A. Longo editore

Redazione  
c/o Longo Editore  
via P. Costa, 33  
48121 Ravenna – tel. 0544 217026

Amministrazione:  
Longo Editore, via P. Costa, 33  
48121 Ravenna  
tel. 0544 217026  
fax. 0544 217554  
e-mail: [longo@longo-editore.it](mailto:longo@longo-editore.it)  
[www.longo-editore.it](http://www.longo-editore.it)

I collaboratori sono pregati di inviare dattiloscritti e corrispondenza a Longo Editore, via P. Costa 33, 48121 Ravenna. Si prega di allegare al dattiloscritto il testo su file con l'indicazione del programma usato (programmi tipo Word). I contributi, anche se non pubblicati, non vengono restituiti. I diritti di traduzione e di riproduzione sono riservati.

Gli autori sono ritenuti responsabili di quanto affermano nei loro scritti.

Un fascicolo, € 20,00

Abbonamento annuo per l'Italia (due numeri l'anno), € 35,00

Abbonamento annuo per l'estero (due numeri l'anno), € 60,00

Per i versamenti in conto corrente postale servirsi del n. 14226484, intestato a A. Longo Editore, via Paolo Costa 33, 48121 Ravenna.

Copertina: Alberto Boschi

Stampa: Tipografia Moderna

Registrazione presso il tribunale di Ravenna N. 540 in data 14.4.1970.

Finito di stampare il 14 novembre 2012

ISBN 978-88-8063-748-6

*Oltre la dicotomia teatro/cinema*

Con oltre un secolo di storia alle spalle, durante il quale già a partire dagli anni Dieci<sup>1</sup> il confronto con il teatro in sede teorica è stato pressoché costante, il cinema – crediamo – non ha più bisogno di dar conto della sua autonomia linguistica ed espressiva. Rivendicare lo specifico filmico rispetto a quello teatrale, che comunque manterrà sempre un primato di anzianità millenario, vuol dire proseguire lungo una strada non più obbligatoria, che ha imposto per decenni come premessa fondamentale un'assolutizzazione e un irrigidimento dialettico dell'idea tanto di teatro quanto di cinema, destinata a non giovare alla comprensione di pratiche discorsive e testuali singolari nell'uno come nell'altro campo. Donde la sempre valida, nota constatazione pirandelliana, seppure partigiana e della prima ora. Che già allora, riferita cioè a una circostanza particolare come l'avvento paventato o acclamato del sonoro, suonava come un monito di lunga durata: «Il teatro resterà il suo originale sempre vivo e, come ogni cosa viva, di volta in volta mutevole, laddove esso [il cinematografo] ne sarà la copia, stereotipata, fondamentale tanto più illogica, e innaturale quanto più vorrà accostarsi al suo originale fino a sostituirlo»<sup>2</sup>.

Non è naturalmente questa la sede per ripercorrere le tappe salienti di un dibattito e di un rilancio incrociato delle due diverse, presunte «nature»<sup>3</sup>. Anche perché è esattamente questa ricerca insistente e per molto tempo legittima di un'ontologia teatrale o cinematografica, ancorché semioticamente fondata<sup>4</sup>, che vorremmo ora mettere da parte, pur riconoscendone l'efficacia pregressa, persino terapeutica sul piano della difesa d'uf-

<sup>1</sup> Cfr. H. MÜNSTERBERG, *The Photoplay: A Psychological Study*, D. Appleton & Company, New York & London 1916 (tr. it. *Film. Il cinema muto nel 1916*, Parma, Pratiche, 1980).

<sup>2</sup> L. PIRANDELLO, *Se il film parlante abolirà il teatro*, in «Il Corriere della Sera», 16 giugno 1929.

<sup>3</sup> Ci limitiamo, in maniera molto sintetica e – diciamo pure – sbrigativa, rimandare al compendio degli autorevoli contributi teorici (arnheim, Balázs, Barbaro, Chiarini, Ejzenstejn, Luciani, Pirandello, Pudovkin, Raggianti), raccolti, fino alla seconda metà degli anni Cinquanta, in G. CALENDOLI, Roma, *Cinema e teatro*, Edizioni dell'Ateneo, 1957, quindi all'altrettanto fondamentale A. BAZIN, *Théâtre et cinéma*, 1951, in *Qu'est-ce que le cinéma?*, vol. II, *Le cinéma et les autres arts*, Paris, Éditions du Cerf, 1959 (tr. it., *Cinema e teatro*, in *Che cosa è il cinema*, a cura di A. Aprà, Milano, Garzanti, 1973, pp. 142-190).

<sup>4</sup> Cfr. G. BETTETINI, *Produzione del senso e messa in scena*, Milano, Bompiani, 1975.

ficio e del superamento di vecchie barriere, complessi di superiorità/inferiorità, dinamiche di autostima. L'obiettivo, assai meno ambizioso, invero piuttosto circoscritto del presente intervento è quello di dimostrare, prendendo spunto da due esempi contemporanei, quello di due film a tutti gli effetti ascrivibili alla categoria d'autore, *Carnage* (*id.*, 2011) di Roman Polanski, e *The Ides of March* (*Le Idi di marzo*, 2011) di George Clooney, entrambi attori – chi più, chi meno – dei loro rispettivi film, come possa funzionare concretamente, sul versante testuale, la relazione che un film instaura con la sua fonte teatrale. Cioè far capire come oggi, lasciata alle spalle l'antica contesa, questa lettura comparata offra spunti preziosi per un'utile prassi interpretativa. Che consente perciò a un film, sia quando sceglie apparentemente di mimetizzarsi e coincidere con la *pièce* (è il caso di *Carnage*), sia quando provvede a un più marcato intervento di riscrittura e adattamento (*The Ides of March*), di sviluppare una riflessione precisa, oltre la *messa in scena primaria* (con allusione non involontaria al dispositivo psicanalitico attivato), sul ruolo stesso dell'autore cinematografico, costretto ora a nascondersi a margine (Polanski) o al centro (Clooney) della *messa in quadro secondaria*. Per semplificare questa operazione, che non intende in alcun modo risultare dimostrativa in senso generale ed esaustivo, né quindi usa i due film scelti per il confronto come semplici pretesti, va ricordato che essi non soltanto sono contemporanei, ma hanno condiviso anche uno spazio espositivo e competitivo quale quello del corcorso alla 68<sup>a</sup> Mostra del Cinema di Venezia.

### *Il «massacro» senza «dio»*

Cominciamo da Polanski, l'autore più anziano, nonché quello che sembrerebbe aver optato per una rielaborazione filmica del testo teatrale di partenza piuttosto – come si sul dire – «fedele». Sgombriamo subito il campo, in ogni senso, anche strettamente cinematografico, da ovvie considerazioni sul rapporto quantitativo, aritmetico, esteriore tra questo film parzialmente omonimo e la commedia<sup>5</sup>. Considerazioni riguardanti – secondo i tipici parametri critici – la bravura degli interpreti, o la qualità non meglio precisata delle inquadrature e del montaggio. Argomenti utili, semmai, nella loro puntuale genericità a evitare semmai di ammettere l'inammissibile: la stretta, ma non per questo scorcentate o riduttiva dipendenza della trasposizione cinematografica dal contenuto verbale e dalle indicazioni di scena già presenti nell'originale. Una dipendenza che da sola basterebbe ad azzerare l'intero prontuario di luoghi comuni, frutto blandamente consapevole di una mancanza cronica di specifici argomenti alternativi. Del resto la volontà fin troppo ragionevole di scrivere la sceneggiatura di *Carnage* non da solo, ma a quattro mani con l'autrice teatrale Yasmine Reza, comporta la ferma intenzione di Roman Polanski di non ostentare la propria ingombrante presenza a spese del testo da cui ha preso le mosse, che non gli appartiene se non come lettore o come spettatore. Ciò spiega perché ha preferito ritagliare nel film, per sé, un coerente, allusivo e consequenziale ruolo ai limiti dell'invisibilità, consimile a quelli hitchcockiani efficaci ai fini dell'enunciazione del diritto di proprietà da parte dell'autore nei confronti del film e

<sup>5</sup> Cfr. Y. REZA, *Le dieu du carnage*, Paris, Éditions Albin Michel et Yasmina Reza, 2007 (tr. it. *Il dio del massacro*, Milano, Adelphi, 2011).

dello sguardo in esso profuso<sup>6</sup>: quello dell'anonimo inquilino allarmato dalle voci e dal crescendo violento dei vicini che sta investendo a fasi alterne anche il pianerottolo. Non dimentichiamo che *Le locataire* (cioè «l'inquilino» o «l'affittuario») è l'austero titolo originale de *L'inquilino del terzo piano* (1976), ove in via del tutto eccezionale Polanski si è concesso il perverso privilegio di esserne protagonista.

Detto altrimenti, Polanski non intende eccedere la misura del testo cui si è rivolto per convertirlo alla sua prospettiva dichiaratamente discreta, nascosta, quasi inconfessabile. L'operazione consiste principalmente in un lavoro di sottrazione. L'autore cinematografico in pratica toglie un po' qua, aggiunge un po' là. Da un lato rimane inalterato, anzi ostentato il rispetto della scrittura teatrale, il puro piacere di perdersi, quasi annullarsi nel testo altrui, che non può essere messo in discussione. Dall'altro è possibile cogliere già del titolo cinematografico, semplicemente *Carnage*, un ridimensionamento in senso ateo rispetto a quel *Le dieu du carnage* pregresso inscenato a teatro. Non si tratta di potenziare l'efficacia, a monte, della commedia. Polanski non sente il bisogno di trasformarne l'impianto, tradirlo vistosamente pur di dimostrare a tutti i costi di essere un autore di film, che come tale al di qua della macchina da presa ingombrante o persino al di là, in bella vista, deve ostentare cambiamenti radicali. Anche perché è esattamente questo il punto delicato, critico: lui, l'autore (quasi) non c'è. Non potrebbe. Non negli Stati Uniti almeno, dove ha tuttavia fatto sì che fosse trasferita l'azione cinematografica. Da buon ex «affittuario» di una scena domestica, talmente pericolosa e intrisa, già a teatro, di un tale potenziale violento da fare al caso suo, la ritiene meritevole di una seconda occasione, al cinema, spostandola senza troppo però traslitterare il dispositivo. Il passaggio dalla Francia agli Stati Uniti, da Parigi a New York, nasce dal bisogno di evidenziare uno spazio recitativo e – come vedremo – «figurale» a lui nella realtà interdetto, inaccessibile. L'assenza fisica dell'autore cinematografico costituisce una premessa giuridica, prima ancora che una scelta artistica o una questione teorica. In una simile condizione, coercitiva, penale, assume ben altro significato – e valore – l'esercizio del dissimulare l'aggressività e simulare la cortesia dei personaggi, o per meglio dire «figure», così come diventa strategica la prassi di ricreare o ricostruire ambienti e situazioni altrove. Rivisitare solo nominalmente e artificiosamente l'America, dopo averne colto e rese emblematiche le profonde storture strutturali, sociali e antropologiche in *Rosemary's Baby* (*Rosemary's Baby – Nastro rosso a New York*, 1968) e *Chinatown* (*id.*, 1974), suona un po' come una rivincita. Forse una provocazione, che si riflette nei due spazi aperti newyorkesi del parco sulla riva del fiume, inequivocabili sotto il profilo geografico, attraverso cui il film deroga al prototipo teatrale. Il che vuol dire – per Polanski – innanzitutto rendere non più verosimili gli interni riproposti fedelmente sullo schermo, l'appartamento e il pianerottolo, ma almeno parzialmente veri, contestualizzandoli. Cioè collocandoli in esterni reali.

### *Figure della violenza*

L'ex sventurato, schivo vicino di casa de *Le locataire*, sapendo di dover fare i conti

<sup>6</sup> Cfr. R. BELLOUR, *L'analyse du film*, Paris, Albatros, 1979; Paris, Calmann-Lévy, 1995 (tr. it. *L'analisi del film*, Torino, Kaplan, 2005). Il riferimento in particolare riguarda i capitoli consecutivi *Enunciare*, su *Marnie* (*id.*, 1964), e *Psicosi, nevrosi, perversione*, su *Psycho* (*Psyco*, 1960), pp. 228-264.

con la scena concreta, materiale americana, prende le mosse da una scena teatrale che lo avrebbe altrimenti trattenuto in Europa. Esplicitare le distanze esteriori non avrebbe aggiunto a questo punto molto a un film il cui estremismo differenziale e l'autonomia di pensiero non si traducono sicuramente, e banalmente, in un intervento esibito, massiccio, fastidioso sul copione o sullo spettacolo giustamente preesistenti e autosufficienti. È piuttosto l'impressione di una ripetizione conclamata a far brillare un intervento effettivo, autentico, compiuto con la dovuta discrezione, in punta di piedi o di macchina da presa: spiando di fatto la commedia da dietro la porta, la porta della (sua) camera semichiusa e soggetta a proibizione. La discrezione di Polanski consiste tutta nel restarsene in disparte, quasi autoescludendosi. In disparte dietro la macchina da presa, lontano dagli Stati Uniti senza rinunciare a guardare attraverso il suo personale spioncino critico, il mirino, l'obiettivo della macchina cinema, la mitologia, la storia e l'ideologia di una nazione cresciuta accumulando scheletri nell'armadio. Le cui pulsioni violente occasionalmente si manifestano in un circoscritto spazio domestico insidioso, teatro ineccepibile in cui si consuma l'incontro/scontro tra media borghesia benpensante e alta borghesia rampante, esemplificano su scala ridotta lo spirito puritano e ipocrita la nazione che lo ha incriminato. Di differenze quindi si tratta, non di divergenze tra il testo teatrale e il film. Differenze o – se si vuole – diverse prese di posizione, che restano tuttavia il frutto di decisioni condivise da Polanski e dalla Reza, sceneggiatori alla pari. La trama, le situazioni e le singole battute quasi sempre coincidono, perché devono. A eccezione di quei casi, concordati, in cui è la nuova ambientazione a richiedere modifiche. Alcune delle quali si rendono necessarie, altre meno o comunque non indispensabili, né automaticamente consequenziali. Come dire che se c'è da modificare qualcosa, per le ragioni di cui sopra, ragioni sottili e polemiche, in una cornice in cui è importante lasciare intatta l'impressione della riproduzione testuale, è bene che ne valga rigorosamente la pena, che si proceda con estrema cautela e cognizione di causa. Il progetto non deve essere snaturato, semmai è opportuno che si avvantaggi grazie alle circostanze, facendo di necessità virtù. Onde risultare in definitiva arricchito da variazioni più o meno inevitabili, sapientemente marginali: esse comprendono i parchi pubblici dove si consuma l'incidente violento tra i ragazzi (fuori scena nella *pièce*, in campo nel film), i cognomi dei due nuclei familiari (Cowan e Longstreet anziché Houllié e Reille), i nomi propri dei personaggi (Zachary anziché Ferdinand, Nancy anziché Annette, Penelope anziché Véronique, mentre quelli di Micheal e Alan sono semplici adattamenti anglofoni dei corrispondenti francesi Michel e Alain). Viene invece conservato tale e quale quello di Ethan, perché intoccabile: infatti comporta un richiamo prontamente esplicitato nel film alla nazione americana filtrato dall'emblema leggendario dell'eroe violento, virile e paradigmatico John Wayne, che va ad associarsi al cavaliere medievale Ivanhoe. Ethan, in omaggio all'implacabile protagonista del fordiano *The Searchers* (*Sentieri selvaggi*, 1956) assegnato con ogni probabilità da uno solo dei genitori, il maschio Michael/Michel che non sopporta né le buone maniere né le propensioni intellettuali della moglie, è però un nome che poco si addice al figlio ferito nello scontro fisico. E che forse calzerebbe meglio al coetaneo Zachary/Ferdinand, il quale ha saputo colpire per primo, e duramente, reagendo all'inaccettabile esclusione dal gruppo secondo il classico schema wayniano. Sta di fatto che sulla figura e sull'ammirazione del protagonista di *The Searchers* convergono un po' tutti gli adulti: non solo i due padri belluini, Michael/Michel e Alan/Alain, ma anche una delle due madri, la molto abiente Nancy/Annette che ha un rapporto con la cultura e l'arte di mera compiacenza, competizione e copertura

(«Lei è un'appassionata di pittura. [...] Anch'io adoro Bacon. [...] Crudeltà e splendore»), non diversamente da Penelope/Veronique, che pure ci crede o ci campa («Di pittura, Di fotografia. È un po' il mio mestiere. [...] Ah, sì Bacon. [...] Caos. Equilibrio»).

### *Differenza/ripetizione*

Ma la vera chiave di volta del discorso differenziale del film è il recupero inaspettato delle funzioni del telefonino di Alan, veicolo insopportabile dell'ingiusto sistema legale: questo squillo finale sorprende e inibisce tutti, interrompe la spirale degenerativa di quelle coppie mai fisse (Alan-Nancy contro Penelope-Michael, ma anche Alan-Michael contro Nancy-Penelope, senza contare i conflitti interni tra Alan e Nancy o tra Penelope e Michael, ripresi dalla commedia originale). Soprattutto serve a dar ragione, a rendere (in)giustizia al peggiore dei quattro personaggi, Alan, coerente almeno con una concezione negativa del mondo, dell'uomo, della famiglia. Quindi anche del figlio, che potrebbe difendere – da avvocato – per ragioni d'ufficio, come fa con la multinazionale incriminata, pur considerandolo un soggetto irrimediabilmente pericoloso. Alan – secondo Polanski – assurge a vero eroe mostruoso che spicca, per grado di pericolosità sociale e intellettuale, all'interno di un gruppo composto da due tribù minate da tensioni sotterranee, poiché almeno crede davvero al Male assoluto, divino, metafisico. Costui se non altro dà ragionevolmente conto dei mali del mondo intero, al di là delle pareti domestiche occasionali. Lontano dalle quali, lontano cioè da qualsiasi conformazione razionale di facciata o d'arredamento, la riconciliazione dei ragazzi o l'incolumità e la libertà del criceto possono imprevedibilmente possono avvenire o fortunatamente avere maggiori possibilità. Polanski però rifiuta ogni intercessione divina. Per lui infatti dio, ogni dio, si è estinto da tempo, dalla seconda guerra mondiale, compreso quello che opera sul fronte malefico, l'eventuale «dio del massacro» del titolo alla commedia, cui si è sostituito il puro «massacro» del titolo del film. In una cornice o quadro d'insieme, che rimanda a una *mise en abîme* incessante, reiterata, modulare con una specifica connotazione pittorica, in cui i ragazzi-figli all'esterno crescono mentre gli adulti genitori all'interno regrediscono senza via di uscita come nel buñueliano *El ángel exterminador* (*L'angelo sterminatore*, 1962) tutto appare tragicomicamente semplificato. Complice, in questa dimensione nietzschiana, nel bene e ancora più nel male, o al di là dell'uno e dell'altro, l'«eterno ritorno» che ricongiunge ma non assimila (se non nella forma) la sequenza iniziale a quella finale. E nel contempo consente ad Alan di recuperare l'arma infernale vedendo trionfare la sua demistificata ma schietta teologia, avendo peraltro assunto in corso d'opera una superiorità di fatto, un'antipatia non mascherata che ispira perciò simpatia. Privilegio che in fondo gli spetta in quell'articolato sistema (a)sociale di opposizioni che il film attribuisce non già a persone, forse nemmeno a personaggi di tipo tradizionale, bensì a «figure» di chiara provenienza pittorica, baconiana<sup>7</sup>, cui Polanski è ricorso seguendo e sviluppando l'accento contenuto nel testo teatrale della Reza. Puntando quindi a esacerbare una chiave non naturalistica ma freddamente «figurale» nell'accezione che Gilles Deleuze assegna al termine nel suo cele-

<sup>7</sup> Cfr. G. DELEUZE, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, 2002 (tr. it. *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet, 2004).



bre studio su Francis Bacon<sup>8</sup>. Vale a dire in opposizione alla prassi figurativa classica. Sono dunque «figure» quelle di *Carnage*, sempre perimetrare dalle inquadrature cinematografiche. O da pareti pronte a rinchiuderle, isolarle. E dunque sottrarle – in quanto «figure» – all'impressione di realtà umana. Lasciando che a disumanizzarle ulteriormente e a riprodurre l'effetto prismatico di una violenza molteplice e pluridimensionale contribuiscano di volta in volta campi e controcampi, veicolati inoltre da ogni cornice quadrangolare presente nell'appartamento-contenitore. Cornici di specchi, quadri, fotografie, immagini e oggetti vari iscrivono tali perfette «figure» di una violenza interna, fisiologica, visiva, agita, subita, dichiarata, che abbruttisce e nel contempo libera le fisionomie, gli abiti, le azioni, i linguaggi, le idee. L'universo baconiano è sempre in agguato: «Non esiste uomo né donna – ha scritto Michel Leiris – la cui sorte non sia, ne abbia coscienza precisa o no, un matrimoni del cielo e dell'inferno. Per chi lo applica agli esseri umani e lo spinge all'estremo, il realismo potrebbe sfociare in altra cosa che la tragedia?»<sup>9</sup>. Ma quante sono le «figure» mutate dall'autore di *Carnage* dall'originale teatrale, e riconsiderate con maggiore cognizione di causa attraverso l'asse Bacon-Deleuze? Contiamole: quattro in tutto, come gli spigoli degli oggetti sparsi ovunque. O delle rappresentazioni/riproduzioni incorniciate che diventano l'oggetto del disquisire, del contendere, contribuendo senza attenuanti generiche allo scambio o all'accrescimento incrociato del potenziale violento di un'intera società su scala globale, nel cui Darfur odierno rivive, si ripete, differenziata, la Shoah del secolo scorso, deprivata di provvidenza in *The Pianist (Il pianista, 2002)*. Esattamente come nei dipinti di Bacon. Specialmente nei trittici, uno dei quali viene progressivamente scoperto nel film (il cui manifesto pubblicitario moltiplica e ricolore in orizzontale per tre, con un richiamo al più americano Andy Warhol, ciascuna dei quattro ritratti disposti in verticale). A prima vista si direbbe il trittico *Three Studies of Lucian Freud* del 1968-1969. Degno contrappunto dell'Ebenezer Scrooge interpretato nella recita scolastica da Zachary (Scrooge/Zachary contro Wayne/Ethan: colui che alla fine viene perdonato contro colui che alla fine perdonerà). Un riferimento dickensiano, ottocentesco ma in realtà sempre contemporaneo. Che specialmente all'autore del più recente, analogamente fedele *Oliver Twist (id., 2005)* cinematografico sembra voler dire – e far dire – molto. Più che all'autrice del pur indispensabile, basilare *Le dieu du carnage*, dove infatti l'innesto dickensiano non era stato previsto.

### *Prove tecniche di leadership*

Spostiamoci ora nell'altra metà campo di questo intervento sui rapporti empirici tra teatro e cinema, ovvero tra la *pièce* di Beau Willimon, *Farragut North*<sup>10</sup>, e il film che Clooney decide di rititolare ambiziosamente *The Ides of March*, forse richiamandosi all'ancora più determinante modello teatrale shakespeariano, il Julius Caesar del 1599,

<sup>8</sup> *Ivi*, pp. 9-28.

<sup>9</sup> M. LEIRIS, *Francis Bacon ou la vérité criante*, in *Au verso des images*, Montpellier, Fata Morgana, 1980 (tr. it. *Francis Bacon o la verità urlante*, in *Sul rovescio delle immagini*, Milano, SE, 1988; poi in *Francis Bacon*, Milano, Abscondita, 2001, p. 23).

<sup>10</sup> Cfr. B. WILLIMON, *Farragut North*, New York, Dramatists Play Service, 2009 (tr. it. *Le Idi di Marzo. Farragut North*, Milano, Mondadori, 2011).



in cui risuona il monito dell'indovino rivolto al dittatore, «Beware the Ides of March» (I, 2), o forse anche all'omonimo romanzo del 1948 di Thornton Wilder che associava a Cesare il Duce fascista. La principale e macroscopica scelta che contraddistingue questa trasposizione cinematografica dell'attore/regista Clooney di un testo teatrale colaudato da quella contemporaneamente effettuata da Polanski, non può prescindere da una riflessione sul divismo hollywoodiano. Rispetto al testo di Willimon, che anche in questo secondo caso collabora attivamente alla sceneggiatura, Clooney interviene con chiaro intento autoreferenziale: porta sullo schermo, cioè in quadro, il personaggio del governatore Morris, candidato alle primarie del Partito Democratico per la corsa alla Casa Bianca, trasformandolo di fatto, per effetto divistico, appunto, nel perno della contesa tra i suoi più stretti addetti stampa, il giovane Stephen Meyers (Bellamy nell'originale teatrale) e il maturo Paul Zara. Questo imponente intervento diretto, sulla *pièce*, sposta il baricentro dell'azione dalla realtà modulare dello staff a quella principale del governatore. E concorre a definire la prospettiva, lo spazio d'azione, la strategia adottata dal suo nuovo autore/attore cinematografico, capace di accettare precise condizioni e di superarle, senza farsi sopraffare, rilanciando un'autonomia oggi giorno, a Hollywood, assai difficile da preservare. La stessa che esibisce nei confronti della *pièce* adottata e riadattata, cucita su misura del suo (saper) essere coerente e intelligente, tanto da riuscire da anni a tenere distinto il proprio (dover) essere o apparire un divo a tutto tondo, chiacchierato e dotato di *sex appeal*, dal proposito parallelo di rinnovare dall'interno le linee guida di quell'immaginario hollywoodiano contemporaneo alla deriva: deriva delle idee che collima con la deriva dei cosiddetti modi di produzione. Il Clooney regista soprattutto, ma anche spesso l'attore e il produttore, specialmente quando le diverse funzioni coincidono, procede al di là delle differenze specifiche e plausibili sulla falsariga di figure di riferimento obbligatorie come Robert Redford o Clint Eastwood. Sfrutta in modo costruttivo i vantaggi derivanti dalla sua posizione consolidata dentro l'industria cinematografica americana, converte in progetto autonomo la rendita che la popolarità ben pilotata e organizzata gli garantisce. Come divo e autore, personaggio e artista, dipendente e indipendente può permettersi il lusso di insistere nel vagliare ogni volta un universo che conosce fin troppo bene, anche per tradizione familiare: la società americana attraverso lo spettacolo, la società dello spettacolo. L'obiettivo intransigente consiste insomma nel guardare al suo Paese potremmo dire in rapporto a un rapporto, quello che intercorre tra spettacolo e società, o tra informazione e politica. Tra un testo teatrale e un film, per quel che riguarda il profilmico, o senza soluzioni di continuità tra l'azione politica e la cassa di risonanza televisiva, per quel che riguarda la trama e il tema interno a entrambi i testi. Fino ad oggi, da regista sempre in scena e in quadro, si era concentrato su tre fasi distinte del passato, realizzando a intervalli pressoché regolari i *suoi* film, *Confession of a Dangerous Mind* (*Confessioni di una mente pericolosa*, 2003), *Good Night, and Good Luck* (*id.*, 2005) e *Leatherhead* (*In amore niente regole*, 2008), in ordine cronologico inverso rispetto a quello delle epoche rappresentate. Con *The Ides of March* fa per la prima volta tappa nel presente, partendo dalla semplice constatazione che le regole del gioco non sono cambiate. È semmai diventato più opaco il contesto, più oscure e allentate le relazioni, professionali sentimentali, non fa differenza. Né sembrano esserci soluzioni di continuità, tra persone spersonalizzate e svuotate di senso proprio, che accettano passivamente l'infidia, la subiscono e la rilanciano. Più specifico e preciso è invece lo spazio d'azione, o meglio lo spazio di applicazione di quelle regole spietate che sovrastano gli individui, li rendono semplici pedine intercambiabili, tran-

sabili, di un sistema onnicomprensivo, normalizzato e trasversale. Si tratta di un sistema di vasi comunicanti tra una parte politica e l'altra in cui ognuna riflette al proprio interno la maniera dell'altra che naturalmente va ben oltre la politica tradizionalmente intesa, per investire la sfera «microfisica»<sup>11</sup> e dietrologica del potere, la dimensione parcellizzata, gerarchizzata e compartimentata della sua gestione ordinaria, alla poca luce non già della contrapposizione frontale accesa, senza esclusione di colpi, nondimeno legittima o comunque fisiologica, tra i principali partiti che si contendono la presidenza degli Stati Uniti, ma nel ventre molle dello stesso partito. Nemmeno più quello repubblicano, tradizionalmente rappresentato come spregiudicato e rapace, anche sul grande schermo dopo il Watergate. Ma da molto tempo le cose sono cambiate anche a Hollywood e dintorni, non più così credulona e sbilanciata sul versante *liberal*. Opere consimili come *Tanner '88* (1988) e *Tanner on Tanner* (2004) di Robert Altman o *The Manchurian Candidate* (*id.*, 2004) di Jonathan Demme hanno introdotto paradigmi nuovi, spiato in casa democratica. Anche in *The Ides of March* sono infatti i democratici a scontrarsi tra di loro, a cercare di lavare in casa i proverbiali «panni sporchi», a fare in modo che gli intrighi sessuali e politici, uniformati, confusi, restino in famiglia: una famiglia politica ampia, eterogenea e adulterata. Non a caso nel film, come nella *pièce*, la stagista ventenne, figlia del responsabile delle primarie, si porta a letto, forse inseguendo un amore inconfessabile e inopportuno, date le circostanze, l'addetto stampa del suo precedente e ancora più inammissibile, ex amante più in là con gli anni.

### *Il teatro della politica sullo schermo*

Non importa a questo punto stabilire che sia, nella *pièce* rispetto al film, l'identità specifica dell'inconfessabile altro uomo. Come si è detto, il film a questo scenario teatrale di partenza aggiunge, anzi sottrae umanità, senza cedere all'indignazione o allo spirito di denuncia. Semplicemente, nessuno di loro è essenziale. La presenza dell'attore/autore in campo risulta così inversamente proporzionale al grado di umanità che dichiara di difendere, ma che in sostanza adombra, incarna, riassume con idealismo ipocrita. Ognuno in questa partita, uomini e donne, giovani e anziani, possono avere più o meno fortuna, saper giocare le proprie carte, ma sono condannati all'anonimato, condizione simmetricamente opposta a quella del divo cinematografico hollywoodiano, ad essere contenitore di strategie altrui o, accettando quindi di restare in gioco a condizione di non essere, di togliersi o farsi togliere dal gioco, con le buone o le cattive, magari di rimettersi in gioco, rientraci e recuperare all'improvviso terreno, o ancora, altrettanto all'improvviso, di togliersi di mezzo definitivamente (suicidandosi, come fa Molly esclusivamente nel film). Per un candidato che vince ci saranno quattro o otto anni di presidenza, con l'intero staff al seguito, mentre per uno perdente c'è stata e ci sarà sempre un'altra occasione di compromesso vittorioso. Per un addetto stampa che viene estromesso ci sarà sempre invece un impiego molto ben retribuito ad attenderlo, mentre per una stagista tuttofare, ecco nel film shakeaspariano/wilderiano pronta un'altra, come lei, sua copia conforme, avanzare seguita anonimamente da una carrellata equivalente a quella che aveva accompagnato all'inizio la sventurata subito rimpiazzata. Né buoni né cattivi, dunque, solo fantocci, replicanti, oggetti soggetti e oggetti assoggettati

<sup>11</sup> Cfr. M. FOUCAULT, *Microfisica del potere. Interventi politici*, Torino, Einaudi, 1977.

alla logica orizzontale del contendere, nonostante la caratura degli attori messi in campo in tutti i sensi, a cominciare dallo stesso Clooney il quale, a differenza di Polanski, non deve nascondersi. Deve addirittura mostrarsi, farsi vedere, esibire se stesso come *testimonial* fisiologico di un'intera filmografia da regista intellettuale. Se *The Ides of March* procede dal teatro, non lo fa per prenderne davvero le distanze, non avendone bisogno, ma per portare alle estreme conseguenze la teatralità della politica, pronta per essere riproposta, recitata davanti alle telecamere che infatti aprono e chiudono il film, lo vincolano a un patto diabolico indissolubile, cui consapevolmente si concede anima e corpo il giovane apprendista stregone Stephen.

Perché Clooney estende il cast per entrarci dalla porta principale, come figura negativa? Perché in quanto entità divistica, sta con chi a Hollywood non tiene più di tanto a raccontare i retroscena della politica, fa parte dell'*élite* che la politica la fa e basta, a fianco dei candidati presidenti, dei presidenti, o più semplicemente con i film che incassano e corrispondono perfettamente alla legge reversibile della domanda e dell'offerta. Ma se sta loro, si mimetizza deve starci, stare al gioco, come autore al contrario cerca strade alternative, autocritiche, cercando appositamente di non confondersi tra i presunti o sedicenti «buoni». Perché li conosce molto bene, li frequenta. Insomma, il Clooney regista non si fida del Clooney personaggio che interpreta in *The Ides of March*, il candidato Mike Morris, ma nemmeno del suo fidato e (in)sincero, abile e sedicente addeetto alla comunicazione vincente. Fa sì, nel film, che condividano la stessa ragazza, li rende uno il clone o la controfigura dell'altro, impegnati tra una trasmissione e l'altra a ripetere parole già scritte, prescritte, ciascuno a suo modo a fare le sue mosse in quelle prove tecniche non soltanto televisive di *leadership*, dove è più facile essere cambiati che cambiare o far cambiare le cose. L'attuale radiografia tragica, teatrale delle primarie democratiche si riallaccia anche a *Good Night, and Good Luck*, in cui già l'autore lasciava molto bene intendere che il problema non era la censura maccartista e meno ancora l'ingombrante, volgare, storico senatore ultraconservatore e aggressivo Joe McCarthy, semmai il maccartismo di lunga durata, l'autocensura, il McCarthy segreto che ognuno, nello spettacolo e nell'informazione, coltivava e coltiva dentro. In *The Ides of March* sembra di assistere proprio a una parabola polanskiana, donde la concomitanza di *Carnage* e *The Ides of March* su base teatrale condivisa. *The Ides of March* sta a Clooney come *The Ghost Writer* (*id.*, 2010) sta a Polanski. Con la differenza che in *The Ides of March*, quando si scontrano i due mondi, quello del giovane replicante e quello del maturo prototipo forte della sua aura divistica, non importa per colpa di chi, indipendentemente dalle peggiori pratiche della *Reapolitik*, prende il sopravvento il (peggiore) sé. Stephen Myers si serve del Mike Morris di turno, e viceversa, nella misura in cui il presunto miglior candidato deve anche essere idealizzato, divinizzato, adorato affinché dopo lo si possa tradire, meglio e per una giusta causa. Il nuovo divo emergente della politica-spettacolo per primo si dà a vedere nella prima sequenza, proprio perché questa si ricongiunge circolarmente all'ultima, essendo il suo eroe negativo già pronto a sostituire/ripetere l'altro ex eroe assente, obbedendo a un piano di riproduzione concordata. Che si offre da subito come simulacro bello e pronto di un'idea di politica, di cinema, di spettacolo assente, presente, ricambiabile, ricandidabile. I cui emissari occasionali, provvisori, transitori, sono costretti a stare sempre sul chi va là, condannati perennemente, in chiave shakeaspeariana, ergo teatrale, chiusa, perimetrata (camere d'albergo, sale conferenze, automobili, studi televisivi, sottogati tutti del palcoscenico), a «guardarsi» dalle sempiterne «Idi di Marzo».