

## Tropo vero per essere vero

Franco La Polla


**American Beauty di Sam Mendes  
con Kevin Spacey, Annette Bening, Thora Birch, Usa 1999**

**a**merican Beauty è un film importante, ma non tanto per ragioni estetiche. È un film-campione che ci dice non meno sul suo pubblico che sull'America. È stato osannato dai critici, e il pubblico è accorso in massa e l'ha applaudito altrettanto forte. Ma a differenza da ciò che quasi regolarmente avveniva con Kubrick, questa volta al pubblico la pellicola è piaciuta davvero. C'è tuttavia un intoppo: il pubblico non sa perché. Qualunque spettatore, interrogato, vi dirà quanto sono bravi Spacey e la Bening, ma non riuscirà a formulare un solo apprezzamento organico e compiuto sul film. Il fatto è che si tratta di un compito improbo, perché, preso alla lettera, il soggetto di *American Beauty* non è molto più che quello di una commedia televisiva venata di nero, di quelle che abbiamo visto troppo spesso e che ci sembrano un po' tutte uguali.

Come al solito, la questione riguarda la realizzazione, la forma (ma anche qualcos'altro). La prima cosa che viene in mente in questo senso è l'ironia. Commedia televisiva, certo, ma quanto ironica. In realtà l'indubbia ironia del testo è il punto d'arrivo, la conquista, del film: ciò che importa è il modo in cui esso vi perviene. E qui arriviamo al punto.

La tipologia cui la pellicola appartiene è quella della commedia psicologica. Solo che questo genere è tradizionalmente imbevuto di realismo, cioè di verosimiglianza. Vale a dire, esso è programmaticamente una foto-

grafia della quotidianità americana. All'apparenza *American Beauty* fa lo stesso con quei suoi quadretti del suburb, del liceo, dell'ufficio, della casa, ma in realtà si costruisce in un modo del tutto inverosimile, non meno delle semioniriche soggettive del protagonista infoiato della ninfetta. Ogni interrelazione (perlomeno fra adulti) è pensata e realizzata in termini esasperati e manieristici; ogni personaggio interpreta il carattere che è chiamato a incarnare non come credibile replica, bensì come sua esaltazione. In altre parole il marito sottomesso è troppo sottomesso, e quando diventa ribelle è troppo ribelle; la moglie arrivista è svaccatamente tale e il suo modello d'agente immobiliare troppo marcatamente conscio di sé in quanto modello; allo stesso modo l'ex marine filonazista è troppo violentemente marine e nazista, e così via. Non è un caso che il personaggio più realisticamente convincente (e di conseguenza il più commovente, anzi l'unico) sia quello della madre di Ricky: la donna infatti è, sì, anch'ella "troppo", ma a differenza da tutti gli altri non parla mai, e dunque proietta in interiorità il suo eccesso comunicandoci perfettamente la frustrazione e il dolore di una vita sprecata (lo spreco della vita essendo ciò che accomuna tutti i personaggi adulti del film).

In tempi di trionfo del fantastico, di spade laser, alieni ribut-

tanti, mostri da incubo, il rifiuto della realtà ben raramente si presenta sotto questa subdola veste. Da un certo punto di vista sembra quasi di essere ritornati alle convenzioni della commedia americana classica, nella quale tutto avveniva fluidamente anche se tutti sapevamo che in quel modo non sarebbe mai potuto avvenire e ci deliziavamo sospendendo coleridgicamente la nostra incredulità. In realtà, a differenza da quest'ultima, *American Beauty* non scopre il gioco in modo altrettanto chiaro e diretto. O forse siamo noi a essere cambiati e ad aver perso ogni sensibilità per renderci immediatamente conto della serie di convenzioni che reggono il film.

Che dietro ad *American Beauty* ci sia il vecchio cinema americano ce lo dice peraltro anche il suo incipit, evidentemente mutuato da *Viale del tramonto* (ma ce lo dice anche la passione del protagonista: un chiaro riferimento a *Lolita* di Kubrick, film che cominciava pur esso con un cadavere continuando con un lungo flashback): anche lì un cadavere parlava raccontando la storia che lo aveva portato a perdere la vita. Con la differenza che qui, oltre a essere una commedia, il film non ci mostra alcun cadavere sino alla fine, sicché col proseguire della vicenda o ci si dimentica di quel sinistro avviso o si è portati a pensare che qualcosa succederà perché esso non si

avveri. Come si vede, anche qui ciò che sembra essere una cosa si rivela esserne un'altra: un esordio da un classico film noir (il più grande film gotico americano, secondo Richard Corliss) nasconde una commedia che finisce come un noir. *American Beauty* è un esercizio di mascheramento, come del resto la serie di supposizioni su chi sarà l'assassino nel finale.

La componente metalinguistica, tuttavia, non è così limitata e occasionale: il film è anche una fine riflessione sul cinema. Ricky e la sua videocamera sono alla base dell'epilogo drammatico della storia. La collezione di nastri che il giovane raccoglie non ha alcun senso se non quello di registrare la realtà (sono i nastri il vero film realistico di *American Beauty*). Ma la realtà parla a seconda di quel che vogliamo sentire; o, se si preferisce, può essere letta in modi diversi. Così, la più innocentemente asettica delle riprese appare agli occhi dell'ex marine come la prova di turpi pratiche sessuali mercenarie. Ossia: inutile fare cinema realistico, tanto chi lo guarda lo legge come è portato a leggerlo. E tuttavia l'oggettività ha una sua verità e una sua bellezza: il mulinello che il giovane mostra a Jane e che nelle sue parole diventa l'epitome stessa di ogni bellezza. Qui non c'è esagerazione e non c'è ironia: Ricky coglie nell'organizzazione del microcosmo l'infinita complessità e bel-

lezza universali. Non c'è dubbio, questo è Emerson. Quello stesso Emerson della cui etica della "self-reliance" il protagonista è parodia. E perché non ci si può fidare della fiducia in se stessi? Ma perché la realtà non è oggettiva, bensì sempre soggetta a interpretazione, e nemmeno il mezzo di registrazione più fedele di cui disponiamo, il cinema, riesce a sottrarla a questo suo destino. Per di più, la realtà non si identifica ancora del tutto con la ripresa che ne fanno i mezzi tecnici, come dimostra bene il confronto fra la sequenza-confessione iniziale di Jane che afferma di voler uccidere il padre e quella identica, molto più avanti nel film, dove però sentiamo la ragazza aggiungere un tranquillizzante "Sto scherzando" dopo che Ricky ha smesso di girare. Ecco, la differenza è tutta qua: al cinema (e in televisione) si uccide, nella vita reale lo si può anche dire, ma spesso si "scherza".

La "bellezza americana", dunque, oltre a essere una rosa, è anche qualcosa che cogliamo se vogliamo coglierla rendendoci conto che essa è lì, girato l'angolo, davanti a noi. Il Sublime Americano non è soltanto quello naturale dei canyon né quello culturale dei ponti giganteschi e dei grattacieli vertiginosi. Ma di Emerson ormai può ricordarsi sì e no Terrence Malick, e magari questo filmino intelligente il cui successo lascia un varco alla speranza che in America si possa ancora fare del cinema con la testa invece che con le macchine.