DOPPIOZERO

Birdman contro Broadway

Luigi Bonfante
10 Febbraio 2015

Come sanno bene gli sceneggiatori di Hollywood, ogni storia che si rispetti racconta il viaggio di un eroe che lascia il suo mondo per andare in un mondo a lui estraneo, dove è un pesce fuor d'acqua e deve affrontare ardue prove che mettono a rischio la sua vita. L'eroe di *Birdman,* il film di Alejandro Iñárritu che ha ottenuto ben nove nomination agli Oscar 2015, è un attore perseguitato dal suo personaggio cinematografico – Birdman, celebre supereroe dei fumetti – che cerca disperatamente di ridare un senso alla sua carriera artistica in declino e alla sua vita personale allo sbando rischiando tutto, soldi e faccia, per mettere in scena una raffinata opera teatrale a Broadway, tratta dal capolavoro di Raymond Carver, *Di cosa parliamo quando parliamo di amore*.

Si poteva ricavarne un dramma psicologico, con o senza lieto fine, ma comunque molto esistenzialista e antispettacolare; oppure una commedia brillante, magari un'arguta satira che contrapponga l'elitismo newyorkese di Broadway al populismo losangelino di Hollywood. Iñàrritu ne tira fuori invece un affascinante ibrido che non solo fonde assieme satira e dramma, ma amalgama in modo spettacolare e profondo, tanti temi dialetticamente contrapposti: teatro e cinema, uomo e personaggio, realtà e finzione, arte e spettacolo. Il nostro eroe, Riggan Thomson (interpretato da un sorprendente Michael Keaton, che porta in dote anche l'ombra del suo "vero" Batman) vuole dunque passare dal mondo dello show business a quello dell'arte e scopre che tra Hollywood e Broadway c'è una segregazione ancora più rigida di quella tra i viaggiatori di prima e terza classe del Titanic, ma rovesciata: è il ricco e famoso a essere il reietto, perché considerato un attore incapace e ignorante, adoratore dell'audience e del denaro, indegno di far parte del mondo della vera arte. E con una difficoltà aggiuntiva: non può nemmeno camuffarsi cambiando d'abito, e per tutto il film dovrà lottare per togliersi di dosso – non solo metaforicamente – il suo alterego con superpoteri, l'ombra fin troppo concreta e ossessiva di Birdman.

In effetti quei due mondi, nella tradizione culturale americana, sono vissuti come due caste: *highbrow* e *lowbrow,* ovvero "fronte alta" e "fronte bassa", metafora d'origine frenologica che evoca una differenza così radicale da pretendersi antropologica. Quanto sia obsoleta questa distinzione, lo aveva dimostrato da noi già 50 anni fa Umberto Eco con *Apocalittici e integrati* (sulla cui copertina, non a caso, campeggiava il prototipo dei supereroi in calzamaglia, Superman). Ma l'apocalittico è un idealtipo *die hard,* soprattutto quando si trova di fronte alla dilagante degenerazione spettacolar-adolescienziale del cinema americano più commerciale.

Michael Keaton, Edward Norton

Nel film il cattivo più temibile che il nostro supereroe deve affrontare non è il mostro alieno che compare a un certo punto dall'alto dei grattacieli, ma l'*apocalittico*, supremo guardiano del mondo *higbrow*, che ha la faccia acida e disgustata della temutissima critica teatrale pronta a distruggere la pièce dell'ex Birdman prima ancora di averla vista. Tuttavia Riggan deve lottare anche con un cattivo molto più subdolo: l'*integrato* che ha dentro di sé, il richiamo di Hollywood, il suo lato d'ombra con la voce cavernosa e le sembianze di Birdman, che lo incita a tornare ai suoi superpoteri, al successo e ai milioni di fan che lo amano come un essere superiore. È una lotta durissima, sempre sul filo della sconfitta, tra depressione e rigurgiti narcisistici, per un attore che si sente sulla strada del tramonto e cerca di tornare a volare mentre tutto attorno lo tira giù: l'ambiente ostile, il giovane collega teatrale molto più cool (Edward Norton, perfetto nella parte), la figlia e l'ex moglie che gli rinfacciano il suo fallimento di padre e marito, la critica col dente avvelenato, gli umillianti incidenti durante le anteprime.

La storia è dunque in questa prova di passaggio. Bourdieu, che sulle dinamiche sociali della distinzione ha scritto un saggio fondamentale, direbbe che l'eroe che un tempo vantava un cospicuo capitale economico (massmediatico), cerca di rifarsi un capitale culturale (artistico), senza sapere che non basta appendere al chiodo la calzamaglia del successo hollywoodiano: ciò che “distingue” il vero artista non è un abito, ma un *habitus*, cioè un'insieme di predisposizioni introiettate crescendo in un mondo che si nutre di gusti difficili e astratti e che su questi gusti fonda il suo disgusto per quelli facili e volgari dei ricchi parvenu. Ecco perché la prova dell'eroe, celebre ma ignorante, è così difficile. E non gli basta aver scelto, per la sua riduzione teatrale, un autore come Carver il cui mondo poetico, fatto di minuscoli, dolenti e impotenti frammenti di realtà, è diametralmente opposto alla spettacolare e prepotente finzione del cinema da botteghino.

Un pregio notevole del film, che contribuisce molto alla sua originalità, è che la lotta dell'eroe si rispecchia anche nella forma. È infatti costruito mettendo assieme, due registri espressivi opposti e stridenti, che corrispondono ai due mondi in conflitto: il teatro-verità e lo spettacolo-finzione. Spettacolare e hollywoodiana è l'idea di presentare Riggan come una specie di mutante, mezzo fallito e mezzo supereroe, sfruttando gli effetti speciali per dotarlo di “veri” superpoteri. Questi inserti da *superhero fiction* spiccano come momenti surreali nel contesto rigorosamente realistico, ma sono interpretabili anche come proiezioni allucinatorie della mente di Riggan (tranne, come vedremo, nel momento cruciale che chiude il film).

Teatrale e realistica è, per contro, la scelta di girare tutto come un piano sequenza continuo (notevole la fotografia di Emmanuel Lubezki, già premio oscar con *Gravity*). L'atmosfera febbrile del backstage teatrale è resa con grande efficacia dai lunghi ciak che costringono gli attori a recitare con l'ansia dell'errore, dagli sguscianti movimenti di macchina sincronizzati con azioni e dialoghi, che attraversano i claustrofobici meandri del teatro, sempre inquadrati col grandangolo e accompagnati soltanto dal ritmo sincopato di una batteria. Infine, ciliegina sulla torta, per realizzare una scena clue, Keaton ha dovuto attraversare una vera folla in mutande!

Questo doppio registro non è solo una brillante soluzione estetica: è anche un indizio per far emergere il senso di un film così complesso e ambiguo. Vuole essere una satira (da apocalittico) contro la spettacolarizzazione del cinema, ma astutamente realizzata con gli strumenti del cinema spettacolare? O una dimostrazione (da integrato) che l'industria hollywoodiana può competere col teatro ed essere arte vera? Da che parte sta Iñárritu?

Cominciamo a vedere da che parte sta il suo eroe. Riggan condivide evidentemente l'ideologia del cattivo apocalittico: non sopporta più le finte, puerili calzamaglie *lowbrow* ed è convinto che il bello-e-buono stia nel mondo *highbrow* in cui cerca di farsi accettare. Ne è talmente convinto da rischiare il tutto per tutto. Non sa però che l'esito della sua impresa dipenderà, paradossalmente, dagli stessi meccanismi dello spettacolo da cui pensa di sfuggire. E sarà proprio la discesa nel gorgo della sua umiliazione, della sua inettitudine e della sua disperazione che, senza accorgersene, rimetterà in moto quei meccanismi: gli imbarazzanti incidenti delle

anteprime, che lo fanno sentire inadeguato e ridicolo, dilagano su youtube; e lo scontro con la cattiva apocalittica, che gli toglie ogni speranza spingendolo a farla finita, lo proietta al vertice di quell'arte che sembrava definitivamente al di sopra delle sue capacità.

Per raccontare questo passaggio cruciale ci vuole una digressione sulla finzione nella finzione, ovvero sulla piece tratta da *Di cosa parliamo quando parliamo di amore* che Riggan mette in scena nel film. Il clou è nel finale quando un uomo irrompe nella camera da letto dell'ex moglie minacciando lei e il suo partner con una pistola. È uno dei modi in cui si manifesta l'amore per Carver: una violenta, disperata richiesta di essere amato, rivolta a chi non può ricambiarlo, che si conclude col protagonista che si spara. Nel racconto tutto ciò rimane del tutto fuori scena, solo accennato nei dialoghi di due coppie. Riggan, con un tocco un po' rozzo ed enfatico, ne fa l'acme della sua pièce, la scena madre conclusiva. Ma è la sua disperazione a trasformarla in una nuova forma d'arte. Al momento del grande debutto, arriva infatti in palcoscenico impugnando una pistola vera, minaccia gli altri due attori, come da copione: “Perché devo sempre finire per implorare la gente di amarmi?”. Poi si gira verso il pubblico in sala, con un amarissimo sorriso che gli esce a singulti come dei conati (bravo Keaton!): “Io non esisto. Non sono nemmeno qui. Non esisto. Niente di tutto ciò ha importanza”. Alza la pistola verso pubblico e finge di sparare. Quindi se la punta alla testa e spara. L'immedesimazione è totale: il destino del personaggio in scena coincide con quello dell'attore che lo interpreta, un artista disperato perché non riesce ad essere amato da quel pubblico. E proprio quell'estrema immedesimazione diventa uno spettacolare “effetto speciale” che gli conquista l'amore impossibile degli apocalittici e contemporaneamente un nuovo successo in quello degli integrati.

Questo gesto ha infatti un doppio effetto: uno sul mondo *highbrow* e uno sul mondo *lowbrow*. A conquistare gli apocalittici di Broadway è l'effetto di realtà (contrapposto ai finti effetti speciali del cinema). La loro ideologia sembra infatti basarsi sull'equivalenza: l'arte = verità; spettacolo = finzione. È una concezione romantica dell'arte che ha in Rilke e Rimbaud i propri alfieri ottocenteschi. Rilke diceva che "le opere d'arte sono sempre il prodotto di un rischio corso, di una esperienza condotta fino all'estremo, fino al punto in cui l'uomo non può più continuare". E Rimbaud chiedeva alla poesia di cambiare la vita e metteva in scena i propri deliri in *Una stagione all'inferno.* Ma questa idea dell'arte si è reincarnata potentemente in molte avanguardie del Novecento, a partire dal surrealismo. Il "teatro della crudeltà" di Artaud, gli happening di Kaprow e degli artisti di Fluxus, il *Living Theatre* di Beck e Malina, che non volevano "fingere la vita, ma esserla", sono lo sfondo implicito dell'elitismo sprezzante dei nemici di Birdman: il vero artista/attore mette in scena la vita ("Io fingo ovunque, tranne che in palcoscenico", si vanta l'antagonista teatrale di Riggan interpretato da Norton).

È quest'idea, dunque, che spinge la critica apocalittica a rinunciare alla sua ostilità preconcetta di fronte al sangue vero sprizzato sul pubblico, "quel sangue che mancava disperatamente dalle vene del teatro americano". Con la sua spettacolare uscita di scena, il mediocre attore da fumetto hollywoodiamo ha portato in scena il suo dramma personale, creando involontariamente una "nuova forma" di teatro: il "superrealismo".

Certo, Riggan voleva solo farla finita finendo sulla prima pagina dei giornali. Ma grazie alla "inattesa virtù dell'ignoranza" (come recita il titolo della tanto temuta recensione, nonché sottotitolo del film), l'eroe riesce a superare la prova: farsi amare da Broadway e liberarsi del suo Birdman, che s'intravvede di sfuggita un'ultima volta seduto sul water, silenzioso e senza superpoteri. Riggan invece – che come il personaggio di Carver ha fallito anche il suicidio – ha conquistato altri superpoteri. Quando la figlia si affaccia alla finestra dell'ospedale pensando che il padre si sia buttato, guarda in basso, sgomenta; poi alza lo sguardo e lo sgomento si apre in un sorriso. Il film finisce così, sul suo primo piano. E noi, senza più vederlo, immaginiamo che ora suo padre voli davvero, grazie ai nuovi superpoteri del super-realismo.

Anche il mondo dell'arte infatti è immerso nella Grande Ragnatela che avvolge il mondo degli integrati e per raggiungere il successo bisogna diventare "super". Il gesto clamoroso è una bomba comunicativa virale, uno spettacolo che si riproduce da solo e che riporta Riggan a brillare su migliaia di schermi contemporaneamente, proprio come voleva il suo alter ego in calzamaglia. "350 mila visualizzazioni in meno di un'ora. Che lo credi o no, questo è potere", dice a un certo punto la figlia a Riggan, mostrandogli il cellulare. Il viaggio dell'eroe culmina passando attraverso la morte e la rinascita: Riggan può tornare a volare, senza la calzamaglia, nel cielo delle star.

Nel manuale del bravo sceneggiatore hollywoodiano, superata la prova, l'eroe riporta un "elisir" al suo mondo o agli spettatori. L'elisir di Riggan è la scoperta che anche l'ignoranza dell'integrato ha le sue virtù. Ma forse l'elisir più importante è quello che Iñárritu porta al mondo di Hollywood: la prova che anche nel mondo degli apocalittici il successo artistico risponde alla logica dello spettacolo e degli "effetti speciali", e che anche gli integrati possono fare arte. Non merita un Oscar?

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO