

## cinema >>> **Into the Wild. Una riflessione critica**

*Per molta critica giornalistica italiana a corto di solide basi metodologiche allontanarsi da quel gusto «indotto da chi ha gli strumenti per indurlo» - come ha osservato Gigi Livio - è un'operazione sempre imbarazzante e spesso impraticabile. Il caso costituito dal film Into the Wild (nelle sale dal 25 gennaio 2008) ci pone di fronte agli effetti disastrosi di questo atteggiamento.*

di Enrico Pili

Il film, diretto nel 2007 da Sean Penn e interpretato da Emilie Hirsch, è stato accolto in Italia dalla genuflessione generale delle maggiori testate giornalistiche. Eccone alcuni esempi. Lietta Tornabuoni, parla su "La Stampa" (18 gennaio) di «fascino hemingwayano dell'uomo che [...] sa dominare il suo ambiente», e si limita prudentemente alla descrizione del film. Piera Detassis invece nota su "Panorama" (31 gennaio) che «se l'intento era quello "di far battere i cuori dei giovani più velocemente", Sean Penn, al suo quarto film da regista, con *Into the Wild*, può dire di esserci riuscito anche con quelli, ben più aridi, dei critici» e insiste su come «Penn davvero colpisce al cuore».

Maurizio Porro apprezza, sul "Corriere della Sera" (1 febbraio) la «bellezza visiva estenuante». Sul "Sole 24 ore" (3 febbraio) Roberto Escobar parla di «film forte e sincero» e di come Penn sia «tra i pochi "arrabbiati"» di Hollywood, per poi lanciarsi in una ridicola analisi del percorso del protagonista Alex come cammino di un «San Francesco d'Assisi redivivo» attraverso quella Natura «genuina» che piace tanto al pubblico degli States, bella e crudele, ancora in odore di romanticismo stantio venato di quello Steinbeck di cui Hollywood non vuole liberarsi.

Boris Sollazzo su "Liberazione" (25 gennaio) rilascia poi dichiarazioni sconcertanti: «Ci sono libri, dischi, film che ti cambiano la vita. [...] *Into the Wild* è un titolo per tre capolavori. In quello di Jon Krakauer [...] si racconta la vicenda che sconvolse l'America, quella di Christopher McCandless, giovane laureato della buona borghesia americana che rinnegò le false verità della sua società per abbracciare la natura, l'umanità, quella verità che nasce dalla libertà più totale [...]. Da qui nacque un altro viaggio, quello di Sean Penn: questa storia dolce e tragica l'ha voluta portare sul grande schermo. Usa il libro come canovaccio e la sensibilità poetica e politica come connessione profonda con Chris: così, in 144 minuti, ci regala uno dei film più belli degli ultimi anni. Ed è proprio lui ad aver coinvolto Eddie Vedder [...]. La voce dei Pearl Jam ha scritto parole e note [...] che rendono speciale e unico questo lungometraggio» come se a fare il capolavoro fosse la "grazia" dell'uomo immerso nella Natura sovrastato da musicchette *country* che parlano al cuore (degli americani, si intende).

Anche Nepoti su "La Repubblica" (25 gennaio) si unisce al peana generale parlando di come il film lo «sorprese ed emozionò alla Festa del Cinema di Roma» e di come Penn «[osi] realizzare un film sul valore della solitudine in un tempo che avverte la solitudine come il massimo pericolo, tanto da esorcizzarla di continuo con i telefonini» dimostrando una visione perlomeno distratta della pellicola. Ma non si ferma qui: «la *wilderness* è libertà e verità [...]. In una scena ai limiti del sublime Alex, [...] si trova di fronte un gigantesco orso bruno [...]. Qui Penn dà forma definitiva al mito dell'incontro tra due creature libere nel Paradiso Perduto». Valerio Caprara su "Il Mattino" (26 gennaio) afferma che «il lirismo, lo slancio e la credibilità di *Into the Wild* crescono senza bisogno di alcun puntello man mano che entrano in campo i pittoreschi personaggi».

Infine Maurizio Cabona, sul "Giornale" (25 febbraio), segnala il lavoro di Penn come uno dei «rari film da vedere di questi tempi». L'unico critico a sentire la "puzza di bruciato" sembra essere Alberto Crespi che, su "l'Unità" (25 gennaio), avverte l'«eccesso di poesia "programmatica"» del film notando poi che «tutti i riferimenti culturali che Penn dissemina nel film sono quelli giusti, quelli dell'America "che ci piace"». Ma anche Crespi passa sopra all'analisi della forma, che è invece motore e maschera di tutta l'operazione nostalgica e patriottarda portata avanti dal film.

Prima di passare al problema formale chiariamo però un punto su cui i recensori si sono trovati in difficoltà: *Into the wild* NON è un film antihollywoodiano o "raro" o "nuovo". Sean Penn non "osa", infatti il film si presenta perfettamente organico al suo tempo e all'industria culturale che ne è espressione, come nessun'altra pellicola degli ultimi anni. L'onda cavalcata da Penn è quella della "New New Hollywood" dei giovani registi americani alla ricerca continua della *trovata* "stantia" (E. Pound), portati a battesimo dai vari Sundance Film Festival e guidati da quelle star "arrabbiate" e democratiche che muovono verso la California minacciando di far esplodere il salotto hollywoodiano dall'interno (decise più che mai a riarredarlo secondo i propri gusti e a prenderne definitivo possesso).

E qui entra in scena la forma del film: Sean Penn sa bene che bisogna cambiare tutto perché non cambi nulla nella percezione dello spettatore "dormiente" (F. Jesi). Il regista costruisce il film nella maniera che più *si* pensa antihollywoodiana, così da assicurare l'indoramento generale della pillola (tanto per il pubblico quanto per la critica, come vedremo): il film è girato con le regole di quella che è oggi la forma più raffinata di naturalismo, un naturalismo filtrato dall'"estetica" postmoderna inaugurata da registi come Tarantino e Inarritu. E non c'è da stupirsi se per raggiungere la "comunione di amorosi sensi" con il pubblico è oggi necessario un gioco stilistico apparentemente antinaturalistico: il film utilizza ogni genere di riprese possibili (macchina a mano, accelerazioni, *ralenti*, campi lunghi, dettagli, carrellate, sguardi in macchina, panoramiche a schiaffo), montate poi tra loro nel modo più "carino" possibile – ossia codificato dall'industria culturale in un godardismo di maniera che spoglia di ogni significato straniante i virtuosismi visivi del secondo Godard – al fine di confezionare comunque la "bella immagine" che spezza il cuore della "critica" italiana.



*Uno dei primi piani in cui il protagonista (Emilie Hirsch) invita lo spettatore a commuoversi con lui. Il trucco naturalistico mostra come il personaggio suoni immediatamente falso, costruito com'è secondo i bisogni dello spettatore, che va rassicurato: la barba deve dare l'idea di una situazione di vita "selvaggia", ma è troppo curata, il viso è troppo pulito, e i denti sono bianchissimi.*

Allarma come la critica giornalistica italiana mostri qui una terribile sintonia con quella visione di "Poesia" costante nell'immaginario hollywoodiano, un "poetico" giocato sulla dolcezza, sulle atmosfere gentili e sull'immane colonna sonora, che contribuisce a mascherare il forte messaggio ideologico di fondo, ad addolcire il boccone. Ogni ripresa insomma ha come fine il *movere* e il *delectare* (la camera a mano e i dettagli immergono lo spettatore nell'azione, i paesaggi in panoramica e in campo lunghissimo servono a rilassarlo, i *ralenti* lo portano a prestare maggiore attenzione alle emozioni del protagonista e quindi a un maggiore coinvolgimento).

Una volta coinvolto lo spettatore, entra in campo il simbolo.

A braccetto con il naturalismo, il simbolismo immerge il pubblico ancor più a fondo in una atmosfera anestetizzante fatta di valori "genuini", e comincia a trasmettere messaggi tutt'altro che subliminali. I simboli disseminati lungo il film sono volutamente facili da individuare. Sono però simboli che non chiedono di essere sezionati e scavati fino in fondo; allo spettatore è richiesto uno sforzo superficiale di traduzione, risultante da una percezione segno-significato fortemente stereotipata: ormai distratto, al sicuro e coccolato, il pubblico potrà ora "digerire" il messaggio. Proviamo a "smascherare" alcuni di questi simboli.

I genitori che sorridono, lucidano la macchina, contano i soldi: lo Spirito Americano, corrotto dal denaro, si concretizza nella famiglia borghese americana che vota Bush, che manda i figli al *college* e che ha perso il legame con la Natura (quindi ha perso automaticamente la purezza, la "vera" libertà, la semplicità del "buon selvaggio").

Tutti coloro che Alex, il protagonista, incontra sul suo percorso si sentono come graziati, piangono e si innamorano di lui: il ragazzo ha intrapreso un viaggio mistico che lo avvicina alla purezza, e questo stravolge chi, anche se ai margini, è inserito in una qualche comunità sociale (*hippies* compresi, per intenderci); quindi la purezza la si ottiene allontanandosi dalla società e ricongiungendosi alla Madre

Terra (ma Alex è il giovane belloccio Emilie Hirsch, attore ormai riconoscibile dal grande pubblico e assunto a emblema del figlio biondo sempre sorridente che tutte le mamme vorrebbero avere, segno che l'americano che può aspirare alla fonte primigenia è irrimediabilmente W.A.S.P., acronimo di tragica memoria per White Anglo-Saxon Protestant).

Alex legge solo tre libri tra cui *Il richiamo della foresta* di London e il *Walden* di Thoreau: l'eroe quindi legge i libri che stanno alla base della cultura americana, è un vero americano e rassicura lo spettatore medio americano in quanto sfoggia una cultura infima. Inoltre ogni volta che parla di sé si rivela totalmente *inarticulate* (per usare un aggettivo che Robert Brustein adottò per definire la difficoltà di esprimersi compiutamente degli attori del Metodo): come un novello James Dean, è incapace di guardare se stesso e si limita a frignare.

Tutti coloro che Alex incontra sono buoni e cari (a parte i poliziotti, che sono brutti e cattivi): chi vive ai margini della società, sperduto nella provincia americana è buono e caro perché più vicino alla Madre Terra che alla civiltà. I poliziotti invece sono schiavi del potere, irrimediabilmente corrotti e mostruosi, nemici dello Spirito Americano (ma la provincia americana è davvero il paradiso terrestre? Pellicole come *Dogville* suggeriscono a tal proposito una risposta per nulla pacificata).

Nel faccia a faccia finale con l'orso, l'animale non aggredisce il giovane: Alex è ormai in comunione intima con la Natura. A breve morirà, ma morirà accolto nel grembo di Madre Terra. Questa immagine materna porta poi con sé quella patriottarda: la patria USA fatta di grandi spazi a uso e consumo dell'uomo (americano) e di cui per tutto il film si inscena l'incantata elegia.

Il film è insomma una "lezioncina" agli americani, che li ammonisce sullo stato di avanzata putrefazione del proprio sistema, e li esorta a spezzare le proprie catene e tornare a cavalcare verso l'Ovest



Una scena di comunione con la Natura, in cui il protagonista "abbraccia" con gioiosa gratitudine il creato.

delle terre vergini. Ma non è un messaggio nuovo nel cinema americano (semmai è rara la violenza con cui questo messaggio viene sbattuto in faccia ai destinatari).

Ciò che colpisce è invece la reazione dei recensori italiani, che si sentono "toccati" nel profondo da un film che parla di valori americani agli americani. E questo getta luce su un fatto grave: il totale asservimento della nostra critica giornalistica all'industria culturale americana, con cui condivide valori che non avrebbero motivo di appartenerele.

È il critico arrivato al culmine del processo di mercificazione.