

Arturo Cattaneo e Gianluca Fumagalli, *Shakespeare in Hollywood*, Torino, Einaudi, 2024, 308 pp., € 28,50.

Nel suo celeberrimo studio su *La ricerca della felicità* il filosofo trascendentalista Stanley Cavell rinvenne in alcuni dei migliori capolavori della *Screwball comedy* hollywoodiana (*Susanna!*, *Accadde una notte*, *Philadelphia Story*, *Lady Eva* e altri) alcune delle strutture profonde e delle conquiste estetico-culturali dei grandi *Romances* tardo-shakespeariani.

Di per se stessa, l'intuizione di Cavell, che già illuminava una continuità profonda fra le culture di matrice anglosassone, è solo una vetta spirituale di un processo al contempo di assimilazione e di appropriazione ancora in enorme parte da mappare; laddove i concetti di appropriazione e assimilazione – rispettivamente: il deliberato gesto di includere in sé e il lento processo di sussunzione organica –, nel complesso percorso americano della ricezione del Bardo, lavorano in contrasto. Essi reagiscono tra loro in modo contraddittorio, dialettico, sovrapponendosi e alimentandosi, dando vita a un ampio, vivido e colorato spettro di fenomeni artistici e discorsivi, di grande ricchezza euristica.

Questa ingente messe di fatti estetici, nell'ambito dell'ormai secolare storia della 'Mecca del Cinema', è stata ricostruita con ricchezza di dettagli, gusto narrativo e coerenza ermeneutica dal recente volume *Shakespeare in Hollywood* di Arturo Cattaneo e Gianluca Fumagalli.

La coerenza è data dalla circostanza che il testo è frutto della sintesi di anni di corsi universitari su Shakespeare e il cinema e dal fatto che – fin da subito – i due autori concettualizzano Shakespeare non come una serie di canovacci da cui trarre infinite codificazioni transmediali – fatto di per sé indiscusso – quanto come un mito da ricreare e manipolare a scopo fondativo, individuando sia le scansioni temporali dell'appropriazione del mito, sia le varie fasi della sua, quasi levistraussiana, metamorfosi e rivitalizzazione; nonché, infine, i diversi processi di conseguente rifunzionalizzazione.

Con il risultato, di per sé interessante, di documentare un lento svilupparsi dell'autoconsapevolezza di una simile mitopoiesi che sembra, per gli autori, culminare nel capolavoro 'di massa' *Shakespeare in Love* (1998), scritto da Marc Norman e Tom Stoppard. Alla base di questo variegato percorso di riconoscimento della propria identità nel mito c'è, del resto, il paradosso storico su cui la critica e filosofia estetica si interrogano da sempre intorno a Shakespeare, ovvero il fatto che le sue *performances* teatrali e poetico-letterarie mettono in crisi un concetto implicito ma per nulla pacifico: l'idea della modernità come uno sviluppo storico lento e organico. Il gesto performativo shakespeariano, al contrario, sussume in sé, intuitivamente e – si sarebbe tentati di dire – istintivamente, nell'effetto che produce sul pubblico, codici estetico-filosofici e culturali che sarebbero ancora di là da venire.

E anche la ricezione shakespeariana di Hollywood rappresenta dunque uno degli ultimi tentativi di appropriazione, ripetuti e contraddittori, avvenuti dal Settecento di Dryden, Schiller e Goethe al romanticismo di Hugo, Byron e Verdi, che come tutti gli altri si è risolto nell'esito – fruttuoso quanto impreveduto – di acquisire maggiore consapevolezza della propria modernità.

Ma per i due autori l'avventura di Shakespeare su celluloide comincia anche prima di Hollywood, con una mitologica cine-ripresa ad opera di una compagnia teatrale nel maestoso edificio vittoriano del *Beerbohm Tree Theater*, in cui un pioniere come W. K. Dickson realizzò una delle prime forme di ripresa cinematografica a teatro: "L'anno dopo entra in scena Dickson che mette la cinepresa davanti al *Beerbohm Theater* e comincia a girare a manovella [...] La pellicola dell'epoca è ancora molto sensibile [...] l'attore-manager ha portato con sé una parte della compagnia con i costumi di scena e qualche semplice arredo preso dal suo teatro dove sono in corso le prove del *Re Giovanni*" (30) Anche se, nel novero degli omaggi che il cinema delle origini tributò a Shakespeare, spicca il film "biografico" di Georges Méliès *Le rêve de Shakespeare* (1907) in cui il leggendario cineasta mette in scena una fantasmagoria che vede la creazione, per ispirazione in sogno, del *Julius Caesar*.

Il volume prosegue, con dovizia di aneddotica storiografica, a individuare varie fasi di consacrazione di Hollywood a Shakespeare: si va da quella 'fondativa', con un pionieristico adattamento di David W. Griffith, di *The Taming of the Shrew*, della durata di diciassette minuti, al riversarsi nel cinema, con l'avvento del sonoro, di memorabili interpreti shakespeariani come John Barrymore. "il più grande attore tragico americano" (25). Per giungere alla para-

bola di successo e caduta di due volti storici della Hollywood classica, Mary Pickford e Douglas Fairbanks, una delle prime *power couples* del mondo del cinema, che metteranno in scena i personaggi di “Caterina and Petruchio” sfruttando l’analogia fra la crisi di coppia fra i due divi sullo schermo e la trama comica della *Shrew* (1927).

La sincopata commedia di Petrucchio e Caterina fu ripresa molte volte e dovette essere, trent’anni dopo, uno dei ruoli più iconici e rivelatori del talento di Catherine Hepburn; e fu infine acquistata, con enorme successo – sotto forma di *musical* di Broadway dal titolo di *Kiss Me Kate* – dalla MGM.

Che dunque il successo della commedia di ambientazione italiana non sia, sottotraccia, anch’esso un esempio di come i codici espressivi e farseschi della *Screwball* hollywoodiana abbiano radici shakespeariane? Progressivamente, la forma degli adattamenti che si susseguirono nei decenni trasformò le figure shakespeariane – tragiche e farsesche – in una sorta di simulacri in cui, di volta in volta, le varie fasi del cinema americano poté rispecchiarsi.

Henry V, con la straordinaria retorica bellica del discorso del *Saint Crispin Day*, ottenne successo con l’ingresso in guerra degli Stati Uniti d’America grazie all’adattamento di Laurence Olivier; probabilmente il primo esempio coerente, rigoroso e articolato di autore di *Art Film* tratti da Shakespeare nella storia del cinema hollywoodiano; e, come da lunga tradizione degli adattamenti shakespeariani, anche la storia delle gesta belliche di re Enrico deve essere adattata ai tempi: “Enrico V, però, per quanto perfetto come scelta patriottica presenta un grosso problema di propaganda bellica: i francesi non sono più i nemici ma gli alleati. Olivier decide quindi di attenuare sia l’animosità e la pericolosità dei francesi, sia l’odio aggressivo degli inglesi” (99), tagliando le battute più cruente. È solo il primo esempio di come la macchina del cinema hollywoodiano non risparmiò mai – cosa che non fece nemmeno il teatro, del resto – di asservire il prestigio delle affabulazioni shakespeariane alle proprie narrazioni ideologiche interne.

E se un’accurata ricostruzione della produzione hollywoodiana del *To be or not to be* di Ernst Lubitsch rappresenta il *côté* comico della produzione coeva alla seconda guerra mondiale, probabilmente la prima, vera consacrazione di Shakespeare a Hollywood è rappresentata dal successo dello stesso Olivier con il suo *Hamlet* (1948), in cui, dopo il grande filone del cinema classico inaugurato da Fairbanks e Pickford, anche quello del cinema artistico proto-modernista giunge a compimento: nella misura per cui, come notano giustamente i due

autori, Shakespeare si fa di fatto cinema. L'intuizione di Olivier, che farà scuola anche negli adattamenti di successo di Welles (1948, '51, '65) sarà dunque che Shakespeare al cinema deve acquisire – in una logica puramente transmediale – i codici del cinema di genere, più specificamente quelli del noir e, soprattutto, del thriller psicologico (139).

C'è poi un'altra, importante area di appropriazione di Shakespeare, che va oltre l'adattamento e si concettualizza come un'espansione e collisione transmediale di differenti repertori culturali. Gustosa quanto istruttiva, ad esempio, l'incursione dell'immaginario shakespeariano nel western di John Ford: “In *My Darling Clementine* John Ford lo reinventa, trasformando l'arrivo di un attore venuto dall'Est in una sequenza memorabile” (116). In questo film il personaggio di un goffo attore shakespeariano, Granville Thorndyke, ispirato a una figura realmente esistita, si unisce alla grande migrazione verso la frontiera e viene facilmente vittimizzato dai modi violenti di cowboy e banditi senza legge.

Qui Shakespeare diviene un'epitome della persistente componente europea della nascente nazione statunitense, che si caratterizza per la sua capacità civilizzatrice e come argine culturale alla violenza: la mitopoiesi del western fordiano, la cui riflessione è totalmente permeata dalle dicotomie civiltà e caos, ordine e violenza (si pensi al di poco successivo *L'uomo che uccise Liberty Valance*), trasfigura Shakespeare e lo riutilizza come simbolo di radici tanto più necessarie quanto più reinventate e risemantizzate a mano a mano che la frontiera si espande ad Ovest.

Attraverso una prima escursione, ci sembra dunque di avere individuato almeno tre linee di ricerca: l'appropriazione ideologica di narrazioni shakespeariane, che va a intersecare la grande storia, in America e altrove (*Henry V* e *To be or not to be*); la raffinata codificazione artistica degli stilemi shakespeariani attraverso quelli del grande cinema – classico e moderno – come in Olivier e Welles; infine, la fusione e l'appropriazione dell'immaginario shakespeariano nella frenetica produzione transmediale della Hollywood classica (*The Taming of the Shrew*, *Le rêve de Shakespeare* e *My Darling Clementine*).

Queste grandi matrici sembrano circolare carsicamente, nel racconto di Cattaneo e Fumagalli, lungo praticamente tutta la produzione legata al nome di Shakespeare. Con slanci di progressiva consapevolezza che portano, sempre di più, Hollywood a riconoscersi nel Bardo; si va infatti dall'indimenticata prova di Marlon Brando, nell'adattamento di Mankiewicz del *Julius Caesar* (assieme all'*Hamlet* di Branagh, tra i più fedeli alla lettera shakespeariana), alla

trasposizione *avant pop* di Luhrmann, a *West Side Story* e persino ai *teen movies* degli anni Novanta dal canovaccio shakespeariano; per finire con le operazioni intellettuali di Al Pacino e Michael Almereyda su *Richard III* e *Hamlet*; in un percorso di progressiva assimilazione e rielaborazione attraverso il quale si definisce, sempre più chiara, l'allegoria: Hollywood è l'equivalente culturale contemporanea della grande Londra dei teatri del Seicento.

Questo mito, in gran misura falso come ogni mito fondativo che si rispetti, contiene però in sé un nucleo di verità che consiste, essenzialmente, nella ricerca di un'identità per la cultura costruita attorno allo spettacolo. In altri termini la grande Hollywood riflette su sé stessa in senso meta-riflessivo e quasi metalinguistico, ritrovando le strutture che informano i generi e le narrazioni che l'hanno plasmata, ma anche in senso latamente culturale. E le tappe che scandiscono il processo di riconoscimento non possono essere che marcate da storici momenti di spettacolo: cominciando dalla monumentale messa in scena di Max Reinhardt del *Midsummer Night's Dream* (1935) all'omaggio esplicito, avvenuto settant'anni dopo con un commosso Kenneth Branagh sul palco degli Oscar.

Un percorso del genere non poteva che concludersi (simbolicamente, più che cronologicamente) proprio con le vicissitudini produttive della sceneggiatura di Stoppard e Norman di *Shakespeare in Love*. Se al secondo si devono le intuizioni formali che dischiudono le potenzialità commerciali di un prodotto tardo-hollywoodiano come questo famoso film, a un raffinatissimo drammaturgo shakespeariano come Stoppard va attribuito il solido impianto tecnico della sceneggiatura, che, plasticamente, restituisce nel modo più vivido l'allegoria: scalcagnati impresari si muovono in vicoli bui, assillati dalle ristrettezze economiche della produzione – fra cui un indimenticato Rush nel ruolo di Philip Henslowe, imprenditore teatrale londinese, che teneva il suo diario, oggi prezioso per gli storici, dietro il registro di bottega del cognato – e un ritratto corale delle maestranze (vero topos della Hollywood classica dei *musical*, ma anche, ad esempio, dell'ultimo Altman), che si muovono freneticamente dietro il palcoscenico, con l'ansia che qualcosa possa incepparsi lungo il processo produttivo.

E poi, soprattutto: il pubblico pagante, che è il vero, grande simbolo – capitalista e intrinsecamente moderno – del legame tra le due epoche dello *show business*. Val la pena di ricordare quanto scriveva il biografo Peter Ackroyd: “i primi spettatori dovettero avere la sensazione di assistere a qualcosa di miracolo-

loso, la stessa che dovettero avere quelli delle generazioni successive” (302). Ed il miracolo è ciò da cui siamo partiti: il grande gesto del moderno, già perfettamente compiuto – anzi, per quattro secoli faticosamente ri-appreso – e millenaristicamente rappresentato dal mito del Nuovo Mondo, che pervade l’opera dell’ultimo Shakespeare; e che proietta una sorta di ponte immaginario fra le diverse ere dello spettacolo.

LUCA MARANGOLO
Università degli Studi di Napoli “Federico II”