

L'importanza di chiamarsi Ernesto

Inviato da Piervittorio Vitori

Nelle cose veramente serie, lo stile, e non la sincerità, è quello che conta. Difficile resistere alla tentazione di iniziare un pezzo su *The Importance Of Being Earnest* senza appoggiarsi ad una citazione dall'omonimo testo di Oscar Wilde. La frase in questione è quella con cui Gwendolen commenta a Cecily la ragione che Algernon adduce per la sua scelta di fingersi il fantomatico Ernest (avere l'occasione di conoscere Cecily, appunto). Probabilmente non si tratta dell'aforisma più celebre o divertente dell'opera, ma è forse quello che meglio ne condensa il senso: il compiacimento nel preferire la maniera all'essenza, ovvero l'apparenza alla sostanza. È addirittura banale, in effetti, notare che l'*Earnest* – così come lo intendeva il suo autore – è soprattutto una divertita satira della società britannica di fine Ottocento. Meno banale rilevare come la forma di questa satira ricalchi, paradossalmente, ma non troppo, l'atteggiamento che nel contenuto condanna. Vale a dire che anche Wilde appare più concentrato sulla verve dei dialoghi di quanto sia preoccupato per la costruzione di un solido impianto narrativo. Alle prese con la pagina scritta si ha l'impressione che il percorso dei personaggi non si snodi verso una meta rappresentata da un obiettivo canonico (l'amore, l'avanzamento sociale, l'arricchimento). Piuttosto, che esso sia il costante passaggio da un equivoco ad un altro, equivoco la cui funzione è quella di essere commentato (non risolto) da una battuta.

Questa considerazione è fondamentale nel momento in cui si approcci la trasposizione offerta da Parker e se ne debbano mettere in luce – esercizio non sempre fruttifero, ma necessario – le discrepanze rispetto al testo originario. Per sue caratteristiche intrinseche (le limitazioni relative alla scansione dell'azione e alla spazialità), la resa teatrale è molto più scusabile rispetto a quella cinematografica se rimane adagiata sul copione. Eppure, proprio il tentativo di adattare l'*Earnest* alle possibilità offerte dal grande schermo è valso al regista/sceneggiatore da più parti l'accusa di lesa Wilde. Una constatazione curiosa laddove si noti che, se da un lato il film non sarà un capolavoro, comunque Parker appare attento a non prendersi libertà eccessive. Già con *Un marito ideale* il cineasta londinese aveva fatto le prove generali per questo film: la locuzione può essere presa abbastanza alla lettera, visto che in una scena della pellicola datata 1999 si vedeva la coppia formata da Sir e Lady Chiltern (Jeremy Northam e Cate Blanchett) assistere appunto ad una rappresentazione dell'*Earnest*. E lì la battuta conclusiva di Jack, "Capisco ora per la prima volta in vita mia l'importanza di essere E(a)rnest", era significativamente piazzata proprio mentre la moglie chiedeva conto al marito dei suoi segreti. A parte questo vezzo metawildiano, pure in quella circostanza Parker aveva dato l'idea di affrontare con le molle il testo di partenza. Se il risultato complessivo poteva sembrare un po' "bloccato" (come i personaggi di Gertrude e Mabel mentre posano con tuniche ed elmi da Grecia antica), i responsi positivi della critica possono tuttavia essere compresi alla luce di una confezione comunque apprezzabile e della sintonia tra una messa in scena corretta ed un'opera che – come ha rilevato Cassani (1) – è più cattiva di quella cronologicamente successiva, ma rispetto ad essa anche meno spumeggiante.

Alle prese invece con la vicenda dei due amici Algernon e Jack – uno più dandy, l'altro più inibito, entrambi impegnati a spacciarsi per l'inesistente Ernest allo scopo di conquistare le amate Cecily e Gwendolen – il regista cerca di dinamizzare il testo, accettando il rischio di un'oscillazione di tono. Accade così che, in quella che comunque rimane senza dubbio una commedia brillante, vi siano degli inserti che, per atmosfere e contenuti, possono apparire fuori registro. Un esempio lo si ha fin dall'inizio, quando vediamo Algernon inseguito di notte dai creditori nei vicoli di Londra, in una scena che è stata paragonata a "un pessimo outtake da *From Hell*" (2). Un giudizio fin troppo impietoso, giacché fa passare come una nota stonata quello che invece si rivelerà un fattore ricorrente del film, quindi un elemento utilizzato coscientemente da Parker, ovvero il processo di criminalizzazione di cui l'adattamento rende oggetti i personaggi maschili. Per Algernon questo si traduce non solo nelle ricorrenti fughe dai creditori, ma anche nel recupero da parte dello script di una scena presente solo nella prima stesura dell'opera wildiana (e successivamente soppressa quando l'autore ridusse gli atti da quattro a tre): quella dell'arrivo a Manor House dell'avvocato Gribbsby, che minaccia di arrestare Ernest – in quel momento "impersonato" appunto da Algernon – per i conti del Savoy (che in realtà è stato l'amico a non pagare). Per quanto riguarda Jack, è emblematica la sequenza del colloquio con Lady Bracknell: già prima che entri nella sala dove lo attende la temibile zia di Algernon, il lusso dell'abitazione, l'incrociare gli altri pretendenti di Gwendolen, le foto che gli vengono fatte, la teoria di porte che si susseguono e il senso di intimidazione che a seguito di tutto questo il personaggio patisce, contribuiscono a proporre il confronto nei termini di un processo, con il protagonista naturalmente nei panni dell'imputato. L'idea è rafforzata una volta che il dialogo ha inizio: in un film in cui lo stile registico non risalta particolarmente, è questa la scena in cui Parker esce maggiormente da schemi convenzionali. Lo si può verificare dalla cura per i dettagli (la penna, il campanello, il bicchiere) e per le inquadrature: in regime di campo/controcampo, la macchina da presa prima gira attorno alle due figure, poi vi si avvicina (quando Jack narra del suo ritrovamento), quindi vi si allontana (da quando cita la borsa), infine si riavvicina (quando cerca un modo per salvare le sue possibilità di sposare Gwendolen), come a darci la misura variabile delle speranze del personaggio.

Riassumendo: Algernon mantiene un alto tenore di vita ma "non può contare altro che sui suoi debiti", come Lady Bracknell spiega a Cecily; in Jack è evidente il timore di non essere all'altezza delle aspettative della donna dal cui giudizio dipende

la sua felicità amorosa. Nell'estremizzazione delle due figure, il dato comune è chiaramente quello scarto tra identità reale e perseguita che non può che riportarci al titolo. Proprio trattando in maniera più diretta questo aspetto, Parker segna altri due punti a favore di una precisa interpretazione del senso del testo, e lo fa utilizzando altrettanti elementi scenici: lo specchio e il fazzoletto. Nel corso della vicenda cogliamo per tre volte uno dei protagonisti mentre si guarda allo specchio: la prima si dà all'inizio, quando – in treno per Londra – Jack si cambia per diventare Ernest; la seconda quando sempre lui – a casa di Algernon – si prepara ad affrontare l'arrivo di Lady Bracknell e Gwendolen; nella terza il soggetto è Algernon, in procinto di recarsi a Manor House per conoscere Cecily. Il tratto ricorrente nelle tre scene è il fatto che il personaggio colto a specchiarsi si stia apprestando ad una sostituzione identitaria: da Jack ad Ernest nel primo caso; dall'Ernest gaudente a quello innamorato e "serio" nel secondo; da Algernon a Ernest nel terzo. Lo specchio come porta verso un'alterità di cui il soggetto si impossessa, dunque, in un gioco che si rivela più complesso per Jack che per Algernon, giacché il primo ha un alter ego (il "cittadino" Ernest) che si può considerare a sua volta bipartito. Arriva il punto in cui Jack decide di sbarazzarsene, rendendosi conto che esso rischia di rivelarsi un intralcio più che un utile stratagemma. In questo senso, il delitto non è tanto l'uccidere Ernest quanto, in precedenza, l'avergli dato vita. La sceneggiatura lo sottolinea ironicamente (consentendo di richiamare in causa il concetto di criminalizzazione) nella scena in cui Jack cerca di cancellare dall'appartamento le tracce del suo "doppio". Se ne lascia però sfuggire una: il fazzoletto con il monogramma "EW" che viene recuperato dall'amico. Da lì in avanti l'oggetto, del tutto assente nel testo wildiano, diviene il simbolo concreto di un'identità mutevole, suscettibile di cambiare titolare a seconda della circostanza e della convenienza. Algernon non esita, a Manor House, ad usarlo come arma di ricatto contro l'amico, ricordandogli come i due siano uniti, in maniera apparentemente inestricabile, nel segno della dissimulazione e della menzogna. Una condizione, quella che si crea a metà dell'opera, che permette a Parker di utilizzare per la quarta volta, ed in maniera più sottile che in precedenza, la figura dello specchio. Lo si può notare nel confronto che ha luogo tra i due uomini la mattina seguente l'arrivo di entrambi a Manor House: appoggiati con entrambe le mani agli stipiti di una porta (si ricordi l'equazione di cui sopra), si fronteggiano in una posizione che è, appunto, speculare.

Ritornando al lavoro sui personaggi, c'è da dire che se la sceneggiatura caratterizza quelli maschili in maniera più marcata di quanto non facesse l'opera teatrale, agendo sull'uno e sull'altro in direzione di un'analoga produzione di senso, altrettanto fa con quelli femminili, lavorando però su un diverso asse. Quello sui cui estremi si collocano Gwendolen e Cecily è definito dall'opposizione tra la determinazione e la modernità (della vita di città) da un lato e l'ingenuità fanciullesca (della vita di campagna) dall'altro. Da una parte ci sono delle decise avances al partner, la decisione di farsi tatuare e un viaggio alla guida di un automobile; dall'altra delle fantasie romantiche vissute come sogni ad occhi aperti (sogni in cui peraltro Algernon assume connotati ironicamente ben lontani dalla realtà). Si aggiunga a tutto questo un maggiore livello di esplicitazione del rapporto tra Miss Prism e il reverendo Chasuble e diviene evidente l'intenzione di Parker di arricchire il testo di partenza. In questo senso la modernizzazione data da automobili, mongolfiere, tatuaggi, duetti per pianoforte e chitarra, e una colonna sonora ispirata a sonorità jazz (scelta anacronistica ma non sgradevole), appare più come un mezzo, utilizzato comunque con buona misura, che come un fine in sé. Più discutibili, semmai – ritornando alla succitata alternanza di toni –, i flashback spesi per dar conto dello smarrimento di Jack neonato e che visivamente rimandano alle soluzioni già adottate dal regista in *Un marito ideale*.

In sostanza, la dinamizzazione e l'arricchimento in senso drammatico dell'originale (cioè i due fattori cui parte della critica ha imputato la perdita dello "spirito wildiano") possono suggerire l'idea che Parker non si fidi dell'appeal che un testo come *The Importance Of Being Earnest* può ancora avere ai nostri giorni. È un timore fondato? Si potrebbe rispondere di no. I dialoghi, vero motore propulsivo dell'opera, vengono conservati dallo script, servito oltretutto da un cast molto ben calibrato. In particolare, Rupert Everett (Algernon) e Judi Dench (Lady Bracknell) interpretano ruoli che ormai aderiscono loro come una seconda pelle, e la statunitense Reese Witherspoon (Cecily) non pare affatto a disagio tra i cugini d'oltreoceano. L'eventuale "sfiducia" del cineasta nei confronti del geniale autore irlandese è dunque un falso problema. Piuttosto, al di là di qualche nota stonata e di una messa in scena poco scoppiettante, merita segnalare come alla tiepida accoglienza critica probabilmente non sia estranea la posizione ibrida della pellicola. Tra le trasposizioni di testi teatrali, infatti, questa si smarca sia dalle operazioni incasellabili alla voce "teatro filmato", sia da quelle in cui – in genere attraverso un'esasperata opera di modernizzazione – il regista tende a piegare il testo a velleità spettacolari e/o ad una personale cifra stilistica (la memoria va ovviamente a Shakespeare, in particolare al *Romeo+Juliet* di Luhrmann). Rimanere in mezzo al guado non ha giovato alla fortuna di questo film. Ma guardando al finale si dovrebbe spezzare una lancia in suo favore. In Wilde, Jack scopre di chiamarsi realmente Ernest, e dunque di non avere mai davvero mentito; in Parker, finge di scoprirlo. E ricordando l'elogio della "bella bugia" citato in apertura, tocca concludere che questa licenza che la sceneggiatura si concede, se pure non riscatta la pellicola dalle sue imperfezioni, almeno dovrebbe portarci a considerarla come un rispettoso e competente omaggio al senso del testo originario.

Note:

(1) cfr. Alberto Cassani, L'importanza di chiamarsi Ernesto di Oliver Parker, www.cinefile.biz/?p=6786, 05/02/2003

(2) Robert Koehler, The Importance Of Being Earnest,
www.variety.com/review/VE1117917703.html?categoryid=31&cs=1, 12/05/2002

TITOLO ORIGINALE: The Importance Of Being Earnest; REGIA: Oliver Parker; SCENEGGIATURA: Oliver Parker;
FOTOGRAFIA: Tony Pierce-Roberts; MONTAGGIO: Guy Bensley; MUSICA: Charlie Mole; PRODUZIONE: Francia/Gran
Bretagna/USA; ANNO: 2002; DURATA: 97 min.