

PARADISO AMARO Alexander Payne

Tropici malinconici

Giampiero Frasca

Dove inizia il merito di un regista in una storia inventata, imbastita e sviluppata da altri, di cui una pellicola s'impadronisce rispettando pressoché fedelmente caratteristiche dei personaggi, intreccio, snodi narrativi e senso globale? Ovviamente l'intenzione non è quella di fornire una risposta al quesito, in sé inestricabile, se non discusso partendo dal concetto stesso di autore e di significato dell'opera, problema che travalica il puro ambito cinematografico per addentrarsi in oscuri meandri di teoria letteraria che ci porterebbero inevitabilmente fuori strada. Che però l'ultimo film di Alexander Payne, eterna promessa del cinema americano, sempre in procinto di spiccare un balzo verso il successo e il riconoscimento unanime mai compiuto completamente, ponga un interrogativo di questo tipo è altrettanto innegabile.

Paradiso amaro è tratto, infatti, dal romanzo *The Descendants* di Kauai Hart Hemmings, uscito nel 2007 (pubblicato in Italia da **Newton** Compton in contemporanea all'uscita del film), che contiene già tutti gli elementi adattati da Payne per lo schermo, modellando una sceneggiatura (con Nat Faxon e Jim Rash) che non si discosta eccessivamente dalla vicenda narrata nel libro, limitandosi a ridurre alcuni elementi, a mutarne qualche altro, e mantenere sostanzialmente inalterate la struttura, l'elaborazione ambientale e dinamica, le articolazioni narrative. Semplice traduzione? Payne, se si eccettuano i lavori di apprendistato (il corto *Carmen*, dell'ormai lontano 1985, e il medio *The Passion of Martin*, del 1991) e l'esordio alla regia (*Citizen Ruth*, 1996), ha sempre attinto da romanzi preesistenti il suo cinema, anche in *Election* (1999), forse il risultato più dinamico e brillante, maggiormente fuori schema rispetto al suo cinema fatto di uno stile sobrio, attento alle dinamiche del racconto, alla piena leggibilità dei suoi sviluppi e all'accurata caratterizzazione dei personaggi. La sua struttura frammentata in differenti e spesso antitetici punti di vista era già nel romanzo di Tom Perrotta; a Payne il merito di averne estremizzato i risvolti satirici e il sarcasmo dei toni utilizzati, unito a un ritmo d'azione

Titolo originale: The Descendants. *Regia:* Alexander Payne. *Soggetto:* dal romanzo omonimo di Kauai Hart Hemmings. *Sceneggiatura:* Alexander Payne, Nat Faxon, Jim Rash. *Fotografia:* Phedon Papamichael. *Montaggio:* Kevin Tent. *Scenografia:* Jane Ann Stewart. *Costumi:* Wendy Chuck. *Interpreti:* George Clooney (Matt King), Shailene Woodley (Alex King), Amara Miller (Scottie King), Nick Krause (Sid), Patricia Hastie (Elizabeth King), Beau Bridges (il cugino Hugh), Milt Kogan (il dottor Johnston), Rob Huebel (Mark Mitchell), Mary Birdsong (Kai Mitchell), Laird John Hamilton (Troy Cook), Robert Forster (Scott Thorson), Barbara L. Southern (Alice Thorson), Matthew Lillard (Brian Speer), Judy Greer (Julie Speer), Scott Michael Morgan (Barry Thorson), Kauai Hart Hemmings (la segretaria). *Produzione:* Jim Burke, Jim Taylor, Alexander Payne per Fox Searchlight Pictures/Ad Hominem Enterprises. *Distribuzione:* 20th Century Fox. *Durata:* 115'. *Origine:* USA, 2011.

Matt King è un avvocato hawaiano la cui vita è improvvisamente sconvolta dal coma irreversibile in cui è caduta la moglie in seguito a un incidente nautico. Matt si ritrova a occuparsi delle due figlie, Scottie, dieci anni, e Alex, diciassette, con le quali deve cercare di recuperare un rapporto, smarrito nel corso degli anni a causa dei pressanti impegni lavorativi. Matt è anche l'amministratore delle proprietà di tutta la famiglia King, per conto della quale sta vendendo un esteso appezzamento di terreno ereditato da una principessa sua antenata. Mentre avvisa parenti e amici della prossima fine della moglie, Matt viene a sapere da Alex che la donna lo tradiva con il responsabile di un'agenzia immobiliare, Brian Speer che, come si scopre poi, trarrebbe vantaggio dalla cessione della proprietà dei King. Nonostante l'opposizione dei cugini, Matt decide di non vendere, concentrandosi sulla lenta morte della moglie, cui sono state staccate le apparecchiature che la tenevano in vita, e sul rapporto con le figlie, con le quali sta costruendo le basi di una nuova e serena famiglia.



sovradeterminato e a una ciclicità narrativa quanto meno beffarda.

In *Paradiso amaro*, si diceva, la traccia seguita dalla sceneggiatura ricalca con grande fedeltà gli eventi del romanzo. Una storia di formazione genitoriale. Un padre che non è mai stato tale perché immerso completamente nel suo lavoro di avvocato. Un ruolo affettivo da affiancare a quello istituzionale, sempre ricoperto, ma mai veramente vissuto, una posizione da recuperare in seguito all'incidente nautico occorso alla moglie, immobilizzata in un coma senza speranza di guarigione. In più due figlie, fino a quel momento quasi estranee. Due figlie da conoscere per poterle comprendere e viverci insieme. E un amore frustrato. Causato da un altro ruolo assunto nella dimensione sbagliata, quello del marito distratto. Per lavoro o per abitudine. Un tradimento e un corpo inerte su cui riversarsi per un inutile riscatto o per un vano cenno di conforto. Su tutto, come un'enorme parentesi inglobante il senso della storia narrata e la legittimazione hawaiana dell'ambientazione, la vendita di un'immensa e incontaminata oasi naturale per conto dell'intera discendenza della famiglia King, che Matt deve affrontare come azionista di maggioranza. Uno scavo atavico all'interno del concetto di consanguineità per affermare, parallelamente, la qualità di un nuovo nucleo fami-

liare, insieme frutto doloroso di una mancanza incombente (quella della madre) e conquista progressiva di umane relazioni.

In cosa consiste allora l'interesse per una pellicola che non *risemantizza* la storia narrata, ma pare limitarsi a rivestire di immagini, suoni, paesaggi e corpi le parole della Hemmings, già declinate in funzione del senso globale? Risiede tutto in una semplice trasposizione in sequenze audiovisive l'apprezzamento fatto registrare dal film? O le sue cinque nominations all'Oscar, tradotte poi nella vittoria di una statuetta (sintomaticamente proprio quella per la sceneggiatura non originale)?

Tuttavia, pur nella sua medietà (i «Cahiers» hanno bollato Payne come un «un honnête laboureur de champs-contrechamps») (1), alcuni scarti rispetto al romanzo mettono in luce una grana differente attraverso cui osservare le immagini. *Paradiso amaro* è pervaso da un qualcosa di indefinibile, da un *mood* appena percettibile eppure diffuso come i colori pieni, caldi e confortanti che caratterizzano l'intera pellicola. Un elemento che nelle frasi tagliate con diamantifera precisione dalla Hemmings non si nota praticamente mai. Stessi segmenti di racconto, medesime, grosso modo, parole proferite dai personaggi, stesso sviluppo e, ovviamente, identiche conseguenze, ma con un sapore

lievemente diverso. Nel libro la tragedia si fa vieppiù palpabile, insieme a una parallela elaborazione dell'inevitabile lutto, condito dagli sforzi di un padre (anche narratore in prima persona) che intende porsi realmente come tale per il futuro delle figlie. Nel film si aggiunge un tono più leggero, in perfetto stile *dramedy*, soltanto attraverso minimi spostamenti. Una coda di montaggio ritardata di qualche secondo, un campo e controcampo più veloce del consueto per anticipare un movimento imprevisto, un piano di reazione che chiarisce con estrema immediatezza (e molto di più di mille parole, benché tagliate con diamantifera precisione) il progredire del percorso genitoriale di Matt King: è in questi interventi minimali, quasi inafferrabili, che si concentra tutta la differenza tra romanzo e libro e che fa del film di Payne un'operazione estremamente godibile, al di là di ogni possibile confronto con il testo d'origine.

Nel romanzo, Alex, la figlia, rivela a Matt che il motivo per cui i rapporti con la madre si erano irrimediabilmente guastati è stato l'aver scoperto la relazione della donna con un altro uomo. Matt mette a fuoco la notizia, è preda di una breve serie di contrastanti sensazioni, s'immerge nella piscina insieme alla figlia, da cui decide di uscire per recarsi dai Mitchell a chiedere ulteriori chiarimenti circa la natura della relazione e l'identità dell'uomo. Il capitolo termina, quello successivo inizia con Matt che parcheggia davanti

all'abitazione della famiglia Mitchell. Azione, breve reazione, azione susseguente. Uno snodo narrativo decisivo, imprescindibile per il seguito della vicenda, che non può non comparire anche nel film.

Con una variante. Alex comunica la triste verità al padre in una serie di - *ça va sans dire* - campi e controcampi, nei quali Matt appare prima sorpreso, poi stordito, infine schiumante rabbia, seppur contenuta. Raccomanda ad Alex di guardare la sorella ed esce velocemente da casa. La meta è sempre l'abitazione dei Mitchell, ma non è dichiarata: infila nervosamente un paio di mocassini e comincia a correre sulla strada. La corsa è furiosa e goffa, affrettata, non veloce, frenata, non cadenzata, quasi in punta di piedi, grottesca, se non fosse per un primo piano sotto sforzo che ne segnala l'apprensione e la sofferta e curiosa brama di sapere.

Azione, progressione della reazione e azione susseguente filtrata da una cerniera che diventa decisiva almeno quanto ciò che precede. Perché quello che Payne propone allo spettatore è un segmento di autentica *spoliazione* della sacralità del divo. Anche se di un divo *sui generis* come Clooney, sempre più Cary Grant contemporaneo. Sorpreso, appesantito, ferito nell'orgoglio e nei sentimenti, incapace di rapportarsi adeguatamente alle figlie, perfette sconosciute, e per di più becco. In un paradiso terrestre, come la musica hawaiana di Gabby Pahinui posta a commento dell'impacciata corsa si premura di ricordare. In un paradiso che per di più egli ha il compito di vendere al miglior offerente. Come se Adamo, contemporaneamente, scoprisse il tradimento di Eva con il serpente mentre sta per cedere l'area intorno all'albero della conoscenza del bene e del male a un palazzinaro senza scrupoli.

È in tale aspetto che il lavoro di Payne acquista un interesse che va oltre la storia narrata, in questo equilibrio che nasce proprio in virtù della sobrietà calcolata dello stile e dal lavoro fatto su (e da) Clooney, capace di fornire sostanza alla materia espressiva solo attraverso una mimica misurata, esitante e smarrita. Ed è in questi minimi scarti che si nota la peculiarità della pellicola rispetto al romanzo, la sua capacità lineare di raccontare con ponderata armonia le contraddizioni che in una situazione eccezionale diventano quotidiane.

Contrasti che prendono forma e si materializzano, esulando dalla traccia portante fornita dal libro, come nell'incantevole ossimoro visivo dell'urlo disperato di Alex dopo aver appreso dell'imminente morte della madre. Un urlo sott'acqua rivolto alla macchina da presa, l'angoscia muta vista attraverso un diaframma attenuativo che è insieme esplosione drammatica e sua estrema stilizzazione. Una sordina alle ipotesi di melodramma da temperare con il troncamento degli eccessi e con insufflazioni di calibrata ironia.

(1) Nicholas Elliott, *The Descendants*, «Cahiers du Cinéma» n. 675, febbraio 2012, pag. 53.

