orizzonti

Volume pubblicato con il contributo dell'Università degli Studi di Torino,
Dipartimento di Studi Umanistici

Hanno collaborato a editing e redazione Mariella Lazzarin e Matteo
Pollone

© edizioni kaplan 2014
Via Saluzzo, 42 bis - 10125 Torino
Tel. e fax 011-7495609
info@edizionikaplan.com
www.edizionikaplan.com

ISBN 978-88-89908-86-0

a cura di
Giulia Carluccio

America oggi.
Cinema, media, narrazioni del nuovo secolo

—k a p l a n—

Indice

INTRODUZIONE

Giulia Carluccio, <i>Anni Zero e oltre. Percorsi di lettura</i>	7

AMERICA. CINEMA, STORIA, POLITICA E SOCIETÀ

Andrea Chimento, <i>Radiografia dell'11 settembre: La 25^a ora di Spike Lee</i>	15
Giulia Carluccio, <i>Ground Zero. L'America di Scorsese in The Departed</i>	30
Lorenzo Donghi, <i>Torri che crollano, guerra al terrore e immagini redacted. Riflessioni sull'immaginario bellico dopo l'11 settembre</i>	43
Luca Malavasi, <i>Fare la differenza: Zero Dark Thirty</i>	66
Andrea Mattacheo, <i>La voce di un'era al termine. Cinema, storia e politica. Good Night and Good Luck</i>	78
Pier Maria Bocchi, «What Lies Beneath». I segreti di <i>Brokeback Mountain</i> , l'uomo, il mito	
Matteo Pollone, <i>Lincoln, Griffith e noi</i>	100

SCRITTURE INDIPENDENTI, NEOAUTORIALI, INDIE

Roy Menarini, <i>Django Unchained: Tarantino come American director</i>	121
Giaime Alonge, «You told me to change, but I can't». Sulla sceneggiatura di <i>Fantastic Mr. Fox</i>	131
Hamilton Santità, <i>American Indie: il caso di Jason Reitman. Intorno a Juno e Up in the Air</i>	146

VOLTI

Mariapaola Pierini, <i>Il talento e la vulnerabilità: Philip Seymour Hoffman</i>	173

GENERI, NEO GENERI, REMAKE

Giacomo Manzoli, <i>I Farrelly e altri stooges: la demenza come fattore di decostruzione della vita sociale</i>	191
Leonardo Gandini, <i>Collateral o le mappe urbane del delitto</i>	207
Riccardo Fassone, <i>Essi ri-vivono. Il remake nel cinema horror americano contemporaneo</i>	216

BLOCKBUSTER, SUPEREROI, CONVERGENZE

Riccardo Fassone, <i>Film come evento mediale. La trilogia de Il signore degli anelli</i>	235
Matteo Pollone, <i>Tutto si tiene, tutto si distrugge. Il superhero movie contemporaneo e il caso di The Dark Knight</i>	254

NARRAZIONI SERIALI

Paola Brembilla e Guglielmo Pescatore, <i>La serialità televisiva americana: produzione, consumo e tipologie di prodotto</i>	275
Attilio Palmieri, <i>Mad Men: contesto, stile, brand</i>	291

INDICE DEI NOMI E DEI FILM CITATI	315

Mariapaola Pierini

Il talento e la vulnerabilità: Philip Seymour Hoffman

I don't know what talent
is, and, frankly, I don't care.
David Mamet

Il 2 febbraio del 2014 Philip Seymour Hoffman se n'è andato. Le agenzie scrivono che è stato trovato con un ago nel braccio. La notizia si diffonde rapidamente in rete, e anche per coloro che lo avevano visto soltanto sullo schermo, il sentimento è quello della perdita di un amico. Hoffman, con la sua presenza lontana da ogni vizzo divistico, era un attore capace di creare personaggi che si nutrivano del suo limpido talento e al tempo stesso da questo talento sembravano fuggire. Le fragilità, gli impacci, le paure e le ambiguità dei suoi personaggi erano mostrate senza compiacimento, con una precisione tecnica che suscitava ammirazione e, insieme, colpiva visceralmente lo spettatore. Per questo, credo, molti hanno percepito la sua morte come un'autentica perdita.

Il saggio che segue è stato scritto qualche mese prima della scomparsa dell'attore, quando la carriera di Hoffman era un percorso in fieri. Il testo è rimasto invariato, anche se inevitabilmente non aggiornato. Non modificarlo mi è parso il modo più appropriato per rendergli omaggio.

In molte occasioni pubbliche Philip Seymour Hoffman si presenta con i capelli arruffati, gli abiti sdruciti, una qualche bevanda in mano, scarpe da ginnastica e cappello da baseball. Come se fosse uscito di corsa perché la sveglia non è suonata. Come se fosse lì di passaggio, e avesse soltanto voglia

di tornarsene a casa. Distante da ogni tentazione glamour, Hoffman non cela il proprio corpo sovrappeso, anzi, ne pare quasi orgoglioso. A quel corpo è unita una voce grave e leggermente nasale, un volto infantile e lentigginoso, folte sopracciglia rossastre, labbra carnose. All'improvviso una tonante risata può irrompere tra il fluire delle sue parole.

Hoffman, nato nel 1967, a causa e in virtù di questo aspetto fisico marcatamente distante dai canoni dei divi palestrati, si è fatto strada sugli schermi nord-americani attraverso una lunga gavetta, iniziata negli anni Novanta. Destinato, secondo la logica inossidabile del *typecasting*, a ruoli di *supporting actor* nella prima parte della carriera, negli ultimi dieci anni e poco più si è imposto come uno degli attori che meglio asseconda gli svariati orientamenti dell'industria cinematografica statunitense, grazie a feconde collaborazioni – in particolare quella con Paul Thomas Anderson – e a una posizione trasversale che va dalle produzioni indipendenti al mainstream (e che non disdegna qualche blockbuster). In questo percorso non sono mancati premi, nomination e un Academy Award come migliore attore, in *Capote* (*Truman Capote – A sangue freddo*) di Bennett Miller nel 2006 che, come sempre accade, hanno fatto crescere le quotazioni dell'attore nonché la sua popolarità presso il grande pubblico.

Questa sintetica ricostruzione riesce a restituire solo in parte gli andamenti di una carriera che risulta difficilmente etichettabile, così come difficilmente classificabile è la stessa identità dell'attore. Hoffman rappresenta un'anomalia, da molti punti vista: per la scelta e la varietà dei personaggi interpretati, per le tecniche recitative adottate, per il forte legame che intrattiene con una parallela carriera teatrale¹, per il modo in cui incarna il proprio ruolo nella sfera pubblica. Il suo indubbio e variegato talento è, di fatto, la sola carta d'identità che egli stesso non rinnegherebbe. Ma anche così si rischia di non arrivare lontano. Jerry Mosher infatti, in quello che al momento è l'unico saggio dedicato all'attore, premette alla sua analisi la difficoltà di definire l'incredibile capacità di Hoffman di «sussumere se stesso all'interno di un ruolo e restare ancora riconoscibile». Per Mosher la sua «arte appare largamente *sui generis* e difficile da definire»².

¹ Hoffman lavora come regista e interprete teatrale ed è co-direttore artistico della LAByrnth Theater Company di New York.

² Jerry Mosher, *Philip Seymour Hoffman. Jesus of Uncool*, in Murray Pomerance (ed.), *Shining in Shadows. Movie Stars of 2000's*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2012, p. 109.

Ogni sua apparizione è in certa misura spiazzante, perché accurata in ogni più minimo dettaglio quando si tratta di un personaggio sullo schermo, e disinvolta, casuale, quando invece appare nei panni di se stesso: ciò che Hoffman sembra voler continuamente sottolineare è un modo particolare di essere attore nel panorama contemporaneo, un attore che non si fa sedurre dalle lusinghe della fama ma svolge il proprio compito con totale abnegazione:

Il lavoro di per sé non è difficile. Farlo bene è difficile. Per recitare veramente bene c'è bisogno di una concentrazione forte, molto forte. Bisogna fare delle scelte e concentrarsi in modo tale da poter vivere momento per momento... È dura, è dura³.

La recitazione non riguarda la sfera pubblica, ma è uno spazio altro: intimo, privato, in cui concentrarsi per essere presenti e rischiare, perché «quando sei di fronte a una cinepresa o di fronte al pubblico, quello è un luogo in cui sei veramente vulnerabile»⁴.

Indipendente?

Potremmo definire Hoffman un attore e star indipendente, con tutta l'ambiguità che l'aggettivo indipendente porta con sé⁵. È indubbio che la sua iniziale fama sia legata ad alcuni momenti e nomi significativi di quell'ambito produttivo che Geoff King ha definito Indiewood⁶. Benché il primo ruolo di un qualche peso risalga al 1992, in *Scent of a Woman* (*Profumo di donna*) di Martin Brest, è nel 1997-1998 che la sua carriera prende una vera direzione, grazie a Paul Thomas Anderson che lo vuole con sé in *Sydney-Hard Eight* e poi in *Boogie Nights*, ai fratelli Coen che gli assegnano una parte in *The Big Lebowski* (*Il grande Lebowski*), e soprattutto a Todd Solondz, che in

³ Philip Seymour Hoffman in James Mottram, *Philip Seymour Hoffman: 'You're Not Going to Watch The Master and Find a Lot Out about Scientology'*, «The Independent», October 28, 2012.

⁴ Philip Seymour Hoffman in David Edelstein, *Pervert, Vampire, Lout. Perfectly Nice Guy, Though*, «The New York Times», January 15, 2006.

⁵ Cfr. Michael Z. Newman, *Indie Culture: In Pursuit of the Authentic, Autonomous Alternative*, «Cinema Journal», 48, Spring 2009, pp. 16-34.

⁶ Geoff King, *American Independent Cinema*, I. B. Tauris & Co., London, 2005 (tr. it. *Il cinema indipendente americano*, Einaudi, Torino, 2006).

Happiness gli offre il ruolo di Allen, il molestatore telefonico. Personaggi sostanzialmente secondari ma determinanti nel definire un'identità d'attore che rivisita, riaggiornandolo e problematizzandolo, proprio il ruolo di secondo piano, spostandolo oltre la semplice coloritura, la tipizzazione, per esplorare declinazioni grottesche, parossismi, nevrosi e vuoti esistenziali.

Hoffman è un indipendente anche nel senso indicato da Jerry Mosher:

Lavorando costantemente, Hoffman si distingue dai caratteristi dai tratti fisici marcati della Hollywood classica e post-classica, è una star indipendente che accetta solamente i ruoli che assecondano la sua particolare sensibilità, a prescindere dalla loro dimensione, dal compenso, o dal successo di pubblico⁷.

Indipendenza nel caso di Hoffman è innanzitutto sinonimo di libertà nella scelta dei ruoli. Può essere protagonista o comprimario/caratterista, poiché ciò che conta non è il numero di battute o di inquadrature, la grandezza o la posizione del suo nome nei titoli, quanto la possibilità di dare vita a personaggi simpatetici alla sua «particolare sensibilità». In una sintesi un po' brutale, nel profilo biografico dell'attore sul sito del «New York Times», si legge che Hoffman «si è fatto un nome recitando alcuni dei personaggi più disfunzionali della storia del cinema»⁸. Su questa falsariga, potremmo dedurre che il percorso dell'attore si è costruito attraverso una serie di personaggi variamente patologici che, in buona sostanza, sono congeniali alla sua particolare sensibilità. Una sorta di circolo vizioso, che però ci può aiutare a focalizzare alcuni tratti salienti della sua identità d'attore. Se è vero che una delle prerogative del cinema indipendente è quella di proporre visioni alternative, di uscire dagli stereotipi manichei del cinema mainstream, il caso di Hoffman ben esemplifica la questione: il suo percorso e la sua poetica possono essere interpretati come un tentativo, continuamente riaggiornato, di uscire dai sentieri battuti, di disattendere le aspettative, di spaziare nell'ampio panorama delle produzioni nord-americane per trovare ogni volta un'occasione per mettersi in una posizione di vulnerabilità, per sintonizzare la propria sensibilità su personaggi e film che, pur nelle loro marcate differenze, gli permettono di

⁷ Jerry Mosher, *Philip Seymour Hoffman. Jesus of Uncool*, cit., p. 109.

⁸ Philip Seymour Hoffman in <http://movies.nytimes.com/person/32716/Philip-Seymour-Hoffman/biography>.

esplorare quelle che potremmo definire “zone di confine”. E se nel contesto culturale statunitense l'aggettivo indipendente è ambiguo, ambigua è anche una star indipendente: Hoffman si muove trasversalmente all'interno dello scenario cinematografico statunitense e, al contempo, i suoi personaggi sono intrinsecamente ambigui, perché fuggono da ogni netta bipartizione morale come dalle rigide ripartizioni dei ruoli.

Possibili parentele

Hoffman, in fondo, ha l'aspetto ordinario di paffuto ragazzone americano. Secondo la logica del typecasting, in cui a una certa tipologia fisica marcata non può che essere associato un personaggio fortemente caratterizzato, Hoffman avrebbe dovuto avere un destino già scritto. La galleria di uomini corpulenti con la faccia tonda della storia del cinema è molto affollata e prestigiosa, da Fatty Arbuckle a Oliver Hardy, Eugene Palette, Charles Coburn, Charles Durning, John Candy fino a John Goodman. Solo alcuni dei molti nomi possibili, che mostrano come il corpo ingombrante non possa mai essere eluso ma al tempo stesso tenda all'univocità: è appunto un impaccio, fisico innanzitutto (da qui l'effetto comico) o psicologico (da qui le svariate declinazioni di personaggi variamente disadattati). Se Hoffman per caratteristiche fisiche potrebbe figurare nell'elenco come l'ennesimo di una lunga e gloriosa schiera, la sua fitta filmografia (una cinquantina di titoli) non collima perfettamente con il ruolo, anche perché l'uso del suo corpo non è mai univoco. Sullo schermo la sua ordinarietà e il suo corpo massiccio si plasmano instancabilmente per dare vita a personaggi obliqui che, proprio in virtù del loro scarso appeal, ci costringono guardare oltre la superficie e lo stereotipo.

Pensiamo per esempio a tutte le sue apparizioni nei cinque film realizzati con Paul Thomas Anderson, al molestatore di *Happiness* di Todd Solondz, al protagonista di *Before the Devil Knows You're Dead* (Onora il padre e la madre, Sidney Lumet, 2007), di *Synecdoche, New York* di Charlie Kaufman (2008), o di *Jack Goes Boating* (*id.*, 2010), di cui Hoffman è anche regista. Ruoli secondari, da caratterista, e parti da protagonista, in cui la normalità vira nella patologia, l'ordinario si rivela straordinario e viceversa, in cui le polarizzazioni, in senso positivo o negativo, esplorano le infinite sfumature che stanno nel mezzo. Non solo il suo è un corpo esposto spesso senza pudori, ma è evidente che dietro ciascuno dei suoi personaggi (siano essi protagonisti, comprimari o

camei) c'è una costruzione minuziosa, un lavoro di cesello su ogni singolo gesto delle mani, inflessione vocale, micro-movimento degli occhi e del viso. Questo gli permette di differenziarli nettamente, di uscire dalla logica della ripetizione con varianti. Hoffman, in virtù del suo aspetto fisico, ha sì un altro tasso di riconoscibilità e al tempo stesso è sufficiente un dettaglio, un'acconciatura, una montatura degli occhiali, un'inflessione della voce, un leggero dimagrimento, per creare figure dalla spiccata individualità. A questo si aggiunge, senza contraddizione, un parallelo lavoro di scavo nel personaggio che lo priva del rischio della bidimensionalità o di un personaggio eccessivamente «indicato»⁹.

Altra possibile vicinanza è con un altro gruppo di caratteristi cresciuti qualche anno prima, negli stessi paraggi di Hoffman: Steve Buscemi, John Turturro, William H. Macy, John C. Reilly, per citare i più significativi. I primi tre perfetti interpreti del cinema dei Coen, e l'ultimo, altro sodale di Paul Thomas Anderson. Portano sullo schermo l'inverso del mito e dei riti della società americana, e anche nel loro caso è l'aspetto ordinario e distante dai canoni della bellezza patinata ad averli portati alla ribalta, a cui si associa la capacità di lavorare sempre sul filo dell'autoironia, della declinazione parodica. Questi volti irregolari si trasformano in vere e proprie maschere, per dar corpo spesso volte a loser, a ingenui e sprovveduti vittime di meccanismi che non possono comprendere fino in fondo. Ma Hoffman, pur condividendone alcuni tratti, sembra distanziarsi da questa compagine per una maggiore propensione verso il registro drammatico. Laddove negli altri attori lo spaesamento sembra raggersi sul volto, i personaggi di Hoffman sembra che vadano più a fondo, nella vertigine, in un baratro che coinvolge l'attore in ogni fibra del suo corpo.

Il corpo, la pelle, e il sesso

Un elemento contraddistingue Hoffman e contribuisce a renderlo un caratterista *sui generis* è il fatto che egli usi il proprio corpo senza pudori, e senza pudori lo mostri. Laddove il corpo ingombrante viene spesso impiegato nella sua totalità, oppure occultato per quanto possibile, Hoffman consente a farlo diventare uno degli elementi cardine della sua performance attraverso la disponibilità non solo a mostrarlo ma anche a metterlo in relazione con la sfera sessuale.

⁹ Si veda Claudio Vicentini, *L'arte di guardare gli attori*, Marsilio, Venezia, 2007, pp. 137-138.

Pensiamo a *Boogie Nights* (1997), dove l'attore recita la parte di Scotty J., a partire dal modo in cui Paul Thomas Anderson lo colloca all'interno del quadro. Il titolo italiano diventa didascalicamente *Boogie Nights – L'altra Hollywood*, e Scotty è uno dei tanti personaggi che ruotano intorno a quel mondo a sé che è il cinema porno tra gli anni Settanta e Ottanta. Scotty è soprattutto un testimone – solo in una sequenza lo vediamo effettivamente al lavoro, a reggere una giraffa durante le riprese – un segugio, che osserva il dipanarsi delle relazioni tra gli altri personaggi, e che si innamora della star Eddie-Dirk Diggler (Mark Wahlberg). Scotty è un personaggio altro rispetto a un mondo che è già di per sé confinato, autoesiliato nella Valley, fuori dai confini di Hollywood. Il suo aspetto – canottiere colorate troppo strette, pantaloncini corti, capelli lunghi, pelle bianchissima – lo distingue dal gruppo, così come i suoi modi goffi, infantili ed effeminati al tempo stesso. La sua prima apparizione è fortemente marcata dal contrasto tra la canzone *You Sexy Thing* degli Hot Chocolate e l'aspetto tutt'altro che attraente di Scotty, che irrompe nel party in piscina dall'ingresso secondario. Sospira, si guarda timidamente intorno, e la panoramica in soggettiva sugli ospiti termina con un iris sull'oggetto del suo desiderio, Eddie, la vera *sexy thing*. Questa presentazione di Scotty è piccolo pezzo di bravura (come del resto lo sono tutte le brevi scene in cui il personaggio di Hoffman emerge nel corso del film), in cui l'attore attraverso l'impaccio del corpo, il modo infantile di incrociare le braccia, lo sguardo che si muove smarrito, l'esitazione e i cambi di volume nel dialogo, il modo di muovere i capelli, il complessivo senso di incompiutezza che trasuda dalla sua presenza, delinea in pochi istanti il personaggio. Oltre al suo orientamento sessuale, e al suo lavorare, come lui stesso afferma, «sometimes» nei film, non sappiamo nulla di lui: è una figura di contorno, ma da questo momento in poi la sua presenza sarà costante, quasi sempre sullo sfondo, appunto, mescolato agli altri ma sempre inconfondibile. Esemplare da questo punto di vista è la sequenza del litigio sul bordo della piscina tra la star Dirk e il regista Jack Corner (Burt Reynolds). L'alterità al quadrato di Scotty è posta da P. T. Anderson in secondo piano ma al centro dell'inquadratura: il modo in cui segue con il diverbio, visibilmente turbato, con le braccia che lo cingono in una sorta di auto-abbraccio, rende la sua presenza patetica e struggente. La sequenza si chiude proprio con un'inquadratura del solo Hoffman, che nel film è l'unico personaggio che resta fedele a se stesso, per quanto la sua identità sia gregaria e incompiuta¹⁰. In *Boogie Nights* la sua pelle bianca e lentiginosa, il corpo

¹⁰ E non è un caso che Paul Thomas Anderson riservi a Hoffman una significativa parente-

soprappeso, sono i segni più evidenti della sua impossibilità di entrare nel gioco, che è, appunto, un gioco che si dipana interamente intorno e attraverso il sesso. Eppure la presenza di Hoffman, in maniera paradossale, richiama costantemente la sfera del desiderio, nonché del suo impossibile appagamento. Quel corpo, la sua pelle, sono un elemento cruciale di dissonanza che attraversa il film, e sono in certa misura disturbanti. Il suo corpo è, e diventa, imprescindibile ogni qualvolta viene mostrato, fino a diventare dissonante proprio quando viene associato al sesso. Ma Hoffman non si tira indietro, e questa disponibilità dell'attore, esplorata con P.T. Anderson, sarà poi ripresa e declinata variamente da altri registi. Pensiamo per esempio a *Happiness* di Todd Solondz, dove il personaggio del molestatore telefonico, e la scena della masturbazione ed eiaculazione, sono tra gli elementi più disturbanti del film. Anche qui, il paffuto ragazzone dall'aria un po' ebete sembra uscire da una sorta di trance esistenziale solamente quando è sessualmente eccitato. E se, come scrive Mosher, il suo personaggio è «uno dei più memorabili pervertiti della storia del grande schermo»¹¹, è anche perché la perversione è esperita da un corpo non attraente che, se pur non esplicitamente mostrato, è costantemente percepito dallo spettatore.

Non è improbabile che Spike Lee, scegliendo Hoffman per *The 25th Hour* (*La 25ª ora*, 2002), per il ruolo del professore Jacob Elinsky, abbia pensato alle sue precedenti apparizioni in *Happiness* e in *Boogie Nights*. Anche in questo caso il personaggio ha come caratteristica più evidente la propria incompiutezza in termini di relazioni sentimentali, ma soprattutto sessuali. Nella sequenza della discoteca, dove il professore incontra una sua giovane studentessa (Anna Paquin), Hoffman sembra richiamare (e necessariamente richiama) le precedenti apparizioni: è nuovamente il desiderio sessuale a renderlo goffo, e il nucleo drammatico della scena non emerge attraverso le parole bensì dal

si, una sorta di coda nella scena del party di capodanno: dopo aver mostrato la sua nuova macchina a Dirk e aver tentato di baciare, Scotty, seduto al posto di guida, scoppia in un pianto straziato, ripetendo ossessivamente «I'm a fucking idiot». Come afferma Anderson, talvolta, quando un attore fa «something wonderful», bisogna dimenticare i ritmi della narrazione, il budget, o fregarsene del fatto che il film sia troppo lungo, e catturare ciò che sta accadendo: «Di fronte a un momento così, come quando Phil Hoffman che interpreta Scotty J, sale in macchina e si dà dell'idiota del cazzo, forse è un po' lungo, ma non mi interessa, me ne fotto, questo è quello che è successo a Phil», Paul Thomas Anderson, in Gavin Smith, *Night Fever*, in Jim Hillier (ed.), *American Independent Cinema*, British Film Institute, London, [2001] 2009, p. 175.

¹¹ Jerry Mosher, *Philip Seymour Hoffman. Jesus of Uncool*, cit., p. 111.

contrasto tra il corpo disinibito della ragazza e quello impacciato del professore. Relegato nell'angolo dell'inquadratura, le braccia e l'intera postura sono costrette, le spalle si chiudono, il collo sembra sprofondare nella camicia. Il sesso (ovvero un fallimentare approccio di lui nel bagno del locale) sembra suscitare sofferenza, disagio e paura. Lee però non spinge Hoffman verso territori di rischiosa esposizione di sé come nei due casi precedenti, tenendo l'attore più marcatamente entro i confini di un ruolo da caratterista¹².

È invece Sidney Lumet ad aver lavorato ulteriormente su questo terreno, eludendo almeno inizialmente ogni rischio di stereotipo. Laddove l'associazione tra il corpo di Hoffman e il sesso si era sempre mossa tra incompiutezza e perversione – con un'implicita stigmatizzazione estetico-morale di quel corpo non confacente, non desiderabile, al quale è quindi precluso un pieno appagamento – in *Onora il padre e la madre* il regista sceglie di aprire il film proprio con il corpo e la pelle di Hoffman in una scena di sesso piuttosto esplicita. Un coito con la moglie, compiuto e appagante, apre significativamente uno dei film più densi dal punto di vista interpretativo, dove l'attore incarna un personaggio sicuro di sé, arrogante, che sprofonda tragicamente in un baratro causato dalla dipendenza dall'eroina ma soprattutto dalla bramosia di denaro. Qui Hoffman, nella parte principale insieme a Ethan Hawke, si lascia alle spalle gli impacci e le goffaggini di molte delle sue precedenti apparizioni, e fa del proprio corpo un luogo di tensione estrema, una tensione sempre sul punto di esplodere. Il precipitare ineluttabile della situazione (che prende le mosse da una rapina alla gioielleria dei genitori in cui la madre è rimasta uccisa) porta però il personaggio a perdere il controllo di sé: il corpo – una sorta di involucro che impedisce l'emergere della sua miseria esistenziale – non può più esercitare la propria funzione di contenimento. La relazione con la moglie si incrina, perché è proprio il sesso a non funzionare (la donna gli rivela di avere una relazione con il fratello), e la rabbia e la violenza esplodono. Nell'epilogo, quel corpo bianco che abbiamo visto all'inizio del film è ferito e inerte, e smette infine di respirare, su un letto d'ospedale, soffocato dal padre che, in un atto estremo, tenta di vendicare il sangue versato e di mondare la propria famiglia dal cancro di un figlio che non può più riconoscere come tale.

Infine, non sarà un caso che in *Jack Goes Boating*, al momento l'unico film che vede Hoffman nel doppio ruolo di attore e regista, ancora una volta egli scelga

¹² Ritroviamo Hoffman associato ancora una volta alla sfera di una sessualità torbida, in *The Doubt* (*Il dubbio*, John Patrick Shanley, 2008) dove veste i panni di un prete sospettato di pedofilia.

di mostrare il corpo nudo, nelle ripetute sequenze dal sapore onirico ambientate nella piscina. Il personaggio vuole imparare a nuotare per poter fare una gita in barca con la donna di cui è innamorato. In costume da bagno, la bianchezza estrema della sua pelle contrasta con l'azzurro cangiante dell'acqua. Il percorso di educazione alla vita a cui il personaggio si sottopone per rendersi confacente a una relazione sentimentale passa proprio attraverso "una messa a nudo".

Immedesimazione e imitazione

Come scrive Michael Z. Newman, la narrazione del cinema indipendente è spesso incentrata su personaggi che «non hanno poteri magici, né un coraggio esagerato, né un particolare fascino intellettuale o sessuale, e il mondo in cui vivono segue le stesse regole del mondo che noi conosciamo attraverso le nostre reali esperienze umane»¹³. Se Hoffman ha saputo dar vita a personaggi che hanno variamente veicolato forme di deviazione dalla norma – sia in una declinazione che vira verso il grottesco sia, come nel caso di Lumet, decisamente verso il drammatico – la sua versatilità e sensibilità gli hanno permesso anche di incarnare figure maschili più convenzionali e ordinarie. Uomini non belli, non eccezionali, vagamente nevrotici, al centro di vicende che raccontano la quotidianità dell'America degli anni Duemila. Un'America senza mitologie né eroi, usurata dalla routine, impelagata nella difficile tessitura di relazioni umane all'interno di una società sempre più disumanizzata. *L'ordinary man* è una tipologia di personaggio che emerge in filigrana nella filmografia di Hoffman sin dai tempi di *Magnolia* (*id.*, 1999), grazie al personaggio dell'infermiere al capezzale di Jason Robards. In *State and Main* (*Hollywood, Vermont*, 2000) di David Mamet, il personaggio prende maggiore spazio, ancora una volta in un film di impianto corale. Hoffman è uno sceneggiatore, che nel turbinio di un set cinematografico, pare il solo in grado di conservare la calma quando tutti sembrano in preda a una sorta di follia. Occhiali, capelli sempre ordinati, modi affabili e leggero impaccio. La commedia di Mamet, una divertente satira sul cinema forse un po' troppo prevedibile, permette a Hoffman di abbassare il voltaggio della propria performance, di lavorare su un registro naturalistico (con qualche venatura

¹³ Michael Z. Newman, *Indie. An American Film Culture*, Columbia University Press, New York, 2011, pp. 87-88.

brillante) per un personaggio che funge da raccordo fra la troupe e i membri della piccola cittadina che ospita le riprese.

Ma è soprattutto in *The Savages* (*La famiglia Savage*, Tamara Jenkins, 2007) e poi in *Jack Goes Boating* e in *The Late Quartet* (*Una fragile armonia*, Yaron Zilberman, 2012), che l'attore si cimenta con personaggi che paiono perfettamente sintonizzati su quanto espresso da Newman riguardo agli orientamenti di certo cinema indipendente. Piccoli film e piccole storie, ambientate sullo sfondo della New York post 11 settembre, in cui le relazioni sono fitte tessiture di dialoghi, di silenzi, di sguardi. Hoffman, in questa tipologia di film, lavora su un registro recitativo sostanzialmente improntato sull'immedesimazione, in cui estrema attenzione è posta sui dettagli della mimica facciale, sull'uso degli oggetti, sull'emergere di «un pulviscolo di impressioni» suscitate dai cosiddetti «gesti semiconsci»¹⁴. Ma, soprattutto, ciò che Hoffman chiama in causa in questo tipo di performance è la propria capacità di agire concretamente, ovvero di erodere quanto più possibile il confine tra finzione e realtà:

Nella maggior parte dei casi gli attori non *fanno, fanno finta di fare*. È più facile. Perché *fare* veramente, è ciò che ti espone e ti rende vulnerabile. È qui che il regista deve intervenire, per aiutarti a superare questa difficoltà, e a “fare” piuttosto che “recitare”. Questo è ciò che commuoverà gli altri e commoverà anche te stesso: non c'è nulla di più emozionante, a teatro come al cinema¹⁵.

È evidente che la poetica d'attore di Hoffman, quando esplicitata a parole, è orientata a sottolineare quanto l'atto di recitare comporti un'esposizione di sé, della propria interiorità e intimità messe al servizio del personaggio da rappresentare, per riempirlo di vita. L'attore non è un imitatore di qualcun'altro, bensì un essere umano che mostra se stesso di fronte a un pubblico o a una macchina da presa. La ricorrenza, nelle dichiarazioni di Hoffman, del termine vulnerabilità, la sua insistenza sulla recitazione come luogo esistenziale in cui si rischia in prima persona, mirano molto evidentemente a chiosare in questa direzione le proprie performance. In molte di queste infatti è certamente evidente, in particolare nei climax (vuoi di rabbia, vuoi di disperazione), quanto il confine tra realtà e finzione possa diventare difficilmente individuabile.

¹⁴ Cfr. Claudio Vicentini, *L'arte di guardare gli attori*, cit., pp. 100-101.

¹⁵ Yann Tobin, *Entretien avec Philip Seymour Hoffman*, «Positif», 604, janvier 2011, p. 21.

Ciò nonostante, ascrivere Hoffman alla variegata compagine di interpreti che perseguono percorsi di matrice immedesimativa significa perdere di vista la specificità del suo caso. Il talento di Hoffman ha molte facce, e se da un lato la sua capacità immersiva nel personaggio, la sua disponibilità a mettersi in posizione di rischio, sono evidentissime, dall'altro è proprio il talento a consentirgli di esplorare il versante opposto, quello cosiddetto dell'imitazione. E ancora, altrettanto evidente è la sua abilità di mescolare e fare convivere i due approcci all'interno di una medesima performance. Come scrive James Naremore, che di recente ha rivalutato l'importanza delle tecniche imitative rispetto a quelle immedesimative:

La maggior parte degli attori sono pragmatici piuttosto che dogmatici, disposti a usare la tecnica che meglio funziona in determinate circostanze; e sebbene la tecnica dell'imitazione e quella del sentimento personale sono spesso considerate dai teorici come opposte, in realtà non si escludono a vicenda¹⁶.

I ruoli da caratterista, quelli della prima parte della sua carriera come quelli che continua a concedersi ancora oggi, sono ottimi esempi di come l'attore non disdegni le pratiche imitative, pur arricchendole di una profondità non così frequente nei ruoli secondari, troppo spesso a rischio di stereotipo. Un esempio folgorante è quello rappresentato dalla figura della drag queen in *Flawless* (*Flawless – Senza difetti*, Joel Schumacher, 1999), dove l'attore lavora su un processo di imitazione al quadrato, riuscendo tuttavia a dar vita una personificazione densissima, tridimensionale in cui, come scrive José Arroyo, «riesce a essere stravagante attraverso l'economia dei gesti, vibrante attraverso l'immobilità, e far raggiungere alla sua voce un grado di espressività praticamente senza precedenti»¹⁷. Pensiamo ancora al personaggio di Lester Bangs in *Almost Famous* (*Quasi famosi*, Cameron Crowe, 2000), o alle sue apparizioni in *Charlie Wilson's War* (*La guerra di Charlie Wilson*, Mike Nichols, 2007) in *The Ides of March* (*Le idi di marzo*, George Clooney, 2011) o in *Moneyball* (*L'arte di vincere*, Bennett Miller, 2011). Tutti ruoli di contorno, negli ultimi anni a fianco di star di prima grandezza, dove la capacità di Hoffman di utilizzare i tratti fisici marcati, di appoggiarsi al trucco (ai baffi, all'acconciatura) e al costume (o a una semplice montatura degli occhiali), gli permette di

¹⁶ James Naremore, *Film Acting and the Arts of Imitation*, «Film Quarterly», LXV, 4, 2012, p. 35.

¹⁷ José Arroyo, *Impersonators*, «Sight and Sound», X, 12, November 2000, p. 17.

lavorare, per così dire, dall'esterno verso l'interno. La modalità di partenza è quella del rispecchiamento di una certa tipologia umana (o di una persona realmente esistita, come nel caso di Bangs o di Gus Avrakotos del film di Nichols), che però conduce l'attore oltre la superficie, mettendo in atto proprio quella commistione di tecniche indicata da Naremore. Ciascuno di questi personaggi infatti, per esigenze drammaturgiche ma anche e soprattutto per capacità dell'attore, riesce a uscire dei confini del ruolo di secondo piano e assurgere a coscienza critica della vicenda rappresentata. Grazie alla capacità di Hoffman di affrontare i ruoli "da fuori" e "da dentro", i suoi personaggi possono posizionarsi in maniera trasversale, essere emotivamente coinvolgenti ma intrinsecamente ambigui.

Small actorly transformations

Sono grato del mio aspetto. Sono grato del fatto di avere un corpo con cui posso fare quello che devo fare e sembrare... chiunque altro¹⁸.

Ritorniamo nuovamente al corpo, elemento centrale dell'attorialità di Hoffman. Non solo il suo è un corpo ineludibile, ma è anche estremamente plasmabile. In *Capote*, l'attore, notevolmente dimagrito, incarna in maniera del tutto plausibile l'eccentrico scrittore americano. Una performance che gli è valsa il primo Oscar nel 2006: un premio ovvio, considerata la fascinazione dei giurati dell'Academy per le interpretazioni che si poggiano su tangibili sacrifici dell'attore, di cui la variazione di peso sembra quella più apprezzata. Al di là dell'ironia, come ha sottolineato Kevin Esch, la *actorly transformation* (ovvero l'alterazione reale del corpo dell'attore, in particolare quella riguardante il peso) pone un problema dal punto di vista dell'analisi della recitazione¹⁹. Se da un lato è la prova di un'evidente devozione al personaggio, dall'altra l'effetto ottenuto pone legittimamente il dubbio di quanto questa trasformazione effettivamente riguardi l'arte della recitazione. La *actorly transformation* non è certo nuova sugli schermi hollywoodiani (pioniere è stato De Niro, con la sua interpretazione di Jake LaMotta in *Raging Bull* [*Toro scatenato*, Martin Scorsese, 1980]), ma negli ultimi anni è indubbio che rappresenti, nelle prospettive dell'industria cinematografica come

¹⁸ Philip Seymour Hoffman in Lynn Hirschberg, *A Higher Calling*, «The New York Times Magazine», December 19, 2008.

¹⁹ Kevin Esch, *"I Don't See Any Method at All": The Problem of Actorly Transformation*, «Journal of Film and Video», 58, Spring 2006, pp. 95-107.

nella percezione dello spettatore, una prova a cui gli attori possono sottoporsi per dimostrare la propria bravura. L'esigenza di aderenza mimetica conduce l'interprete a trasformare il proprio corpo radicalmente, a imitare il personaggio nel suo aspetto esteriore facendo a meno degli ausili del trucco. Il sacrificio che questo processo comporta sembra poi trasferirsi, come per osmosi, nell'intensità emotiva della performance. È evidente che il film biografico sia il luogo dove più frequentemente avvengono precorsi di trasformazione. E *Truman Capote, biopic* solo parzialmente aderente alle strutture tipiche del genere, fa sì che anche Hoffman si sia trovato alle prese con il problema di una trasformazione fisica nell'ottica dell'aderenza al personaggio. Il grande corpo di Hoffman deve diventare il piccolo corpo di Truman Capote. Ma anche in questo caso, il lavoro è trasversale, e il pregio della performance dal punto di vista della nostra analisi non sta tanto nel risultato ottenuto – che, seppur pregevole, è tuttavia marcatamente virtuosistico – quanto nel mostrare come la poetica attoriale di Hoffman non disdegna anche le tecniche di trasformazione, stemperate però dall'uso parallelo di tecniche immedesimative e imitative²⁰. Nel caso di *Truman Capote* l'impiego di questa tecnica multipla è particolarmente evidente ma, a ben pensare, molte delle performance dell'attore possono essere ricondotte a una personale visione, ridotta, della *actorly transformation*. Una trasformazione che non è una trasfigurazione, bensì un piccolo aggiustamento che consente al suo corpo di diventare quello di «chiunque altro». Dal momento che la creazione del personaggio si fonda su una complessa intelaiatura, creare il personaggio è come progettare e costruire un edificio, partendo dalle fondamenta per giungere fino agli arredi. Per fare tutto ciò sono necessarie svariate competenze e specifiche tecniche, e Hoffman è tra i pochi attori a saperle padroneggiare.

La grandezza della storia

Se *Truman Capote* è un film chiave, anche in virtù dei riconoscimenti ufficiali, la carriera di Hoffman non sembra aver svoltato nella direzione consueta

²⁰ Sempre Naremore afferma che nel film l'attore «offre un'interpretazione particolarmente convincente – che non è mai una copia pedissequa del modello ed è così emotivamente persuasiva che il talento imitativo non distrae mai lo spettatore dalla caratterizzazione. Quest'ultimo risultato è tanto più impressionante considerato che Capote era una figura ostentatamente eccentrica, il tipo di personalità che potrebbe sembrare comicamente grottesca», James Naremore, *Film Acting and the Arts of Imitation*, cit., p. 41.

in questi casi, ovvero quella della sclerotizzazione. Fortunatamente, l'attore ha saputo ovviare al rischio di doversi ripetere con varianti del personaggio o, meglio, laddove questo rischio si è presentato, ha saputo superare l'ostacolo. È indubbio che Hoffman abbia nelle sue corde la categoria del *larger than life*, e Capote certamente vi appartiene. Charlie Kaufman, che sull'eccedenza, sull'assenza di misura, costruisce la tessitura del proprio *Synecdoche, New York* affida il gigantesco ruolo del regista proprio a Hoffman, che alla stregua di Orson Welles in *Citizen Kane* (*Quarto potere*, 1941) invecchia (grazie al trucco) nel corso della pellicola, nel tentativo di portare compimento un mastodontico progetto di allestimento teatrale. Ma il film di Kaufman si arena nelle secche della propria ambizione, e l'attore, nonostante l'enorme impegno profuso, non esce totalmente indenne dall'esperienza. Il personaggio del regista Caden Cotard sembra però essere servito a Hoffman per ricalibrarsi, per trovare una misura proprio nella rappresentazione dell'eccedenza e della magniloquenza. *The Master* (*id.*, 2012), quinta tappa della collaborazione tra l'attore e Paul Thomas Anderson, è un viaggio nei recessi delle relazioni umane e delle loro manipolazioni, nelle ossessioni e nei paradossi della mente. Un ennesimo affondo del regista sulle distorsioni paranoiche e sul vuoto imbellettato della società americana, in cui l'attore, qui a fianco di Joaquin Phoenix, incarna il ruolo del titolo. Un film dal respiro insieme solenne e sincopato, come i suoi protagonisti. Hoffman, sotto la direzione del fidato amico regista, riesce a mettere il suo talento al servizio di un personaggio ossimoricamente misurato e abnorme. Una performance a tratti voluttuosa e a tratti raggelante, dove si mescolano senza soluzione di continuità accuratezza mimetica e intensità emotiva. Echi wellesiani nella voce, nella postura, nella sinistra grandezza del predicatore. Anderson afferma di essersi rivisto *Mr. Arkadin* (*Rapporto confidenziale*, 1955) e *Falstaff* (*id.*, 1965), proprio per ritrovare i momenti in cui «il personaggio assume la grandezza della storia»²¹, e Hoffman, da attore, sembra volerci dimostrare come sia ancora possibile frequentare, senza imitarla ma rideclinandola, la grandezza wellesiana.

²¹ Paul Thomas Anderson in Michael Henry, *Entretien avec Paul Thomas Anderson*, «Positif», 623, janvier 2013, p. 11.