

AMERICANI A PARIGI

La civiltà della commedia hollywoodiana e la sua capitale europea
(1951-1966)

Amo raccontare le mie storie facendo intervenire al minimo la cinepresa – i movimenti di macchina, i primi piani, il montaggio rapido devono essere usati come i segni di punteggiatura in un romanzo. Devono dare il ritmo e non distrarre, sorprendere senza affaticare con la loro insistenza.

Billy Wilder, 1957

È la conquista del cinema classico americano: la messa a punto della finzione invisibile, ovvero della massima maestria e naturalezza (quanto di più lontano dal naturalismo) nel raccontare una storia per immagini. Ogni genere cinematografico (western, poliziesco, commedia sofisticata, musical, e infine, sì, fantascienza) può così costruire un suo mondo che, quanto più è artificioso, quasi meccanico nell'articolare l'intreccio, nel proporre ruoli narrativi e luoghi deputati, tanto più risulta facilmente avvicicabile dallo spettatore e vissuto come naturale e plausibile.

Ebbene, man mano che si perfeziona la scioltezza delle riprese e del montaggio, che si diffonde l'uso del colore, che i budget hollywoodiani lievitano, cresce la capacità illusionistica del cinema, nato come spettacolo «magico» (agli inizi si teneva nei teatri dei prestigiatori) nella sua irresolubile ambiguità: ha bisogno di un oggetto profilmico, per poi fingerne la presenza riproducendolo in altri tempi e altri luoghi.

Anche la commedia, il genere dalle ambientazioni più quotidiane, mette a punto i propri artifici: crea per i posteri un'indelebile immagine colorata della prospera America del dopoguerra, con le sue frenetiche metropoli e la sua linda provincia, quando non perfeziona la serenità e la gratuità del proprio mondo optando per scenari esotici: e da *Un americano a Parigi* in poi il paradiso della commedia americana è proprio la ville lumière.

Luogo di metamorfosi sociali e sentimentali per definizione, la città-scena del romanzo ottocentesco diventa anche la una capitale dei sogni cinematografici americani, in particolare con la complicità di un regista europeo (Billy Wilder) e di un'attrice europea (Audrey Hepburn).

Affascinante e (ovvero: perché) stereotipata, dal cinema americano la città viene descritta attraverso la pittura (*Un americano a Parigi, Come rubare un milione di dollari e vivere felici*), la fotografia (*Cenerentola a Parigi*), la scrittura di... un film (*Insieme a Parigi*). Città d'arte, lusso, avventure galanti e non, Parigi è la meta sognata (*Sabrina*) o l'ideale teatro di storie basate su doppio gioco e travestimenti (*Arianna, Irma la dolce, Sciarada*). Il criterio urbanistico di questa città cinematografica è un'estetica da casa delle bambole: molti interni, ambienti comunicanti come su una scena teatrale, nascondigli, cinepresa in moto verticale da un piano all'altro degli immobili. Scorci dei luoghi celebri danno il tocco turistico-culturale: et voilà, il gioco è fatto. Non è un paradosso: poche descrizioni del fascino spensierato della capitale francese risultano... veritiere come tale ricostruzione cinematografica, confortevole topos scenografico sì, ma mai sprovvisto di un'innegabile affinità, si potrebbe dire, stilistica con l'oggetto dei suoi desideri.

Un americano a Parigi (An American in Paris) di Vincente Minnelli, 1951. Il trionfo dell'onirico musical del dopoguerra: la fragile storia d'amore che contrappone il genuino ambiente bohémien al lusso dei quartieri-bene serve solo a condurre il pittore-ballerino Gene Kelly alla sequenza finale, in cui la Parigi dei quadri impressionisti e postimpressionisti prende vita alle musiche di Gershwin.

Aprile a Parigi (April in Paris) di David Butler, 1952. Una ballerina di fila (Doris Day) viene convocata per errore come rappresentante americana a un festival delle arti parigino. Un funzionario governativo decide di confermarle l'incarico, poiché la democratica iniziativa ha il consenso dell'opinione pubblica. I due si innamorano ancora prima di essere a Parigi, che viene solo invocata e sognata dai prosaici americani per la maggior parte del film: all'arrivo in città, finalmente (superata la delusione per il clima ventoso e freddo: ma come, a Parigi non è già primavera?) le ragioni del cuore trionfano.

Sabrina (id.) di Billy Wilder, 1954. Anche qui, lo scenario parigino è più evocato che presente, ma riveste un'importanza capitale: è il luogo della metamorfosi di Sabrina (Audrey Hepburn), che alla scuola di cucina impara anche alcune ricette utili per vivere. Tornerà a Parigi, ma non da sola: la joie de vivre ha contagiato il severo Humphrey Bogart, nel lieto fine di una commedia che ha per tema un incastro di amori non corrisposti. Quasi sempre in Wilder l'assunzione degli stereotipi della commedia e del film sentimentale è un paravento per la vena d'amarezza che percorre i suoi film: Parigi non fa eccezione.

Arianna (Love in the Afternoon) di Billy Wilder, 1957. Il maturo seduttore americano Gary Cooper alle prese con una ragazzina francese (Audrey Hepburn) che si finge una donna ricca e disinvolta per attirare la sua attenzione. A creare un intrigo basta il fatto che Arianna sia la figlia di un investigatore privato impegnato su un caso d'adulterio in cui l'americano è coinvolto... in una Parigi che non solo è, secondo stereotipo, la città degli innamorati, ma detiene il primato di ben 40.000 camere d'albergo che ospitano coppie clandestine.

Cenerentola a Parigi (Funny Face) di Stanley Donen, 1957. Di nuovo un musical dei fratelli Gershwin (che cita esplicitamente *Un americano a Parigi* riprendendo la canzone *Wonderful*). Ritorna il motivo della metamorfosi crisalide-farfalla su sfondo parigino: giovane intellettuale del Greenwich Village accetta di fare la modella a Parigi per poter incontrare un maitre à penser dell'empatismo nei caffè della rive gauche. Demistificato il sedicente filosofo, si innamorerà del più onesto fotografo americano (Fred Astaire); intanto è diventata bellissima grazie ai vestiti di Givenchy. Indimenticabile ritratto del mondo della moda degli anni '50, con consulenza fotografica di Richard Avedon (sue le foto dei titoli di testa).

Irma la dolce (Irma la douce) di Billy Wilder, 1963. Il quartiere delle Halles, i mercati generali in centro a Parigi, meticolosamente ricostruito in studio da Alexandre Trauner (che ne raccolse una preziosa documentazione fotografica proprio pochi anni prima della demolizione), fa da sfondo alla storia di un ex poliziotto (Jack Lemmon) che, innamoratosi di una prostituta (Shirley MacLaine), per gelosia verso il di lei mestiere si traveste da cliente e finisce per essere geloso... di se stesso. Wilder tira al massimo l'elastico dei meccanismi comici hollywoodiani, in questo film dove personaggi francesi sono interpretati da attori americani in una Parigi ricostruita a Los Angeles e il travestimento cortocircuita in sdoppiamento di personalità.

Sciarada (Charade) di Stanley Donen, 1963. Un intrigo giallo ben si presta a dare un tocco d'inquietudine alla commedia basata sul travestimento. Una giovane vedova americana (Audrey Hepburn) si trova coinvolta in una losca storia di soldi rubati con un ambiguo Cary Grant e un buffo Walter Matthau. Uno dei due è il cattivo, l'altro un funzionario della CIA... Ma quale? Per scoprirlo la signora deve affrontare una nuova dimensione di Parigi (la metropolitana, la vita notturna delle Halles), dove si svolgono inseguimenti, appuntamenti al buio, attentati. Non viene meno però il lato romantico: una gita in bateau-mouche favorisce la love story. Non manca l'esplicita citazione di *Un americano a Parigi*, ricordato dalla Hepburn mentre passeggia sul medesimo lungosenna.

Insieme a Parigi (Paris when it Sizzles) di Stanley Donen, 1964. Annoiato e disilluso sceneggiatore americano (William Holden) è a Parigi per scrivere un film. La dattilografa Audrey Hepburn dovrebbe aiutarlo a ricopiare la sceneggiatura, che però è ancora da fare: lo sconsolato playboy, conquistato dalla freschezza della giovane, trova l'ispirazione per una storia, ovviamente parigina, che diventa per lo spettatore un paradossale film-nel-film. Scritta la sceneggiatura, l'autore si accorge che è pessima ma che in compenso esiste un lieto fine per la storia più importante, la sua: trionfa l'amore tra lui e la ragazza. Insieme a Parigi conferma la vena metacinematografica di certe produzioni della Paramount (a partire da *Viale del tramonto*) e conferma la vocazione della Parigi hollywoodiana a scenario convenzionale, persino esplicitamente fittizio ma non per questo meno credibile.

Come rubare un milione di dollari e vivere felici (How to Steal a Million Dollars) di William Wyler, 1966. La commedia americana si fa sempre più metalinguistica: il suo pane è il gioco delle apparenze. Parigi, città d'arte per definizione, è qui teatro delle gesta di un falsario (Charles Boyer), che non solo vende falsi Van Gogh ma espone in pubblico una statua del Cellini scolpita da... suo padre. Per evitare uno scandalo la figlia (Audrey Hepburn) ruba il falso Cellini con l'aiuto di un falso ladro (Peter O'Toole), che l'aiuta per amore.