

USCENDO DAL CINEMA

Estetica della vita politica

Vice – L'uomo nell'ombra di Adam McKay.

di [Giacomo Tagliani](#) – 21 Gennaio 2019



Che cos'è il film biografico? Di fronte alla rapida e apparentemente inarrestabile diffusione di opere dedicate a vite più o meno illustri, esemplari, encomiabili, o semplicemente singolari, questa domanda suona quasi retorica. Ingenua, troppo ingenua, perché qualcuno non ci abbia già dedicato le energie necessarie per fornire una risposta esauriente; e talmente attuale – forse troppo – il filone *biopic* perché il campo semantico che ricopre non sia chiaro ai più. Eppure, se sfogliamo velocemente i (pochi) studi e compendi sull'argomento, si scopre che è difficile andare tanto più in là di una definizione generica e laconica: **un film che mette in scena la vita – o una parte – di una persona storicamente esistita**. Superato il disappunto iniziale, potremmo allora chiederci se è davvero necessario complicare le cose, dato che in fondo, così posta, la questione non presenterebbe problema alcuno, definendo anzi in modo impeccabilmente sintetico una delle principali traiettorie del cinema contemporaneo.

Questa posizione accomodante non trova concorde Adam McKay, che con *Vice – L'uomo nell'ombra* prova a spingersi al cuore della questione. **Al centro della scena si erge una delle figure più controverse e meno apprezzate della recente storia americana, Dick Cheney (Christian Bale), considerato il più potente vicepresidente della storia**

americana, insieme a sua moglie Lynne (Amy Adams). Sin dalla prima sequenza, è chiara la tonalità polemica: la vita di Cheney viene definita da due estremi temporali – il comando delle operazioni durante l’attacco al World Trade Center e l’arresto in stato di ebbrezza nel 1963 nel Wyoming – posti in apertura del film come le due polarità entro le quali configurarne il senso. Si tratta di un espediente classico e ampiamente utilizzato, dal quale però McKay parte per intraprendere un gioco esplicito che si presenta come un ricco catalogo delle strategie messe oggi in atto in ambito filmico. *Vice* riassume dunque in modo esemplare lo stato odierno del film biografico, innestando tuttavia delle linee di fuga che increspano la superficie omogenea del senso comune dei discorsi del e sul *biopic*; qui è la posta in palio per riflettere su questo fenomeno in forme nuove e per mostrarne l’effettiva incidenza sull’attuale scenario dentro e fuori l’universo cinematografico. Ma di cosa parliamo quando parliamo di *biopic*?

Biopic oggi vuol dire anzitutto successo, di pubblico e di critica. Non sono lontani i tempi nei quali «nessuno voleva essere beccato nel fare un *biopic*», per riprendere le parole di Dennis Bingham (2010), forse il solo studioso che abbia dedicato con costanza la sua attenzione a questo filone. Se si scorrono le classifiche, gli annuari, i premi degli anni 2000 – così come le anticipazioni per l’anno che verrà – è impossibile non notare il cambiamento avvenuto: al pari della serialità, il *biopic* è la cifra caratterizzante l’audiovisivo contemporaneo. Una consapevolezza che unisce produttori, registi e attori: prendere parte a un’avventura biografica è oggi decisamente un buon affare. **Ma film biografico oggi significa anche e soprattutto biografico-politico, la sua declinazione più attraente a livello di discorsi sociali e di incidenza pubblica.** Se a metà degli anni novanta George Custen (1992) poteva registrare il rilievo assunto dagli idoli di consumo (attori, cantanti, cittadini comuni, ecc.) a scapito degli idoli di produzione (politici, sovrani, industriali, ecc.), deplorando uno *Zeitgeist* che sviliva la storia a livello di gossip, è al contrario innegabile la centralità delle figure politiche nel cinema biografico odierno. Non serve elencarne i titoli: chiunque, scorrendo la propria memoria spettatoriale recente, può stilare una classifica empirica di questa incidenza.

Di fronte a queste due condizioni minime, *Vice* è un oggetto pienamente attuale. Con 8 candidature all’Oscar – tra cui miglior film, regia, sceneggiatura e probabile vittoria finale per almeno uno tra Bale e Adams (potenzialmente insidiati solo da altri interpreti di biografici come Rami Malek, ad esempio, al quale è andato il primo round dei Golden Globe per *Bohemian Rhapsody*) – il film di McKay gioca una partita all’apparenza facile che si fa improvvisamente complicata nel tentativo di immergere lo sguardo sotto la superficie liscia della consuetudine. Il punto di discriminazione – più mancato che centrato – consiste proprio nell’**interrogarsi su cosa sia un biografico, e un biografico-politico in particolare, a patto di disarticolare tale dicitura nelle sue componenti costitutive, vale**

a dire la vita, la storia, la politica. Perché è l'incapacità da parte dei film stessi di affrontare criticamente – saggiarne propriamente i limiti – questi tre plessi che fa del *biopic* un orizzonte di possibilità ancora tutto da dischiudere, in modo a maggior ragione sorprendente in un'epoca che ha legato vita e politica in forme così stringenti. È qui che prende avvio la sfida alle consuetudini del filone lanciata da *Vice*.

La prima via di fuga consiste nella convocazione di un variegato repertorio discorsivo che ha segnato le forme di indagine sul potere del cinema americano più recente. Nel film risuonano infatti i grandi affreschi di Oliver Stone, ma anche la fascinazione di Martin Scorsese per gli anti-eroi diventati soggetti degni di biografia, la voce off sarcastica e tagliente alla Michael Moore, così come gli ammiccamenti allo spettatore e la cornice machiavelliana (qui concretizzata da un dialogo tra i coniugi Cheney modellato sul *Riccardo III* di Shakespeare) tipici di *House of Cards* (Willimon, 2013-2018). Nell'apice dell'estetizzazione della politica, le figure del potere possono solo essere pensate in relazione alle forme di rappresentazione con le quali intrattengono un rapporto dialettico e ormai consustanziale. Trasparenza e opacità della ricostruzione non sono più due opzioni separabili e alternative: ai veri filmati d'archivio si affiancano quelli ricostruiti per l'occasione, il registro del *racconto storico* viene inframezzato da quello del *commento* (la scena al ristorante con il menu composto dalle nuove parole d'ordine della [Guerra al terrore](#)), il mimetismo dei diversi supporti (Super8, Betacam, ecc.) si accompagna agli inserti costruiti digitalmente (il risiko per l'occupazione dei posti di potere).

La seconda via di fuga riguarda il concetto stesso di vita nel momento in cui diventa oggetto di racconto. Come circoscriverne il senso, come definirne gli estremi significanti: McKay propende per una soluzione intermedia tra la ricostruzione dell'intera esistenza e il concentrarsi su un episodio o uno snodo decisivo (come sempre di più avviene), pensando a Cheney non come soggetto autonomo ma come faccia visibile di un dispositivo duale formato insieme alla moglie. Non esiste Dick senza Lynne, il prologo è chiaro in merito, suggerendo anzi quasi un ribaltamento dei ruoli: "Ho bisogno di te" – gli intima lei all'inizio, mentre lui, livido sul divano, cerca di far passare la sbronza – perché in quanto donna non posso fare quello che vorrei, occupare il ruolo sociale che merito, accedere cioè a una piena soggettivazione. La vita e il soggetto: solo in questa tensione il biografico può muoversi con profitto. E per Cheney, questa soggettivazione si definisce negli intrighi del potere. I finti titoli di coda che irrompono alla metà del film, quando da CEO del colosso petrolifero Halliburton sembra essersi ritirato definitivamente dalle vicende governative, sottolineano (grossolanamente) questa inseparabilità di vita e politica. **La terza è la storia. Storia come racconto, ma anche storia come piano di appoggio fattuale delle vicende narrate.** Se nel *biopic* la

teleologia è il motore che muove la messa in scena, in *Vice* questa premonizione orienta le vicende in forme laterali, finendo per risolversi nel desiderio di applicazione della teoria dell'“esecutivo unitario”, secondo la quale ogni atto del Presidente è legittimo di per sé. Un fine che si origina nel periodo più oscuro della vita di Cheney, la fugace permanenza a Yale conclusa con l'espulsione per condotta poco decorosa. La seconda guerra del Golfo sembra così nascere nei fumi alcolici di uno studente svogliato negli anni '60, una cornice retorica forte che mette in cortocircuito piani temporali distanti. Questo confronto con la realtà storica costituisce il secondo aspetto di riflessione specifica del film: nell'ultima sequenza, che inframezza i veri titoli di coda, il gruppo di indagine presentato come parte del mondo rappresentato comincia a discettare sulla veridicità e sull'onestà del film stesso, premonizione del dibattito che sarebbe nato dopo l'uscita in sala.

La quarta e ultima fenditura del tessuto normale del biografico concerne la politica. Politica come *arcana imperii* (l'ombra alla quale allude il sottotitolo italiano), assecondando un machiavellismo di maniera tornato recentemente in auge nel dibattito pubblico americano. Ma politica anche come regime di visibilità, sia nella restituzione di personaggi più veri del vero (il lavoro di Bale è impeccabile da questo punto di vista), sia nella dimensione mediatica che definisce sempre più in via esclusiva l'esercizio e la gestione del potere. Politica, infine, come elemento che racchiude la vita, che ne orienta il senso – di sé e degli altri – e che regola le forme di comprensibilità tra il soggetto e il mondo. Così, alla fine, il discorso filmico può distogliere lo sguardo dalla presenza ingombrante (anche fisicamente) di Cheney per concentrarsi sulle strategie di costruzione del consenso e sul regime dell'eccezione che inaugura il nuovo Millennio e la nuova epoca democratica globale.

Quattro punti, quattro aperture che in qualche modo cercano di far risuonare il *biopic* con il pensiero contemporaneo che vede nella vita un campo di tensioni articolato dall'intreccio tra l'estetica e la politica. Può a prima vista meravigliare che ai Golden Globe *Vice* abbia concorso nella categoria “musical or comedy”: uscendo dalla sala, però, il dramma shakespeariano convocato con tanta enfasi evapora nell'evanescenza farsesca, nell'abbondare di metafore visive, nella tentazione dello sketch parodico. Incapace di rileggere la storia in chiave grottesca (come il [cinema italiano](#) invece sa fare magistralmente), disinteressato alla dimensione tragica più tipica della tradizione americana, il film allunga però paradossalmente l'indice verso l'orizzonte a cui deve tendere il biografico per accedere all'età adulta. Una strada lungo la quale si sono già avventurati in diversi (Rossellini certamente, ma anche Scorsese, [Eastwood](#), [Sorrentino](#), Bellocchio, Larraín, e forse [Amelio](#) prossimamente), ma che è ancora poco più che un sentiero battuto. E tuttavia, è lungo questo cammino che passeranno molti

degli snodi cruciali del rapporto tra immagine e potere dei prossimi anni.

Riferimenti bibliografici

D.P. Bingham, *Whose Lives Are They Anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre*, Rutgers University Press, New Brunswick 2010.

G.F. Custen, *Bio/Pics. How Hollywood Constructed Public History*, Rutgers University Press, New Brunswick 1992.