

Prima pagina 1974¹

Titolo originale:	<i>The Front Page</i>
Paese di produzione	Stati Uniti d'America
Dati tecnici:	Colore
Durata:	105 min
Regia:	Billy Wilder
Soggetto:	Ben Hecht, Charles MacArthur
Sceneggiatura:	I. A. L. Diamond, Billy Wilder
Produttore:	Paul Monash
Casa di produzione	Universal Studios
Fotografia:	Jordan Cronenweth
Montaggio:	Ralph E. Winters
Musiche:	Sammy Fain, Lou Handman, Ray Henderson
Scenografia:	Henry Bumstead

Interpreti e personaggi: Jack Lemmon: *Hildebrand "Hildy" Johnson*; Walter Matthau: *Walter Burns*; Susan Sarandon: *Peggy Grant*; Vincent Gardenia: *sceriffo Pete Hartman*; David Wayne: *Roy Bensinger*; Carol Burnett: *Molly Malloy*; Allen Garfield: *Kruger*; Austin Pendleton: *Earl Williams*; Charles Durning: *Murphy*; Herb Edelman: *Schwartz*; Martin Gabel: *dr. Max J. Eggelhofer*; Harold Gould: *sindaco di Chicago*; Cliff Osmond: *agente Jacobi*; Jon Korkes: *Rudy Keppler*; Paul Benedict: *Plunkett*; John Furlong: *Duffy*.

Doppiatori italiani: Giuseppe Rinaldi: *Hildebrand "Hildy" Johnson*; Ferruccio Amendola: *Walter Burns*; Vittoria Febbi: *Peggy Grant*; Carlo Romano: *sceriffo Pete Hartman*; Antonio Guidi: *Roy Bensinger*; Rita Savagnone: *Molly Malloy*; Gianfranco Bellini: *Earl Williams*; Alessandro Sperli: *Murphy*; Arturo Dominici: *dr. Max J. Eggelhofer*; Carlo Alighiero: *sindaco di Chicago*; Roberto Chevalier: *Rudy Keppler*; Manlio De Angelis: *Plunkett*.

Chicago, 6 giugno 1929. I giornalisti dei principali quotidiani soggiornano nella sala stampa della Corte Criminale in attesa dell'esecuzione di Earl Williams, condannato all'impiccagione per l'uccisione di un poliziotto di colore, ma, in realtà, per il fatto di appartenere alla "Friends of American Liberty", organizzazione anarchica. Tra loro dovrebbe esserci anche Hildy Johnson del Chicago Examiner, che però ha deciso di sposarsi e trasferirsi Filadelfia dove si dedicherà alla pubblicità. Il suo direttore Walter Burns, visti inutili i tentativi di fermare il suo dipendente, cerca di stuzzicarne l'orgoglio sostituendolo con un giovane e sprovveduto collega.

Il condannato, dopo la sua ultima cena, approfittando dell'interrogatorio dello psicanalista Eggelhofer, sfugge allo sceriffo Peter Hartman ed evade. Cercato invano per tutta la città, in realtà è rimasto nascosto all'interno dell'edificio, finendo col ritrovarsi nella sala stampa dove è rimasto il solo Hildy, di passaggio per dare l'addio ai colleghi. La situazione inaspettatamente favorevole induce il giornalista a nascondere l'uomo e convocare subito il suo direttore per fare un ultimo scoop. Scoperti però dai colleghi e dallo sceriffo, Johnson e Burns vengono arrestati. Nella cella incontrano il funzionario del governatore dell'Illinois che aveva consegnato in precedenza una sospensione dell'esecuzione a sindaco e sceriffo, che per speculazione elettorale l'avevano respinta tramite un cavillo. Sbugiardato, il sindaco libera i due e su richiesta di Burns ritarda la partenza del treno per Filadelfia con la sposa promessa che ha ormai rinunciato al matrimonio. I due raggiungono la stazione su un cellulare della polizia a sirene spiegate e Burns saluta con affetto il suo miglior giornalista fingendo di rassegnarsi alla perdita, ma ha già in mente un piano per riaverlo con sé.

(Wikipedia)

¹ Scheda tratta da Wikipedia

Critica

Alessandro Cappabianca, *Billy Wilder*, Il Castoro Cinema, 1995

Prima pagina costituisce, nella produzione wilderiana, un momento in cui il film sembra non prendere troppo le distanze dal testo di partenza e anzi adagiare i modi della sua messa in scena (della sua spazialità stessa) su quelli teatrali, come non avveniva neppure in *The Seven Year Itch*, da Axelrod. Difficile riconoscere Molnar, Breffort, Bonacci, Taylor, in *One, Two, Three*, *Irma la douce*, *Kiss Me, Stupid*, *Avanti!*; come non percepire, in *Prima pagina*, la persistenza d'un "impianto teatrale" (di Hecht e McArthur) da prendere magari a pretesto per cauti discorsi su una possibile (e giustificata dall'anagrafe) "curva discendente" della "creatività" wilderiana?

Il discorso, invece, è ben diverso. Occorre non lasciarsi fuorviare dalla quasi totale unità di luogo, dall'aspetto teatrale del *décor*, dalla connotazione manifesta delle tre pareti della sala stampa sempre visibili, dalle porte e finestre che in esse si aprono (a permettere spettacolari entrate e uscite dei personaggi), dall'invisibilità quasi totale della quarta parete, il cui luogo sembra coincidere con quello della macchina da presa; e occorre invece prendere atto che questi stereotipi della spazialità teatrale delineano in realtà, nel film, i confini d'uno spazio profondamente antagonista, lacerato dalle tensioni contrapposte d'una dualità non pacificabile.

Ripensiamo, per un attimo, lo spazio della sala stampa, il lungo tavolo centrale, con telefoni, la scrivania di Bensinger (David Wayne), oggetto solo apparentemente marginale e anedddotico, al centro della parete di fondo, la finestra sulla parete di sinistra, la porta del gabinetto e quella d'ingresso, collegata al resto della prigione, sulla parete di destra. La contrapposizione simmetrica porta/finestra subito si rivela tutt'altro che casuale, e lo sviluppo della storia lo conferma. Il lato della finestra si configura come versante dell'oscurità, della morte e della nascita: da quella parte si addensa la notte, e nella voragine del cortile, ripreso sempre in *plongée* o *contre-plongée*, si prepara la forca, strumento di morte. In questa stessa voragine si getta Molly, prostituta di buon cuore, nel suo lucido quasi-suicidio, ed è da questa parte inquietante, dove l'ombra della notte sembra proiettare un influsso malefico, che si addensa la torma dei giornalisti imbestialiti, quasi a costringere Molly al salto; ma il lato buio, il lato della morte, è anche, come si comprende, quello della vita. L'evaso Earl Williams irrompe nella vita dalla stessa finestra, lacerando nella deiezione d'una seconda nascita la membrana di vetro che precariamente isolava un interno diventato "fuori" da un "fuori" che si connota come interno primordiale. La "nascita" di Earl Williams, testimone lo sbigottito Hildy, è una nascita repentina, ma non certo tranquilla: lo aspetta infatti subito un altro "interno", la scrivania/bara, nel cui involucro "gravido" rischierà di rifare, in senso inverso, e appeso a un paranco, il cammino attraverso il "fuori".

Questa scrivania, del tipo a saracinesca, luogo deputato d'un "diverso" (sia pur risibile, qual è Bensinger), occupa, in uno spazio metaforico, e per la sua stessa forma, un ruolo di corrispondenza alternativa con il pianoforte, visto in precedenza, suonato da Peggy (Susan Sarandon) nella sequenza al cinema-teatro. Mentre il pianoforte si dimostrerà oggetto sterile, la scrivania sarà, oltre che bara metaforica, oggetto gravido, e ne verrà partorito (per la terza volta!) Williams, forse come figlio simbolico della sola vera coppia del film, che è quella formata da Hildy (Jack Lemmon) e Burns (Walter Matthau), a un certo punto cementata anche fisicamente dalle manette. Allo stesso modo, l'oggetto-orologio (dono-trappola di Burns a Hildy) si dimostrerà più forte dell'oggetto-anello (dono velleitario e inutile di Hildy a Peggy).

Comunque sia, la scrivania racchiuderà il piccolo killer patetico. È inutile richiamare, qui, la costanza del tema in Wilder: ricordiamo che spesso l'involucro contiene morte o, letteralmente, l'arrecca (cfr. la torta di compleanno dalla quale sbuca il killer in *Some Like It Hot*); le bare sono quasi sempre piccole, con connotazioni inquietanti di morti-bambini, che si svelano poi nella derisione animalesca (la scimmia in *Sunset Boulevard*) e grottesca (i nani, con i canarini, in *Sherlock Holmes*). Le bare "normali", invece, quelle in cui l'effetto metaforico sembrerebbe

venire meno in prò dell'esplicito, costituiscono, l'abbiamo detto, i supporti d'una strumentalizzazione ironica: cfr. il carro funebre con i liquori, in *Some Like It Hot*, o il mafioso nella bara scortata in USA con onori militari, in *Avanti!*. In ogni caso, la morte è, quanto meno, occasione di speculazioni o di festeggiamenti, in cui (cfr. *Ace in the Hole*) i giornalisti sembrano in prima linea: si gioca a poker in attesa dell'esecuzione, Hildy porta liquori e cibarie, ecc.

Qui si introduce il discorso sul secondo lato dello spazio: la porta apre sull'universo del sociale, delle istituzioni, degli “altri”. È la parte della “luce”, non naturale, ma artificiale. Vi si precipitano dentro non i “mostri dell'inconscio”, cui è riservata la finestra, ma mostri più concreti e orribili, anche fisicamente: se i giornalisti appaiono appena (ma senza moralismi) ripugnanti, compreso il grande Burns, lo sceriffo-gufo (Vincent Gardenia) incarna la stupidità allo stato puro, la sinistra e ridicola imbecillità del potere. Qui si agitano le istituzioni, da quella poliziesco-giudiziaria a quella giornalistica, a quella psicoanalitica, nell'insensata frenesia d'una ragione che ha abdicato. La stampa vomita idiozie nei telefoni, e Burns seguita a blaterare anche quando i fili sono tagliati, in una coazione paranoica a “ripetere” l'avvenimento, che ricorda la registrazione di MacMurray ferito in *Double Indemnity*, o la voce off di Holden assassinato in *Sunset Boulevard*. Il dottor Eggelhofer, da confrontare col dottor Brubaker di *Seven Year Itch* finirà con lo scrivere un libro su *Le gioie dell'impotenza*. Lo sceriffo, arrivato al grado più basso possibile di stupidità, incapacità e corruzione, non troverà di meglio che lamentarsi: “Dovreste avere un po' più di rispetto. In fondo, rappresento la legge”. A tutte queste istituzioni sovrintende poi la super-istituzione, che è quella politica, vista attraverso la figura del Sindaco (Harold Gould) in modo più sinistro che grottesco.

La messa in scena di *Prima pagina* si struttura dunque attraverso le polarità d'uno spazio fortemente metaforico, non nel senso di un simbolismo esplicito (quasi sempre estraneo a Wilder) ma per le sue stesse contrapposizioni interne, dalle quali nasce una tensione bilanciata di luoghi deputati. Al tempo stesso, questo spazio è anche teatrale, nel senso che è supporto d'una spettacolarità (e comicità) cui Wilder non rinuncia mai, e nel senso che il filmico, giunto ai limiti dell'estenuazione, riscopre necessariamente lo spessore di pratiche testuali diverse. Se facciamo il confronto con la versione del '31 di Lewis Milestone, sempre tratta dalla commedia di Hecht e MacArthur (con Adolphe Menjou e Pat O' Brien), si accorgiamo che nel vecchio film lo spazio teatrale è sottoposto ad una frantumazione ossessiva, con continui campi e controcampi, “sfondamenti” di pareti, riprese inusuali (per esempio quella con la macchina da presa dentro la scrivania, dal punto di vista di Williams che vi è nascosto, o quella che guarda nell'interno della sala stampa da fuori della finestra), movimenti di macchina molto belli (carrelli, panoramiche), fotografia contrastata, “drammatica” ecc. Milestone cerca precisamente di svincolarsi dalla partenza teatrale, che infatti si sente solo in alcune entrate dei personaggi: per il resto, lo spazio del film (in specie quello della sala stampa) è uno spazio inespugnabile al di fuori del film stesso, al di fuori della trama; libera ed agile di inquadrature e punti di vista filmici.

Esplicitando la componente ambigua della coppia giornalistica, Howard Hawks, nella sua versione del '40 (*His Girl Friday*), tramuta Hildy in donna (Rosalind Russell), mentre il direttore è Ralph Bellamy e Peggy, divenuta uomo, è Cary Grant. (...) Il lavoro di Wilder, a metà degli anni '70 e verso il centenario del cinema, non può che apparire, come è giusto, manieristico e “ambiguo”, segnato dalle contraddizioni di diverse pratiche significanti e dalle tensioni d'una scrittura che si espone al vuoto malcerto e corrosivo, al vuoto del testo, passato il tempo del pieno delle certezze.

F a b i o F u l f a r o , *Prima pagina*, Sentieri selvaggi.it, 2020

La versione cinematografica di Billy Wilder è la terza in ordine di tempo dal soggetto originario di Ben Hecht e Charles MacArthur: la prima è *The Front Page* (1931) di Lewis Milestone più spostata verso una rappresentazione teatrale frammentata dal campo-controcampo, e la seconda è *La signora del venerdì* (1940) di Howard Hawks che invece esplora i territori della commedia

sentimentale. Wilder si distacca nettamente da questi due modelli utilizzando i diversi personaggi per una satira spietata sui falsi idoli della società americana.

Sui titoli di testa vediamo come si costruisce la prima pagina di un giornale alla fine degli anni '20 (le rotative del "*Los Angeles Examiner*" erano le uniche che ancora utilizzavano i vecchi caratteri di stampa): dal montaggio frenetico della parte iniziale si passa alle grandi scene corali all'interno delle redazioni e nella sala stampa. C'è pure un tentativo di evasione a movimentare le acque. Il cinemascopo abbraccia in uno sguardo una umanità dai caratteri eterogenei ma con le stesse manie e ossessioni: la corsa al successo, il cinismo della stampa alla ricerca dello scoop, la inefficienza della polizia, la psicosi del "*pericolo rosso*", la follia di una pena capitale applicata con imperdonabile leggerezza. E ancora razzismo, misoginia, omofobia, fascismo. Luoghi di libero pensiero invasi da forze dell'ordine governate da isteria collettiva. Wilder non toglie mai il piede dall'acceleratore e picchia duro saltando di maschera in maschera: attorno al corpo sanguinante del "*bolscevico*" Earl Williams rinchiuso dentro una scrivania a soffietto, si aggirano nervose e irrequiete le iene-reporter pronte per l'incredibile scoop.

Oltre ai duetti collaudati tra Lemmon e Matthau che si trafiggono con freddure memorabili, Wilder si sofferma su personaggi caricaturali per amplificare l'effetto parodico: lo sceriffo (Vincent Gardenia) è un tipo fascistoide dalla pistola facile, al soldo del politicante di turno; il dottor Eggelhofer (Martin Gabel) è uno psichiatra freudiano con il mito del complesso di Edipo ma nulle attitudini professionali; il sindaco (Harold Gould) è un abile manipolatore che cerca di sfruttare la pena di morte a fini elettorali. I due personaggi femminili regalano uno spiraglio di luce in questo mondo maschile desolante: la pianista Peggy (Susan Sarandon) sopporta i capricci del compagno Hildy affetto da sindrome di Peter Pan e respinge i tentativi di sabotaggio del *diabolus ex machina* Walter Burns (segretamente infatuato di Hildy); la rossa prostituta Molly (Carol Bunnet), innamorata del condannato a morte, è l'unico personaggio capace di sentimenti autentici.

Billy Wilder mostra una esponenziale irriverenza verso qualsiasi forma di autorità e accelera il ritmo come in un cartone animato Looney Tunes. Questi uomini piccoli corrono dietro una notizia entrando e uscendo dalla sala stampa come formiche impazzite, fanno finta di ignorare il patibolo al di là della finestra, tradiscono e mentono per potere scrivere in bella forma un articolo che non sottende alcun pensiero, al massimo gronda di vuota retorica. "*Quel figlio di puttana mi ha rubato l'orologio*" è il conseguenziale epitaffio ad ogni ipotesi di lieto fine.

Riconoscimenti

•1975 - Golden Globe

Nomination Miglior film commedia o musicale

Nomination Miglior attore in un film commedia o musicale a Jack Lemmon

Nomination Miglior attore in un film commedia o musicale a Walter Matthau

•1975 - David di Donatello

Miglior regista straniero a Billy Wilder

Miglior attore straniero a Walter Matthau e Jack Lemmon