

INDICE

Introduzione	pag.	2
Capitolo 1: La retorica dei generi da Aristotele a Cavell	pag.	8
1.1 Generi e mimesis: la poetica e la retorica	pag.	8
1.1.1 Evoluzione della teoria dei generi	pag.	8
1.1.2 La <i>Poetica</i> di Aristotele	pag.	12
1.2 Modelli mimetici: tragedia e commedia secondo Northrop Frye	pag.	28
1.2.1 Una prospettiva naturale sul romance shakespeariano	pag.	45
1.3 Cinema da manuale: i generi della Hollywood classica	pag.	57
1.3.1 Altman, un approccio semantico/ sintattico/ pragmatico	pag.	60
1.3.2 Altri approcci	pag.	79
1.4 La Rosa dei generi	pag.	88
1.4.1 La commedia sofisticata	pag.	91
1.4.2 Il melodramma	pag.	102
Capitolo 2: Stanley Cavell e i generi cinematografici	pag.	101
2.1 Le commedie del rimatrimonio	pag.	101
2.2 I melodrammi della donna sconosciuta	pag.	168
2.2.1 Commedie versus melodrammi	pag.	189
2.3 Nuovi generi, nuovi problemi	pag.	196
2.4 Generi e ontologia	pag.	208
Capitolo 3 : Generi: dal cinema alla filosofia	pag.	224
3.1 Dalla filosofia del cinema alla filosofia del linguaggio	pag.	224
3.1.1 Ordinario e Scetticismo	pag.	225
3.1.2 Il tragico e Shakespeare	pag.	234
3.2 Filosofia e autobiografia	pag.	237
3.3 Che cos'è la filosofia americana	pag.	262
3.4 Per una nuova filosofia dei generi	pag.	271
Conclusioni	pag.	277
Bibliografia	pag.	170

Introduzione

Mi sorprendo a ricordare la sequenza conclusiva del film *L'orgoglio degli Amberson* di Orson Welles, in cui una lunga carrellata muove a ritroso attraverso una casa ormai vuota le cui stanze ci erano state mostrate nella loro pienezza sfarzosa lungo tutto il corso del film. Credo di non più aver visto il film da quella prima visione risalente a quando venne distribuito, per cui non lo ricordo abbastanza concretamente da poter giudicare quanto soddisfacente fosse il finale, ma quella particolare sensazione di cambiamento drastico, stranamente, mi ricorda l'osservazione fatta da Wittgenstein nel mezzo delle meditazioni sul "vedere come" nelle *Ricerche*: «Vorrei dire che ciò che qui balena all'improvviso, rimane fermo solo fin quando continuo a occuparmi in modo determinato dell'oggetto che ho preso in considerazione». Definisco "strana" questa associazione poiché nel caso della casa alterata non è soltanto il mio modo di occuparmene che è ormai passato ma la casa stessa che è, per così dire, irrecoverabile. Mi piacerebbe affermare a proposito del ricordo di questa sensazione di cambiamento non che si tratti in particolare del mio occuparmi di una cosa passata, ma che la storia gli sia passata accanto. (Cavell, 2010, pp. 197-198, traduzione mia)

Nel 1981 viene pubblicato negli Stati Uniti un libro che lancia dei chiari segnali di rottura rispetto a tutta la precedente tradizione di analisi formale dei film: si tratta di *Pursuit of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage* del filosofo Stanley Cavell. Oggetto della trattazione è un nuovo genere cinematografico, la "commedia del rimatrimonio", desunto formalmente dallo stesso Cavell a partire dalle originali osservazioni fatte a proposito di sette famosi film americani, tutti realizzati dal 1934 al 1949: *Lady Eva* (*The Lady Eve*) di Preston Sturges, *Accadde una notte* (*It Happened One Night*) di Frank Capra, *Susanna* (*Bringing Up Baby*) e *La signora del venerdì* (*His Girl Friday*) di Howard Hawks, *Scandalo a Filadelfia*

(*The Philadelphia Story*) e *La costola di Adamo* (*Adam's Rib*) di George Cukor, e infine *L'orribile verità* (*The Awful Truth*) di Leo McCarey. Circa quindici anni dopo, Cavell ritorna sui generi e scrive un altro libro, *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman* (1996), incentrato sulla particolare categoria critica che l'autore definisce "melodramma della donna sconosciuta". Stavolta i film esaminati sono quattro, tutti coevi alle commedie e, allo stesso modo, afferenti al bacino cinematografico americano: *Amore sublime*, (*Stella Dallas*, K. Vidor, 1937), *Perdutamente tua* (*Now Voyager*, I. Rapper, 1942), *Angoscia* (*Gaslight*, G. Cukor, 1944) e *Lettera da una sconosciuta* (*Letter from an Unknown Woman*, M. Ophuls, 1948). Esiste, in realtà, un precedente all'interno della ricca bibliografia cavelliana: all'inizio degli anni Settanta, infatti, Cavell pubblica la sua prima opera interamente dedicata al cinema, *The world viewed* (1971), in cui il filosofo americano parte dalle proprie memorie di spettatore per mettere a punto una sorta di ontologia cinematografica, sulla scia degli scritti di autori importanti come Panofsky e Bazin, privilegiando già alcuni elementi di genericità presenti nella Hollywood degli anni Trenta e Quaranta. L'operazione effettuata da Cavell, dunque, in un certo senso, riporta l'attenzione sul cinema di genere, territorio teorico alquanto insidioso e scarsamente considerato in ambito accademico, laddove invece il dibattito tende a restare ancorato alle figure dell'estetica filosofica e punta maggiormente ai temi dell'autorialità, della rappresentazione e dell'immagine. Oltre a lavorare sugli schemi classici della retorica, utilizzando per i testi filmici strumenti analitici consolidati attraverso secoli e secoli di critica letteraria, Cavell propone una vera e propria riflessione filosofica sull'esperienza ordinaria legata alla visione dei film e sullo statuto cognitivo e ontologico del cinema:

Non si esagera nel dire che Stanley Cavell, con due opere molto diverse, *The world viewed* e *Pursuit of Happiness*, ha letteralmente rivoluzionato il nostro approccio filosofico al cinema. [...] tale rivoluzione non riguarda solamente il cinema, ma una ri-definizione del realismo. Il lavoro di Cavell sul cinema, da questo punto di vista,

resta coerente con la sua opera filosofica consacrata alla filosofia del linguaggio ordinario, che si rifà a Wittgenstein e ad Austin, e con la più recente riscoperta, da parte del filosofo americano, del perfezionismo morale di Emerson e Thoreau. [...] In una parola: ridefinire il realismo non solamente nel cinema, ma attraverso il cinema. È possibile esplicitare questo concetto in tre punti: 1) l'importanza del cinema sta nella nostra *esperienza* del cinema; 2) il realismo al cinema non consiste nella rappresentazione di una realtà, ma nel suo carattere *democratico*, nel suo far parte delle nostre vite ordinarie; 3) il realismo al cinema coincide con l'*educazione* morale che è in grado di trasmettere – in un senso specifico, quello del perfezionismo. (S. Laugier, 2005, pp. 86-87, traduzione mia)¹

Prima di essere uno spettatore e un critico cinematografico, Cavell resta di fatto una figura di spicco del panorama filosofico americano contemporaneo: attento studioso del pensiero di Wittgenstein e allievo di quel John L. Austin, padre della filosofia del linguaggio ordinario, il Cavell filosofo approfondisce soprattutto le grandi questioni riguardanti la natura della conoscenza, lo scetticismo, il tragico, i fondamenti del linguaggio e della morale. Ma soprattutto egli si interroga sul futuro della filosofia e, così facendo, delinea un percorso di ricerca mirato all'individuazione di una *voce* americana in filosofia, un'identità specifica che possa attestarsi come un ideale *nuovo inizio* in grado di costituire un'alternativa alla filosofia tradizionale, di stampo europeo (in cui assume ancora rilievo l'annosa distinzione tra Analitici e Continentali). Il cuore di una filosofia americana, se essa esiste, è riscontrabile proprio nell'invenzione dell'*ordinario* ad opera di autori come Emerson e Thoreau e si esprime compiutamente nel cinema hollywoodiano classico – nel suo essere prevalentemente un cinema di genere. L'intento di Cavell non è quello di fare filosofia attraverso i film, ma di rivendicare lo statuto filosofico di alcuni testi filmici rientranti nei ranghi retorici di una teoria dei generi che di base

¹ La citazione è tratta dall'articolo di Sandra Laugier "Qu'est-ce que le réalisme? Cavell, la philosophie, le cinéma" presente nella raccolta "Cinéphilosophie" di *Critique*, 692-693 (2005), pp. 86-101.

sfrutta le differenze tra commedia e tragedia (o tra commedia e melodramma) per veicolare l'ipotesi di una dimensione etica e gnoseologica peculiare alla rappresentazione cinematografica. «Il mio pensiero è piuttosto che noi abbiamo dimenticato quanto misteriose siano le cose, e in generale quanto siano diverse le une dalle altre, così come abbiamo dimenticato come valutarle. Questo è proprio qualcosa che i film ci insegnano» (Cavell, 1971, p. 19 traduzione mia).

L'indagine che intendiamo condurre prevede tre distinti momenti: il primo, molto articolato, fornirà i presupposti fondamentali per delineare la cornice teorica (nelle sue componenti retoriche, critiche, letterarie e cinematografiche) in cui inserire la teoria dei generi di Cavell, approfondendo il valore concettuale del genere, in primis, e soprattutto dei principali generi – commedia e melodramma, in letteratura e al cinema; il secondo momento consisterà in una disamina di tutte le opere sul cinema di Stanley Cavell, con particolare riguardo alla declinazione generica riferita alle commedie del rimatrimonio e ai melodrammi della donna sconosciuta; il terzo chiuderà il cerchio proiettando i generi cinematografici cavelliani sullo sfondo di un quadro filosofico ben più ampio – concernente la filosofia del linguaggio ordinario, il trascendentalismo americano, i temi del riconoscimento e dell'elusione, del pubblico e del privato, e la tendenza autobiografica di un certo modo di fare filosofia – nel tentativo di giungere alla teorizzazione di una vera e propria “filosofia dei generi”.

Qual può essere il valore di una riflessione sui generi cinematografici nel contesto teorico attuale? In che modo quest'aspetto si inserisce nella questione riguardante i rapporti tra cinema e filosofia? È possibile parlare di una filosofia dei generi? Sono questi gli interrogativi fondamentali a cui la presente dissertazione si propone di rispondere, servendosi del modello filosofico ereditato dal pensiero di Stanley Cavell. Il rischio però è quello che le risposte possano tramutarsi in nuove domande, spalancando il paradosso ciclico sotteso a ogni istanza filosofica rispettabile: «Per chi si scrive? Per chi si scrive (si è scritta) una

dissertazione? Chi è il destinatario dello scrivere in filosofia [...]?»
(Cavell, 2010, p. 274, traduzione mia). È un rischio che ogni giovane studioso arrogante deve essere disposto a correre, se vuole essere in grado di rivendicare in futuro la riconoscibilità della propria voce.

Agatone s'alzò per mettersi sul giaciglio accanto a Socrate. All'improvviso arrivarono degli allegroni fin sulla porta, la trovarono spalancata perché qualcuno era uscito in strada e quindi si presentarono da noi e s'accomodarono. Confusione, chiasso dappertutto. L'ordine s'era spezzato, ciascuno era condannato a bere vino a fiotti. Raccontava Aristodemo che Erissimaco, Fedro e alcuni altri se ne andarono. Lui prese sonno, dormì molto (erano ancora lunghe le notti), si svegliò a mattino fatto, che già urlavano i galli. Svegliandosi vide che alcuni erano addormentati, altri non c'erano più. Agatone, Aristofane e Socrate trincavano da una tazza immensa, sempre ripartendo da destra. Socrate raccontava loro qualcosa. Aristodemo disse che non ricordava tutto dei discorsi – non aveva assistito dall'inizio, poi era mezzo addormentato – ma il punto capitale era che Socrate li costringeva ad essere d'accordo che, nello stesso medesimo autore, dev'esserci il dominio della materia comica e della tragica, e chi ha mestiere nella tragedia deve averlo anche nella commedia. Quelli non avevano via di scampo. Ciondolavano la testa, seguivano e non seguivano. Per primo crollò Aristofane. Quando fu giorno, Agatone. Socrate li mise a letto, poi si alzò e se ne andò. Aristodemo l'accompagnò, come faceva sempre. Giunse al Liceo, si diede una rinfrescata, e tirò sera, come un'altra giornata qualunque. Verso sera, rincasò, si mise a riposare.

PLATONE, *Simposio*, XXXIX

Hegel nota in un passo delle sue opere che tutti i grandi fatti e i grandi personaggi della storia si presentano, per così dire, due volte. Ha dimenticato di aggiungere: la prima volta come tragedia, la seconda come farsa.

CAPITOLO 1

La retorica dei generi: da Aristotele a Cavell

1.1 Generi e *mimesis*: la poetica e la retorica

1.1.1 Evoluzione della teoria dei generi

Il percorso verso l'esplicitazione del concetto di genere, letterario o cinematografico che sia, prevede tutta una serie di deviazioni teoriche e di movimenti in parallelo. Il punto di partenza è individuabile all'interno di un'area retorica di confine, tra l'ambito filosofico e quello letterario, in correlazione con gli sviluppi della dialettica, dell'eloquenza politica e giuridica, dell'estetica, della poetica e della critica letteraria. Le origini della retorica occidentale andrebbero ricercate nella Magna Grecia del V secolo a. C., presso la corte dei Tiranni di Siracusa Gelone e Gerone I. Proviamo a delinearne alcune tappe, seguendo la ricostruzione storica operata da Bice Mortara Garavelli nel suo *Manuale di Retorica* (1988). A seguito della caduta della tirannide, personaggi come Corace e Tisia prestano la propria consulenza nelle contese giudiziarie per la rivendicazione dei terreni confiscati ai mercenari. Il loro metodo codificato, una vera e propria precettistica, si basa sul principio secondo il quale «il *sembrare vero* conta più dell'*essere vero*; donde la ricerca sistematica delle prove e lo studio delle tecniche atte a dimostrare la verosimiglianza di una tesi» (B. Mortara Garavelli, 2008, pag. 17). Nello stesso periodo, sempre in Sicilia, la cosiddetta retorica *psicagogica*, ossia "trascinatrice di anime", punta a colpire l'emotività degli ascoltatori, sfruttando tecniche di manipolazione della parola ereditate dal primo

pitagorismo quali il ragionamento per antitesi e la *politropìa* (discorsi multipli, ognuno dei quali mirato a una determinata categoria di ascoltatore). È proprio in questo particolare ambiente, la cui dottrina intrattiene evidenti legami con la medicina, la musica e la magia, che si sviluppa il concetto retorico di “opportuno” – *kairós* – in termini di proporzioni numeriche: un discorso viene considerato opportuno, eticamente e socialmente, a seconda delle circostanze e degli interlocutori. Risulta, dunque, evidente che l’affermarsi della retorica come arte della persuasione (vale a dire, un’arte, o una tecnica o una pratica, la cui funzione è quella di mostrare i mezzi atti a indurre la persuasione) coincide parallelamente con lo sviluppo della *pólis* e con la nascita della democrazia, senza dimenticare l’influenza apportata da un’altra disciplina nascente, la riflessione sul linguaggio, incentrata sulla questione concernente il legame tra segni linguistici ed entità da essi designate. Basti pensare ai due principali maestri della sofistica, Protagora di Abdera e Gorgia da Lentini, entrambi operanti ad Atene nell’età di Pericle. Il primo oppone al senso moralistico del *kairós* pitagorico un’alternativa formale, stilistica, facente leva sulla proprietà di espressione come dote oratoria. L’eccellenza del dire può brillantemente sopperire a un’eventuale debolezza argomentativa nel tentativo di rendere efficace una dimostrazione e di fornirle potere probatorio: «Protagora sviluppò originalmente e con grande successo la dottrina dell’antitesi quale idea-forza di un’argomentazione, mostrando come uno stesso argomento potesse essere trattato da punti di vista opposti. Era la tecnica del contraddire, o *antilogía*: l’apporto più scandalosamente innovativo della retorica sofistica» (*ivi*, pag. 19). Con Gorgia, invece, il formalismo retorico sconfinava nell’ambito della prosa poetica e si cominciano a differenziare i vari tipi di discorso: i *lógoi* dei filosofi naturalisti, l’oratoria giudiziaria e la dialettica filosofica. «La retorica è l’arte del parlare, che ha la sua forza nell’essere artefice di persuasione nei discorsi politici intorno ad ogni soggetto; che è creatrice di convincimento e non di insegnamento; i suoi argomenti propri sono soprattutto intorno al giusto e all’ingiusto, al bene e al male, al bello e al brutto», scrive Plutarco cinque secoli

dopo in riferimento alla retorica gorgiana (riportato in *ivi*, pag. 20). Una severa condanna alla retorica sofista, considerata alla stregua di una mera pratica adulatoria, viene da Platone, sulla scia della *téchnē rhētorikē* del suo maestro Socrate. L'autore del *Gorgia* e del *Fedro*, infatti, si pone il problema del rapporto fra retorica e filosofia, individuando quella che può essere considerata la controparte filosofica della dottrina sofista: la dialettica, come arte del discorso basata su contenuti specifici. In essa sono riscontrabili due momenti: la scelta delle definizioni ipotetiche (riduzione del molteplice a un'idea unica) e la successiva divisione analitica delle definizioni di partenza al fine di individuare le conseguenze che ne derivano. Il risultato è una *sintesi*, sulla quale il vero discorso persuasivo deve potersi fondare. «Con Platone l'*epistēmē* (la scienza) prevale sulla *dóxa* (l'opinione), la certezza della verità sulla mutevolezza dell'opinabile» (*ivi*, pag. 21). Nello stesso periodo, si afferma anche una retorica che, al contrario della coeva dialettica platonica, non produce filosofia, ma porta avanti l'opera tecnico-formale di Gorgia attraverso la costituzione di scuole di eloquenza. È la retorica dei grandi oratori politici, tra i quali spicca Isocrate, i cui studi sullo stile ispirano lo stesso Aristotele, che dedica il terzo libro della *Retorica* alla *léxis*, ovvero al “modo di esprimersi”. L'aspetto più interessante della retorica aristotelica, alla luce degli argomenti che tratteremo nel prosieguo, riguarda la descrizione dei generi del discorso persuasivo. In realtà, un'operazione simile è già stata compiuta da Anassimene di Lampsaco, ma Aristotele è il primo a strutturarla a mo' di sistema e a fornire una ricca casistica applicativa. Lo stagirita opera, infatti, una tripartizione pragmatica basata sulla classe dell'ascoltatore a cui il discorso è rivolto. Le prime due classi hanno in comune il fatto di poter giudicare seguendo il variare delle situazioni: se si tratta di azioni future, l'ascoltatore è membro di un'assemblea politica e il genere corrispondente è quello *deliberativo*; se ci si trova a dover giudicare azioni passate, allora evidentemente l'ascoltatore è un giudice che presiede un processo e si serve del genere *giudiziario*. Nel caso in cui l'ascoltatore risulta essere un semplice uditore, ossia un

membro della classe degli spettatori, allora esso è proiettato nel presente, il suo giudizio non influisce in alcun modo sull'avvenimento accaduto e il genere che gli è proprio è quello *dimostrativo* o *epidittico* (da *epidéknymi* "io mostro"). «Nel discorso deliberativo l'oratore consiglia ciò che è utile e sconsiglia ciò che è nocivo. Il discorso giudiziale, di accusa e di difesa, verte sul giusto e sull'ingiusto. Il discorso epidittico, di lode e di biasimo, è centrato essenzialmente su ciò che è bello o, all'opposto, turpe» (*ivi*, pag. 26). Se la precettistica retorica posteriore si concentra maggiormente sul genere giudiziario, inglobandolo nella dialettica, l'analisi effettuata da Aristotele sul genere epidittico apre la strada a un percorso teorico che vede la retorica accostata sempre più frequentemente alla letteratura. Nel secondo libro della *Retorica* vengono trattati due concetti fondamentali come l'*éthos* e il *páthos*: se il primo concerne il carattere, il comportamento e la moralità dell'oratore, sia nell'esercizio della professione sia nella vita privata, il *páthos* incarna una svolta psicologica nella trattazione retorica, essendo inerente alla sfera delle passioni da suscitare in chi ascolta. Ciò che ne deriva è un piccolo trattato sulle passioni umane (in *Ret.*, II, 4), individuate spesso in termini oppositivi: l'ira e la mitezza, l'amore e l'odio, il timore, la vergogna e l'impudenza, il favore e la riconoscenza, la pietà, l'indignazione, l'invidia, l'emulazione. Come accennato precedentemente, il libro terzo contiene una teoria della *léxis*, dunque prende in esame le forme e gli artifici dell'espressione, oltre alle tre fasi di elaborazione del discorso retorico: la disposizione delle parti (*oikonomía*), la ricerca degli argomenti (*héuresis*), i vari aspetti – fonici, mimici e gestuali – della declamazione (*hypokritikē' [téchnē]*). È a questo livello di analisi che Aristotele distingue l'espressione poetica dall'espressione discorsivo-oratoria. La prima è oggetto di un'altra opera che ci interessa molto da vicino, ovvero la *Poetica*, considerata uno dei testi fondativi della critica letteraria occidentale². Giunti a questa fondamentale biforcazione, che vede in un certo senso

² Su questo aspetto cfr. L. Doležel, *Poetica occidentale. Tradizione e progresso*, trad. it., Einaudi, Torino 1990.

smembrarsi retorica e poetica, abbandoniamo definitivamente l'ambito retorico per seguire il percorso che ci porterà prima ai generi letterari e, infine, ai generi cinematografici.

1.1.2 La *Poetica* di Aristotele

«Trattiamo della poetica in sé e delle sue forme, di quale capacità ciascuna abbia e di come si debbano comporre i racconti se si vuole che la poesia riesca bene, inoltre di quante e quali parti consista e parimenti anche di tutto il resto riguardante la stessa ricerca: cominciamo, com'è nell'ordine delle cose, prima dai *principi*» (*Poet.*, 1, 1447a fino a 13)³. L'incipit del trattato esplicita il metodo con cui l'autore regola l'analisi e la classificazione degli argomenti, partendo dall'universale fino a giungere al particolare. Di fatto il piano espositivo risulta molto lineare, anche se il testo che ci è pervenuto attraverso i millenni presenta notevoli disomogeneità, sproporzioni e vuoti filologici, il più celebre e discusso dei quali riguarda il dibattito creatosi intorno all'ipotetica esistenza di un secondo libro, dedicato alla commedia. Il primo libro, infatti, da solo, consta di ventisei capitoli e presenta una classificazione dei generi poetici, approfondendo soprattutto l'epica e la tragedia. La trattazione sul comico e sul genere commedico viene esplicitamente rinviata, come avremo modo di vedere, all'inizio del sesto capitolo. L'aspetto più significativo riguarda la definizione in base alla quale l'arte poetica viene associata al concetto di imitazione (*mimesis*). Aristotele presuppone che la poesia sia una *téchne*: un'attività umana produttiva, governata dalla razionalità e regolata da un sistema normativo identificabile. All'origine dell'arte poetica la naturale propensione

³ Le citazioni in italiano sono tratte dall'edizione Mondadori del 1999 a cura di Andrea Barabino, con testo originale a fronte. Molto esaustiva l'introduzione di Franco Montanari, sia per quanto riguarda l'opera sia in merito ad Aristotele, cfr. *Poetica*, Mondadori, Milano 1999, pp. III-XIX.

umana a imitare al fine di ottenere conoscenza mediante un'attività che produce piacere. I principali generi poetici, dunque – Aristotele ne individua sei: l'epica, la tragedia, la commedia, il ditirambo, l'auletica e la citaristica –, sono accomunati dal fatto di essere forme di imitazione della realtà. L'imitazione può avvenire in riferimento a tre punti di vista: con mezzi diversi, in modi diversi e rivolgendosi a oggetti diversi. Rispetto ai *mezzi* poetici impiegati, la differenziazione verte sul ritmo, sulla parola e sulla musica. Per quanto riguarda gli *oggetti* dell'imitazione, invece, come accade in pittura, così anche in poesia si possono imitare le persone che agiscono o rappresentandole migliori di quanto siano in realtà (epica e tragedia) o peggiori (commedia) o simili (ditirambo).

Poiché coloro che imitano, imitano uomini che agiscono – i quali sono inevitabilmente o elevati o ordinari (i caratteri, infatti, seguono quasi sempre questi soli modelli, perché tutti i caratteri si distinguono per vizio e virtù) –, rappresentano personaggi o migliori rispetto a noi o peggiori o analoghi, come i pittori [...]. Ciascuna delle suddette imitazioni, è chiaro, comporterà queste differenze, per cui si avranno risultati diversi per aver imitato modelli diversi nel modo indicato [...] Proprio su questo punto, però, anche la tragedia si discosta dalla commedia: quest'ultima, infatti, intende imitare persone peggiori, la prima migliori rispetto alle attuali. (*Poet.*, 2, 1448a 1-9, 15-17)

I termini utilizzati qui da Aristotele per descrivere le persone agenti sono “elevato” (*spoudaios*) e “ordinario” (*phaulos*). È bene tener presente fin da ora questa coppia oppositiva, che tornerà più volte nel prosieguo della dissertazione, sia nella parte dedicata alle teorie di Frye sia nel blocco su Stanley Cavell. La terza differenza teorizzata è relativa ai *modi* in cui il genere realizza l'imitazione: il narratore può raccontare in terza persona e assumere, talvolta, la parte di un personaggio utilizzando il discorso diretto (poesia narrativa o diegetica), oppure può introdurre i vari personaggi lasciandoli agire e parlare direttamente (poesia drammatica, quindi, tragedia e commedia). Ancora sul concetto di imitazione: «Nell'uomo, fin

dall'infanzia, è innato l'imitare: in questo differisce dagli altri animali, perché è il più imitativo e mediante imitazione opera le prime conoscenze; inoltre è innato che tutti si dilettono delle imitazioni. [...] Guardare le immagini diletta per il seguente motivo, perché capita di apprendere contemplando e di valutare ogni singolo aspetto, per esempio quando si nota che una persona ha determinate caratteristiche» (*Poet.*, 4, 1448b 5-8, 15-18). Emerge il dato sul carattere educativo dell'arte: Aristotele in questo supera Platone, che considera l'arte illusoria. Secondo Platone, infatti, la poesia, in quanto imitazione delle cose sensibili, pone una distanza dalla vera realtà, ossia dalle idee, uniche portatrici di valore conoscitivo⁴. Aristotele, invece, costruisce il suo discorso riguardante l'imitazione in termini totalmente positivi, celebrando il processo mimetico come produttore di conoscenza universale. «Il mondo sensibile, che l'arte imita, non è per Aristotele semplice apparenza, ma è realtà che può essere oggetto di scienza; anche l'imitazione di esso per opera dell'arte perde dunque il carattere di apparenza illusoria. Aristotele può così riconoscere all'arte quella funzione catartica che le dà valore educativo e formativo nei confronti dell'uomo» (N. Abbagnano, 2007, pag. 187). Il termine “catarsi” compare soltanto due capitoli dopo, a proposito della tragedia. Il quarto e il quinto capitolo sono dedicati al tema delle origini dei generi poetici, con una particolare attenzione per la tragedia e la commedia, entrambe accomunate dal legame culturale con Dioniso, essendo rappresentate durante le feste religiose, e dal carattere d'improvvisazione nello scambio delle battute. L'evoluzione “biologica” della commedia però segue un percorso più oscuro rispetto al genere tragico, avendo ottenuto in fase più tarda il riconoscimento della propria dignità letteraria:

⁴ Se Aristotele celebra la poesia, Platone si interessa soprattutto del poeta: Platone ha un concetto piuttosto rozzo del rapporto struttura-rappresentazione, mentre Aristotele in qualche modo svilisce la figura del poeta, evidenziandone solo le capacità mimetiche. Inoltre, laddove Aristotele ha analizzato le reazioni del pubblico, parlando di catarsi e della funzione sociale della letteratura, Platone si è concentrato sull'energia dell'eros, che distingue il genio creativo.

La commedia, come abbiamo indicato, è imitazione di gente più ordinaria, non invero per ogni tipo di vizio, ma del turpe fa parte il comico. Il comico, infatti, consiste in un errore e una deformità indolore e non dannosa, proprio come la maschera comica è qualcosa di brutto e distorto senza dolore. Le modificazioni della tragedia e gli autori grazie a cui si verificarono, dunque, non sono passati inosservati; la commedia, invece, rimane oscura, perché fin dal principio non è stata seriamente considerata [...].

(*Poet.*, 5, 1449a 31- 1449b 9)

Nella parte conclusiva del capitolo si passa a un confronto tra epica e tragedia, che risultano simili poiché in esse l'imitazione riguarda oggetti nobili e si effettua attraverso la parola, ma differenti nella metrica e nella lunghezza. In ogni caso, secondo l'autore, chi è in grado di giudicare una tragedia, può giudicare anche l'epica: «Perciò, chi s'intende di tragedia, di quella elevata come di quella ordinaria, s'intende anche di epica; le caratteristiche che presenta l'epica, infatti, rientrano nella tragedia, mentre non tutte quelle della tragedia si ritrovano nell'epica» (*Poet.*, 5, 1449b 16-20). Questo passaggio introduce due idee: la prima è che Aristotele sembra distinguere tra due tipologie di tragedia, una "elevata" e una "ordinaria" – ritornano qui gli stessi aggettivi che vengono utilizzati per descrivere i personaggi nel secondo capitolo; la seconda è quella di una superiorità della tragedia rispetto all'epica, idea che viene maggiormente sviluppata nel capitolo conclusivo della *Poetica*. Con il sesto capitolo inizia la trattazione analitica vera e propria: il discorso sulla commedia resta congelato in previsione di un approfondimento successivo che, di fatto, non ha luogo, mentre prende corpo la disamina del genere tragico: «Dell'arte imitativa in esametri e della commedia diremo in seguito; trattiamo della tragedia, riassumendo da quanto detto la definizione che risulta della sua essenza. Tragedia è, dunque, imitazione di un'azione elevata e conclusa, dotata di grandezza, con parola piacevole separatamente per ciascun aspetto nelle sue parti, di persone che agiscono e non tramite narrazione, la quale attraverso

pietà e paura porta a compimento la catarsi di tali passioni» (*Poet.*, 6, 1449b 21-28). L'imitazione tragica è *mimesis práxeos*, cioè imitazione di un'azione le cui caratteristiche sono, innanzitutto, elevatezza e compiutezza. Ci troviamo di fronte alla definizione generale in assoluto più celebre riferita al genere tragico, sulla quale si edificano ben due millenni di critica letteraria. Senza effettuare commenti, e senza fornire alcuna spiegazione sul concetto di catarsi, Aristotele passa immediatamente a descrivere gli elementi costitutivi della tragedia:

Poiché la tragedia è imitazione di un'azione ed è compiuta da persone che agiscono – le quali necessariamente hanno determinate qualità in relazione al carattere e al pensiero (grazie ai quali diciamo che anche le azioni hanno determinate qualità [ci sono per natura due cause delle azioni, pensiero e carattere] e in relazione a tali azioni tutti ottengono successo e insuccesso) –, il racconto è l'imitazione dell'azione. Definisco “racconto” in questo senso la composizione degli eventi, “caratteri” ciò per cui diciamo che chi agisce ha determinate qualità, “pensiero” tutto ciò grazie a cui, parlando, si dimostra qualcosa oppure si presenta un'azione. È necessario, dunque, che le parti della tragedia nel suo complesso siano sei, in relazione alle quali essa ha determinate qualità: sono racconto, caratteri, espressione, pensiero, vista, canto. A due parti corrispondono i mezzi con cui si imita, a una come si imita, a tre gli oggetti che si imitano; oltre a esse, non c'è nulla.

(*Poet.*, 6, 1450 a 1-12)

Sono sei le parti della tragedia prese in considerazione nella *Poetica* aristotelica, distinte in base ai mezzi, ai modi e agli oggetti dell'imitazione: *mythos* (racconto), *ethos* (caratteri), *dianoia* (pensiero), *melos* (canto), *lexis* (espressione), *opsis* (vista). I mezzi corrispondono a espressione e canto, il “come” si imita alla vista, gli oggetti al racconto, ai caratteri e al pensiero. Come già evidenziato in precedenza, pensiero ed espressione vengono mutuati dall'ambito retorico. Ma è il racconto – la “composizione dei fatti”, il “fine della

tragedia” –, l’elemento ritenuto fondamentale, “primo e principale”, tanto da meritare un’analisi accurata comprendente ben otto capitoli. Esso si compone a sua volta di tre parti: la peripezie (*peripeteia*), il riconoscimento (*anagnorisis*) e il *páthos*. Essendo la tragedia imitazione di un’azione compiuta da persone che agiscono, il racconto è proprio l’imitazione di quell’azione e, dunque, una composizione ben precisa di fatti:

È per noi stabilito che la tragedia è imitazione di un’azione conclusa e intera, che ha una determinata grandezza, perché si dà anche un intero senza grandezza. “Intero” è ciò che ha inizio, centro e termine. “Inizio” è ciò che, di per sé, non sta di necessità dopo l’altro, ma, dopo esso, altro è naturale che ci sia o si generi; “termine” è, al contrario, ciò che è naturale che stia dopo l’altro o di necessità o in genere, ma, dopo esso, altro non c’è; “centro” è, invece, ciò che sta dopo altro e, dopo esso, c’è ancora altro. Bisogna, dunque, che i racconti composti bene non comincino da dove capita, né terminino dove capita, ma si servano delle forme sopra indicate. (*Poet.*, 7, 1450 b 21-34)

Siamo ben lontani dalla teorizzazione cinquecentesca del canone narrativo riguardante le cosiddette unità aristoteliche. Ciò nonostante appare evidente in Aristotele la volontà di formulare un principio prescrittivo riferibile a un’*unità di azione*. A questo particolare concetto si lega anche la definizione d’apertura del capitolo nove, con cui l’autore stabilisce la differenza tra poesia e storia. Il compito del poeta è quello di narrare fatti che potrebbero accadere, seguendo i criteri della verosimiglianza e della necessità. In questo si distingue dallo storico, che invece si limita ai fatti accaduti: «Perciò la poesia è materia più filosofica ed elevata della storia: la poesia, infatti, tratta specialmente l’universale, la storia il particolare» (*Poet.*, 9, 1451b 5-8). Non si tratta di una diversa tipologia formale, basata sull’opposizione prosa-verso, quanto piuttosto di una differenza strutturale. Una simile considerazione, che vuole caldeggiare l’ipotesi di una superiorità della poesia nei confronti della storia, si fa portatrice di un proposito di rivalutazione del valore dell’arte poetica a dispetto

delle accuse mosse in precedenza da Platone. La poesia sta all'ambito del possibile come la storia a quello del reale: il possibile equivale al reale, di per sé contingente, elevato a un paradigma universale; non si tratta di stati antitetici: «[...] il possibile è credibile: ciò che non è accaduto, in effetti, non crediamo per certo che sia possibile, mentre ciò che è accaduto è chiaramente possibile proprio perché non sarebbe accaduto, se fosse impossibile» (*Poet.*, 9, 1451b 16-18). In questo particolare frangente, Aristotele inserisce una notazione sui nomi dati ai personaggi delle tragedie e delle commedie: mentre per il genere tragico l'universalità poetica aleggia nelle parole e nelle azioni di personaggi elevati realmente esistiti (almeno per quanto concerne i personaggi principali), i commediografi, pur creando personaggi verosimili, impongono nomi casuali. Persiste, dunque, una tendenza alla caratterizzazione ordinaria per quanto concerne l'ambito commedico rispetto alla "levatura" propria della tragedia. Per avere delle delucidazioni su ciò che Aristotele intende per peripezie e riconoscimenti, bisogna arrivare al capitolo undici: «"Peripezia" è il mutamento dei fatti nel loro contrario, come si è detto, il che, ripetiamo, deve accadere secondo verosimiglianza e necessità» (*Poet.*, 11, 1452a 22-24) e ancora «"Riconoscimento", invece, come indica anche il nome, è un mutamento da ignoranza a conoscenza, oppure ad amicizia o inimicizia di chi è destinato a felicità o sventura. Più bello è il riconoscimento quando si verifica insieme alla peripezia, come accade nel caso dell'*Edipo*» (*Poet.*, 11, 1452a 30-34). Entrambe le figure del racconto sono descritte in termini di "mutamento". C'è da dire che tutta la trattazione è accompagnata da un nutrito numero di esempi tratti dalla letteratura greca classica, ma in questa sede ci limiteremo a individuare alcune figure chiave che saranno riprese nei paragrafi successivi in riferimento ad altre letterature (o filmografie). Secondo Aristotele, la copresenza drammatica di peripezia e riconoscimento ha come effetto assicurato quello di procurare pietà o paura. Terza componente del racconto è il *páthos*, «[...] un'azione rovinosa o dolorosa, come le morti in pubblico, le atroci sofferenze, i ferimenti e via dicendo» (*Poet.*, 11, 1452b 11-13). Il capitolo dodici

presenta le varie sezioni della tragedia: il prologo, l'episodio, l'esodo e il corale. Il tredicesimo e il quattordicesimo forniscono indicazioni interessanti a proposito delle modalità di composizione del racconto al fine di ottenere "l'effetto della tragedia": per esempio, è necessario che si passi «[...] non alla felicità dalla sventura, ma, viceversa, dalla felicità alla sventura, non per malvagità, ma per una colpa grave, commessa o da chi si è detto o da una persona migliore piuttosto che da una peggiore» (*Poet.*, 12, 1453a 13-16). Questo particolare concetto ci tornerà utile in riferimento ai due generi cinematografici strutturati da Stanley Cavell sulla base di un pensiero filosofico che trae linfa teorica e dalla retorica aristotelica e da un certo *mood* tipicamente americano connaturato al fare filosofia. Successivamente Aristotele si occupa della caratterizzazione dei personaggi tragici, per poi ritornare al racconto e alle diverse tipologie di riconoscimento: quello ottenuto attraverso i segni, il riconoscimento prodotto dal poeta, l'*anagnorisis* mediante ricordo, tutte più o meno efficaci, a patto che rispettino i criteri di verosimiglianza e necessità e che nascano, preferibilmente, dai fatti stessi, dalle azioni tragiche, dallo svolgimento della trama, e non vengano semplicemente veicolate nei dialoghi tra personaggi. Seguono considerazioni varie sul *mythos* tragico, concernenti la differenza tra complicazione e scioglimento, e alcune variabili di tragedia nelle quali risaltano maggiormente l'intreccio, le passioni, la caratterizzazione dei personaggi e l'ambientazione. Dal capitolo diciannovesimo al capitolo ventiduesimo, Aristotele abbandona il racconto e passa a parlare del pensiero e dell'espressione, o elocuzione. Il primo viene riconsegnato all'ambito retorico e liquidato con poche parole. La seconda, invece, viene analizzata più approfonditamente attraverso una rassegna dedicata ad alcune "figure del linguaggio", con una particolare attenzione per la metafora. Si tratta di osservazioni generali, alcune delle quali presenti anche nei libri della *Retorica*. L'ultima frase del ventiduesimo capitolo segna la chiusura delle riflessioni sul genere tragico: «Riguardo alla tragedia e all'imitazione ottenuta con l'azione, dunque, basti quanto detto» (*Poet.*, 22, 1459a 14-16). Gli ultimi quattro capitoli del trattato si occupano dell'epica,

“arte narrativa e mimetica in versi”, operando un confronto continuo e sistematico con la tragedia dal punto di vista delle forme narrative, della lunghezza compositiva e della presenza del verso. Il ventiseiesimo capitolo introduce la questione della superiorità di un genere rispetto all’altro: «Potrebbe essere oggetto di discussione se sia superiore l’imitazione epica o la tragica» (*Poet.*, 26, 1461b 26-27). La conclusione a cui giunge l’autore è che sia superiore la tragedia, perché «[...] più dell’epica raggiunge il fine» (*Poet.*, 26, 1462b 15). La tensione teleologica presente nell’intera *Poetica* viene esplicitata chiaramente in questa affermazione. Secondo Aristotele infatti, l’arte poetica compie un vero e proprio percorso evolutivo, la cui meta ultima consiste in una piena maturità formale. La tragedia è superiore all’epica perché arriva a toccare la sfera razionale ed emozionale dello spettatore in maniera più rapida e piacevole, attraverso l’imitazione di un’azione unitaria strutturata in un complesso ordinato di eventi. Il piacere deriva dalla conoscenza: lo spettatore impara a conoscere il significato universale e le cause delle cose assistendo alla rappresentazione di una vicenda esemplare. Inoltre, dal punto di vista emozionale, la tragedia, suscitando pietà e terrore, porta al raggiungimento della catarsi, momento nel quale l’emozione è purificata, sublimata, privata di carica oggettuale e ridotta a quella che è la sua stessa sostanza: «L’emozione ha come suo *telos* il raggiungimento del suo oggetto; l’arte ha come suo *telos* l’emozione nella sua realtà rappresentata. Questo ha compreso Aristotele nella sua teoria della catarsi. L’arte disimpegna l’emozione dal suo termine naturale, perché la rivolge all’emozione stessa, alla sua *sostanza* realizzata dall’arte» (N. Abbagnano, 2007, pag. 188). La *mimesis* tragica, dunque, produce due effetti fondamentali e coesistenti – la catarsi dalle emozioni e il piacere della conoscenza – e lo fa mostrando una perfezione formale e teleologica che la pone al di sopra degli altri generi poetici, almeno per quanto concerne il corpo della trattazione aristotelica del primo volume. «Riguardo alla tragedia e all’epica, ai loro aspetti ed elementi, quanti essi siano e in che cosa differiscano, quali siano le cause del successo o meno, nonché circa le

critiche e le soluzioni, basti così» (*Poet.*, 26, 1462b 16-19), conclude Aristotele spalancando un vuoto millenario che non ha eguali nella storia della critica letteraria.

La classificazione dei generi poetici operata da Aristotele nella *Poetica* ha avuto come effetto quello di restringere il campo della successiva teoria dei generi, creando una sorta di argine teorico lungo il quale si è incanalata la disciplina che poi ha preso corpo come analisi testuale⁵. Lo studioso inglese Rick Altman ha provato a seguire il corso di quell'argine individuandone il tratto che va a sfociare nell'area cinematografica e che, quindi, riguarda da vicino il percorso che stiamo provando a delineare. Nel suo testo più celebre, *Film/Genere* del 1999, Altman evidenzia il fatto che Aristotele abbia posto l'accento soprattutto sulle caratteristiche interne ai testi, trascurando altri aspetti connessi, per esempio, all'esperienza prodotta dalla poesia o ai diversi usi rituali all'origine delle forme poetiche. Secondo l'autore, infatti, nonostante l'apparente trasparenza lineare, la *Poetica* nasconde una serie di ipotesi cui hanno tacitamente aderito tutti gli studiosi post-aristotelici. Nel sostenere ciò, Altman esordisce con una traduzione "ampliata" della frase di apertura utilizzata da Aristotele (v. SUPRA, pag. 6): «Propongo di trattare della *forma di attività che la nostra società ha chiamato poetica che io ritengo possa essere al meglio considerata come un fenomeno isolato in sé e di quelle che tratterò come le sue forme, osservando, o meglio supponendo che vi sia, la qualità essenziale di ciascuna*⁶» (Altman, 1999, pag. 5). Altman fa notare che alcune affermazioni di Aristotele, come quelle secondo cui la poesia esista "in sé" e che un genere abbia "qualità essenziali", implicano altrettante affermazioni non comprovate che potrebbero aver fornito un modello virtuale a secoli di pensatori. Ad esempio, la distinzione in base al mezzo, all'oggetto e al

⁵ Sull'argomento, cfr. E. S. Belfiore, *Il piacere del tragico. Aristotele e la poetica*, tr. it., Jouvence, Roma 2003, e S. Halliwell, *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, tr. it., Aesthetica, Palermo 2009.

⁶ La traduzione italiana da noi utilizzata in precedenza porta il termine "capacità" al posto di "qualità essenziale".

modo di imitare, trascurerebbe evidentemente la possibilità di prendere in considerazione i diversi usi preposti, o i luoghi in cui i singoli generi vengono impiegati, o ancora la natura dei gruppi che li impiegano. «Non propone distinzioni basate sulle azioni che i diversi tipi di poesia ispirano, ma suppone che poemi con caratteristiche ‘essenziali’ simili producano effetti simili sul pubblico. Ne consegue che tutti i poemi che suscitano pietà e paura non sono necessariamente tragedie, ma che tutte le tragedie dovrebbero suscitare pietà e paura» (*ibidem*). La prima grossa deviazione rispetto all’incontrovertibile modello aristotelico si ha circa tre secoli dopo con l’*Ars Poetica* di Orazio, in cui l’autore latino esprime come unica preoccupazione quella di definire e riconoscere le differenze tra i generi, comprendendoli come entità separate soggette a prescrizioni ben precise che devono essere rispettate pedissequamente da parte di chi si appresta a comporre un testo. «Ogni soggetto conservi quel posto che a lui è destinato e conveniente»⁷, scrive Orazio a proposito di una possibile commistione tra forme tragiche e forme comiche. Inoltre, se per Aristotele il concetto di imitazione coincide con il riprodurre la natura, in Orazio la *mimesis* implica piuttosto l’imitazione di un modello letterario standard che sia culturalmente accettabile. Ne consegue una scissione radicale tra processi creativi e critici, in base alla quale il critico lavora sulla poesia e sulla critica passata, il poeta invece non fa che mettere in pratica le disposizioni del critico: «Mentre Aristotele vedeva nella storia e nella teoria, nella critica e nella pratica, nel pubblico e nei poeti, elementi in qualche modo connessi, Orazio instaura un modello di genere semplice: i poeti scrivono imitando un originale predefinito dall’oligarchia critico-letteraria» (Altman, 1999, pag. 8). Nonostante questa evidente differenza tra i due autori, è proprio grazie all’operazione effettuata con l’*Ars Poetica* che i concetti aristotelici, passando attraverso i trattati rinascimentali prima e poi attraverso le opere di eminentissimi autori /critici come Torquato Tasso, Pierre Corneille, Nicolas Boileau,

⁷ Orazio Q. Flacco, *Ars Poetica*, in *Le opere*, tr. it., II, tomo 3, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma 1991-97, pag. 929.

John Dryden e Alexander Pope, sono arrivati a costituire le fondamenta della critica neoclassica. Durante questo periodo, l'attenzione si sposta gradualmente verso la problematica del "genere ibrido", ossia la tragicommedia. In un primo momento osteggiato dai critici neoclassici francesi del diciassettesimo secolo, in opposizione alla tendenza medievale e grottesca di fondere insieme sublime e ridicolo, sacro e profano, tragico e comico, successivamente l'ibrido viene accettato grazie alla produzione drammatica di Corneille e Mairet. «Nonostante gli strenui tentativi di Orazio di mantenere i generi separati e il rifiuto dei neo-aristotelici di riconoscere generi non descritti da Aristotele, l'affermarsi della tragicommedia dimostra la possibilità che nuovi generi possano essere generati dall'unione 'mostruosa' di generi esistenti» (*ivi*, pag. 9). È proprio in questo particolare crinale storico, nella seconda metà del diciottesimo secolo, che Altman situa la nascita di un nuovo genere maggiormente contestualizzato nella realtà dell'epoca, un ibrido a cavallo tra tragedia e commedia. Trattasi del genere "serio", (*weepie, larmoyant, strappalacrime*), ribattezzato in seguito soltanto *dramma* da estimatori illustri tra cui Diderot e Pierre de Beaumarchais, la forma teatrale da cui ha origine il melodramma, considerata da molti la modalità antenata del genere cinematografico. «L'esempio del melodramma sottolinea il potenziale ruolo del critico nel fare di un genere parte vivente, mutevole e attiva dell'evoluzione culturale e dell'espressione del sé. Da questo momento in avanti nella storia della teoria dei generi letterari, la separazione tra generi derivata dai classici non sarà più dominante, benché, [...] molti degli intenti istituzionali sottesi al sistema classico non svaniranno mai del tutto» (*ivi*, pag. 10). La tendenza "separatista" neoclassica si scontra nella fase del romanticismo con un approccio di natura opposta, consistente nell'eliminazione di tutte le differenze tra i generi. Gli autori romantici promotori di tale approccio sono Schlegel, con *Dialogo sulla poesia* (1800), Stendhal, con *Racine e Shakespeare* (1823 e 1825), e Victor Hugo, che arricchisce con fondamenti di critica le prefazioni delle sue opere teatrali, *Cromwell* (1827) e *Hernani* (1830).

Altman individua almeno due linee conduttrici all'interno del movimento critico romantico: la prima è istituzionale e ha per oggetto la ricerca di un nuovo canone letterario, scegliendo tra opere di diversi paesi e di periodi differenti; la seconda ha carattere più scientifico e segue il modello degli studiosi contemporanei Charles Darwin e Herbert Spencer. È uno storico francese, Ferdinand Brunetière, autore de *L'evolution des genres* (1890-94), il primo ad applicare il modello evoluzionistico ai generi, concependoli come fossero specie biologiche, ma la sua opera subisce un categorico rifiuto da parte dei critici del ventesimo secolo, che si apre con un testo fondamentale: *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902) di Benedetto Croce. In esso, il filosofo italiano sferra un poderoso attacco al concetto stesso di genere, avendo rilevato la vanità degli sforzi critici mirati a stabilire dei codici e a definirne la problematica. Così alla dialettica generi puri *versus* generi ibridi, cara ai due secoli precedenti, Croce sostituisce un nuovo asse dialettico che vede contrapporsi le categorie dei generi e i singoli testi⁸. L'era post-crociana è segnata, invece, da quello che Altman definisce un "approccio biforcuto". Il riferimento è al metodo delineato da René Wellek e Austin Warren nel libro *Teoria della letteratura* (1942). I due studiosi americani dell'Università dell'Iowa distinguono la forma intrinseca del genere – il tono, il soggetto, il pubblico – da quella estrinseca – il metro, la struttura –, riconoscendone la natura istituzionale, ma, allo stesso tempo, omettendo di riconoscere il ruolo creativo del critico nel fondare tale istituzione. Per avere una sostanziale modifica alla teoria dei generi bisogna attendere il 1957, anno in cui viene dato alle stampe *Anatomia della critica* del canadese Northrop Frye, testo innovativo che occupa un posto privilegiato all'interno del dibattito internazionale per circa vent'anni. L'operazione compiuta da Frye, come avremo modo di approfondire nel paragrafo seguente, consiste nel collegare le categorie letterarie classiche (commedia e tragedia di stampo aristotelico) a più vasti

⁸ Questa nuova dialettica, nell'accezione genere *versus* autore, è alla base del *New Criticism* angloamericano che influenzerà la teoria cinematografica del dopoguerra.

movimenti archetipici connessi alle sfere del mito e del rituale, tutto questo utilizzando un metodo induttivo incentrato sul postulato della coerenza. Lo scontro con l'universo accademico europeo è inevitabile. Sono gli anni in cui prende forma lo strutturalismo francese come approccio teorico ai testi desunto a partire dal metodo della linguistica saussuriana. Uno dei principali detrattori di Frye è, infatti, Tzvetan Todorov, che nel 1970 pubblica *La letteratura fantastica*. Todorov indica sei dogmi in base ai quali sarebbe possibile considerare Frye uno strutturalista:

1. La critica letteraria deve essere condotta con rigore scientifico.
2. I giudizi di valore non hanno motivo di esistere nella critica letteraria.
3. La letteratura è un sistema, in essa non vi è posto per il caso.
4. L'analisi letteraria dovrebbe essere sincronica, come se tutti i testi esistessero nello stesso momento.
5. L'opera letteraria non è rappresentativa che di se stessa.
6. La letteratura nasce dalla letteratura e non dalla realtà. (*Ivi*, pag. 16)

L'incapacità di riconoscere la differenza tra generi derivanti dalla teoria letteraria ("teorici") e generi che, invece, sono il risultato di un processo di riconoscimento da parte del sistema culturale in cui hanno origine ("storici"), più una serie di altre mancanze, valgono a Frye l'accusa di non essere in linea con lo strutturalismo. Di contro, Todorov esaspera la differenza tra tipologie storiche, culturalmente accettate, e tipologie teoriche, definite in ambito critico: ogni genere storico era in precedenza un genere teorico, ossia descritto criticamente in un alveo culturale più antico. In realtà, secondo Altman: «Il 'fantastico' definito da Todorov è già (*lo è sempre stato*) un genere storico. Il concetto di 'teorico' contrapposto a 'storico' è un'utopia, un non-luogo dal quale i critici apparentemente giustificano la propria cecità nei confronti della loro storicità. Così come il critico fa sempre parte di una cultura, e quindi non si può contrapporre il critico al culturale, lo studioso è sempre su un terreno storicamente

delimitato in un'era particolare» (ivi, pag. 17). Eppure la teoria di Todorov presenta un elemento di novità eccezionale, che tende a sovvertire la logica critica aristotelica: tale capovolgimento riguarda il ruolo del lettore, che di fronte a un fenomeno raccontato in un testo "fantastico" vive l'esitazione tra una spiegazione strana e una meravigliosa. È proprio in quell'atteggiamento esitante che trova legittimazione l'essenza del genere fantastico, vale a dire nell'effetto che determina e non nelle qualità essenziali che lo contraddistinguono. Dunque, anziché affermare che tutti i testi fantastici provocano un'incertezza interpretativa in chi legge (così come tutte le tragedie suscitano pietà e timore nello spettatore), Todorov sostiene che tutti i testi che provocano quell'incertezza appartengono al genere fantastico. «*La letteratura fantastica* rappresenta quindi un punto di svolta nella teoria dei generi letterari non tanto perché supera la teoria dell'*Anatomia della critica* di Frye ma perché apre la porta al lettore ordinario e alle sue abitudini» (ivi, pag. 18). Altman associa il progetto teorico di Todorov a quello di E.D. Hirsch Jr., autore di una *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria* (1967). Anche in questo caso il concetto di genere viene ricondotto al processo della lettura, nel senso in cui ciò che viene compreso da un interprete è determinato dalle sue aspettative di significato. Sostanzialmente Hirsch propone un'equazione tra genere e 'tipo di significato', collegando gli aspetti strutturali dei testi alle aspettative dei lettori riguardanti le strutture testuali. In questo modo rischia di provocare quella che Altman definisce sindrome "dell'apprendista mago": «una volta pronunciata la parola magica ('lettore'), l'effetto finale potrebbe risultare incontrollabile. Una volta etichettati da scrittori e critici, i generi potrebbero finire nelle mani dei lettori ignoranti o del pubblico indisciplinato» (ivi, pag. 19).

Questo breve *excursus* sugli ultimi duemila anni di teoria dei generi permette ad Altman di evidenziare una serie di tendenze da tenere presenti in uno studio preliminare sul genere, sia esso letterario o cinematografico. Prima di tutto, il fatto che l'esistenza dei generi sia data per scontata e che quindi raramente gli studiosi sono interessati a

farne oggetto di discussione o contestazione. Solitamente si tenta di descrivere e di definire generi “già esistenti” piuttosto che creare nuove categorie interpretative. «Gran parte della teoria dei generi si è occupata del processo di creazione di testi di un certo genere imitando un originale predefinito e universalmente riconosciuto, o strutture interne attribuite a tali testi, in parte perché il funzionamento interno dei testi dei diversi generi è considerato interamente osservabile e oggettivamente descrivibile» (*ivi*, pag. 20). In un certo senso, è come se si supponesse che testi con caratteristiche simili producano letture, significati e utilizzi simili e che, di conseguenza, autori, lettori e critici condividano gli stessi interessi per i generi, i quali evidentemente rispondono parimenti ai loro interessi. La verità è che elementi quali le aspettative del lettore, le reazioni del pubblico e l’impiego dei diversi generi in un contesto socioculturale non hanno mai costituito un ampio spettro di interesse nella ricerca. Così come lo studio sincronico (teoria) dei generi ha sempre prevalso sulla storia (studio diacronico), che invece è stata utilizzata in maniera creativa solo e unicamente per soddisfare esigenze istituzionali, come ad esempio l’individuazione di un canone di opere in grado di fornire un sostegno adeguato a una nuova teoria. Il critico tende a riconoscere il carattere istituzionale del proprio operato e ad autodefinire “appropriato” il metodo usato, ma non esiste una neutralità effettiva nelle categorie di genere. «Anche la semplice domanda circa il significato e l’ampiezza del termine genere resta irrisolta, poiché il termine si può riferire a distinzioni operate sulla base di numerosi tipi di differenze tra i testi: tipo di presentazione (epica / lirica / drammatica), rapporto con la realtà (fiction *versus* non-fiction), tipologia storica (romanzo *versus* romance), o aspetti contenutistici (romanzo sentimentale / romanzo *versus* storico / romanzo di avventura)» (*ibidem*).

Prima di accostarci alla teoria dei generi cinematografici, che fa da cornice naturale all’operazione filosofica compiuta da Stanley Cavell negli anni Ottanta, facciamo un ulteriore passo indietro, focalizzando l’attenzione su uno degli snodi che, secondo Altman, ha

effettivamente favorito una reale ridefinizione del percorso critico: l'aristotelico Northrop Frye.

1.2 Modelli mimetici: tragedia e commedia secondo Northrop Frye

«Scopriamo che la teoria critica dei generi è ferma esattamente al punto in cui la lasciò Aristotele. La stessa parola “genere” risalta in una qualsiasi frase inglese come qualcosa di impronunciabile e alieno» (N. Frye, 1957, pag. 13, *traduzione mia*). Secondo Frye, una teoria critica i cui principi siano applicabili all'intero corpus letterario e che tenga conto di procedure metodologiche valide a tutti gli effetti è ciò che intende Aristotele per poetica. L'approccio aristotelico è simile a quello del biologo che esamina un sistema di organismi, stabilendone generi e specie e formulando le leggi generali dell'esperienza letteraria. Il risultato è una struttura di conoscenza totalmente intellegibile sulla poesia che però non coincide con essa, o con l'esperienza della poesia, quanto piuttosto con la poetica. Si potrebbe pensare che, dopo due millenni di attività letteraria post-aristotelica, la sua visione sulla poetica possa essere riesaminata alla luce di nuove evidenze; in realtà, l'autore di *Anatomia della critica* sostiene che non esiste un'introduzione migliore agli studi di genere di quella data da Aristotele all'inizio della *Poetica* (v. SUPRA) e che l'approccio critico aristotelico deve essere tenuto presente da chiunque si accinga a comporre un manuale di critica letteraria. Il primo problema, a carattere generale, da porsi riguarda più che altro il valore e la natura del metodo critico: Frye si schiera apertamente contro una visione “parassitaria” della critica letteraria. Egli, infatti, afferma che la critica sta all'arte come la storia e la filosofia stanno all'azione e alle idee: si tratta pur sempre dell'“imitazione verbale” di un potere

produttivo che di per sé non parla, non ha voce⁹. Se la critica può parlare è perché tutte le arti sono mute: così come non c'è nulla che il filosofo non possa considerare filosoficamente e nulla che lo storico non possa considerare storicamente, allo stesso modo il critico – nella sua componente accademica e in quella popolare di pubblico, *audience* – deve essere in grado di costruire e di gestire un universo concettuale indipendente, almeno in parte, dall'arte in oggetto. L'assenza di una critica letteraria sistematica ha prodotto in passato e continua tutt'oggi a produrre un vero e proprio vuoto, all'interno del quale si sono mosse tutte le discipline affini. Frye scrive questa sua “Introduzione Polemica” negli anni Cinquanta, eppure circa trent'anni dopo, quando Stanley Cavell pubblica il suo primo libro sui generi cinematografici, le cose non sono affatto cambiate – anche se il discorso in questo secondo caso appare leggermente più complicato, essendo in ballo, come vedremo nel paragrafo successivo, la questione del medium cinematografico e quindi un'ipotesi di doppio parassitismo: della critica cinematografica rispetto alla critica letteraria, nel senso in cui il film è parassita a sua volta dell'opera letteraria. Ciò che arriva a teorizzare Frye è la necessità di un *salto induttivo* (livello *naive*) da parte della critica, simile a quello occorso alle scienze primitive: i materiali di studio, ovvero i testi letterari, dovrebbero essere esaminati come fenomeni spiegabili in termini di strutture concettuali che solo i critici possiedono. Tale salto deve avvenire a partire da assunzioni determinate sulla base di alcuni principi organizzativi, quali la coerenza, la cronologia e la qualità. Per quanto riguarda quest'ultima, in particolare, si sono sollevate diverse obiezioni teoriche, sulle quali ci soffermeremo in chiusura di paragrafo. Secondo Frye, infatti, esiste un “ordine di parole”, inteso come universo letterario autonomo e fine a se stesso, all'interno del quale non tutto è letteratura e che, dunque, non può coincidere con l'immagine di un ammasso di opere aggregate. Come esiste in natura

⁹ Sui concetti dell'*avere* e del *non avere voce* avremo modo di tornare più approfonditamente in seguito, essendo due nodi importanti nel percorso filosofico compiuto da Stanley Cavell.

un ordine sulla base del quale le scienze naturali edificano le proprie teorie, così in letteratura si deve fare riferimento a un imprescindibile “ordine di parole”. È necessario, quindi, riconoscere ed eliminare i criticismi senza significato, e, allo stesso tempo, comprendere che la critica ha una grande varietà di discipline affini, con le quali il critico deve saper entrare in relazione pur garantendo una propria indipendenza teorica. Inoltre, sebbene la teoria letteraria prenda in considerazione alcuni valori letterari, stabiliti pienamente dall’esperienza critica, essa non concerne i giudizi di valore: essi si fondano sullo studio della letteratura, ma lo studio della letteratura non può mai essere fondato su di essi. Nonostante la presenza di differenti livelli formali di critica, essa deve comunque mirare al raggiungimento di uno stadio etico, laddove per etica non si deve intendere una comparazione retorica di fatti sociali e valori predeterminati, ma l’essere consapevoli della presenza di una società: «La critica etica, allora, si occupa di arte come comunicazione del passato con il presente, e si basa sul concetto di totale e simultaneo possesso della cultura passata» (ivi, pag. 24, *traduzione mia*). Ciò che Frye auspica maggiormente è il costituirsi di un asse dialettico della critica, che presenti una conformazione bipolare, con il polo dell’accettazione totale dei dati della letteratura a un’estremità e, all’opposto, quello in cui l’accettazione riguarda invece i potenziali valori che si accompagnano ai dati. «Questo è il livello reale della cultura e dell’educazione liberale, il sapere che rende fertile la vita, un sapere in cui il progresso sistematico dell’erudizione confluisce nel progresso sistematico del gusto e della conoscenza» (ivi, pag. 25, *traduzione mia*). Non è possibile in ogni caso esulare dalla presenza di un’ulteriore esperienza comunicabile, in arte come nella critica; un’esperienza che Frye definisce “privata”, “segreta”, e che ha molto a che fare con quel senso di stupore e soddisfazione intimamente connesso alla dimensione di ciò che è scritto.

[...] l’abilità sviluppata a partire da una pratica costante nella diretta esperienza della letteratura è un’abilità speciale, simile al saper

suonare il piano, non l'espressione di un'attitudine generale alla vita, come cantare sotto la doccia. Il critico ha un background soggettivo di esperienza formato attraverso il suo temperamento e attraverso ogni contatto avuto con le parole, inclusi giornali, annunci pubblicitari, conversazioni, film, e qualsiasi cosa abbia letto all'età di nove anni. (Ivi, pag. 28, *traduzione mia*)

Il critico possiede un'abilità specifica nel rispondere alla letteratura, un background soggettivo fatto di memorie private, associazioni e, spesso, pregiudizi arbitrari. Per questo motivo, Frye utilizza la prima persona plurale nella sua introduzione polemica, fatto che ne esplicita la natura profondamente "confessionale"¹⁰. Un testo come *Anatomia della critica* offre una prospettiva globale dell'attività teorica del critico, basata su strutture letterarie elaborate a partire da conoscenze inerenti anche ad altri campi del sapere (la storia, la filosofia, l'antropologia). Il risultato è una ricca mappa letteraria, composta da un reticolato di schemi e sottoschemi, all'interno della quale la letteratura di ogni tempo e luogo appare riconducibile ad alcuni disegni critici ben precisi costruiti intorno ai concetti di mito, archetipo e ciclo. Il testo comprende quattro sezioni: la *Teoria dei Modi*, legata alla critica storica, la *Teoria dei Simboli*, sulla critica etica, la *Teoria dei Miti*, riguardante la critica archetipica, e la *Teoria dei Generi*, sulla critica retorica. La prima sezione, intitolata *Historical Criticism: Theory of Modes*, riguarda evidentemente i *Modi*, nel senso in cui Frye intende alcune categorie classificatorie legate ai generi letterari. Il riferimento è al secondo paragrafo della *Poetica* di Aristotele (v. SUPRA, pag. 7) e, in particolare, all'utilizzo dei termini "elevato" e "ordinario" (*spoudaios* e *phaulos*), i quali definiscono il livello dei personaggi che sono oggetto di imitazione: migliori di noi, peggiori di noi o allo stesso livello. Seguendo la lettura operata da Frye (che evidentemente non ha alcuna connotazione

¹⁰ Sull'uso della prima persona plurale e sulla tendenza autobiografica di un certo modo di fare filosofia ci occuperemo, sempre in riferimento a Stanley Cavell, nel secondo capitolo della presente dissertazione.

morale, ma solo diagrammatica), le opere finzionali possono essere classificate in base al potere d'azione espresso dall'eroe. Le categorie prese in esame alla luce di questo assunto risultano essere cinque: il mito, il *romance*, l'alto mimetico (epica e tragedia), il basso mimetico (commedia e realismo), l'ironico. Nel caso della tragedia e dei suoi eroi, Northrop Frye parla di un *high mimetic mode* – in cui l'eroe ostenta autorità, passioni e potere di espressione che risultano di gran lunga superiori a quelle che abbiamo noi, ma in cui ciò che egli fa è soggetto sia alla critica sociale sia all'ordine della natura; ne conseguono senso di esclusione e mancata saturazione del corpo sociale – mentre per la commedia vale un antitetico *low mimetic mode* – all'interno del quale aleggia un senso di umanità comune legato a quella che potrebbe essere l'esperienza ordinaria di chi assiste. In generale però, per quanto riguarda allo stesso tempo trama e forme drammatiche, vale la distinzione in base alla quale vi è “tragico” se l'eroe viene isolato rispetto alla società d'origine e “comico” se vi resta invece incorporato: Frye, dunque, individua *tragic fictional modes* e *comic fictional modes* come categorie trans-modali, la prima legata alla sfera del Dionisiaco e la seconda a quella dell'Apollineo. Ciò che emerge è una concezione molto flessibile, la quale prevede una sequenza ciclica di modelli finzionali: le due categorie trans-modali vengono infatti applicate ai cinque *modes* individuati in apertura, per cui non si possono prendere in considerazione dei compartimenti critici esatti, ma tutta una serie di processualità osmotiche riferite ad alcune tendenze principali soggette a meccanismi di polarità – i miti relativi alle divinità vengono incorporati dalle leggende degli eroi, le quali a loro volta finiscono per convergere nelle storie tragiche e in quelle comiche, fino alla deriva che porta verso il polo del realismo finzionale e dell'ironia. Allo stesso modo, gli aggettivi “high” e “low” possono essere riferiti sia alla sfera del tragico sia a quella del comico. Il *tragic fictional mode* ci presenta la caduta dell'eroe, che di norma è il leader di una comunità, caduta che avviene rispetto all'ordine societario, ma anche alle leggi della natura. Logicamente valgono per questa categoria le stesse considerazioni

effettuate da Aristotele a proposito della catarsi e dei sentimenti di pietà e terrore. Il dato interessante è relativo alla *low mimetic tragedy*, il cosiddetto tragico basso mimetico: si tratta di quella che Frye definisce “tragedia domestica”, all’interno della quale la componente del racconto che spicca maggiormente è il *páthos* (v. SUPRA, pag. 10). Il *páthos* propone un eroe isolato a causa di una qualche sua debolezza che fa leva sulle emozioni, sulla nostra sensibilità, poiché appartiene a un livello di esperienza comune. Le figure del *páthos* sono spesso bambini o donne, vittime la cui peculiarità riguarda soprattutto un fallimento a livello espressivo, sia esso reale o simulato. Anche in questo caso, l’isolamento afferrisce a un gruppo sociale a cui il personaggio patetico vorrebbe appartenere o, piuttosto, a un isolamento mentale, caratterizzato dal conflitto interno-esterno, realtà immaginata - realtà attestata dal consenso sociale. Il *páthos* tragico basso mimetico, dunque, si traduce spesso nei termini di ossessione, eccentricità, mania, e si manifesta nella figura dell’*alazon* (l’impostore), qualcuno che finge o che perlomeno prova ad essere migliore di ciò che è in realtà. Il risultato è simile a quello ottenuto nel melodramma, che Frye definisce come una sorta di “commedia senza humor” in cui l’ossessione, come forma di paura, si trasforma in volontà incondizionata che conduce la vittima oltre i limiti dell’umano. Su questo aspetto e su ciò che pertiene al melodramma torneremo in seguito, a proposito dei generi cinematografici e della teoria sullo scetticismo filosofico al centro dell’opera di Stanley Cavell. Per concludere il discorso sulla categoria del tragico, la tragedia domestica sfocia, infine, nell’ironia quando la vittima assume il ruolo di *pharmakós* o di capro espiatorio. Il lessico qui utilizzato da Frye è quello inerente ai temi del rito e del sacro, essendo ampiamente assodato che ci si sta riferendo alla tragedia come a un’istituzione post-rituale, laddove ogni rito si configura come l’imitazione di una pratica sacrificale. La violenza insita nel sacrificio ha valore purificatorio (il concetto è lo stesso alla base della catarsi), per cui il *pharmakós* non è né innocente né colpevole, altrimenti innescherebbe il ciclo infinito della vendetta e il sacrificio non darebbe alcun

beneficio, causando il graduale annientamento dell'ordine culturale preesistente. La vittima espiatoria muore perché la comunità rinasca dalla fecondità di un ordine culturale nuovo o rinnovato: la violenza malefica polarizzata dalla vittima viene metamorfizzata dall'immolazione in violenza benefica o espulsa all'esterno. Il *pharmakós* non è mai una creatura innocente che paga per un certo colpevole o, piuttosto, qualcuno che deve espiare una colpa: come afferma lo studioso René Girard¹¹, esso è semplicemente "sacrificabile", un *doppio mostruoso*, bersaglio indifferente verso cui indirizzare la violenza originaria. Ecco come lo stesso Girard evidenzia il legame esistente tra tragedia e rito nel suo volume *Shakespeare. Il teatro dell'invidia*:

Gli eruditi moderni hanno cercato in ogni modo di dimostrare che la catarsi teatrale non ha nulla a che vedere con la catarsi religiosa. Questa loro ostinazione suggerisce indirettamente che essi hanno una consapevolezza di ciò che è realmente il sacrificio molto maggiore di quanto non siano disposti ad ammettere. La tragedia, l'ode dionisiaca al capro, non può essere così estranea come ci viene detto agli aspetti più enigmatici e sinistri delle religioni umane, e cioè al coalizzarsi di tutti contro una vittima isolata, pratica che traspare ancora nella Grecia classica nel famoso rito del *pharmakós*, o capro espiatorio. Per rendersi conto che le due catarsi in realtà sono una sola, basta constatare che la stessa parola rinvia in entrambi i casi alla stessa riproduzione dell'assassinio fondatore – a quella differenza per la quale la pura rappresentazione teatrale sostituisce l'azione ancora violenta dei riti sacrificali. (Girard, 2002, pag. 355)

Per tornare a Frye, quindi, proprio in questa ambivalenza costitutiva sta l'ironia del capro espiatorio: nel percorso tragico-ironico viene

¹¹ Oltre ad essere autore di opere di critica letteraria e ad aver affrontato, come avremo modo di vedere a breve e nel prosieguo della presente dissertazione, un percorso dedicato al teatro shakespeariano, Girard ha pubblicato numerosi testi dedicati al sacro e alla dimensione rituale della tragedia. Cfr. Id., *Menzogna Romantica e Verità Romanzesca*, Bompiani, Milano 2006; Id., *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano 2008; Id., *Il capro espiatorio*, Adelphi, Milano 1999.

fuori una circolarità latente all'interno della quale si definiscono i due poli dell'inevitabile (es. Adamo) e dell'incongruo (es. Gesù Cristo).

Il *comic fictional mode* ci mostra, di contro, l'integrazione dell'eroe nel corpus della società, virando verso i temi della salvezza e dell'accettazione. La catarsi commedica non riguarda più pietà e terrore, quanto piuttosto le corrispondenti emozioni legate al senso di partecipazione e al ridicolo. Nelle due varianti più conosciute della commedia greca classica, la *Old Comedy* di Aristofane e la *New Comedy* di Menandro (ripresa poi dai latini Plauto e Terenzio), è la seconda a presentare una tendenza *low mimetic*, mentre in Shakespeare lo stesso impianto narrativo mantiene però un profilo *high mimetic*. La *Old Comedy* propone un protagonista che lotta per edificare la propria società in opposizione a tutta una serie di personaggi che cercano di ostacolarlo o di soggiogarlo. Il trionfo eroico finale, contornato dal successo amoroso, lo fa assurgere alla gloriosa stregua di un dio passato attraverso la morte e, alla fine, tornato in vita, pur mantenendo sullo fondo l'ombra di alcune ambiguità morali. Come approfondiremo in seguito, spesso l'eroe che agisce in questo tipo di commedia può addirittura essere una donna. La *New Comedy* è il regno dell'intrigo erotico per eccellenza. I protagonisti sono due giovani, un uomo e una donna, il cui amore viene osteggiato dall'autorità paterna. La risoluzione dell'intreccio coincide con l'*anagnorisis* aristotelica (v. SUPRA, pag. 10), senza però alcuna attinenza ai criteri di verisimiglianza e necessità – si tratta in genere di situazioni improbabili o assurde. L'eroe è raramente una persona interessante: certo, possiede una qualche attrattiva sociale, ma in genere presenta virtù ordinarie, rispecchiando i dettami del decoro basso mimetico. Come abbiamo già specificato, le commedie romantiche di Shakespeare (quelle che più ci interessano perché ideali antenate delle commedie cinematografiche del rimatrimonio) si attestano su un profilo mimetico alto, pur restando fedeli agli intrecci amorosi: «La commedia shakespeariana può portare all'altare otto o dieci personaggi ugualmente interessanti sotto il profilo drammatico, così come una tragedia *high mimetic* può ucciderne altrettanti, ma

nella commedia domestica questa profusione di energia sessuale è più rara» (Frye, 1957, pag. 44, traduzione mia).

In base a quanto detto finora, è emersa una certa tendenza analitica nell'enfatizzare le proprietà della trama, del racconto (il *mythos* secondo Aristotele, v. SUPRA, pag. 10 e sgg.). Eppure Frye sostiene che una critica etica che si rispetti (“etica” nel senso di *ethos* dei personaggi) deve tener conto anche di altri elementi. In tutto l'autore di *Anatomia della critica* ne individua quattro: l'eroe, la società dell'eroe, il poeta, il lettore del poeta, questi ultimi due maggiormente afferenti alla *dianoia* aristotelica – il pensiero dell'autore che appare all'orizzonte degli eventi raccontati nel *plot*, creando un legame con il pensiero del lettore. Naturalmente non esistono proporzioni precise nel definire il rapporto tra questi quattro elementi nei diversi generi letterari: secondo Frye, è solo questione di diversa enfasi.

Nonostante *Anatomia della critica* contenga una sezione, la quarta, interamente dedicata alla critica retorica e alla *Teoria dei Generi*¹², ai fini di una più coerente indagine sulle forme tragiche, commediche e melodrammatiche, anticipatrici dei generi cinematografici, risulta particolarmente illuminante la sezione riguardante la critica archetipica, ossia quella sulla *Teoria dei Miti*. Frye qui mette a fuoco tre diverse organizzazioni dei miti e dei simboli archetipici in letteratura, tenendo conto delle immagini e delle atmosfere reperibili nei testi letterari – ad esempio, il modo in cui vengono dipinti il mondo divino, umano, animale, vegetale e minerale, o tutto ciò che si

¹² Nella sezione in questione, il concetto di genere emerge nei termini di una struttura verbale sulla quale lo scrittore innesta il processo di creazione dell'opera letteraria. Il tema della genericità viene scomposto in due momenti: quello relativo alla scelta delle immagini poetiche e quello riferito al ritmo. Secondo Frye, ma è una considerazione adattabile alla situazione corrente, la teoria dei generi resta poco sviluppata come soggetto critico poiché di fatto non esiste una visione univoca a riguardo. Sono quattro i generi analizzati (tre ereditati dai greci): dramma, epica, lirica e fiction. Anche seguendo questa ulteriore disposizione critica, i confini tra i diversi generi si disfano e risorgono in base al criterio che si decide di applicare: lunghezza, ruolo del pubblico, supporto e rappresentazione, ruolo dell'autore, evoluzione, grado insito di *mimesis* e metrica.

rifà alle sfere dei quattro elementi. La prima struttura, se così possiamo chiamarla, è quella del mito concernente dei e demoni, il quale consta a livello formale di due mondi contrastanti di totale identificazione metaforica: il paradiso esistenziale, appartenente alla forma *apocalittica* (mito) e l'inferno, riferibile alla forma *demoniaca* (ironico). La seconda coincide con la tendenza romantica a suggerire modelli mitici impliciti all'interno di un mondo strettamente associato all'esperienza umana: così, ad un' "analogia dell'innocenza", tipica del *romance*, si contrappone l' "analogia della natura e della ragione", propria del profilo *high mimetic*. Terza e ultima, la tendenza a ciò che si suole definire genericamente come "realismo", la quale consiste nel dare enfasi al contenuto e alla rappresentazione piuttosto che alla forma della storia ("analogia dell'esperienza", *low mimetic*). Le tre grosse categorie mitiche descritte sopra si traducono in sette movimenti ciclici: 1) morte e rinascita di un dio, 2) il mondo del fuoco – nelle tre accezioni del sole che sorge e tramonta, dei solstizi e dei cicli lunari –, 3) il sogno e la veglia, 4) il *nostos*, ovvero il tema del ritorno e dell'ottenimento di un agognato *nunc dimittis* – dal *Cantico di Simeone* «Nunc dimittis servum tuum, Domine», espressione di ringraziamento per aver visto il Messia prima di morire –, 5) le stagioni, 6) il ciclo organico di crescita, maturità, declino, morte e rinascita in un'altra forma individuale – caratterizzato da una meditazione sul passato e sull'eroica *Età dell'oro*, «Ubi sunt qui ante nos fuerunt?» –, 7) il ciclo dell'acqua. Questi sette movimenti si dividono in quattro fasi principali: le quattro stagioni, i quattro periodi del giorno (mattina, pomeriggio, sera, notte), i quattro aspetti del ciclo dell'acqua (pioggia, fonte, fiume, mare o neve) e i quattro periodi della vita (gioventù, maturità, età adulta, morte). Dunque, Frye arriva a disegnare una sorta di tavola cosmologica della letteratura, al fine di mettere in risalto schemi di corrispondenze. Vengono individuati due fondamentali movimenti di narrativa: quello ciclico, interno all'ordine della natura, e quello dialettico, dall'ordine naturale al mondo apocalittico superiore. Il movimento contrario, ossia quello verso il demoniaco, è più raro, perché in realtà una rotazione costante

all'interno dell'ordine naturale è già di per sé demoniaca. La metà superiore del ciclo naturale contiene il *romance* e l'*analogia dell'innocenza*, quella inferiore coincide con il mondo del "realismo" e con l'*analogia dell'esperienza*. Ne conseguono quattro possibili movimenti mitici: all'interno del *romance*, nell'esperienza, verso il basso, verso l'alto. Il movimento verso il basso è quello tragico: dall'innocenza alla caduta, per poi produrre la catastrofe. Quello verso l'alto è il movimento comico: dalle complicazioni si arriva all'*happy ending* con conseguente ripristino di uno stadio di innocenza all'interno del quale si sperimenta la felicità perpetua. La domanda che si pone a questo punto Frye è se esistono categorie narrative della letteratura che siano più generali, o logicamente antecedenti, rispetto ai generi letterari ordinari. Ebbene, secondo l'autore, ne esistono quattro: il romantico, il tragico, il comico e l'ironico o satirico. Non si tratta di generi, ma di elementi narrativi pregenerici, chiamati *mythoi* o plot generici, i quali, da una parte, tendono a formare opposizioni e, dall'altra, a ibridarsi reciprocamente: tragedia e commedia sono in contrasto, così come il *romance* e l'ironia (essendo l'uno espressione dell'ideale e l'altra del reale); allo stesso tempo, però la commedia tende sia verso l'ironia sia verso il *romance*, mentre il *romance* può essere comico o tragico; il tragico invece copre il *romance high mimetic* così come il realismo più amaro e ironico. A questo punto, Frye approfondisce la struttura dei quattro *mythoi* associando a ognuno una fase simbolica, legata al ciclo delle quattro stagioni. La commedia finzionale è legata al *mithos* della Primavera. Nel descriverne la formula, ci si riferisce alla *Commedia Nuova*, per come essa è stata trasmessa dagli autori latini Plauto e Terenzio: un giovane si innamora di una ragazza e il suo desiderio incontra l'opposizione di alcuni fattori, in genere paternalistici, fino a quando nel finale un capovolgimento non rende l'eroe capace di realizzare la propria volontà. L'apparente linearità di tale formula nasconde la presenza di diversi elementi complessi: innanzitutto, il movimento commedico porta da una tipologia di società a un'altra e, quindi, in questo senso, l'*anagnorisis* comica coincide con la cristallizzazione della nuova

società intorno all'eroe e alla sua sposa, che prima erano visti come usurpatori dell'ordine sociale antico. La comparsa della nuova società è segnata dalla presenza di feste rituali, matrimoni principalmente, ma anche danze e banchetti. L'invito finale all'applauso – il *plaudite* latino – è indice di una comunione secondo la quale il pubblico è chiamato a prendere parte alla nuova società comica: è il pubblico che risolve la commedia, mentre nel caso della tragedia tale risoluzione deriva da una dimensione misteriosa totalmente opposta allo spazio della platea¹³. È insita, dunque, nella forma comica una componente sovversiva, che la connota in termini di socialità e non di moralità. L'azione della commedia muove da un nucleo sociale ad un altro. In ciò è affine all'azione che si svolge in un processo giuridico, in cui querelante e difensore costruiscono versioni differenti della medesima situazione, delle quali una soltanto alla fine viene giudicata vera e l'altra resta confinata all'ambito dell'illusorietà. Di fatto, questa corrispondenza tra comico e giuridico sussiste anche a livello retorico, come risulta in numerosi trattati di giurisprudenza. L'esempio portato da Frye è quello del *Tractatus Coislinianus*, testo affine alla *Poetica* di Aristotele: in esso la *dianoia* viene suddivisa in due parti, l'opinione (*pistis*), corrispondente alla società cattiva, e la prova (*gnosis*), ovvero la società desiderabile. La tipologia delle prove coincide con le cinque forme giuridiche già elencate nella *Retorica*: giuramenti, patti, testimonianze, ordalie o torture, e leggi.

La commedia, solitamente, si conclude con un *happy end*, nel senso in cui una certa soluzione proposta risulta essere agli occhi dello spettatore “ciò che dovrebbe essere”, ma non in senso morale, quanto piuttosto in senso sociale. E ciò che si oppone alla migliore soluzione sociale non è una soluzione malvagia, ma una soluzione assurda. È anche possibile imbattersi in una commedia morale, ma in genere si

¹³ Qui Frye inserisce una considerazione sul ruolo del pubblico nella sala cinematografica: l'oscurità in cui lo spettatore è immerso produce un'atmosfera di orientamento erotico; come la morte nella tragedia greca non poteva essere mostrata, la trama di un film, in genere, muove verso un atto che ha luogo fuori dallo schermo, simbolizzato il più delle volte da un abbraccio di chiusura.

sconfina nel melodramma (“commedia senza humor”) e in un *happy end* dai toni presuntuosi e autoreferenziali. Allo stesso modo è difficilmente possibile immaginare un’opera drammatica senza conflitto e un conflitto senza ostilità. Ma quando si parla di amore, includendo anche la sfera sessuale, non ci si sta muovendo nel campo della lussuria, per cui quella che si delinea come ostilità è una cosa ben differente dal sentimento dell’odio. Nella tragedia certamente l’ostilità riguarda l’odio; la commedia è diversa e si può capire che il giudizio sociale contrapposto all’assurdo è più vicino alla norma comica di quanto il giudizio morale sia in contrapposizione con il giudizio malvagio. Alla luce di quanto detto finora, Frye definisce sei diverse strutture comiche, fluttuanti tra gli estremi dell’ironia e del *romance*. Ogni *mythos* presenta sei strutture, o fasi, di cui le prime tre risultano parallele alle prime tre del *mythos* precedente e le rimanenti alle ultime tre del *mythos* successivo. Non bisogna però intendere gli aggettivi “antecedente” e “successivo” in senso cronologico, ma solo come indicazioni relative al verso di lettura di un unico movimento ciclico. La prima fase della commedia (quella evidentemente più ironica) vede il trionfo della società umoristica per mano di un eroe che, sul finire, riesce a superare una crisi potenzialmente tragica, passando attraverso un punto di “morte rituale”. Ci occuperemo in seguito più approfonditamente di questo aspetto. La seconda fase corrisponde alla commedia in cui l’eroe semplicemente fugge dalla società d’origine invece di trasformarla. La terza è la commedia più comune, in cui gli ostacoli vengono posti dal *senex iratus*. La quarta struttura commedica segna il passaggio dal mondo dell’esperienza a quello ideale dell’innocenza e del *romance*. La definizione utilizzata da Frye è quella di commedie del *mondo verde*, in cui predomina il tema rituale del trionfo della vita e dell’amore sulla desolazione e sulla terra morta invernale. Dobbiamo tenere bene a mente questa fase commedica, nella sua incarnazione shakespeariana, perché risulterà essenziale quando ci occuperemo di Cavell e delle commedie del rimatrimonio. In sostanza, l’azione drammatica prende avvio in un mondo reputato normale, potremmo dire ordinario, e prosegue nel

mondo verde, un luogo ameno in cui è resa possibile la metamorfosi che risolve la trama, permettendo un ritorno al mondo di partenza. In genere, si tratta di una foresta fatata o di un universo pastorale, mitico. Il legame con i rituali e i miti atavici connessi alla rinascita della terra è evidente: l'elemento femminile è posto al centro della vicenda attraverso la figura dell'eroina, che in qualche modo ricalca le sembianze della Proserpina appartenente al mito. Anche la quinta fase presenta il passaggio tra mondi, ma stavolta l'azione è più malinconica e volge da un mondo caotico (il mare) verso un mondo più ordinato che rappresenta la salvezza. L'ultima fase è quella in cui avviene il collasso della società comica. L'individualità riesce a disintegrare il senso comune, favorendo la proliferazione di atmosfere decadenti ed esoteriche. È il mondo delle storie di fantasmi, dei thriller e del romanzo gotico.

Il *mythos* del *romance* è legato alla simbologia dell'Estate. Esso è ciò che si avvicina maggiormente a tutte le forme letterarie in cui si anela alla realizzazione dei propri sogni e, per questo, ha socialmente un ruolo paradossale che si caratterizza per un elemento proletario. Altre costanti sono il senso di nostalgia e l'avventura – il *romance* ha una forma sequenziale e processuale che lo rende più adatto alla dimensione finzionale rispetto a quella drammatica. Ma il connotato più rilevante è quello che riguarda il mito della ricerca, *the quest*. La formula completa del *romance*, infatti, prevede il successo nella ricerca seguendo quattro tappe: il viaggio periglioso e le avventure preliminari minori (*agon* o conflitto); la battaglia cruciale, in cui l'eroe e il nemico (uomo, demone o mostro), o entrambi, devono perire (*páthos* o scontro mortale; siamo nella forma dialettica del *romance*); la sparizione dell'eroe (che può coincidere con il punto di morte rituale, nella variante dello *sparagmos*¹⁴, ossia del linciaggio); l'esaltazione dell'eroe, il suo essere riconosciuto in quanto tale

¹⁴ Sul rituale dello *sparagmos* cfr. R. Girard, *La violenza e il sacro*, op. cit., pp. 170-200.

(*anagnorisis* o scoperta)¹⁵. I quattro *mythoi* individuati – commedia, romance, tragedia e ironia – possono essere, dunque, reinterpretati come i quattro aspetti di un unico mito centrale. L'*agon* è il tema archetipo del romance, essendo quest'ultimo una sequenza di straordinarie avventure; il *páthos*, o catastrofe, sia essa intesa come vittoria o come sconfitta, lo è della tragedia; lo *sparagmos* lo è dell'ironia e della satira, nel senso in cui l'eroismo e l'azione effettiva sono assenti, disorganizzati o predestinati alla sconfitta, e in cui la confusione e l'anarchia regnano sul mondo; l'*anagnorisis*, intesa come riconoscimento di una società rinata nel trionfo che sorge da un misterioso eroe e dalla sua sposa, è il tema archetipo della commedia. Inoltre, esistono delle analogie strutturali e simboliche tra il mito della ricerca, i riti (Frazer) e i sogni (Jung): secondo la traduzione onirica, la ricerca nel *romance* corrisponde alla ricerca della libido o del desiderio stesso verso un appagamento che non giungerà mai dalle angosce della realtà ma che conterrà quella realtà; secondo la traduzione rituale, la ricerca del *romance* è la vittoria della fertilità sulla terra desolata, fertilità che significa cibo e acqua, pane e vino, corpo e sangue, l'unione del maschile e del femminile. Anche in questo caso, si individuano sei fasi strutturali isolabili, che si muovono dall'area tragica a quella comica (le prime tre parallele alle prime tre fasi della tragedia e le altre parallele alle ultime tre fasi della commedia). Tali fasi formano una sequenza ciclica corrispondente alla vita dell'eroe romantico: il mito della nascita dell'eroe; la giovinezza e l'innocenza dell'eroe – l'Eden prima della caduta, l'amore fraterno –; la ricerca; il mantenimento dell'integrità del mondo dell'innocenza contro gli assalti dell'esperienza; la visione idilliaca dell'esperienza con preminenza del movimento del ciclo naturale – come quello della seconda fase, si tratta di un mondo erotico, ma non c'è più mistero, ogni cosa è ormai stata compresa –; la fase “penseroso”, ovvero la fine

¹⁵ Frye fa notare che, così intese, le quattro tappe del mito della ricerca costituiscono il simbolismo legato a tutti i miti delle divinità morenti: Dioniso, Orfeo, Osiride, Gesù Cristo.

di un movimento che da attivo si trasforma, grazie a un punto di epifania, in avventura contemplativa.

Per quanto riguarda la tragedia, essa è associata al *mythos* dell'Autunno. Se nel romanzo i personaggi sono ancora largamente dei sognatori, se nella satira essi tendono a diventare caricaturali e se nelle commedie le loro azioni vengono stravolte al fine di adattarsi a una domanda di *happy end*, nella tragedia vera i protagonisti si emancipano dalla sfera del sogno, un'emancipazione che suona allo stesso tempo come una restrizione entro l'ordine della natura. «[...] L'eroe tragico non può semplicemente strofinare una lampada e convocare un genio per risolvere i suoi problemi» (*ivi*, pag. 207, traduzione mia), fa notare Frye in proposito. Come nel caso della commedia, la tragedia trova massima esplicazione in quanto testo drammatico, ma non sempre essa resta confinata nel dramma, né tantomeno nel raggio di azioni che culminano in disastro. Ci sono drammi classificati come tragedia che terminano in uno stato di serenità, se non addirittura in gioia, o in una qualche forma di atmosfera ambigua e difficile da definire. La fonte dell'effetto tragico, come fa notare Aristotele, deve essere riscontrata piuttosto nel *mythos* tragico, quindi nella struttura del *plot*. È un luogo comune della critica, inoltre, affermare che la commedia tende a raccontare di personaggi all'interno di un gruppo sociale, laddove la tragedia è maggiormente concentrata su un singolo individuo. Il tipico eroe tragico è, infatti, situato da qualche parte tra il divino e il "fin troppo umano". Esso è migliore (o maggiore) se comparato a noi, ma esiste in lui un qualcosa che per il verso opposto lo rende piccolo. Questo qualcosa può essere Dio, il fato, gli incidenti, la casualità, la necessità, le circostanze o una qualche combinazione tra essi, ma l'eroe tragico risulta sempre alla fine il nostro mediatore con questo qualcosa. Esso è tipicamente in cima alla ruota della fortuna, a metà strada tra la società umana di sotto e qualcosa di più grande in cielo, tra un mondo di libertà edenica e un mondo di schiavitù. In questo senso è isolato. Nella forma tragica più elementare, la visione della legge (*dike*) opera tramite legge del taglione o vendetta. L'eroe provoca una situazione di

ostilità, o se ne fa erede, e il ritorno dell'agente vendicatore costituisce il fulcro della catastrofe. La tragedia della vendetta ha una struttura molto semplice ed è, allo stesso tempo, molto potente come nucleo centrale all'interno di forme tragiche più complesse. Qui l'atto originario della vendetta avvia un movimento antitetico o controbilanciante, e il completamento di tale movimento risolve la tragedia. Frye indica due formule riduttive per spiegare la tragedia che, essendo in contraddizione, possono rappresentarne insieme le derive e i confini intrinseci: nessuno è abbastanza buono, ma ognuno è sufficientemente pressoché buono. Se ne deduce che la tragedia ricalca la sfera della moralità, rispetto alla quale l'eroe tende a possedere una *hybris*, ossia una capacità di azione e passione, una qualche indole fiera, elevata, ai limiti dell'ossessione, che spesso costituisce la causa della caduta. L'eroe tragico è libero, nel senso in cui gli viene concessa la possibilità di scegliere, ma si tratta di una visione restrittiva, espressa dal concetto di *proairesis* aristotelica: un uso della libertà finalizzato alla perdita di quella libertà e all'entrata in un processo di causalità fatidica. Secondo l'autore, bisogna tenere presente l'idea che la commedia possa contenere un germe potenziale di tragedia – basti pensare alla fase di morte rituale e risurrezione, che qualificherebbe la tragedia come preludio della commedia –, mentre il contrario è possibile solo in parte, a livello episodico¹⁶. Le fasi della tragedia vanno dall'eroico all'ironico, le prime tre corrispondenti alle prime tre fasi del romance, le altre tre all'ultime tre dell'ironia: l'isolamento dell'eroe, in genere oggetto di calunnie; la fase dell'innocenza, che qui si traduce piuttosto in una tragedia dell'inesperienza, in cui il mondo verde e dorato dell'infanzia resta fatalmente confuso di fronte al primo contatto con l'età adulta; la passione dell'eroe; la caduta, con relativo varco lungo la soglia dell'esperienza; la perdita graduale della libertà, inerente a questioni

¹⁶ Un altro interessante parallelo commedia-tragedia concerne la funzione del coro: nella commedia la società si forma intorno all'eroe, mentre nella tragedia il "personaggio" del coro rappresenta quella società dalla quale l'eroe viene gradualmente isolato.

metafisiche o teologiche, non più morali; l'orrore dello *sparagmos*, accompagnato da una epifania demoniaca.

Infine, Frye affronta il *mythos* invernale dell'ironia e della satira. La formula di base si presenta come una parodia dei temi del *romance* o come un residuo anti-eroico della tragedia, solo che la satira è una forma militante di ironia e implica, quindi, un atto morale di selezione dei contenuti, pur mantenendosi nell'ambito del grottesco, laddove invece l'ironia è il regno del realismo totale e della convenzionalità – essendo lo *humor* completamente basato su aspetti convenzionali. Il sestetto delle fasi vede le prime tre della satira corrispondere alla prime tre della fase ironica della commedia, le ultime tre alla tragedia: l'assurdo, riguardante la mancata sostituzione della società di partenza; la commedia della fuga, in cui l'eroe fugge verso una società che gli è più congeniale; la fase del senso comune, in cui prevale una prospettiva ordinaria dell'esperienza; la caduta dal punto di vista esperienziale, con minimizzazione dell'inevitabilità rituale della tragedia a favore di un più genuino realismo morale; il fatalismo del ciclo naturale enfatizzato in termini metafisici e stoici; infine, la punta estrema del male (il regno del "Principe delle Tenebre"), l'acume infernale della mancanza di libertà, esemplificata da forme di esperienza umana concernenti schiavitù, prigionia, tirannide e morte.

1.2.1 Una prospettiva naturale sul *romance* shakespeariano

In questo excursus sulla concezione di genere secondo Northrop Frye finora si è posto l'accento sulle strutture teoriche portanti – come già si era fatto per Aristotele –, senza quasi mai fornire degli effettivi esempi letterari (l'ampia gamma va dai classici greci e latini alla Bibbia, dalla narrativa orientale, passando per Milton e Blake, fino alla letteratura del novecento), che costituiscono invece l'effettiva ricchezza di *Anatomia della critica*. Ciò che a noi interessa è l'applicazione di tali strutture al teatro di William Shakespeare –

operazione largamente presente anche nell'opera in oggetto – e, dunque, faremo riferimento ad altri tre testi di Frye: *A Natural Perspective: The Development of Shakespeare's Comedy and Romance* (1965), *Fools of Time. Studies in Shakespearean Tragedy* (1967) e *The Myth of Deliverance. Reflections on Shakespeare's Problem Comedies* (1983). Restando all'ambito del tragico, secondo Frye, alla base della visione tragica vi è "l'essere nel tempo": «[...] il sentire che la vita procede a senso unico, che ogni evento in essa ha luogo una sola volta e mai più, che ogni azione comporta conseguenze fatali e inevitabili e che ogni esperienza svanisce non solo nel passato, ma nell'annichilimento totale. La visione tragica considera la morte non come un caso nella vita o come il termine inevitabile di essa, bensì come l'evento essenziale che dà alla vita forma e senso» (Frye, 1986a, pag. 15). La tragedia viene, dunque, definita "esistenziale", nel senso filosofico del termine (da esistenzialismo), proprio perché l'eroe tragico, immerso in una temporalità ineluttabile, è situato al di fuori del raggio d'influenza dell'etica. In un simile contesto persino la *hybris* eroica, che nel *romance* travalica l'esperienza ordinaria, resta in qualche modo imprigionata entro il finito, seguendo l'orbita di un impulso sacrificale e mortifero. La contrapposizione eroico-ordinario è alla base della concezione tragica e vedremo poi come tale questione possa essere declinata in termini linguistici nella riflessione sul tragico di Stanley Cavell, che di fatto esclude la tragedia dall'ambito della retorica cinematografica e le riserva un ruolo fondamentale nella sua trattazione sullo scetticismo filosofico. Il dualismo che vede contrapporsi eroico e ordinario fa evidentemente riferimento a Nietzsche, che ne *L'origine della tragedia* individua a proposito della cultura greca un aspetto "apollineo", legato al senso dell'ordine e della finitudine, e uno "dionisiaco", pertinente all'energia eroica. Frye sostiene che la dicotomia nietzschiana abbia più valore applicata all'opera di Shakespeare che non alla tragedia greca e latina. Rispetto a una simile concezione di partenza, il modo più semplice di considerare la struttura della tragedia elisabettiana è di descriverla come l'inverso di quella della commedia. Se l'azione commedica è

rivolta alla ricerca dell'identità (collettiva, duale o erotica, individuale), applicando l'inversione, Frye individua tre tipologie tragiche in Shakespeare: la tragedia sociale o dell'ordine (*Giulio Cesare, Macbeth, Amleto*), quella della passione contrastata (*Romeo e Giulietta, Antonio e Cleopatra, Troilo e Cressida, Coriolano*) e la tragedia dell'isolamento (*Re Lear, Otello, Timone d'Atene*). In ognuna di queste tipologie, è riscontrabile un'inversione del movimento identitario che conduce verso una catastrofe scorporativa. Senza approfondire troppo l'analisi effettuata da Frye sulle tragedie (soprattutto per motivi che saranno chiariti nel prosieguo), ci limitiamo a riportare l'idea secondo cui i personaggi tragici risultano essere fondamentalmente degli "zimbelli del tempo"¹⁷, pedine di due particolari concezioni spaziotemporali, entrambe fonti di dannazione perché indici di ripetizione, l'una espressa dal mito di Tantalo e l'altra dal mito di Sisifo: nel primo caso, i personaggi indugiano in un'eterna attesa desiderante, protraendo la pena, come succede a Tantalo che non può bere l'acqua di cui è circondato; nel secondo, lo sforzo compiuto per sostenere il peso della propria gloria deve essere alimentato in eterno, se non si vuole soccombere all'oblio, ma più la gloria cresce, più il macigno¹⁸ diventa pesante e la caduta finale ineluttabile. A breve avremo modo di vedere come nella commedia questa dimensione dannata risulti in qualche modo sovvertita e come si passi semplicemente dalla catastrofe all'*anastrofe*. Le cose risultano meno immediate se invece si considera il melodramma, che già in precedenza era stato collocato nella fascia del tragico basso mimetico.

¹⁷ L'espressione, tradotta dall'originale inglese "fools of time", è mutuata dal sonetto numero 124. Cfr. W. Shakespeare, *Sonetti. Testo originale a fronte*, tr. it., Mondadori, Milano 1993, pag. 126.

¹⁸ Sisifo è un uomo molto scaltro che ha osato sfidare gli dei. La punizione che Zeus gli infligge consiste nello spingere in eterno un masso dalla base di un monte verso la cima. Ogni volta che Sisifo raggiunge la cima, il masso rotola nuovamente alla base ed egli deve ricominciare da capo la sua scalata. Da tale mito deriva l'espressione "fatica di Sisifo", riferita a una forma di operosità vana, in cui una grande fatica porta a scarsi risultati.

Esso, infatti, resta ancorato all'aura tragica, ma ne perde la profondità chiaroscurale, appiattendolo tutto sul terreno del "bianco o nero": «[...] quella sottospecie di tragedia nella quale siamo portati ad applaudire l'eroe e a fischiare il cattivo» (*ivi*, pag. 75). E ancora:

Il fatto è che nella tragedia autentica noi prendiamo parte all'azione: se condanniamo Iago e Lady Macbeth è perché, pur essendo quelli che sono, riescono ad essere, per un momento, estensioni di noi stessi. Il melodramma invece tende a tradursi in concetti morali; ci chiede di rispecchiarci nell'eroismo che ammiriamo e di prendere le distanze dalla malvagità che detestiamo; il culmine dell'emozione tragica di questo tipo coincide per lo più con il castigo del malvagio, di fronte al quale la nostra reazione istintiva è il pensiero: "Oh, quanto è diverso da me!". (*Ibidem*)

Ciò che è interessante a livello drammatico non è detto che lo sia anche moralmente. L'isolamento del personaggio tragico è lo stesso di quello dello spettatore che assiste al di qua del proscenio, per questo l'atteggiamento che si ha nei suoi confronti è complesso, cosa che non avviene nel melodramma, forma che riflette maggiormente il codice morale del pubblico: il senso di mistero legato alla morte degli eroi ha a che fare direttamente con ciò che noi abbiamo recepito nel prendere parte all'esperienza tragica (implica, dunque, un'interpretazione). L'apoteosi melodrammatica è il reame delle forzature patetiche, al fine di suscitare orrore o, nel caso opposto, di giungere al lieto fine. Nonostante la tragedia elisabettiana, al contrario di quella greca, mostri la morte sulla scena, essa non causa la "comunione mistica" degli spettatori – fatto che invece è più comune, anche se in un'accezione più rozza, alla platea del melodramma. È la commedia l'unica forma drammatica atta a creare un nuovo ordine sociale, invitando lo spettatore plaudente a partecipare al banchetto nuziale che ne è prodromo. Sì, perché in fin dei conti anche il pubblico della commedia resta escluso dalla nuova società comica, la quale rimanda a un altrove: «[...] in cui l'antitesi tra spettatore e spettacolo, il soggetto che contempla e l'oggetto, non esiste più, e viene superata

altresì l'antitesi tra tragedia e commedia, e con essa quella tra creatore e creatura. Al paradosso della tragedia, visione di ciò che è allo stesso tempo naturale e assurdo, si unisce il paradosso della commedia, visione di ciò che è ugualmente naturale e assurdo in un contesto diverso» (*ivi*, pag, 112). Un contesto "invertito" appunto. L'inversione commedica determina l'ascesa dell'eroe tornato a godere, improvvisamente e inspiegabilmente, della buona sorte. Per questo motivo, Frye teorizza una trasformazione dalla catastrofe tragica a ciò che nella commedia può essere definito *anastrofe*¹⁹: «Così se un giovane vuole una bella schiava ma non la può avere, "salta fuori" che da piccola questa era stata rapita dai pirati, che è rispettabile e quindi una degna compagna. In una struttura comica, le coincidenze, gli eventi inaspettati vengono spesso usati in modo così meccanico e arbitrario che l'intreccio ci sembra più semplice che complesso: prima l'eroe è frustrato, "e poi" è soddisfatto» (*ivi*, pag. 119). Ogni inversione – che può riguardare l'azione, il flusso di energia erotica o, evidentemente, la realtà stessa –, per quanto incredibile o sconcertante, anticipa un riconoscimento (*anagnorisis*) da parte dei personaggi e, quindi, del pubblico. «[...] i personaggi si convertono, riconciliano, riuniscono, essi risorgono persino, e tutto questo non riflette l'esperienza, ma appartiene solo alla finzione scenica, è presente qui perché inevitabile strutturalmente se si vuole che il dramma stesso confermi i propri postulati. Drammi di questo tipo devono finire così, malgrado l'oltraggio alla realtà» (*ivi*, pag. 122). Secondo Frye, il contesto commedico si costruisce intorno ai valori della sopravvivenza e della liberazione, laddove con il secondo si intende un'aspirazione a una maggiore coscienza e forza vitale che si attiva nei periodi di crisi, cioè quando la sopravvivenza è in gioco. Mentre la liberazione è ricollegabile a tutto ciò che è commedia, è il *romance* ad essere connesso al tema della sopravvivenza. Esso viene descritto come « [...] una forma di narrativa discontinua, in cui l'eroe o l'eroina o entrambi sopravvivono a un certo numero di crisi e, se

¹⁹ Figura retorica che consiste in un'inversione dell'ordine abituale in cui si collocano due parole.

questo avviene in modo inaspettato, tanto meglio per l'interesse del lettore» (*ivi*, pag. 127). Non è detto che vi sia riconoscimento alla fine, l'interesse risiede nella sequenzialità degli eventi narrati. La commedia, invece, è caratterizzata da un intreccio teleologico, ossia da un «movimento verso un acme dove la fine incorpora l'inizio» (*ibidem*). Per illustrare i principi strutturali di *romance* e commedia, Frye si serve della struttura dell'*Odissea*. I primi dodici libri hanno tutte le caratteristiche del *romance*: Ulisse vive una serie di avventure nel tentativo di ritornare a casa, tracciando il percorso geometrico di una "circonferenza" alla ricerca del proprio centro. Gli ultimi dodici, invece, presentano un impianto commedico: rientrato a Itaca, Ulisse deve prima rovesciare l'ordine corrotto instaurato dai Proci e poi ripristinare il suo ruolo di sovrano e padrone di casa; nel tentativo di riuscirci assume l'identità di un mendicante, si riunisce al figlio e alla moglie e infine affronta e supera la prova degna di un vero eroe.

Nella seconda parte l'*Odissea* presenta un intreccio a prima vista molto diverso da quello della commedia nuova di qualche secolo dopo; questa sarà incentrata sulla nascita di una società festosa, con in primo piano l'unione sessuale dei giovani, che si attua rovesciando l'ordinamento sociale perverso e assurdo in vigore all'inizio della commedia, e rappresentato principalmente dai genitori. L'*Odissea* mantiene tuttavia i tratti essenziali di questo intreccio: Penelope, l'eroina, viene liberata da quella che in altre storie sarebbe stata una banda di ladri o di pirati; l'ordine perverso raffigurato dai pretendenti è smantellato e quello giusto ristabilito. (*ivi*, pag. 131)

La trama complessiva dell'*Odissea* (costruzione a dittico, eroe bandito o esiliato, ritorno sotto mentite spoglie, riconciliazione finale) è comune a molti drammi shakespeariani. Quelli che destano maggiormente l'attenzione di Frye sono le cosiddette commedie romantiche, che si presentano come ibridi drammatici tra *romance*,

commedia e tragedia²⁰: *Pericle, Cimbellino, Il racconto d'inverno e La Tempesta*. L'autore ne parla diffusamente nel sopracitato *A Natural Perspective*²¹, testo il cui titolo si rifà a una celebre battuta pronunciata dal personaggio del Duca Orsino ne *La dodicesima notte*: «Uno stesso volto, una stessa voce, uno stesso abito e due persone distinte: un inganno della *prospettiva naturale*, qualcosa che è e insieme non è!»²². Avremo modo di comprendere quanto questa battuta rappresenti *in toto* l'essenza della commedia shakespeariana – ammesso che di essenza si possa parlare, Frye utilizzerebbe il termine “contesto”. Gli aggettivi utilizzati da Frye per connotare la commedia oggetto d'esame sono tre, tutti legati da rapporti di pertinenza e interrelazione: popolare, convenzionale e primitiva. I primi due fanno riferimento al fatto che queste commedie sono espressione di una situazione sociale e storica ben precisa, all'interno della quale la letteratura ha seguito un percorso evolutivo definito. Il termine “primitivo”, invece, evoca l'atmosfera arcaica e magica del teatro rituale delle origini e la possibilità di ritrovarvi elementi dell'identità pura del mito. In particolare, vengono evidenziati tre rituali incorporati nella struttura commedica: il periodo di preparazione, in cui si tenta di esorcizzare e di annullare il principio di sterilità, connesso al peccato e al male; il periodo licenzioso dell'inversione dei valori (es. il Carnevale, i Saturnali), caratterizzato dalla promiscuità sessuale; il periodo della festività propriamente detta (il *komos*), all'origine del termine “commedia”. Si comincia, dunque, con il mettere in scena una società anti-comica, vale a dire un'organizzazione sociale che in qualche modo ostacola l'impulso comico: generalmente, l'istanza anti-comica che mette in moto

²⁰ I termini utilizzati da Frye nel riferirsi a questo particolare gruppo di drammi sono “romance” e “tragicommedie”. Su questo aspetto, cfr. Id., *Northrop Frye on Shakespeare*, edited by Robert Sandler, Yale University Press, New York 1986.

²¹ L'edizione francese dell'opera, riportata in bibliografia, contiene un'introduzione scritta da Stanley Cavell che analizzeremo nel capitolo dedicato alle retorica cinematografica cavelliana.

²² Atto Quinto, Scena Prima. La presente traduzione è quella a cura di Gabriele Baldini. Cfr. W. Shakespeare, *La dodicesima notte*, tr. it., Rizzoli, Milano 2004.

l'azione è una qualche legge irrazionale e inflessibile sulle pulsioni sessuali, la quale evidentemente si oppone ai desideri degli eroi e delle eroine. Spesso si tratta della volontà di un tiranno geloso e umorale o di una figura paterna ostile (il *senex iratus* della Commedia Nuova): il Cimbellino della commedia eponima, Leonte e Polissene ne *Il racconto d'inverno*, il Prospero de *La Tempesta* e il Simonide di *Pericle*. L'apertura, quindi, prevede un'atmosfera melanconica, di frustrazione, che si alleggerisce e dinamizza nel prosieguo. Il secondo periodo riguarda piuttosto una perdita temporanea di identità e si caratterizza per i vari travestimenti, le azioni di personaggi supposti invisibili e generatori di illusioni (es. lo spirito Ariel ne *La Tempesta*), e, in alcuni casi, per una perdita d'identità di natura sessuale, in cui le eroine agiscono travestite da uomini. In tal senso esse possono essere accostate alla figura bisessuale di Eros: sono proprio queste eroine androgine le fautrici dell'avvento della nuova società e della riconciliazione con l'ordine precedente. A volte questa fattività assume la forma di una sparizione e di un ritorno e, nei casi più estremi, di una morte e di una rinascita, come succede a Ermione ne *Il racconto d'inverno*. La concezione utilizzata è quella ciclica della poesia d'amor cortese, secondo cui l'amante non cessa mai di tornare. In genere è l'uomo a finire risucchiato nel ciclo, vittima degli umori di un essere femminile impenetrabile e crudele che lo conduce alla pazzia. Shakespeare sovverte in parte il canone facendo sparire la donna, che subisce tutta una serie di prove e di umiliazioni prima di rimaniarsi nella sua pienezza redenta (è come se l'eroina venisse nuovamente "creata") in corrispondenza dell'epilogo. Da notare che gli amanti protagonisti della riconciliazione finale non sempre sono giovani e questo aspetto conferisce un'ulteriore fonte di dinamicità all'interno del contesto commedico shakespeariano: in *Il racconto d'inverno*, l'azione centrale riguarda il misterioso ritorno di Ermione che si riconcilia con Leonte dopo sedici anni e non la vicenda dei giovani amanti (Perdita e Florizel), così come ne *La Tempesta* tutto è condizionato dal ritorno di Prospero. Considerando l'intero corpus shakespeariano, il tema può comunque assumere forme differenti,

tutte riferibili alla drammaturgia classica, ma non per questo poco complesse: i gemelli identici, la questione circa la legittimità di una carica nobiliare, le metamorfosi, lo scambio d'identità (es. il *bed trick* – un uomo va a letto con una donna credendola un'altra). La terza fase rituale è quella della riscoperta identitaria, a carattere sociale e/o individuale. A queste due varianti d'identità bisogna sicuramente aggiungerne una terza, che consta nell'unione definitiva tra i due amanti attraverso il matrimonio, ma, visto e considerato che le commedie shakespeariane si concludono di sovente con tre o quattro matrimoni, coinvolgendo più personaggi, essa finisce per coincidere con l'identità sociale. Nella conclusione festiva tipica tutti i conflitti precedenti sono perdonati o dimenticati, secondo modalità totalmente incoerenti rispetto alla realtà morale: perdonare un'offesa implica che quell'offesa sia reale, nello stesso tempo però dimenticarla vuol dire che è venuto a mancare qualche elemento, essendo l'oblio un atto involontario. È come se si verificasse una rottura nel continuum della memoria, qualcosa che ha centrifugato l'atto portandolo al di là della nostra attenzione. Dimentichiamo, ad esempio, ciò che avviene nei sogni, quando passiamo da un mondo a un altro, illusorio il primo, reale quello della veglia. In un certo senso, l'azione principale di una commedia ha consistenza onirica, quasi fosse frutto di un brutto sogno, poiché nel finale, al risveglio, essa tende ad essere totalmente messa da parte.

Altro dato fondamentale è che spesso la risoluzione comica viene catalizzata in un luogo diverso, ameno, una foresta il più delle volte. Il mondo della foresta presenta una società in netto contrasto con quella della tirannide parentale o della legge irrazionale, una società più flessibile e tollerante, associata ai miti dell'*Età dell'oro* e alla sfera del sogno (si pensi a *Sogno di una notte di mezz'estate*). Si tratta di quel *mondo verde* a cui abbiamo accennato precedentemente come principio strutturale ricorrente. Il *mondo verde* è simbolo di una società umana originaria, perduta, in cui appare naturale tutto ciò che normalmente non lo sarebbe nel contesto di un mondo ordinario: il sogno, la magia, la castità, l'energia spirituale, la fertilità, la musica.

Nelle commedie romantiche, dunque, si pone il conflitto tra una società artificiale, regno di un'aristocrazia cortigiana tronfia di passioni fin troppo umane, e un'altra società, che noi potremmo chiamare «società naturale». Questa società naturale si sviluppa a partire dal mondo verde delle commedie della foresta ed è associata ad alcune figure orfiche in grado di guarire, ma anche di preservare l'esistenza.

Riportiamo qui di seguito la trama, ridotta all'osso, de *Il racconto d'inverno* per fornire un esempio di quanto detto fino a questo momento, ma soprattutto perché averla presente tornerà utile nel paragrafo sulle commedie del rimatrimonio di Cavell. Leonte, re di Sicilia, ospita nella propria reggia l'amico Polissene, re di Boemia. Turbato dall'eccessiva confidenza tra Polissene e sua moglie Ermione, in avanzato stato di gravidanza, si insinua in Leonte il sospetto che la paternità non sia sua, ma dell'amico. Progetta pertanto di avvelenarlo e affida l'incarico al barone Camillo, il quale, trovando ingiuste le accuse del re, avverte Polissene; i due decidono entrambi di fuggire e di lasciare la Sicilia. Ciò non fa altro che confermare i sospetti del re. Leonte, dunque, accusa apertamente Ermione di tradirlo, la fa imprigionare in attesa del giudizio dell'oracolo di Delfi e fa esiliare la figlia Perdita, appena nata. La situazione degenera e l'altro figlio della coppia, il giovane Manlio, muore di crepacuore. Il responso dell'oracolo scagiona la regina, che viene dichiarata casta e vittima di un marito geloso, ma ormai il ciclo della caduta è stato fatalmente innescato: Ermione ha un malessere e viene portata fuori dal tribunale. Ne annuncia la morte la fida Paolina e Leonte resta solo a fare i conti con il proprio rimorso. Passano sedici anni e l'azione si sposta nel regno di Boemia. Perdita, la figlia di Leonte, che è stata salvata da alcuni contadini e allevata senza sapere quali fossero le sue origini reali, si innamora di Florizel, figlio di Polissene. Per non svelare la propria identità, il giovane si spaccia a sua volta per contadino. Quando Polissene scopre la relazione tra i due, monta su tutte le furie e minaccia di separarli, costringendo Perdita e Florizel a fuggire di nascosto. Consigliati da Camillo, i due giovani cercano asilo proprio

da Leonte in Sicilia, dove l'identità di Perdita viene svelata e si ha la riappacificazione tra i due re. I festeggiamenti hanno luogo nella dimora di Paolina. Qui, in una cappella, è custodita una statua dalle sembianze di Ermione, alla visione della quale Leonte prova un enorme senso di colpa. Ma la statua è in realtà Ermione stessa, tramutata in pietra per non soccombere al dolore. Paolina allora rompe l'incantesimo e riconduce la regina a nuova vita. L'antica frattura è sanata dalla riconciliazione di una coppia di mezza età. La tragicommedia si conclude con due matrimoni: quello tra Florizel e Perdita e un altro matrimonio tra Camillo e Paolina.

È evidente che ci troviamo di fronte a una struttura a dittico: la prima parte della commedia presenta un'atmosfera invernale, caotica, anti-comica (un mondo di morte), ed è interamente costruita sulla gelosia di Leonte, che determina la calunnia di cui è vittima Ermione e il dramma di Perdita, abbandonata alla nascita; la seconda parte, ossia gli ultimi due atti, è attraversata da immagini primaverili di fertilità e rinascita (un mondo di vita) e racconta la storia dell'amore di Florizel, del riconoscimento di Perdita e della rinascita di Ermione. Leonte è l'emblema di un livello demoniaco, folle e irrazionale, che rappresenta l'inversione della creazione divina, mentre il regno rurale di Boemia è proprio quella società naturale che favorisce la transizione verso il mondo della festa, in cui la realtà è un qualcosa di plasmato dal desiderio umano, come l'arte, e si fa portatrice di una promessa salvifica in grado di annullare perfino l'ordine del tempo.

Abbiamo tentato di ricostruire sommariamente la visione critica di Northrop Frye, prendendo in considerazione soprattutto i suoi lavori su Shakespeare, al fine di creare un'impalcatura teorica per poter poi affrontare i testi che Stanley Cavell ha dedicato ai generi cinematografici. Si tratta di una visione molto ricca e, allo stesso tempo, altamente specifica. Non per questo è possibile però farne il testo sacro della critica letteraria. Nel tempo sono state rivolte a Frye diverse accuse, come quella di scindere la sfera della letteratura dall'esperienza esistenziale e sociale, oppure quella di trascurare il problema dello stile, riducendo l'interesse di un critico per l'opera a

quello di un anatomopatologo per un apparato di organi. Lungi dal voler esprimere un posizione all'interno del dibattito, ci limitiamo in questa sede a riportare altre due considerazioni di Frye, espressioni della sua particolare concezione critica, le quali torneranno utili nel momento in cui si tratterà di innestare lo scheletro ideologico cavelliano. La prima riguarda ancora la questione dell'inversione, nel senso in cui essa, oltre ad essere un mero espediente letterario all'interno delle commedie romantiche shakespeariane, riguarda più strettamente il rapporto tra teatro e pubblico:

L'inversione finale dell'azione, dal dramma alla nostra coscienza, provoca anche il riconoscimento finale, l'assorbimento del dramma nella nostra vita creativa e nelle nostre tradizioni. Nell'esperienza quotidiana, l'azione, l'energia, la realtà, sono per noi fenomeni di una vita che avanza verso la morte, e se vederne rappresentata l'inversione nella letteratura, non solo drammatica, non ci può rendere immortali, potrà tuttavia conferire alla nostra fantasia una profondità e una prospettiva in grado di abbracciare altre possibilità, soprattutto quella di una vita più intensa. Il mago Prospero afferma di aver risuscitato i morti; il drammaturgo Prospero pratica un'arte più credibile e utile, l'arte di risvegliare ciò che in noi è morto o dormiente, come Ermione che si muove dentro la statua di Giulio Romano in risposta alla sfida di Paolina: «Non esser più di pietra». (Frye, 1986a, pag. 197)

La seconda considerazione, invece, verte sui contenuti delle commedie e, come vedremo, può valere anche per quello che si delinea come il problema della liceità degli studi sul cinema in sede accademica o, semplicemente, come un'interrogazione sulla natura dei rapporti tra cinema e filosofia:

La nascita del «vero amore» e la sua realizzazione a dispetto di tutti gli ostacoli: questo è stato per duemila anni il tema centrale della maggior parte delle commedie, e lo è ancora, sebbene la miriade di esempi che abbiamo tutt'ora (in una società dove un'alta percentuale di matrimoni termina col divorzio oppure si trascina nell'infelicità), non siano considerati degni di studio nelle aule universitarie. La

visione della rinascita di una società imperniata sull'amore ci viene sottratta alla fine del dramma, ma vive in noi qualche fulcro della tenace speranza che il ciclo naturale possa un giorno volgere dall'inverno all'estate, dall'oscurità all'alba, dall'impotenza della vecchiaia al rigore della giovinezza, dall'eroismo dell'assassinio all'eroismo della vita sociale, e poi si fermi. (*Ivi*, pag. 164)

Essendo ormai realmente prossimi al cuore delle riflessioni di Stanley Cavell, non ci resta che attraversare l'ultimo confine teorico, lasciando l'ambito letterario classico e fornendo una panoramica generale che possa ricostruire ciò che si intende, nello specifico, per genere cinematografico.

1.3 Cinema da manuale: i generi della Hollywood classica

Animazione. Arti marziali. Avanguardia. Avventura. Azione. Baseball. *Big caper*. *Biopic*. *Blaxploitation*. *Boxing*. *Buddy*. Burlesque. *Women's prison*. Catastrofico. *Chick flick*. Cinegiornale. *College comedy*. Commedia. Commedia romantica. Concerto. Cortometraggio. Detective. Didattico. *Docudrama*. Documentario. Dramma. Elezioni. Epico. Erotico. *Exploitation*. Fantascienza. Fantastico. Fantasy. Fantasy-cavalleresco. *Festival*. *Chase*. *Gangster*. Gay. Gotico. Guerra. *Headline*. *Horror*. Humour per adulti. *Indian*. *Jidai-geki*. Karate. Kung-fu. Lirico. Melodramma. *Midwestern*. Musical. Noir. Parodia. *Peplum*. *Plantation*. Politico. Poliziesco. Pornografico. Spaghetti western. Sociale. *Radio star*. *Railroad*. *Road*. *Rouge*. Sentimentale. Scandalo. *Scenic*. *Screwball*. *Slapstick*. Sperimentale. Spionaggio. Storico. Straniero. *Surfing*. Suspense. Thriller. Tragedia. Tragicommedia. *Underground*. Viaggio. *Video*

*nasties. Weepie. Western. Wilderness. World cinema. Wu-xia-pian. Zombie.*²³

La sfilza di termini qui riportati fa riferimento alla nomenclatura cinematografica di genere, ovvero a quell'intricata giungla sistemica che fornisce un supporto retorico alla testualità filmica. Alcuni di essi ci sono familiari e non facciamo alcuna fatica a collocarli in un preciso spazio immaginifico, lì tra le stratificazioni della nostra memoria cinefila o, quantomeno, della memoria che abbiamo in dotazione come semplici spettatori cinematografici (e televisivi). Altri termini, invece, risultano completamente estranei a qualsiasi contesto semantico, lasciandoci in fin dei conti indifferenti. Non è questa la sede per sciogliere i dubbi in merito a un genere cinematografico chiamato "buddy" o per tentare di capire cosa voglia comunicarci il termine "wu-xia-pian" – quello è compito dei dizionari o delle riviste di spettacolo. Nel corso della trattazione avremo sicuramente modo di entrare in confidenza con la terminologia legata al cinema classico hollywoodiano²⁴ (che comprende molte delle parole sopraindicate) e di capire se sussistono degli effettivi legami con la retorica letteraria, e quindi con le classificazioni di genere elaborate da Aristotele o Northrop Frye, per poi giungere alle modalità con cui Stanley Cavell si serve del concetto di genere. Più che un'analisi approfondita sui singoli generi cinematografici, che ci permetterebbe di individuarne tutte le caratteristiche e le differenze (ammesso sia possibile), ci interessa maggiormente capire quali problematiche nasconde un pensiero sui generi, focalizzando l'attenzione sulle due categorie classiche prese in esame da Cavell: la *screwball comedy* e il melodramma.

²³ Per conoscere i significati dei vari termini si rinvia agli indici presenti sia nel volume di Altman (cit.) sia in R. Moine, *Les genres du cinéma*, Armand Colin Cinéma, Paris 2002.

²⁴ Esistono numerosi manuali sulla terminologia di genere. Cfr. D. Lopez, *Films by Genre: 775 Categories, Styles, Trends and Movements Defined, with a Filmography for Each*, McFarland, Jefferson (NC) 1993; B. Taves, J. Hoffman, K. Lund, *The Moving Image Genre-Form Guide*, Library of Congress, Washington (DC) 1997; W. Gehring, *Handbook of American Film Genres*, Greenwood, Westport (CT) 1998.

Come per i generi letterari, è bene partire dalle origini o, perlomeno, dai primi tentativi di classificazione esaustiva. Nel 1963 Antoine Vallet tenta l'impresa, pubblicando per l'editore parigino Ligel una delle rare sintesi esistenti sulla questione dei generi²⁵. Visto e considerato che l'ondata strutturalista non ha ancora attecchito in ambiente accademico, il tentativo di Vallet si impone all'attenzione generale come un lavoro pionieristico e audace. Ma non si tratta di un vero e proprio testo sul cinema. François de la Bretèque ricostruisce la visione teorica di Vallet in uno spiritoso articolo apparso nel volume di *CinémAction* intitolato "Panorama des genres au cinéma"²⁶. Nella prefazione alla seconda edizione della sua opera, Vallet specifica che la nozione di genere deve potersi riferire a tutti i mezzi d'espressione (eccetto la musica, chissà perché!). Il suo risulta essere, dunque, un tentativo di comparazione tra diversi linguaggi artistici, nel senso in cui si vuole sostenere una concezione gerarchica delle arti dove il cinema viene relegato all'ultimo posto, dopo la letteratura, la pittura e la grafica. Tale gerarchia emerge, di fatto, già dai titoli dei nove capitoli:

1. «La natura e l'uomo: il documentario.»
2. «La vita del mondo: pagine di Storia.»
3. «La Storia e la leggenda: l'epopea.»
4. «La realtà e la finzione: il film d'avventura.»
5. «Il mondo delle anime: il film psicologico.»
6. «La commedia umana: il film comico.»
7. «Il sogno e la realtà: il film poetico.»
8. «Il film sull'arte.»
9. «Il cinema d'animazione.»

(F. de la Bretèque, 1993, p. 12, *traduzione mia*)

²⁵ Cfr. A. Vallet, *Les genres du cinéma*, Ligel, Paris 1963.

²⁶ F. de la Bretèque, *Un essai de typologie: en relisant Les genres du Cinéma d'Antoine Vallet*, in "Panorama des genres au cinéma", *CinémAction*, 68 – 3^e trimestre, 1993, pp. 11-15.

È lampante il fatto che Vallet qui utilizzi categorie appartenenti a livelli epistemologici differenti: criteri riferiti alla materia e alla forma dell'espressione, altri concernenti il soggetto, il contenuto o concetti più ampi rispetto a ciò che dovrebbe essere inteso come "genere", e altri ancora che rientrano nel campo delle forme narrative. Il carattere ibrido dei criteri rende la tipologia adottata di certo poco scientifica, ma si tratta di un problema di eterogeneità che dimora ancora oggi nei processi riguardanti la definizione di un genere. Si nota la presenza di categorie aristoteliche, più o meno sfalsate o nascoste: l'epopea (corrispondente all'epica), il "comico" e la tragedia, che non compare nei titoli, ma figura nel capitolo quinto; Vallet basa le sue classificazioni su credenze universali implicite, senza realmente approfondire alcun genere. Basti notare che la parola "film" compare solo dal quarto titolo in poi! Tutta l'operazione lascia trasparire chiaramente una visione spiritualista: «[...] il piano del libro è organizzato in modo da "salire" per gradi dalla natura e dal Mondo verso le anime e il sogno, per finire alla poesia e all'arte, concepite implicitamente come la parte più nobile delle attività umane» (ivi, p. 13, *traduzione mia*). Inoltre Vallet specifica che il principale criterio da adottare nello studio dei generi è la visione particolare dell'autore, l'analisi di uno sguardo sul mondo, ossia una metodologia utile a definire l'unità di un'opera più che quella di un genere. Non vengono prese in considerazione né l'enunciazione, né la ricezione e il discorso sulle forme d'espressione e sui codici si perde nello scarto tra i vari livelli. Al di là di tutto, l'esempio di Vallet vuole rappresentare più un pretesto, l'oggetto di una curiosità: «[...] come una vecchia filosofia o una vecchia teoria del mondo, può essere vantaggiosa se contribuisce a farci porre delle buone domande» (ivi, p. 15, *traduzione mia*). Ed è proprio questo l'intento del presente paragrafo: individuare gli interrogativi cresciuti intorno alla problematica sui generi cinematografici e presentare alcune delle risposte più autorevoli, per poi confrontarle con quelle date da Stanley Cavell.

1.3.1 Altman, un approccio semantico/ sintattico/ pragmatico

«Per molti aspetti, lo studio dei generi cinematografici non è altro che un'estensione dello studio dei generi letterari. Mentre i critici dei generi cinematografici citano raramente Orazio o Victor Hugo, richiamano regolarmente Aristotele e una lunga serie di teorici più recenti in campo letterario. [...] è chiaro che molto di quanto è stato detto sui generi cinematografici è semplicemente mutuato dalla lunga tradizione di critica letteraria sui generi». (Altman, 1999, pag. 23) È questa la tendenza più regolare emersa nel tentativo di operare una ricognizione nel campo dei generi cinematografici, ma il lavoro di Altman²⁷ si spinge ben oltre la mera constatazione. Innanzitutto l'autore di *Film/ Genere* individua dieci asserzioni²⁸ da cui partire per poter intraprendere un'indagine accurata a riguardo:

- 1) il genere è una categoria utile in quanto risponde a diversi interessi;

²⁷ Nell'opera in questione Altman non si concentra su un unico genere, come aveva fatto in passato con il musical. Vi sono moltissimi esempi di testi dedicati all'analisi dei singoli generi nella storia della critica cinematografica: J. G. Cawelti sul western (id., *The Six-Gun Mystique*, Bowling Green University Popular Press, Bowling Green 1975); J. Feuer sul musical (id., *The Hollywood Musical*, Indiana University Press, Bloomington 1982); G. F. Custen sul genere biografico (id., *Bio/ Pics: How Hollywood Constructed Public History*, Rutgers University press, New Brunswick 1992); B. Taves sui film di avventura (id., *The Romance of Adventure: The Genre of Historical Adventure Movies*, University press of Mississippi, Jackson 1993); J. Basinger sul film di guerra (id., *The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre*, Columbia University Press, New York 1986); M. Landy sul cinema sociale inglese (id., *British Genres: Cinema and Society, 1930-1960*, Princeton University Press, Princeton 1991).

Allo stesso modo, molti critici e autori importanti hanno scritto articoli in difesa di un particolare genere: Bazin sul western, Ariene Croce sul musical, Molly Haskell sul *women's film*, Pauline Kael sul film epico, Andrew Sarris sulla *screwball comedy*, Richard Schickel sul film d'animazione, Paul Schrader sul film *noir*, David Thomson sul *gangster movie*, Parker Tyle sul film *underground* e Robin Wood sul *horror*.

²⁸ Cfr. R. Altman, *Film/ Genere*, cit., pp. 24-48.

- 2) i generi sono definiti dall'industria cinematografica e riconosciuti dal pubblico di massa;
- 3) i generi hanno identità e confini chiari e stabili;
- 4) i singoli film appartengono interamente e permanentemente a un solo genere;
- 5) i generi trascendono la storia;
- 6) i generi sperimentano uno sviluppo prevedibile;
- 7) i generi risiedono nel soggetto, nella struttura e nel corpus;
- 8) i film di genere condividono alcune caratteristiche fondamentali;
- 9) i generi hanno una funzione rituale ovvero ideologica;
- 10) i critici di genere sono lontani dalla concretezza dei generi.

Cerchiamo di sviluppare brevemente questi dieci punti, per delineare il profilo teorico costruito da Altman. Gli interessi cui si trova a dover rispondere una categoria di genere rientrano in una logica economica (a differenza del genere letterario delle origini), essendo il cinema un'industria basata sullo sviluppo di una determinata tecnologia. Il genere va a toccare ogni aspetto di tale sistema economico, seppur in maniera indiretta. Qui Altman riprende le teorie di Dudley Andrew espresse in *Concepts in Film Theory* (1984). Il genere può essere, dunque, inteso come “progetto”, ossia come una vera e propria formula in grado di dettare gli schemi della produzione industriale cinematografica; come “struttura” e quindi come un'impalcatura formale sulla base della quale vengono realizzati i singoli film; come “etichetta” che influenza la comunicazione nella distribuzione e come “contratto” con lo spettatore, vale a dire un atteggiamento di visione richiesto al pubblico²⁹. I «generi producono equilibrio tra gli spettatori e quella vasta macchina del cinema, nei suoi aspetti tecnici, di significato e ideologici» (*ivi*, p. 26), afferma Andrew (riportato nelle pagine del libro di Altman) utilizzando la metafora della bilancia attiva. Dunque, i legami con il processo riguardante produzione, distribuzione e consumo rendono il concetto di genere cinematografico più complesso di quello letterario. La fase legata al “riconoscimento” di un genere da

²⁹ Su questo aspetto cfr. S. Neale, *Genre*, British Film Institute, London 1980, e T. Ryall, *The Notion of Genre*, “Screen”, 2 (1970), pp. 22-23.

parte del pubblico è particolarmente rilevante, poiché permette di descrivere i meccanismi della corrispondenza tra industria e spettatori. Resta comunque una corrispondenza semi-misteriosa, visto e considerato che non ci si sta riferendo alla percezione di un singolo spettatore, ma a una risposta collettiva da parte di una comunità spettatoriale. «I film di un certo genere essenzialmente pongono al pubblico questa domanda “Ci credi ancora?”. Il film riscuote successo quando il pubblico risponde “sì”» (ivi, pp. 27-28). Questa spiritosa formula, riproposta sia da Altman sia da un altro importante teorico dei generi cinematografici, Schatz³⁰, è stata coniata nel 1977 da Leo Braudy nel testo *The World in a Frame: What We See in Films*. I generi non sono il risultato di uno statuto critico arbitrario, perché sorgono in corrispondenza di circostanze materiali determinate dai ruoli dell'industria e del pubblico. «In un circolo apparentemente vizioso, industria e pubblico sono visti come due serpenti che si mordono la coda, bloccati in una relazione simbiotica che non lascia spazio a terzi elementi» (ivi, p. 28). Assodato che la teoria dei generi presuppone una coincidenza tra le percezioni dell'industria e quelle del pubblico, bisogna considerare che cosa renda possibile tale coincidenza e, quindi, quali siano le componenti della riconoscibilità di genere. La terza asserzione di Altman, in questo senso, viene subito confutata: nonostante la riconoscibilità possa sussistere solo in presenza di testi chiari – dato certo anche alla luce delle posizioni aristoteliche –, nella storia del cinema spesso le identità più significative risultano sfumate, mobili, complesse. «Laddove il modello scientifico della nomenclatura binomia di Linneo presuppone specie pure, la storia dei generi presenta incroci e mutazioni» (ivi, p. 29). Non si tratta soltanto di un problema che riguarda spettatore e industria, anzi, rappresenta uno scoglio a volte insormontabile soprattutto per il critico che si trova a dover scrivere a proposito di un certo genere. Altman indica due operazioni complementari per caratterizzare il metodo utilizzato dal critico di fronte a questo scoglio:

³⁰ Cfr. T. Schatz, *Hollywood Genre: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, Random House, New York 1981.

o si ignorano tutti quei film che non presentano elementi chiari per poter essere ricondotti a un singolo genere oppure si definiscono i generi principali a partire da un nucleo di film che sia fedele ai quattro assunti elencati in precedenza (genere come progetto, struttura, etichetta e contratto). «Sembra dunque che la critica dei generi presupponga la costruzione di un corpus incontrovertibile aderente a un certo genere» (*ivi*, p. 30). Il metodo adottato da Stanley Cavell, come vedremo, rappresenta una felice eccezione poiché l'autore, piuttosto che affrontare l'enigma dell'intero genere commedico o elencare tutte le *screwball comedy* realizzate nella storia, crea un'unità più piccola, una sorta di sotto-genere, composto dalle sette commedie del rimatrimonio. In ogni caso, i film analizzati dal critico non possono rientrare in più canoni di genere, pena un fallimento nel processo di riconoscibilità. Così come è altrettanto imprescindibile il fatto che l'atto di identificazione di un genere presupponga l'estrapolazione del testo filmico da qualsiasi contesto temporale, al fine di collocarlo su un livello d'analisi sincronica in cui spiccano soprattutto le somiglianze. Il genere forse non ha storia, ma esso, come sottolinea lo stesso Cavell, ha pur sempre un'origine e una logica da cui non è possibile prescindere.

Se la filosofia non è che una nota a piè di pagina a quanto detto da Platone, tutta la teoria dei generi può dirsi poco più che un'appendice ad Aristotele. L'attuale tendenza a considerare i generi come avulsi dalla storia è una semplice estensione dell'intento di Aristotele di descrivere la qualità essenziale delle singole tipologie poetiche. Proprio la convinzione che i generi abbiano qualità essenziali è ciò che permette di ricondurli ad archetipi e miti e di considerarli come l'espressione di vasti temi di eterno interesse per l'uomo. (*Ivi*, pag. 36)

Pur essendo categorie atemporali, i generi esistono all'interno di un processo storico e per questo motivo sono soggetti al fenomeno della differenziazione. Logicamente i cambiamenti devono potersi ricondurre a delle traiettorie precise e invariabili, altrimenti sarebbe impossibile parlare di storia dei generi. Altman descrive due approcci

in grado di spiegare la variazione di genere, entrambi riferiti a metafore del mondo organico: quello che concepisce il genere come un essere vivente e i singoli film come espressioni delle diverse età, e quello che richiama il modello dell'evoluzione biologica, a cui aderisce Altman stesso. La classificazione dei film, comunque, avviene sulla base di un'ampia gamma di variabili, anche se, in linea di massima, si tende a fare riferimento ai soggetti (approccio semantico) e alle strutture (approccio sintattico), laddove una particolare combinazione tra soggetti e strutture individua il corpus preciso del genere³¹. Nello specifico, i film in questione condividono alcune caratteristiche fondamentali, che possono essere ridotte a cinque attributi basilari comuni: la dualità di protagonisti e strutture (es. bandito *versus* sceriffo, americano *versus* giapponese, le scene di ballo con Fred Astaire e Ginger Rogers, il bacio tra Cary Grant e Katherine Hepburn); l'effetto cumulativo delle situazioni che porta verso un certo epilogo; la prevedibilità dei finali; l'uso di riferimenti intertestuali agli altri film facenti parte dello stesso corpus (es. i titoli); un forte legame con la cultura che li ha prodotti. Più controversa e importante è l'asserzione numero nove, secondo la quale i generi possono presentare due funzioni: rituale o ideologica. Queste due funzioni si riferiscono a due differenti correnti di critica, attive negli anni Sessanta e Settanta: l'una riferita allo strutturalismo di Claude Lévi-Strauss e l'altra alla critica marxista di Louis Althusser³². L'approccio rituale vede la narrativa come forma di auto-espressione della società: i generi giustificano e organizzano una società eterna e

³¹ Ebbe particolare risonanza in ambito critico un articolo di Altman intitolato *A Semantic / Syntactic Approach to Film Genre*, apparso su "Cinema Journal", 3 (1984), pp. 6-18 – la traduzione è presente nell'appendice di *Film / Genre*. Avremo modo di notare il fatto che Altman ritorni su quell'articolo, proponendo un nuovo approccio più votato alla pragmatica.

³² L'approccio rituale è applicato al cinema da critici come Altman, Braudy, Cawelti, McConnell, Schatz, Woode e Wright. Quello ideologico da Jean-Louis Comolli e da altri scrittori dei "Cahiers du Cinéma", oltre che da critici di "Cinéthique" in ambito francese, mentre nel mondo anglosassone la critica ideologica è legata alle riviste "Screen", "Jump Cut" e "Camera Obscura".

gli schemi narrativi dei testi derivano da pratiche sociali esistenti. L'approccio ideologico, invece, immagina i testi narrativi come veicoli attraverso cui i governi e le industrie comunicano con cittadini/ sudditi/ clienti. «Mentre i critici 'rituali' interpretano le situazioni narrative e le relazioni strutturali come in grado di fornire soluzioni *immaginative* ai problemi reali di una società, i critici 'ideologici' vedono le stesse situazioni e strutture come inganni per far accettare al pubblico mancate soluzioni *ingannevoli*, rispondendo in realtà agli interessi governativi e industriali» (*ivi*, p. 45). La corrente rituale inquadra Hollywood come un'entità in grado di rispondere alle pressioni della società e ai desideri del pubblico; andare al cinema corrisponderebbe, in un certo senso, alla pratica di un culto. Al contrario, quella ideologica afferma che Hollywood sfrutta il coinvolgimento dello spettatore per attestare una particolare prospettiva sul mondo e sulle cose attraverso generi che corrispondono a tipologie di menzogna e dissimulazione: «L'ideologia opera attraverso l'*interpellazione*, cioè attraverso tutte le pratiche sociali e le strutture che "chiamano in causa" gli individui, e così facendo conferiscono loro un'identità sociale. In questo processo essi vengono costituiti come soggetti che, inconsapevolmente, accettano il loro ruolo all'interno del sistema di rapporti di produzione» (Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis, 1992, p. 35). Secondo Altman, una problematica comune a tutte le correnti critiche rimane il distanziamento dal pubblico, che è escluso, almeno teoricamente, dalla costruzione attiva dei generi.

Una delle grandi questioni esaminate nel testo di Altman è quella riguardante l'origine di un genere cinematografico. Il ricorso a prototipi di generi letterari pre-esistenti non rappresenta una reale soluzione e non fa che eludere il problema, che resta confinato sullo sfondo. Altman si propone, invece, di affrontare direttamente la questione dell'origine utilizzando la metafora del gioco. In realtà sono due i giochi presi in considerazione, ognuno dei quali presenta un sistema di regole: il gioco del Critico e quello del Produttore. Il primo ha natura retrospettiva e sincronica e si avvale di quattro regole:

1. Rintracciare l'esistenza di un genere avvalendosi delle fonti dell'industria cinematografica e della critica.
 2. Elaborare la descrizione di un determinato genere analizzando le caratteristiche dei film più frequentemente identificati come appartenenti a tale genere.
 3. Setacciare le filmografie per stilare un elenco completo dei film che presentano un sufficiente numero di tratti comuni che permettono di individuarne l'appartenenza a un genere.
 4. Su tali premesse iniziare l'analisi del genere in questione.
- (Altman, 1999, p. 61)

Si tratta del tipo di meccanismo analitico utilizzato anche nel presente elaborato, con le dovute differenze, visto che lo scopo non è semplicemente quello di analizzare un genere, ma di ricostruire un quadro esaustivo sulla teoria dei generi per potervi contestualizzare l'opera di un filosofo che si è occupato anche di generi. Il gioco del Produttore si basa su regole molto diverse e presenta un'impostazione diametralmente opposta, essendo proiettato verso il futuro:

1. Identificare un film di successo in base ai risultati al botteghino.
2. Analizzare il film per scoprire quali elementi ne hanno decretato il successo.
3. Produrre un altro film puntando sulla presunta formula vincente.
4. Controllare i risultati di botteghino del nuovo film e riesaminarne di conseguenza la formula vincente.
5. Utilizzare la formula revisionata come premessa di un altro film.
6. Seguire indefinitamente tale procedura. (*Ibidem*)

Il vero intento di Altman è quello di dimostrare che le due tipologie di gioco si equivalgono e che le case cinematografiche concepiscono la produzione come un atto di critica applicata. La vera differenza sta nel fatto che, nel caso del Produttore, il consolidamento di una determinata posizione di lettura, e quindi l'istituzionalizzazione di un genere, segna la fine del gioco. Cerchiamo di capire perché. La "nascita" di un genere è segnata sempre dalla lotta progressiva tra un

aggettivo e un sostantivo. I primi usi di un termine di genere sono sempre di natura aggettivale e poi subiscono una sorta di trattamento sostantivale a sé stante, che corrisponde alla definizione di una nuova categoria con un proprio status indipendente: «Allorché un aggettivo qualificativo diventa un sostantivo categorico, viene in tale modo liberato dalla tirannia di quel sostantivo» (*ivi*, p. 80). Un esempio classico è quello della commedia e della tragedia, i due generi, potremmo dire, primari: la parola commedia viene dal greco *komoidos* che suggella l'unione tra *komos*, il corteo fallico, e *aidos*, il canto; allo stesso modo, il termine tragedia sta per *tragoidia*, ossia l'ode del *tragos*, del capro, essendo una pratica associata agli antichi cortei ferini. In tutte e due i casi il sostantivo si è formato a partire da una forma aggettivale designante le possibili tipologie di canzone. Per restare nell'ambito cinematografico hollywoodiano, si può prendere in considerazione il genere *musical*:

Il musical è stato preceduto dalla commedia musicale [*musical comedy*], dal dramma musicale [*musical drama*], dal film sentimentale musicale [*musical romance*], dalla farsa musicale [*musical farce*], e persino dal doppiamente ridonante melodramma musicale interamente parlato, cantato e ballato [*all-talking, all singing, all-dancing musical melodrama*]. Così come l'America di inizio secolo era affascinata da tutto ciò che fosse western, la novità dei tardi anni Venti fu rappresentata dall'introduzione del sonoro; nel 1929 un film senza musica appariva incompleto nel proprio genere. (*ivi*, p. 82)

Nel momento in cui alcuni materiali e strutture testuali portano gli spettatori a interpretare i film in funzione di certe aspettative e in opposizione alle norme di genere, allora vuol dire che l'identificazione e la consacrazione sostantivale ha avuto luogo. È proprio nello scarto tra produzione e ricezione che si allineano le forze e il potere dei termini di genere, laddove ciò che è realmente in gioco non è tanto il prodotto statico di un'unica origine quanto piuttosto il risultato di un processo che non si interrompe mai. Non c'è nulla di definitivo nella terminologia di genere, nulla di veramente assoluto: «Costipati nella

stessa frase troviamo film realizzati sotto un certo regime di genere e film assimilati successivamente a quel genere; generi che un tempo esistevano, che esistono ancora e che non hanno ancora iniziato a esistere completamente; generi che hanno assunto una forma sostantivale di recente e altri tuttora nella loro natura aggettivale; generi che attualmente vantano un pubblico di genere e altri che tempo fa hanno perso quel pubblico» (ivi, p. 85). Arrivati a questo punto è bene cercare di capire cos'è che materialmente determina la nascita di un genere, innescando quello che Altman chiama processo di *generificazione*³³. La risposta ruota intorno a un altro concetto ugualmente, per così dire, fluttuante: il ciclo, come germe del genere e come ciò che, di fatto, vi si oppone. Ogni casa di produzione, sperimentando nel tempo varie soluzioni filmiche, tende a emulare le “proprietà lucrative” dei film che rendono di più al botteghino, riproponendo le stesse formule (stessi attori, situazioni simili). Nascono così cicli di film associati a un unico studio, cicli che evidentemente offrono modelli replicabili di successo. Ogni ciclo è il prodotto dell'associazione fra un approccio innovativo e dei generi già esistenti. Se le condizioni si dimostrano favorevoli, i singoli cicli si trasformano in generi su scala industriale, favorendo, da parte dei critici, attribuzioni sostantivali. Questo perché in realtà le case di produzione non hanno interesse nel mantenere una pratica di genere: ogni genere richiama un proprio pubblico, mentre invece la strategia pubblicitaria delle *major*³⁴ consiste nel colpire uno spicchio

³³ Sul concetto di generificazione cfr. R. Altman, “Emballage réutilisable: les produit génériques et le processus de recyclage”, *iris*, 19 (1995), pp. 12-30.

³⁴ Nel 1930 l'oligopolio di Hollywood si era assestato in una struttura che per quasi vent'anni non avrebbe conosciuto grandi cambiamenti. Otto grandi società dominavano l'industria: le prime cinque – le “major” dette anche le cinque grandi – erano la Paramount, la MGM, la Fox, la Warner Bros. e la RKO. Le “minor”, o le “tre piccole”, erano la Universal, la Columbia e la United Artists. Esistevano inoltre diversi produttori indipendenti, alcuni dei quali, come Samuel Goldwyn e David O. Selznick, realizzavano film costosi paragonabili a quelli delle major. Nonostante il discorso di Altman tenda a negarlo, o per lo meno a mettere da parte la questione per

trasversale di spettatori. Per questo nelle campagne promozionali dei film ci si serve raramente di termini di genere e si tende piuttosto a sciorinare sapientemente riferimenti a una molteplicità di generi: qualcosa che possa invogliare il pubblico maschile (l'avventura), qualcosa per le donne (il sentimento) e qualcos'altro per il *tertium quid* (amanti di un genere specifico, come può essere il musical o il genere del viaggio). Altman riporta, a riguardo, i testi di diverse locandine pubblicitarie di film di epoca classica. Ad esempio, *Avventurieri dell'aria* (*Only Angels Have Wings*, H. Hawks, 1939), il cui lancio recita "Tutto ciò che lo schermo può darvi [...] tutto in un unico magnifico film...!" ed è accompagnato dal seguente riquadro:

OGNI GIORNO
un Appuntamento

privilegiare aspetti più teorici, a ogni casa di produzione era associato un particolare genere o tipo di film:

- *Paramount*: produzioni stile "europeo", con Josef von Sternberg, Merlene Dietrich e Maurice Chevalier; comici della radio e del vaudeville; i fratelli Marx e Mae West, Bob Hope e Bing Crosby.
- *MGM*: film ad altissimo budget; musical di serie A; registi come George Cukor e Vincent Minnelli; attori del calibro di Clark Gable, Spencer Tracy, Mickey Rooney e Judy Garland.
- *20th Century-Fox*: film con Shirley Temple, campioni d'incassi tra il 1935 e il 1938; musical con Betty Grable; John Ford.
- *Warner Bros.*: set piccoli e attori popolari – James Cagney, Bette Davis, Humphrey Bogart, Errol Flynn; musical, gangster movie, film d'attualità, biografie e film bellici.
- *RKO*: successi isolati come *King Kong* (*Id.*, di Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, 1933); musical di Fred Astaire e Ginger Rogers; film animati della Walt Disney; *Quarto Potere* (1941) di Orson Welles.
- *Universal*: horror con Bela Lugosi e Boris Karloff; film di Sherlock Holmes con Basil Rathbone; le serie *slapstick* di Abbott e Costello (Gianni e Pinotto).
- *Columbia*: film di Frank Capra; western di serie B.
- *United Artists*: prestigiose produzioni inglesi; musical comici; alcuni dei film americani di Alfred Hitchcock – *Rebecca, la prima moglie* (*Rebecca*, 1949) e *Io ti salverò* (*Spellbound*, 1945); alcuni film di William Wyler.

con il Pericolo!
OGNI SERA
un Incontro
con il Sentimento!
Misuratevi con il possente scenario
delle ANDE
AVVOLTE NELLA NEBBIA! (*ivi*, p. 86)

L'attributo essenziale della vecchia Hollywood è, dunque, la combinazione romantica dei generi e non la pratica classica del genere puro. Naturalmente, non è detto che un simile procedimento non possa valere anche per il genere letterario, ma il cinema (il cinema americano su tutti), con la sua componente capitalista, ininterrottamente accentua e accelera l'aspetto processuale legato alla differenziazione del prodotto. Riportiamo di seguito una sintesi di quanto detto finora alla luce di quello che Altman propone come un approccio critico *process-oriented*:

[...] il genere non è tanto una proprietà dei testi, quanto piuttosto un prodotto derivato dalle pratiche comunicative. Il produttore A produce un ciclo di film di successo, promuovendolo come un ciclo esclusivo incentrato sul personaggio, la storia e la star; il produttore B, desideroso di trarre beneficio da questo successo, realizza film simili e li pubblicizza tramite l'accostamento a quelli dello studio A. Poiché l'impiego della formula di identificazione (i film di James Bond, per esempio), è appunto una prerogativa riservata ed esclusiva dello studio A, essa non può essere applicata contemporaneamente anche a quelli dello studio B. Occorre trovare un termine di genere in grado di comprendere il gruppo di film nel loro insieme. I critici – operando a posteriori, e con l'esigenza a loro volta di disporre di etichette stabili, ampie ed efficaci – sono pronti ad adottare e consolidare il nuovo termine di genere, applicandolo indistintamente ai film di entrambi gli studios. Facendo ancora un passo indietro, si potrebbe aggiungere che gli studios del cinema si sono rivelati spesso incapaci di comprendere che all'inizio è stata la critica a introdurre l'impiego delle definizioni di genere, mentre gli studios evitavano scrupolosamente di ricorrervi.

È troppo facile dimenticare che la maggior parte delle etichette di genere ha avuto origine in associazione a un ciclo limitato. (Altman, 1999, p. 177)

Stando così le cose, è chiaro che il processo di *generificazione* va inteso e classificato per mezzo di immagini in grado di rendere una tendenza all'espansione (la creazione di un nuovo ciclo) e una alla contrazione (il consolidamento di un genere). Altman si serve della metafora evolutiva, prendendo in prestito da Linneo alcuni diagrammi utilizzati per la collocazione delle specie viventi e riadattandoli al fine di mostrare l'andamento della *generificazione*. Abbiamo riportato in appendice queste tassonomie. Nonostante il tentativo risulti molto utile allo scopo di ottenere una versione diagrammatica dell'approccio, secondo Altman, nessuna delle figure è in grado di contemplare il processo nella sua pienezza e di tener conto di risvolti significativi, come quelli riguardanti i fenomeni di *rigenerificazione*³⁵ e di commistione. Il processo di *generificazione* non si può ridurre a un unico grafico sincronico, ma comprende tutta una serie di mappe di genere incomplete che tendono a sovrapporsi: «Ogni volta che i nostri occhi si concentrano sulla mappa, vedono apparire proprio in quello stesso spazio una mappa nuova, al momento in via di definizione. La mappa non potrà mai essere completata, perché non è un resoconto del passato, bensì una geografia vivente, di un processo in corso» (*ivi*, p. 103). Termini come “mappa” o “geografia” evocano una natura spaziale che porta Altman a domandarsi “dove si trovano i generi?” e quindi a interrogarsi su quello che dovrebbe essere l'oggetto di una teoria critica. Anche in questo caso, non esiste alcuna garanzia di stabilità, trattandosi di nozioni che possono essere solo parzialmente afferrate attraverso modelli mutuati dall'arte, dalla letteratura, dal teatro o dal cinema

³⁵ Si tratta di un'operazione retorica simile a quella effettuata da Frye con la *New Comedy*: in questo caso, il ciclo non viene creato dal produttore, ma dal critico, che è solito ridefinire un genere pre-esistente, riscrivendone la storia. Avremo modo di tornare sull'argomento quando analizzeremo nel dettaglio i generi cavelliani.

stesso. «Personalmente, suggerirei di trattare il genere come una *situazione* complessa, una serie concatenata di eventi ripetuti in maniera regolare secondo una schema riconoscibile» (*ivi*, p. 125). Il genere non è altro che il prodotto secondario di un'estesa serie di eventi all'interno di una stratificata processualità testuale. L'espressione utilizzata da Altman per descrivere l'approccio atto a raffigurare questo tipo di processo è "sematico/ sintattico". Una prima versione di tale approccio risale al 1984, anno di pubblicazione di un chiacchierato articolo apparso su "Cinema Journal". L'autore ha poi più volte ripreso il discorso applicando l'approccio nei suoi studi sul musical, per arrivare infine a elaborarne una versione riveduta e corretta che contempla anche la dimensione pragmatica: "Un approccio semantico/ sintattico/ pragmatico" è proprio il capitolo conclusivo del testo sui generi in esame³⁶. Secondo Altman, i generi cinematografici che nel tempo hanno riscosso maggior successo da parte di pubblico e critica sono anche quelli più riconoscibili e coerenti, sia dal punto di vista semantico sia dal punto di vista sintattico: il western, l'horror e il musical. Soltanto analizzando l'interazione tra la componente semantica e quella sintattica, è possibile comprendere i motivi di tale universale riconoscibilità. «Nella sua massima espressione, il genere non si colloca né in una semantica comune né in una sintattica comune, bensì nell'incontro delle due, nella forza combinata di una duplice corrispondenza» (*ivi*, p. 134). Se, quindi, l'identità del genere risiede nelle sue proprietà testuali, è sempre possibile arrivare a fornirne un lessico e un'attribuzione più o meno certa. Ma c'è chi, invece, crede che le strutture testuali di riferimento siano frutto di una particolare lettura del testo e che dipendano dalle istituzioni che supportano simili strategie di lettura. I già citati Wellek e Warren, ad esempio, autori del libro *Teoria della letteratura* (1942), affermano esplicitamente che "il genere letterario è un'istituzione". Di fatto, però le istituzioni in gioco

³⁶ Soluzioni simili emergono in altri lavori sui generi (non solo cinematografici); cfr, J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Éditions du Seuil, Paris 1976, e M.-L. Ryan, "Towards a Competence Theory of Genre", *Poetics* 8 (1979).

nel discorso sui generi sono quelle, molto più materiali, che ne sostengono la logica: le società di produzione, i contesti di proiezione (festival, musei, università) l'*establishment* critico, le agenzie governative. Le analogie di genere non derivano solo da un qualche "genoma" strutturale indipendente che non può essere messo in discussione, ma anche dagli usi cui i membri del genere vengono sottoposti. Qui Altman riprende le celebri proposizioni di Ludwig Wittgenstein relative ai giochi e alle *somiglianze di famiglia*, in particolare il monito contenuto nella proposizione 66: «[...] non pensare, ma osserva!»³⁷: il riferimento è all'operazione da compiere al fine di comprendere perché attività differenti hanno lo stesso nome (i giochi in questo caso). Non vi è mai un'unica caratteristica comune in grado di definire l'oggetto della nostra *osservazione*, quanto piuttosto un vasto numero di caratteristiche comuni anche ad altri elementi. L'esempio riportato da Altman è quello dello scaffale delle noci al supermercato: «Anziché specie scientifiche, definite da caratteristiche condivise solo dalle noci, la categoria *noci* rappresenta l'incontro di diverse linee di ragionamento separate, ognuna delle quali raggruppa le noci con articoli solitamente non considerati come noci» (*ivi*, p. 147). Mix per bevande, semi da sgranocchiare, ingredienti per torte, prodotti a base di cioccolato, oli da cucina, prodotti dietetici, tutti contenuti in barattoli, lattine, sacchetti o scatolame vario. L'attenzione è evidentemente proiettata al contesto fisico e sociale in cui le noci vengono usate e non alle caratteristiche intrinseche delle noci.

Come le noci e i giochi, anche i generi sono fortemente dipendenti dagli scopi di coloro che li denominano, li confezionano, li collocano, li servono o li consumano. [...] Proprio come i diversi luoghi in cui le noci vengono collocate dipendono dall'abilità delle noci di poter essere immaginate in tanti modi diversi (in termini di dimensione, forma, peso, composizione e uso), anche la costituzione e l'esistenza

³⁷ Anche Cavell ricorre a Wittgenstein per descrivere il concetto di genere, anche se, c'è da dire, che l'autore delle *Ricerche filosofiche* rappresenta uno dei pensatori cardine nello sviluppo dell'intera filosofia cavelliana. Avremo modo di rendercene conto nel terzo capitolo della presente dissertazione.

continua dei generi dipendono dalla diversità dei testi associati a quel genere. (*Ivi*, p. 148)

La natura e la finalità dei generi sono fortemente connesse ai processi percettivi e comunicativi delle identità che hanno il compito di utilizzarli e di valutarli (processi circolari, solitamente tendenti all'incomprensione e al desiderio di prevaricazione): il personale amministrativo, la produzione, gli esercenti, gli spettatori, i critici, i lettori. «Un attento esame della terminologia usata dalle case di produzione conferma che il trattamento riservato dal supermercato ai prodotti generici si avvicina molto di più alla pratica hollywoodiana di quanto la critica istituzionale non abbia saputo vedere in merito alla stenografia di genere» (*ivi*, p. 172). In questo senso, i generi vanno intesi in un'ottica di discorso, ossia come meccanismi *pluridiscorsivi pluricodificati*, concernenti molteplici linguaggi in grado di descrivere il fenomeno e utilizzati da diversi gruppi di interlocutori all'interno di processi comunicativi specifici e identificabili. La fruizione di genere, in particolare, risulta essere una questione di gruppo, di "noi": essendo ogni genere basato su un determinato "piacere contro-culturale"³⁸, si creano dei legami invisibili tra estimatori dello stesso genere, descrivibili nei termini di "comunità costellate" (come gruppi di stelle, i membri di queste comunità risultano coesi solo grazie a un atto di immaginazione), *in absentia*, all'interno delle quali avvengono forme di comunicazione laterale, spesso di natura simbolica, le quali si affiancano alla comunicazione frontale del singolo spettatore rispetto al film. L'analisi degli aspetti inerenti al processo di visione (nelle declinazioni riguardanti il lettore e lo spettatore) rientra pienamente nella proposta di un approccio semantico/ sintattico/ pragmatico che distingue tra livelli differenti di significazione, ognuno dei quali

³⁸ Le relazioni di genere nei film hollywoodiani fanno leva su personaggi e azioni che spiccano per eccentricità e idiosincrasia e che prendono le distanze da un determinato ambito culturalmente accettato. Solo una certa percentuale di spettatori nutrirà interesse per quello specifico percorso di genere. Non è possibile in questa sede approfondire l'argomento, per cui si rimanda al capitolo nono di Altman 1999, pp. 213-243.

riferito a una unità linguistica specifica: il rumore, il fonema, il morfema, il testo e il genere – laddove il livello del genere conferisce una valenza significativa ai modelli testuali collocati all'interno di istituzioni culturali più ampie. Una simile logica non è esentata da rischi, tra i quali il regresso all'infinito, l'instabilità e l'incertezza, poiché naturalmente: «Più ci allontaniamo da fonemi e morfemi verso gli usi testuali e gli usi del genere, più problematico e instabile risulta essere il sistema» (*ivi*, pag. 315). Eppure, secondo Altman, è indubbio che la significazione testuale e di genere si basi su un modello simile a quello della significazione linguistica, utilizzando gli stessi principi a un livello più elevato, che si discuta di letteratura, di cinema o di qualsiasi altro sistema in grado di produrre significato. Anziché essere trattato come una semplice categoria chiaramente identificabile, il genere deve essere inteso come un termine polivalente, servendosi di un approccio che tenga conto di alcuni fattori: la fruizione di ciascun testo è alla portata di una molteplicità di utenti; esistono delle ragioni per cui diverse tipologie di utenti sviluppano chiavi di lettura diverse; la relazione tra questi utenti deve assumere un'evidenza a livello teorico; bisogna considerare, in senso dinamico, l'effetto che comportano gli svariati usi conflittuali sulla produzione, sull'identificazione e sulla proiezione di film e generi. Se è abbastanza chiaro quali siano le componenti pragmatiche in gioco nell'analisi di genere, tuttavia non sempre in Altman emerge con chiarezza, almeno nei testi dedicati alla teoria generale, a cosa ci si stia riferendo quando si parla di componenti semantiche e sintattiche. Nell'applicazione pratica dell'approccio alla commedia musicale hollywoodiana, invece, l'esemplificazione dei parametri, cinque semantici e cinque sintattici, risulta più funzionale: il formato, la lunghezza, i personaggi, l'impianto commedico e la banda sonora rappresentano i criteri semantici; la strategia narrativa, la recitazione, la danza, i numeri musicali e l'inversione del rapporto immagine-suono fanno parte di quelli sintattici³⁹. Non è pensabile che tali criteri possano valere nella

³⁹ Cfr. R. Altman, *The American Film Musical*, Indiana University Press, Bloomington 1987.

totalità delle applicazioni, poiché si basano su un'ambivalenza costitutiva di fondo, ma del resto abbiamo già avuto modo di sottolineare che, quando si ha a che fare con i generi, ci si muove tra canali teorici comunicanti e mai definiti una volta per tutte. «Tutto sembra chiaro, e il pragmatismo degli Americani suggerisce di non prendersi il disturbo di teorizzare quando non vi sono problemi da risolvere. Chiunque riconosce un genere quando lo vede. Perché andare oltre?» (Altman, 1999, pag. 327).

È possibile estrapolare dal testo di Altman almeno altre due idee interessanti. La prima è quella secondo cui il concetto di genere si avvicina molto a quello di *nazione*⁴⁰: dove si colloca la nazione? Nella bandiera? Nei valori condivisi? Nella lingua parlata? In quella letteraria? Nella Costituzione? In opposizione alle altre nazioni? Nei rappresentanti eletti? Negli elettori? In generale l'analogia è data dal fatto che in entrambi i casi ci si sta riferendo a «un unico concetto coerente attribuito a un unico referente coeso» (*ivi*, p. 129), quindi a un'idea singolare nel numero, ma essenzialmente plurale.

⁴⁰ È interessante notare che i generi cinematografici traducono la complessità dell'esperienza sociale delle singole nazioni, per cui cinematografie nazionali diverse sviluppano generi diversi. Il cinema di paesi piccoli, come la Scozia, i Paesi Bassi e il Belgio, presenta territori tematici più strettamente legati all'esperienza quotidiana e all'universo intimo delle passioni e delle relazioni. Lo stesso vale per il Québec, la cui cinematografia manca di generi e temi ritenuti fondamentali in altri paesi (fantascienza, commedie musicali, il mondo dei media, l'esplorazione geografica). Sull'argomento cfr. I. Lockerbie, "Le cinéma québécois: une allégorie de la conscience collective", *Le cinéma québécois des années 80*, Montréal, Cinémathèque québécoise, 1988, p. 10; M. Larouche, "Genres et sociétés", *CinémAction*, 68 (1993), pp. 208-209. Non a caso, uno dei più importanti numeri monografici della rivista *iris*, dedicato alla nozione di genere, prende spunto dal quattordicesimo meeting annuale dell'AQEC (Association Québécoise des Études Cinématographiques), durante il quale un gruppo di ricercatori internazionali ha discusso sulla possibilità di arrivare alla vera definizione di genere. Cfr., Aa.Vv., "On the Notion of Genre in cinema / Sur la notion de genre au cinéma", *Iris*, 20 (1995).

I generi non sono solo delle combinazioni formali di caratteristiche testuali; sono anche degli strumenti sociali che usano la semantica e la sintassi per assicurare la soddisfazione contemporanea di gruppi di utenti dalle finalità apparentemente contrastanti. In altre parole, i generi sono schemi di riferimento che facilitano l'integrazione di diverse fazioni in un singolo e unificato tessuto sociale. In quanto tali, i generi operano come le nazioni e altre comunità complesse. Forse i generi ci possono insegnare qualcosa a proposito delle nazioni. (*ivi*, p. 294)

Per spiegare meglio in cosa consista questa comunanza, Altman cita due modelli interpretativi che illustrano i modi in cui sorgono i processi di immaginazione delle comunità e di costituzione dell'identità nazionale a partire da raggruppamenti di singoli cittadini: *Storia e critica dell'opinione pubblica* (1986) di Jurgen Habermas e *Comunità immaginate* (1991) di Benedict Anderson. Sia Habermas sia Anderson concordano sul fatto che un nuovo ordine non possa emergere senza che vengano messe da parte alcune modalità espressive preesistenti. Gli esempi analizzati sono quelli della diffusione dei quotidiani e della scelta degli inni nazionali, esempi che mostrano come tali fenomeni si affermino tramite un movimento inversivo di convergenza dalle zone marginali delle società verso un nuovo centro. Il meccanismo dialettico in causa è molto simile a quello riguardante aggettivi e sostantivi nel processo di *generificazione*: «Le nazioni, come i generi, hanno avuto origine grazie a un processo che non si è interrotto con la loro nascita. L'immaginazione della comunità, come il processo di creazione dei generi, opera sempre in modo dialettico, mediante la trasformazione di una comunità/ genere già esistente» (*ivi*, p. 309). Altman sostiene, dunque, che la teoria di genere potrebbe essere uno strumento utile per analizzare le relazioni tra testi e popoli che li usano, secondo una prospettiva, se vogliamo, socio-semiotica che tenta di mediare tra

vuoti formalismi e sociologismi deterministici in termini vagamente *bachtiniani*⁴¹.

La seconda idea è quella che fissa l'attenzione sulla funzione memoriale dei generi. Abbiamo già avuto modo di notare che i generi letterari classici derivano direttamente dai rituali religiosi e che tendono a riproporre esperienze collettive considerate in qualche modo fondative e pregne di significato per una determinata società di individui.

La commedia romantica evoca il processo di corteggiamento, centrale negli standard democratici di affinità e riproduzione. Senza citare alcuna coppia specifica, tuttavia la commedia romantica riporta di fatto ai corteggiamenti reali provati o immaginati dagli spettatori (i loro, quelli dei loro genitori o dei loro antenati) e alle cerimonie nuziali in cui quei corteggiamenti culminavano. Combinata con le tradizioni sociali, legali e religiose delle società in cui fioriva, la commedia romantica serve come memoria e monumento di quelle tradizioni. In questo senso, tutti i generi condividono una funzione epica di ricordo delle origini e di giustificazione dell'esistenza delle pratiche correnti. (Altman, 1999, p. 282)

Se un tempo, dunque, i generi si caratterizzavano per la capacità di offrire memorie collettive, oggi adempiono più che altro a una funzione pseudo-memorale, basata soprattutto sull'intertestualità di genere: essi devono richiamare testi precedenti per poter perpetuare l'esistenza ininterrotta del genere. «Per interpretare il ruolo dello spettatore di genere in modo appropriato (ovvero in modo da coinvolgere singoli testi come parte di un genere), ogni spettatore deve avere una duplice esperienza: quella della cultura e delle sue assunzioni, regole e miti, e quella di altri testi di genere» (*ivi*, p. 283).

⁴¹ Sull'approccio translinguistico di Bachtin, espresso in opere come *Il metodo formale nella scienza della letteratura* ed *Estetica e romanzo* (1975), e sulle principali tendenze della socio-semiotica cfr. Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis, *Semiologia del cinema e dell'audiovisivo*, tr. it., Bompiani, Milano 1999, pp. 275-283.

In entrambi i casi – genere/ nazione e genere/memoria –, si tratta di urgenze teoriche riguardanti anche le opere di Stanley Cavell, per cui vi torneremo in seguito.

1.3.2 Altri approcci

Il testo di Altman è senza ombra di dubbio un punto di riferimento imprescindibile all'interno dell'attuale dibattito sui generi cinematografici⁴². Riprendendo un'impostazione anti-essenzialista e affine alla visione elaborata dai teorici della ricezione come Hans Robert Jauss (di cui ci occuperemo a breve), esso ha il pregio di presentarci in modo esaustivo l'intero spaccato riguardante il nuovo approccio ai generi, sulla scia della più ampia svolta pragmatico-culturalista, e di formulare una radicale messa in discussione della nozione di genere, arrivando a stravolgere il modello da lui stesso proposto negli anni Ottanta. Due studiosi italiani, Francesco Casetti e Ruggero Eugeni, segnalano alcune osservazioni a riguardo in "Altman e l'ornitorinco. Costruire e negoziare i generi cinematografici", che costituisce l'introduzione all'edizione italiana di *Film/ Genere*. La prima osservazione si riferisce alla scarsa attenzione prestata da Altman nell'individuazione delle dinamiche di negoziazione fra i tre soggetti sociali coinvolti (produzione e distribuzione, spettatori, critica e teoria) all'interno di uno spazio culturale comune. Di contro, l'ipotesi vorrebbe essere quella di avviare una teoria *negoziale* dei generi che prevede una componente di "langue" e una di "parole": la prima atto a chiarire quali siano gli strumenti linguistici e cognitivi che permettono la definizione di un genere all'interno di uno spazio culturale comune, alla luce della teoria del riconoscimento,

⁴² Cfr. alcune recensioni: R. W. Wilson, *Book-Review*, "Journal of Popular Film and Television", 29 (2001), 2, p. 92; L. Grindon, *Book-Review*, "Film Quarterly", 53 (2000), 4, pp. 53-55; J. Mittel, *Book-Review*, "Velvet Light Trap", 46 (2000), pp. 88-91; D. Slocum, *Book-Review*, "Cineaste", 26 (2001), 2, pp. 56-57.

dell'identificazione e del riferimento sviluppata da Umberto Eco in *Kant e l'ornitorinco*⁴³ (1997); la seconda finalizzata a chiarire modi, luoghi, occasioni e finalità con cui i soggetti utilizzano determinati tratti semantici e cognitivi per “negoziare definizioni condivise di genere cinematografico”. Un'altra osservazione è relativa al ruolo dell'autore cinematografico all'interno dei processi di definizione dei generi, ruolo che risulta quasi sempre messo da parte (anche in Altman) e che invece dovrebbe essere ripreso in considerazione sotto nuovi aspetti, ossia come un ideale “problem solver”, mediatore tra logiche conservatrici e innovatrici nei processi di definizione del genere. La terza osservazione vuole, invece, farsi portatrice di un monito per indirizzare lo stile della ricerca teorica sul cinema:

[...] compito della teoria non è quello di (ri)costruire un sistema ordinato e coerente dei generi, quanto piuttosto quello di individuare i luoghi sociali e le dinamiche che permettono di elaborare le percezioni collettive della ‘genericità’ dei testi. [...] Il destino della teoria dei generi cinematografici, come luogo esemplare dell'intera storia del cinema, è forse quello di farsi *narrativa*: una teoria capace di discernere, all'interno della storia del cinema, reticoli di storie trasversali da consegnare alla narrazione. (*Ivi*, pp. XVII- XVIII)

Francesco Casetti è autore, tra le altre cose, di un famoso articolo sui generi, di molto anteriore agli scritti di Altman, apparso su *Ça cinéma* nel 1975 con il titolo “Les genres cinématographiques. Quelques problèmes de méthode”, in cui si denuncia il già allora evidente

⁴³ «I generi rinviano in quest'ottica a dei Tipi Cognitivi culturalmente diffusi determinati dall'accorpamento di tratti eterogenei ‘multimediali’ (strutture narrative, ambienti, attori, caratteri espressivi ecc.); questi Tipi Cognitivi vengono espressi intersoggettivamente in Contenuti Nucleari (le varie definizioni che, quali interpretanti peirciani, estrinsecano e al tempo stesso mettono in forma i tratti del Contenuto Nucleare, per esempio stabilendo una gerarchia tra essi) e vengono completati da Contenuti Molari (valutazioni, note e osservazioni culturalmente stabilite non indispensabili per il riconoscimento e l'identificazione di un genere)» (F. Casetti, R. Eugeni, “Altman e l'ornitorinco. Costruire e negoziare i generi cinematografici”, in Altman 1999, cit., p. XV.

disinteresse teorico della semiotica cinematografica nei riguardi del problema dei generi. Le cause di una simile negligenza vanno ricercate, secondo Casetti, nella posizione privilegiata accordata a temi di discussione più generale (ad esempio lo statuto linguistico del cinema, il rapporto tra visivo e verbale, i conflitti tra i diversi modelli teorici) e in una sorta di limitazione del campo dell'analisi testuale effettuata sui film. L'elaborazione di grandi teorie d'insieme porta la semiotica degli anni Settanta a recuperare alcune esigenze relegate, fino a poco tempo prima, a un rango secondario, come certi studi di natura filologica e la questione della storicità del testo filmico. In questo contesto di interesse rinnovato, il discorso sui generi può certamente trovar posto e rivendicare la sua legittimità e la sua importanza, nel senso in cui il testo filmico assume una concretezza teorica e una complessità tali da dover essere esaminato a partire da una serie di tematiche concernenti: procedimenti linguistici soggetti a determinate regole d'uso, certi fenomeni riguardanti la stereotipia, la ripetizione e i limiti all'interno dei quali si esercita la creatività linguistica, e i fattori propri sia all'emissione sia alle condizioni di ricezione del testo. Si tratta, dunque, soprattutto di un problema di ordine metodologico che può risolversi nella costituzione di una teoria formale del testo filmico, la quale possa catalizzare il passaggio dalla semiologia del linguaggio cinematografico a quella del discorso filmico, selezionando una prospettiva di ricerca che parta dai modelli strutturalisti (Todorov) e tassonomici (Metz) per poi abbracciare un approccio generativo più ampio⁴⁴, sotto l'egida del prezioso ruolo giocato dalla pragmatica nel definire i criteri di appropriatezza di un testo rispetto al suo contesto.

La dimensione pragmatico-generativa sembra essere, dunque, la meta teorica più agognata quando si parla di generi, in opposizione a una concezione essenzialista e a-storica che conduce inevitabilmente a soluzioni riduttive. Ogni genere si definisce per delle caratteristiche

⁴⁴ Il riferimento è alle teorie di T. A. Van Dijk, autore di un articolo intitolato "Pragmatics and Poetics" (1971), in particolare alla descrizione dei rapporti vigenti all'interno del sistema parlante/ ascoltatore. Cfr. F. Casetti, 1975, pp. 41-42.

tematiche, formali e pragmatiche che cambiano e si trasformano in base al luogo, al periodo storico, alla ricettività del pubblico e alle intenzioni autoriali. «La trasformazione implica una transizione, un passaggio continuo da una forma all'altra. Quando vi è trasformazione, non c'è disparità, discontinuità, ma evoluzione continua di una stessa forma»⁴⁵, sostiene Odile Bächler nell'articolo "Une dynamique générative". «A nostro avviso, un genere non sparisce mai totalmente, la Storia non è fatta di rotture definitive. Ogni genere, ogni film di genere lascia degli elementi che saranno riutilizzati, non fosse che nell'incoscienza delle letture spettatoriali» (ivi, p. 45, traduzione mia) e ancora: «[...] è l'articolazione particolare tra proprietà immanenti formali e tematiche che definisce il genere. L'articolazione, dall'esterno all'interno del testo, è pragmatica. Ma sono i tratti interni che designano il contesto economico, sociale e culturale da cui dipendono» (ivi, p. 46, traduzione mia). Per confermare il potere esplicativo di una visione così dinamica, l'autrice dell'articolo riprende una metafora utilizzata da un altro teorico di genere, Jean-Louis Leutrat⁴⁶: il genere è paragonabile a una diligenza, ma non tanto per il suo essere una sorta di spazio mobile esposto ai venti, quanto perché esso incrocia e disincrocia questi venti in base all'intenzionalità del momento, essendo sia luogo di articolazioni tematiche e formali, gestite dall'intenzionalità di un gruppo che condivide delle conoscenze, sia l'ideale innesto di più spazio-tempi e di più testi derivati dalla stessa situazione culturale e istituzionale.

Un'altra nozione pregnante utilizzata per le definizioni di genere è, come anticipato, quella di *attesa*⁴⁷, in base alla quale il genere è «Un tipo identificabile di film caratterizzato da un insieme di convenzioni dominanti (legate al soggetto, ai personaggi e all'elaborazione) che

⁴⁵ O. Bächler, "Une dynamique générative", *iris*, 19 (1995), pp. 44 (traduzione mia).

⁴⁶ Cfr. J.-L. Leutrat, S. Liandrat-Guigues, *Les Cartes de l'Ouest. Un genre cinématographique: le western*, Armand Colin, Paris 1990.

⁴⁷ Su questo cfr. B. Perron, "Une machine à faire penser", *iris*, 19, pp. 76-84.

generano nello spettatore un insieme di attese più o meno precise»⁴⁸; o ancora «I film di genere sono quei lungometraggi commerciali che, attraverso la ripetizione e la variazione, raccontano alcune storie familiari con dei personaggi familiari in situazioni familiari. In più, essi incoraggiano delle aspettative e delle esperienze simili a quelle di film analoghi che abbiamo già visto»⁴⁹. Nei film appartenenti allo stesso genere c'è sempre qualcosa che permane e qualcos'altro che cambia in uno schema di tratti essenziali che permette allo spettatore di avere delle aspettative riguardo alla storia che di lì a poco si mostrerà sullo schermo. L'idea che lo spettatore si fa di un genere deriva, principalmente, dalla sua esperienza preliminare con esso, dalle forme e dalle tematiche delle opere già viste e apprezzate in precedenza, e dall'opposizione che egli stabilisce tra il mondo immaginario del cinema e la realtà quotidiana. Sono questi i fattori che permettono un'analisi obiettiva dell'esperienza ricettiva di lettori e spettatori, secondo l'estetica della ricezione di Hans Robert Jauss (e di altri autori come i tedeschi Stierle, Weinrich e Iser), le cui teorie propongono una concettualizzazione fluida del genere, concepito come un "horizon of expectation" (orizzonte di aspettative), una "specific situation of understanding" (specifica situazione conoscitiva), piuttosto che come un insieme statico di convenzioni testuali⁵⁰. Logicamente questo orizzonte deve poter attingere a una memoria di genere, o *generica*, la quale consiste in strutture soggiacenti che si manifestano in differenti occasioni, non necessariamente tenute a mente. Infatti i ricordi di genere possono persistere lo stesso, sebbene gli episodi individuali che hanno dato loro corpo siano stati interamente dimenticati. Secondo queste prospettive, quindi, uno studio sui generi deve prendere in

⁴⁸ Definizione elaborate a partire da L. Giannetti, *Understanding Movies*, Prentice-Hall, Englewood (N.J.) 1982, pp. 299, 479 (traduzione mia).

⁴⁹ B. K. Grant, edited by, *Film Genre Reader*, University of Texas Press, Austin 1988, p. XI (traduzione mia).

⁵⁰ Cfr. H. R. Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, University of Minnesota press, Minneapolis 1982.

considerazione anche le modalità percettive umane e i processi cognitivi riguardanti la sfera della memoria, essendo il genere una sorta di “macchina per pensare”⁵¹.

La nozione di genere rinvia, in ogni caso, a un tipo di classificazione comprendente codici legati a referenti precisi o ad altri tratti invariati, alla stregua di un modello tipologico in cui, accanto a ciò che deve obbligatoriamente esserci, una posizione determinante è data da ciò che è interdetto. In un famoso articolo intitolato “Genere”, Marc Vernet connota un genere tramite l’esplicitazione di un “obbligatorio” e di un “proibito”, vale a dire di elementi che devono figurarvi affinché esso sia riconosciuto come tale e di elementi che devono essere assenti, pena la violazione della “legge del genere”: «Un film di genere *non deve comprendere* (o piuttosto deve non comprendere) certi elementi, poiché la “legge del genere” è sia inclusiva che esclusiva. Non ci dovrebbe essere, per esempio, in un film poliziesco, un episodio in cui l’eroe canta e balla, o, nella commedia musicale, una morte violenta particolarmente atroce» (M. Vernet, 1976, p. 110, traduzione mia). È proprio nel rapporto tra questi due estremi che la determinazione diventa problematica, poiché è difficile stabilire le soglie che separano un genere dall’altro, così come lo è definire una gerarchia di fattori pertinenti⁵².

In questa carrellata sulle più conosciute definizioni di genere, prima di passare a una disamina sui due generi che ci interessano più da vicino (la commedia *screwball* e il melodramma), vogliamo fare riferimento a un grande filosofo francese, autore, tra le altre cose, di due testi⁵³ importantissimi sul cinema: Gilles Deleuze. Ne *L’immagine-movimento* (1983), Deleuze propone, infatti, una riformulazione dei generi del cinema classico, a partire dal tipo di

⁵¹ L’espressione compare nell’articolo di Perron, già citato in nota 23, ma si riferisce a un ironico articolo del 1993 di Barthélémy Amengual, intitolato “Bon chic, bon genre?” in *CinémAction* 68 – 3° trimestre (1993), pp. 198-203.

⁵² Cfr. M. Larouche, “La loi du genre”, *CinémAction*, 68 – 3° trimestre (1993), pp. 204-207.

⁵³ Cfr. G. Deleuze, *L’immagine-movimento*, tr. it., Ubulibri, Milano 2006 e Id., *L’immagine-tempo*, tr. it., Ubulibri, Milano 2006.

configurazione dell'azione e dei mondi che questi determinano. Le premesse teoriche sono completamente differenti rispetto a quelle sfruttate dalla critica cinematografica tradizionale, ma in un certo senso l'operazione teorica compiuta da Deleuze forza il confine con la materia filosofica, producendo delle categorie ibride, un po' come avviene in Cavell⁵⁴. Per questo abbiamo scelto di citarlo, nonostante il materiale finora esaminato in questo paragrafo sulla critica cinematografica non abbia dato alcuna rilevanza alla sua figura. Deleuze dedica ai generi le pagine relative all'immagine-azione: essi formano mondi, identificabili all'interno di "grandi" azioni (SAS'), di "piccole" azioni (ASA') o di forme ibride (Figure, Visioni, Domande, Linee di universo). L'azione costituisce il livello di specificità del Realismo e fa riferimento ad ambienti e comportamenti, i primi *attualizzano* qualità e potenze, mentre i secondi si *incarnano* nei personaggi: «L'immagine-azione è il rapporto tra i due e tutte le varietà di questo rapporto» (Deleuze, 2006, p. 167). Il personaggio si trova a dover agire in una determinata situazione, all'interno della quale egli è preda delle forze ambientali. In base alla risposta che ne scaturisce, la situazione risulta modificata e tutto viene individuato nuovamente in un'altra situazione. Rifacendosi a Peirce, Deleuze parla di regno della "Secondità":

La situazione, e il personaggio o l'azione, sono come due termini al tempo stesso correlativi e antagonisti. L'azione in se stessa è un duale di forze, una serie di duali: duello (in quanto forma particolare del duale) con l'ambiente, con gli altri, con sé. Infine, la nuova situazione che viene fuori dall'azione forma una coppia con la situazione di partenza. Tale è l'insieme dell'immagine-azione, o perlomeno la sua prima forma. (*Ivi*, p. 168)

La "grande forma" dell'immagine azione ha come formula S-A-S' (dalla situazione iniziale alla situazione modificata tramite l'azione

⁵⁴ Su un possibile confronto tra Deleuze e Cavell, cfr. D. Rodowick, *Deleuze's Time-Machine*, Duke University Press, 1997.

compiuta dal personaggio) e si sviluppa attraverso alcuni generi che hanno reso grande il cinema americano: il documentario, il film psico-sociale, il noir e il western. La "piccola forma", invece, va dall'azione alla situazione verso una nuova azione: l'ellissi narrativa dell'A-S-A'. La situazione viene svelata gradualmente tramite indizi di mancanza o di equivocità: «una piccolissima differenza nell'azione o tra due azioni induce una grandissima distanza tra due situazioni» (ivi, p. 189). I generi cinematografici corrispondenti a questa seconda specificazione dell'immagine-azione sono: la commedia di costume, il documentario di scuola inglese, il poliziesco, il neo-western e il burlesque⁵⁵.

Non si tratta più di pensare i generi solo per le "costanti strutturali" di carattere iconico, retorico, drammaturgico, ma di avvicinarli a partire dai mondi che formano: lo spazio-tempo epico (ed etico) delle "grandi azioni" (dove domina il progetto, l'obiettivo da realizzare e il come realizzarlo) e lo spazio-tempo delle "piccole" azioni (dove dominano le situazioni dispersive e frammentarie che riportano l'azione alla problematicità dell'istante differenziale). (Ivi, p. 52)

Naturalmente il fatto di poter distinguere le due forme dell'immagine-azione implica la possibilità di mescolarle, ottenendone strutture ibride. Deleuze individua almeno quattro tipologie di trasformazioni:

- le Figure, o immagini attrazionali (la piccola forma si innesta sulla grande forma tramite cesure qualitative, determinate da rappresentazioni plastiche e teatrali che apportano altro senso);
- le Visioni (sublimazione della SAS' e infirmazione dell'ASA' sulla base di un Ideale);
- le Domande (la situazione nasconde una domanda precisa che il personaggio deve individuare per potervi poi rispondere con l'unica azione che ad essa si adegua. Allargamento della grande forma);

⁵⁵ Per un'ulteriore approfondimento dei generi cinematografici corrispondenti alle due forme dell'immagine-azione, cfr. R. De Gaetano, *Il cinema secondo Gilles Deleuze*, cit., pp. 43-52.

- le Linee di universo (la situazione si definisce per mezzo di una rete di linee di fuga che raccorda eventi eterogenei. Allungamento della piccola forma). Stavolta Deleuze non propone dei generi cinematografici equivalenti, ma riporta alcuni esempi autoriali, nell'ordine Ejzenštein, Herzog, Kurosawa e Mizoguchi, nel senso in cui i mondi deleuziani si riferiscono indifferentemente a immagini, a generi o ad autori. La classificazione da lui messa a punto non chiama in causa alcuna ontologia assoluta, così come non vi trova posto un'urgenza di ordine metodologico, essendo parte di una visione ben più estesa che attinge direttamente alla riflessione filosofica e a un livello cinematografico teorico che è luogo di effetti *transtorici*. Sebbene ricca e affascinante, la teoria dei generi secondo Gilles Deleuze si discosta parecchio dagli esempi forniti fino ad ora, soprattutto perché risulta avulsa dal dibattito incentrato sul problema meramente nozionistico, ma avremo modo di riprenderla quando approfondiremo la proposta analoga di Stanley Cavell.

A questo punto non resta altro da fare se non aggredire due esempi di generi cinematografici, seguendo una versione basilare del modello chirurgico perpetuato in letteratura da Northrop Frye e fornendo quante più informazioni possibili sul corpus dei film rientranti in queste categorie.

1.4 La Rosa dei generi

Inutile cominciare a parlare di commedia o di melodramma se prima non si chiarisce l'estensione del territorio a cui si fa riferimento, verificabile previa consultazione di una qualche mappa dei generi. Naturalmente non ne esiste una soltanto, così come è impossibile tracciare con certezza le linee di confine tra le differenti zone della mappa. Scrive Michel Serceau nella sua introduzione al numero monografico di *CinémAction* che il genere è una «[...] realtà mutevole, fluttuante. Se alcuni tra i grandi generi (i quali molto spesso

hanno ripreso un'eredità letteraria) sono stati i pilastri del cinema classico e lo sono ancora oggi delle più importanti cinematografie nazionali, questi alberi non devono nasconderci la foresta dei generi e dei sotto-generi dai confini incerti che popolano il cinema» (*ivi*, pag. 6, traduzione mia). Un celebre tentativo “cartografico” è datato luglio del 1975, a Bruxelles, sede del quindicesimo C.I.C.I. (*Congrès Indépendant du Cinéma International*), durante il quale vengono proiettati circa quaranta film americani, tutti realizzati tra il 1931 e il 1949. Ne porta testimonianza Jacques Goimard, in un articolo apparso su *Positif* nel gennaio dell'anno successivo: “La rose des genres à Hollywood”, laddove la rosa del titolo (che allude evidentemente a quella dei venti) si traduce in un diagramma molto articolato. Secondo Goimard, il problema riguardante i generi è sicuramente tra i più interessanti, a patto che non si consideri il cinema hollywoodiano degli anni Trenta e Quaranta unicamente un cinema di genere, il che è un controsenso bello e buono. Non si tratta però dell'unico controsenso ascrivibile a quest'ambito, basti pensare a quello secondo cui il sistema dei generi viene rappresentato come un assemblaggio di cassette giustapposti all'interno dei quali vengono ripartiti i vari film, tenendo presente che ogni film può entrare in un solo e unico cassetto. Se tali cassette non esistono, esistono di certo le proprietà dei film e la possibilità illimitata di classificare insieme tutti i film aventi una o più proprietà in comune. Prendendo in prestito la formula di Newton, l'autore dell'articolo sostiene che un film avente n proprietà può teoricamente rientrare in $2^n - 1$ generi: ciò significa che un film avente 2 proprietà può essere classificato in almeno 3 generi; con 3 proprietà, arriviamo a 7 generi; a 4 proprietà corrispondono addirittura 15 generi, e così via. Al di là della provocazione, è chiaro che non si possono porre limiti alla libertà di autori e critici, sia a livello creativo sia a livello teorico. Del resto, non si può negare che i generi abbiano un'esistenza storica e che, quindi, sia sempre possibile stilare una lista di generi identificativi per un determinato momento di sviluppo di una qualsiasi cinematografia nazionale, nonostante ci sia il rischio di raggiungere cifre vertiginose e di operare continue trasgressioni

rispetto ai canoni di riferimento. L'unico modo per ottenere un lavoro pulito, che possa avere un valore anche rispetto alla dimensione bidimensionale della pagina di una rivista cinematografica, è quello di partire da un numero limitato di film (com'è il caso di quelli proiettati durante il C.I.C.I.) per poter limitare la proliferazione dei casi particolari e per favorire l'intelligibilità dei risultati. Nell'elaborare la *rosa dei generi* ci si è sforzati di semplificare al massimo il reticolo di frecce simboleggianti le relazioni tra un genere e l'altro o tra un film e un genere; inoltre, Goimard specifica che i criteri di classificazione sono eminentemente soggettivi e vulnerabili. A un primo sguardo, sono due le problematiche che emergono con più evidenza: quella concernente la classificazione delle commedie e quella sulla posizione del melodramma. Per quanto riguarda la prima, Goimard opta per una scomposizione in due sottoinsiemi, ognuno dei quali raccoglie uno specifico gruppo di film: quello in cui la principale fonte di comicità è data dalla presenza di forti personalità provenienti dal teatro di varietà (la commedia "buffa") e quello in cui il comico sorge a partire dalle situazioni raccontate e dai dialoghi (la commedia "brillante"). Quest'ultima categoria comprende evidentemente la cosiddetta *screwball comedy*, o *sophisticated* o *social comedy*. Mentre la commedia buffa punta tutto sull'azione, la commedia brillante fa leva sui sentimenti e sulla passione. Tutti i film comici, secondo l'autore, condividono qualcosa di queste due tipologie, per cui la distinzione tra i due generi è solo una questione di proporzioni. Un po' più controversa è la questione della posizione del melodramma, genere che è posto al centro della rosa e che, quindi, in un certo senso invade lo spazio occupato dagli altri. Due soli generi sembrano sfuggire alla sua influenza: i film di propaganda (in alto a destra; si tratta di un genere "pentagonale", poiché non riguarda solo il cinema hollywoodiano, ma è presente anche in altre cinematografie) e la commedia buffa, quest'ultima stante al cinema americano come il circo al teatro. Goimard ammette che una simile preminenza melodrammatica nasconde qualche sospetto e che probabilmente è frutto di una straordinaria coincidenza tra i gusti di chi ha operato la

selezione dei film e di chi li ha messi a disposizione. Eppure, di fatto, il fenomeno è troppo netto per essere dovuto a una mera casualità: evidentemente il sistema dei generi hollywoodiani è strutturato in base a un qualcosa che necessita un confronto continuo con il melodramma. Nell'articolo le problematiche restano irrisolte e le conclusioni non fanno altro che formulare proponimenti allo scopo di rilanciare una disciplina troppo antica (se si pensa ad Aristotele) e troppo nuova al contempo – considerato che il quindicesimo C.I.C.I. si è tenuto a metà degli anni Settanta e che a distanza di un trentennio la sistematizzazione dei generi cinematografici è ancora oggetto di discussione, possiamo tranquillamente considerare *la rosa dei generi* di Goimard un buon punto di partenza per imbastire il nostro discorso. Esistono però altri diagrammi, altri tentativi di dar forma a una tassonomia dei generi e, naturalmente, ognuno sfrutta un proprio criterio di classificazione. Cavell dedica un libro alla *screwball comedy* e un altro al melodramma, entrambi afferenti al panorama hollywoodiano degli anni Trenta e Quaranta. Cosa intendiamo, dunque, per commedia *screwball*? Cosa la distingue dalle altre forme commediche? E cosa dal melodramma? È credibile posizionare il genere melodrammatico al centro della rosa? Si può dire che la zona narrativa occupata dallo stile commedico tende in realtà a invadere gli altri generi?

1.4.1 La commedia sofisticata

Il termine *screwball* sta per “stravagante”, “svitato” (anche la traduzione francese, *loufoque*, si riferisce al senso dell'essere svitati o buffi) e viene utilizzato per la prima volta da un anonimo cronista nel 1936 per definire il personaggio dell'ereditiera interpretata da Carol Lombard ne *L'impareggiabile Godfrey* (*My Man Godfrey*, G. La

Cava)⁵⁶. In realtà si tratta di un termine dialettale mutuato dal lessico del baseball designante un tipo di lancio particolarmente insidioso e ingannevole per il battitore. Da allora esso si è imposto all'interno della comunità cinefila internazionale, scivolando in una conca semantica precisa, quella intermedia tra *slapstick*⁵⁷ e *sophisticated*, a metà strada cioè tra una comicità fisica, composta da gag farsesche, e una comicità edulcorata, caratterizzata da dialoghi brillanti e ambientazioni mondane – “sostificata” appunto.

In fondo questa sofisticazione può essere paragonata alla celebre riforma teatrale goldoniana: come il commediografo veneziano regolarizzò la commedia dell'arte sostituendo le maschere coi personaggi realistico-borghesi, così la commedia sofisticata regolarizza la slapstick comedy sostituendo i personaggi a maschera fissa (Charlot, Ridolini, ecc.) con personaggi di commedia borghese, caratterizzati non da ceroni, stereotipi e caratteri elementari, ma da autentiche psicologie, talora anche abbastanza contorte, specialmente quando si tratta di personaggi femminili (nella slapstick comedy, come del resto nell'antica commedia dell'arte, l'elemento femminile era assente, o comunque assolutamente secondario). (E. Giacobelli, 1991, p. 19)

⁵⁶ Per approfondire l'indagine terminologica, cfr. H. Agel, *Romance Américane*, Les éditions du Cerf, Paris 1963, J. Harvey, *Romantic Comedy in Hollywood from Lubitsch to Sturges*, Alfred A. Knopf, New York 1987, A. Horton, *Comedy/ Cinema / Theory*, Berkeley – Los Angeles – Oxford 1991.

⁵⁷ La parola *slapstick* viene usata in origine per designare la spatola di Arlecchino, poi diventa sinonimo di farsa e, in seguito, di film comici basati su gag fisiche: «[...] quello che in tedesco si chiamerebbe *greifen* (afferrare) contrapponendosi allo *zeigen* (mostrare)» (G. Fink, 2000, p. 1019). Solitamente si trattava di cortometraggi proiettati prima dei film più importanti, ma dagli anni Venti in poi essi si affrancano dal ruolo di *entrée* e diventano lungometraggi indipendenti. Tra le star di comicità *slapstick* più note ricordiamo Harry Langdon, Chaplin, Keaton, Harold Lloyd e il duo Laurel&Hardy. Cfr. D. Bordwell, K. Thomson, *Storia del cinema e dei film. Dalle origini ad oggi*, tr. it., Il Castoro, Milano 2005, pp. 228-229.

Secondo Duane Byrge e Robert Milton Miller, autori di uno testi più autorevoli sulla commedia, *The Screwball Comedy Films: A History and Filmography*, il genere *screwball* comprenderebbe in tutto 57 film realizzati dal 1934 al 1942. L'imprecisione lessicale non deve però portare a un ulteriore naufragio di categoria in categoria, visto e considerato che la commedia è forse il genere più indeterminato per eccellenza (insieme al melodramma). Ciò che si suole intendere per commedia americana è il prodotto di un'evoluzione che parte dall'epoca del muto e attraversa le fasi del burlesque e della commedia di costume. Quindi è bene tenere presente la filiazione dal muto al parlato e di considerare due formule commediche principali: la *screwball* e la commedia populista⁵⁸. Il cinema muto americano raggiunge la sua maturità nel momento in cui il burlesque si impone come modello d'espressione cinematografica. Il concetto stesso di comico non si basa più sulla distruzione dei valori morali o sociali, quanto su un rovesciamento dei principi logici legati al senso comune. Il burlesque a cavallo degli anni Venti sfrutta meccanismi narrativi basati sulla perdita d'identità o sull'errore nell'attribuzione di un'identità da parte dei personaggi, ma si serve di varianti quali le cadute, le torte in faccia o gli inseguimenti. Nel decennio successivo avviene una prima metamorfosi e la comicità comincia a fare leva su una politica dell'eroe: le gag visive, di natura esclusivamente fisica, lasciano spazio a una più sottile e autentica politica delle gag, la quale si traduce in un più acuto senso del ritmo. I più grandi registi degli anni Trenta e Quaranta si formano proprio in questo periodo, acquisendo il cosiddetto *timing* comico che costituisce il punto di forza delle grandi commedie americane. Ma il burlesque non è l'unico figlio legittimo della commedia muta. Si sviluppa, infatti, contemporaneamente un'altra tendenza, che riproduce le forme della commedia di costume (la *comedy of manners* di shakespeariana memoria). Di conseguenza, le storie sono piene di adulteri, divorzi e riconciliazioni, e possiedono un impianto stilistico mondano e

⁵⁸ Cfr. G. Halbout, "La comédie américaine", *CinémAction*, 68 – 3° trimestre (1993), pp. 82-91.

sofisticato. La formula della commedia sofisticata propriamente detta (seppure ancora impregnata di stilemi anni Venti, come l'espressione dei pensieri e dei sottintesi, l'ellisse, la metonimia e l'allusione) si manifesta per la prima volta con il film *La donna di Parigi* (*A Woman of Paris*, 1923) di Charlie Chaplin che influenza considerevolmente tutta la generazione successiva dei vari Capra e Cukor. Un cineasta in particolare raccoglie l'eredità di Chaplin nel codificare e nel mettere in forma la commedia sofisticata. Si tratta di Ernst Lubitsch, che porta con sé la sua esperienza europea e si impone come riferimento assoluto in campo commedico, ispirandosi a testi teatrali francesi, tedeschi e ungheresi e specializzandosi in un registro molto ampio che comprende la satira reale o matrimoniale, l'intrigo, l'operetta e l'affresco storico. Con il cinema sonoro, la produzione di commedie di ispirazione continentale e teatrale si intensifica, ma gli stravolgimenti causati dalla crisi economica portano gli autori a modificare gli artifici della commedia sofisticata al fine di renderla più rappresentativa della nuova realtà culturale americana e, quindi, più adeguata alla domanda di un pubblico sicuramente poco avvezzo a certe atmosfere mondane. La commedia populista non può essere identificata totalmente con la commedia americana dell'epoca, piuttosto ne individua un sottogenere, all'interno del quale predomina il registro politico e sociale: la rappresentazione di una società malata, calata nella data storica, e dei rimedi per superare la crisi, in genere fondati sulla fiducia nelle capacità di iniziativa individuale. I protagonisti di queste storie sono yankee rurali ed eccentrici, eredi diretti della filosofia *jeffersoniana* (il nome del personaggio interpretato da James Stewart in *Mr. Smith va a Washington*, 1939, di Frank Capra, è Jefferson Smith, sarà un caso?) e portatori sani di valori e virtù derivanti dalla vita di campagna. Essi incarnano varianti più o meno stereotipate dell'americano medio, il cui agire si propone di dimostrare che il progresso sociale non dipende dalle riforme strutturali federali o dalle ideologie, ma dalla coscienza pragmatica del singolo cittadino. Il contrasto secolare tra l'America democratica, di concezione rurale, e l'industrialismo repubblicano, che celebra la metropoli, aziona il movimento dei personaggi dalla

provincia alla grande città e il ritorno finale agli spazi vergini d'origine, a causa dello smarrimento provato di fronte alla complessità della giungla urbana. L'eroe populista fornisce un esempio di onestà e di dedizione grazie al quale la comunità riacquista fiducia e si rimette al lavoro, perché ha compreso che il cambiamento è sempre possibile. «La commedia populista illustra la credenza fondamentale americana secondo la quale l'uomo è buono e perfettibile, come la creatura di Rousseau» (*CinémAction*, 1993, p. 86). Essa, in un certo senso, parteggia per la democrazia americana, assurgendo quasi alla stregua di un'apologia "rooseveltiana":

Quanto detto vale per Capra (*L'eterna illusione*, 1938, e soprattutto *Mr. Smith va a Washington*, 1939) come per McCarey (ne *Il maggiordomo*, 1934, il valletto inglese recita il discorso che Lincoln fece a Gettysburg) . È lecito pensare che la figura di Roosevelt si sovrapponga, anche se implicitamente, a quella dei suoi predecessori Lincoln e Jefferson (il nome completo di Smith è Jefferson Smith). Il «piccolo uomo» caro a Capra la spunta sempre in definitiva sugli abbienti e sui diversi gruppi di oppressori (cfr. ancora *É arrivata la felicità*, 1936). (J.-L. Bourget, 1983, p. 79, traduzione mia)

Questo quadro sociale di stampo pragmatico e ottimista permane nella commedia *screwball*, in cui però l'impianto narrativo si regge su una logica dell'assurdo. Essa si configura, infatti, come la sintesi perfetta tra la comicità burlesque del muto e la sofisticazione verbale delle opere di fine anni Venti. Restano i temi cari alla commedia populista, come l'esaltazione dei "piccoli", l'opposizione tra città e campagna, la presentificazione del duale povero *versus* ricco. La novità consiste piuttosto nella centralità narrativa riservata al tema della coppia che conferisce alle storie una patina romantico-sentimentale. «L'aggettivo *screwball* [...] designa dunque un individuo (e *a fortiori* un film) rimarcabile per il suo carattere disordinato e il suo comportamento eccentrico. Gli eroi e i film *screwball* istituzionalizzano un comportamento sociale e amoroso fondato sull'inversione dei valori e della logica abitualmente attesa» (*CinémAction*, 1993, p. 87,

traduzione mia). Il registro commedico passa con disinvoltura dallo umor semplice al burlesque, attraversando il registro sofisticato. Sono quattro i cosiddetti film pionieri all'interno del genere, tutti realizzati nel 1934 e incentrati sulla formula della storia d'amore eccentrica: *Accadde una notte* (*It Happened One Night*, F. Capra), *L'uomo ombra* (W. Van Dyke), *Tutta la città ne parla* (J. Ford) e *Ventesimo secolo* (*Twentieth Century*, H. Hawks). A partire da questi primi film lo stile *screwball* diviene oggetto d'esplorazione sistematica da parte degli *studios* e dei registi, fino al costituirsi di un'ufficiosa "società per azioni", attiva per diversi anni nel campo della commedia cinematografica e comprendente più o meno sempre lo stesso gruppo di registi, sceneggiatori, e attori:

Claudette Colbert, Carole Lombard, Fredric March, Cary Grant, John Barrymore, e Irene Dunne, supportati da alcuni utili e immediatamente riconoscibili "tipi" come Eugene Pallette, Alice Brady, Mischa Auer, Clarence Kolb, Jean Dixon, e William Demarest. Essi furono guidati da registi (William Wellman, Howard Hawks, Mitchell Leisen, Gregory La Cava, Leo McCarey), scrittori (Norman Krasna, Preston Sturges, Joseph Mankiewicz, tutti laureatesi ottimamente in regia, e Eric Hatch), e perfino operatori che si specializzarono in uno stile brillante se pur algido, tra i quali spicca Ted Tetzlaff, anch'egli passato alla regia nello stesso genere. (W. K. Everson, 1994, p. 19, traduzione mia)

Naturalmente la lista è molto più lunga (basti pensare ad attori come Katherine Hepburn, Barbara Stanwyck, Hanry Fonda, Gary Cooper, James Stewart, Spencer Tracy, o ad autori come George Cukor) ma comunque non rende la complessità del fenomeno *screwball*, che probabilmente emergerà in maniera più completa quando affronteremo l'analisi fatta a riguardo da Cavell. In ogni caso, la specificità di queste commedie consiste in un'inversione del modello classico riguardante l'incontro tra un ragazzo e una ragazza nel famigerato tema della "guerra dei sessi": una donna, plebea o patrizia, ma in ogni caso partner eccentrica, subissa un anti-eroe maschile

imponendogli il proprio ritmo decisionale. «Inscritta in un contesto indifferentemente preconiugale o matrimoniale, la commedia *screwball* si risolve generalmente con la sconfitta del personaggio maschile ed è ambientata in scenari lussuosi dove si evolvono personaggi belli e agiati» (*CinémAction*, 1993, p. 88, traduzione mia). La commedia *screwball* si riferisce al sogno della riconciliazione sociale, o tra stati sociali. Nella maggioranza delle situazioni sono i personaggi maschili ad appartenere ai ceti alti, ma vi sono anche casi in cui i ruoli si invertono: la ricca ereditiera che sposa il giornalista (*Accadde una notte di Capra*, 1938) o l'operaio (*Next Time I Marry* di Kanin, 1938). Naturalmente uno schema così fondamentale comporta delle varianti, sia nel caso in cui i partner siano entrambi di umile estrazione (*La donna di platino*, F. Capra, 1931), sia in quello contrario, vale a dire il caso in cui la coppia è formata da due aristocratici (*L'impareggiabile Godfrey*, G. La Cava, 1936). Non mancano i riferimenti espliciti alla Grande Depressione e alla crisi politica internazionale, alla luce dei quali lo *screwball* definisce un'attitudine piuttosto che un genere specifico con soggetti narrativi determinati e, per questo motivo, finisce per contaminare gli altri generi: il gangster, il poliziesco, il fantastico, il film di guerra, il musical e il melodramma.

Non bastano [...] i personaggi, l'ambientazione e il contenuto a individuare una commedia: dati personaggi altoborghesi o aristocratici, un'ambientazione cittadina e un contenuto sentimentale, non è detto che esca la commedia, potrebbero pur sempre venir fuori un musical, un giallo, un melodramma. Gli unici fattori su cui si possa cautamente contare sono lo stile e "quella certa atmosfera", non scientificamente definibile, ricreata appunto dall'insieme di molteplici elementi stilistici e narrativi [...]. Non diremo che la commedia sia puro stile, ma certamente sono numerosi i casi in cui essa non è altro che uno stile applicato ad altri generi di più facile definizione. (E. Giacobelli, 1991, pp. 17-18)

Il trattamento formale della storia d'amore ritrova elementi caratteristici sia del burlesque (l'ostinazione del personaggio della sposa autoritaria, le scene di coppia, gli inseguimenti, le situazioni di confusione generale causate dalle stravaganze dell'eroe che provocano l'intervento della polizia) sia del muto (la velocità accelerata ricreata mediante la rapidità d'esecuzione delle scene e l'accavallamento dei dialoghi): «[...] le commedie *screwball* associano gag visive e fisiche, sentimenti e parole d'autore cesellate, per conferire un ritmo, uno slancio fino ad allora sconosciuti. Questa "punteggiatura" *screwball*, vicina al sistema del "collage" dadaista, alterna al filo della narrazione scene comiche e repliche sottili, costruendo un'impressione di fluidità con dei personaggi che sembrano precipitare da un piano all'altro» (*CinémAction*, 1993, p. 89, traduzione mia). Lo schema narrativo di riferimento è ovviamente quello della commedia attica nuova, che abbiamo già avuto modo di esaminare in Frye. Ma non si tratta dell'unico antenato commedico. Enrico Giacovelli, nel suo libro *La commedia del desiderio. Il linguaggio, i miti, i meccanismi comici, i luoghi comuni, i misteri, i personaggi, la filosofia della commedia sofisticata americana 1930-1945* (1991), individua delle affinità con l'opera buffa italiana trapiantata a Vienna negli ultimi decenni del Settecento: *Il barbiere di Siviglia* di Paisiello (1782) e quello di Rossini (1816), *Le nozze di Figaro* (1786) e *Così fan tutte* (1790) di Mozart, *Il matrimonio segreto* di Cimarosa (1792). «Dei molti elementi che accomunano l'opera buffa alla commedia sofisticata, tre balzano agli occhi con particolare evidenza: una certa terminologia di compiaciuto stupore e finto atterramento, il senso di una straordinaria e irripetibile compressione temporale, il tema della notte e del giardino notturno» (E. Giacovelli, 1991, p. 22) e ancora:

Nel corso dell'Ottocento, a Vienna, l'opera buffa si trasforma dapprima nell'operetta classicheggiante del grande Johann Strauss e poi, a fine secolo, in quella piccolo-borghese dei vari Lehár, Kálmán, Stolz, Oskar Straus. A questo punto i legami con il cinema cominciano a essere diretti, per cui non è azzardato affermare che la commedia sofisticata rappresenta in fondo l'ultimo grado di

evoluzione dell'operetta europea. È noto, tra l'altro, il flusso migratorio che negli anni del nazismo portò in America, chi per coraggio chi per paura, numerosi artisti mitteleuropei. Ed è già di per sé significativo l'incontro, avvenuto nel 1934, fra il massimo regista di commedie sofisticate, Ernst Lubitsch, e la più rappresentata e rappresentativa delle operette viennesi, *La vedova allegra* di Lehár⁵⁹. (Ivi, p. 25)

Inoltre bisogna tenere presente che una delle cause principali in grado di spiegare l'apparizione dello *screwball* è l'istituzione a Hollywood alla fine del 1933 di un codice di autocensura (*The Administration Production Code*)⁶⁰. La maggiore preoccupazione dell'industria cinematografica è quella di non subire boicottaggi o tagli devastanti. Ecco perché le *screwball* sono commedie del sesso senza sesso⁶¹: tutto in esse è allusione, sottrazione, simbolo, litote. «Con l'entrata in vigore del Codice, le commedie non potrebbero ammettere l'esistenza del sesso, in particolare all'interno di coppie non sposate, per cui un'esagerata violenza comica frequentemente ne prende il posto» (W. K. Everson, 1994, p. 17, traduzione mia). Giacovelli in proposito parla di "commedie del desiderio" e descrive i protagonisti come «[...] affascinati e insieme costernati di fronte all'enigma del sesso» (id., 1991, p. 25), proprio perché questa tipologia commedica predilige il tema del desiderio a quello del raggiungimento del piacere. Ecco

⁵⁹ Vedremo in seguito come anche Cavell riscontri una connessione tra opera lirica e melodramma.

⁶⁰ Non si tratta del celebre "Motion Picture Production Code" passato alla storia come "Codice Hays", ma un documento preparatorio al codice vero e proprio (il *Donts and be Carefuls*), un regolamento di autodisciplina morale con lo scopo di dare orientamenti precisi circa i temi, i fatti, le situazioni o i termini da non inserire nei film. Per esempio, si vietavano le parole "Dio", "Signore", "Gesù", "Cristo" (se non in contesti religiosi), le nudità maschili e femminili anche in silhouette, il traffico illegale di droga, le cosiddette perversioni sessuali, il mettere in ridicolo il clero e così via.

⁶¹ Cfr. A. Sarris, *The Sex Comedy without Sex*, "American Film", 3 (1978), 5, pp. 8-15.

come lo stesso Giacobelli esemplifica la questione, costruendo un finto *esergo* per il suo libro e utilizzando un lessico di genere:

LA COMMEDIA DEL DESIDERIO

Tragedia in due battute

Personaggi: il DESIDERIO, il PIACERE

All'alzarsi del sipario, il DESIDERIO sta inseguendo il PIACERE. Esausti per la lunga corsa, si fermano entrambi, mantenendo tuttavia le distanze.

DESIDERIO: Piacere!

PIACERE: Desidera?

DESIDERIO: Vorrei raggiungerLa al più presto.

PIACERE: Non so se Le convenga: potrei anche deluderLa.

Riprendono l'inseguimento, scomparendo dietro le quinte. (Ivi, *esergo*)

Come già evidenziato, anche la struttura *screwball* prevede due personaggi, le cui vicende comprendono quattro fondamentali momenti narrativi: la schermaglia pura, la schermaglia sentimentale, il momento di crisi e la risoluzione finale. La storia inizia spesso nel vivo dell'azione e il primo confronto tra i due protagonisti è già sopra le righe: «Non appena i due personaggi principali aprono bocca e si conoscono, dando inizio al film, comincia la loro schermaglia, un gioco a carte scoperte fra gente che quasi sempre ha un travestimento in atto o comunque qualcosa da nascondere. Non c'è ancora il sentimento a distrarre dal "puro gioco": ci troviamo nella zona narrativa più libera e spigliata della commedia» (ivi, p. 59). Successivamente la prolungata vicinanza dell'uomo e della donna, entrambi fascinosi e squinternati, provoca il sorgere dell'attrazione, bloccando la fase contrastiva generatrice di equivoci e battibecchi. Anche in questo caso però non si arriva mai al dunque e la

deflagrazione sentimentale vera e propria resta in sospeso. Succede qualcosa e subentra la crisi, che porta a una momentanea separazione: «il momento di crisi si rivela condizione indispensabile perché possa svilupparsi, per contrasto, il lieto fine. [...] Di solito una commedia è tanto più appassionante e perfetta quanto più il momento di crisi, fermi restando i suoi limiti rispetto alla struttura globale del film, viene amplificato e spinto agli estremi» (*ivi*, p. 62). Come già è emerso per i romance shakespeariani, la risoluzione finale non è ancorata ad alcuna logica e gli effetti del precedente crollo vengono improvvisamente annullati con un movimento di inversione interna, psicologica, che permette di superare una volta per tutte la crisi senza risolverla.

Tirando le somme, sono due gli obiettivi culturali complementari centrati da questa tipologia commedica: da una parte, essa tende a dimostrare che i ceti agiati, pur non avendo saputo prevenire la crisi economica e sociale, non rappresentano dei nemici pubblici da combattere, ma dei perfetti personaggi all'interno di uno spettacolo comico (sotto quest'ottica, ricchi e poveri sono membri di una società ideale, senza classi, e condividono lo stesso concetto di lavoro e progresso); dall'altra, l'apporto più originale riguarda la riaffermazione del ruolo della coppia come cellula fondamentale della società:

Se questi film riconoscono implicitamente il carattere indissolubile dei problemi inerenti al percorso amoroso e alla vita comune, essi si propongono nondimeno di convincere riguardo a un'idea nuova al cinema: l'uomo e la donna possono creare un proprio universo privato all'interno del quale essi hanno tutte le possibilità di trovare più felicità che in qualsiasi altro posto. Se il mondo esteriore si conferma mancante, illogico e incontrollabile, la folle avventura che è la vita trova la sua cornice più certa nel ridere e nel divertimento coniugale. (*CinémAction*, 1993, pp. 90-91, traduzione mia)

Nel secondo dopoguerra gli orizzonti della commedia cambiano e la parabola *screwball* esaurisce il suo potere estetico: le ideologie si

semplificano, in concomitanza allo stato tensivo caratterizzante il periodo *maccartista*, e lo stile subisce nuovi smottamenti, tornando a prediligere elementi farseschi più vicini alle atmosfere *slapstick*, che appaiono fusi insieme alle tipicità della *sophisticated comedy* (si pensi alle opere migliori di autori come Billy Wilder e Blake Edwards).

Un'ultima annotazione riguarda l'ampia gamma di termini utilizzati per parlare di commedia americana. Non esiste di fatto un criterio certo per distinguere la *screwball* dalla *sophisticated comedy* o da ciò che si intende per commedia brillante, da camera, avventurosa o sentimentale pura. È un discorso di sfumature infinitesimali che riguardano lo stile, il ritmo, l'ambientazione e il contenuto. Il grafico riportato tenta di organizzare i rapporti tra commedie, per così dire, autentiche e sottogeneri, inserendo la *screwball* nello spazio libero che va, in senso orario, dal gangster movie all'horror. Essa rappresenta uno dei due tipi basilari di commedia, insieme alla *regular*, che è meno chiassosa e riprende uno stile più realistico e compassato. «[...] le diverse categorie di commedia sofisticata sono riconducibili per grandi linee ai due tipi fondamentali: la *regular comedy* (che è perlopiù psicologica, da camera e sentimentale o sociale) e la *screwball comedy* (che è generalmente brillante, d'esterni e fantastica o avventurosa)» (Giacovelli, 1991, p. 56)⁶².

1.4.2 Il melodramma

La commedia *screwball* (*romantic comedy*) e il melodramma (*romantic drama*) appaiono spesso come le due facce di una stessa

⁶² Per un ulteriore approfondimento sulla commedia americana cfr. D. Bordwell, K. Thomson, *Storia del cinema e dei film*, cit., pp. 323-324; E. Bruno, *Pranzo alle otto. Forme e figure della sophisticated comedy*, Il Saggiatore, Milano 1994; R. Campari, *Il discorso amoroso. Melodramma e commedia nella Hollywood degli anni d'oro*, Bulzoni, Roma 1990; K. B. Karnick, H. Jenkins, edited by, *Classical Hollywood Comedy*, Routledge, New York, London 1995.

medaglia: stessi registi di riferimento, stessi attori, tipologie di storie, situazioni e personaggi interscambiabili, stesso legame con la realtà sociale dell'epoca. Se però la commedia cinematografica può essere direttamente associata alle forme commediche classiche del teatro, l'origine del melodramma assume contorni molto più indefiniti. Verrebbe quasi naturale pensare che esso sia un diretto discendente della tragedia, eppure nella letteratura di riferimento non viene mai azzardato un simile accostamento: «Senza dubbio esistono dei film che sono adattamenti di tragedie (*Amleto*), ma è chiaro che essi appartengono piuttosto a un genere (o di meno a una categoria) che è, precisamente, l'adattamento (di un certo tipo di tragedia o di classico, all'occorrenza)» (J.-L. Bourget, 2005, p. 11, traduzione mia). Questo perché la tragedia:

[...] non costituisce a Hollywood un genere com'è nel caso della letteratura classica. La forma drammatica di base – *drama* – è erede del «dramma borghese», denominazione riferita a un genere che si è sviluppato, a partire dal XVIII secolo (Diderot, Lessing), in opposizione alla tragedia e alla ricerca di una forma più realista, più familiare, più vicina all'esperienza comune dello spettatore. (*Ivi*, p. 15, traduzione mia)

Senza voler mettere in dubbio l'importanza storica ed estetica del melodramma all'interno del sistema dei generi hollywoodiani, è bene specificare che esso discende da un genere teatrale, se vogliamo, “minore”, screditato⁶³ ma molto popolare nel corso di tutto il XIX secolo. Non c'è da stupirsi, dunque, se a tutt'oggi permane un'aura semantica peggiorativa intorno al termine: esso designa generalmente un'opera in cui un intrigo di carattere inverosimile e stereotipato, dunque prevedibile, sfrutta tanto sensazionalismi contrari ai dettami del buongusto e del psicologia quanto sentimentalismi nauseanti. Il

⁶³ Si tratta dell'evoluzione di quello che all'inizio viene chiamato “genere serio”, in contrapposizione ai generi classici come la tragedia e la commedia, e che poi i conservatori definiscono sarcasticamente “weepie” o “larmoyant”, ossia un genere lacrimevole, strappalacrime, senza spessore.

melodramma è in un certo senso la tragedia del popolo e parlare di esso comporta alcune considerazioni su quello che è il suo fruitore principale.

Chi costituisce il pubblico del meló? – le stesse “persone” a cui si ispirano Hugo, Zola, Sue, Dickens, coloro i quali prestano le proprie braccia e i propri giorni all’industria in espansione durante tutto il XIX secolo, questo proletariato in divenire, sradicato (dalle campagne alla città), semi-illetterato, eccessivamente sfruttato, sottomesso alla morale borghese, indifeso davanti ai colpi della sorte, le catastrofi “naturali” (malattia, incidenti sul lavoro, disoccupazione, maternità ripetute, abbandoni) e la violenza sociale. «Scrivo per quelli che non sanno leggere» diceva Pixérécourt. Nel meló, il proletariato si riconosce. (*Le Cahiers de la Cinémathèque*, p. 12, traduzione mia)

Storicamente il melodramma nasce sotto la Rivoluzione francese e acquista in seguito una certa notorietà con le opere di Pixérécourt, autore di *Coelina ou l’Enfant du mystère* (1800), *Le Chien de Montargis ou la Forêt de Bondy* (1814) e *Latude ou Trente-Cinq Ans de captivité* (1834). La consacrazione avviene circa dieci anni più tardi con d’Ennery e Decourcelle e il «Boulevard du Crime». Vincolato a un’epoca di profondi sconvolgimenti politici e sociali, il melodramma esprime contemporaneamente sentimenti di speranza e sgomento in riferimento a ideologie spesso contraddittorie, rivoluzionarie e reazionarie al contempo. Stilisticamente esso corrisponde a un mix di parole, gesti ed effetti speciali, alla stregua di uno spettacolo in cui la messa in scena ha un ruolo preponderante. Del resto l’etimologia richiama un “dramma accompagnato dalla musica”⁶⁴, per cui nel 1800 è strettamente legato all’ambito del teatro e della lirica. Eppure il melodramma esercita un’influenza notevole anche sullo sviluppo del romanzo nel XIX secolo. I più grandi scrittori

⁶⁴ Anche nel melodramma cinematografico la musica resta un elemento importante. Se in alcuni casi essa si riduce a un mero accompagnamento e non ha altra funzione se non quella di sottolineare gli effetti e i momenti più patetici, in altri rafforza l’azione partecipando al climax ambientale, anche in maniera contrastiva.

caricano le loro opere di effetti melodrammatici, preferendoli alle sottigliezze dell'analisi psicologica: Balzac, Stendhal, Hugo, Disraeli, Dickens, le sorelle Brontë, Thomas Hardy e George Eliot. «Sotto la maschera del realismo, il melodrammatico (se non il melodramma) persegue una carriera trionfale nella grande letteratura e si rivela incontestabilmente come una delle forme d'arte più adatte a descrivere la società borghese del XIX secolo» (J.-L. Bourget, 1985, p.10) – conviene in ogni caso tenere distinti i termini “melodramma” e “melodrammatico”, essendo il primo un genere e il secondo un elemento trans-generico che può sussistere in diverse tipologie di film. È, dunque, a questa particolare tradizione letteraria (nella sua componente più alta e in quella ritenuta inferiore) che si deve la trasposizione cinematografica del melodramma. C'è da dire però che il melodramma cinematografico americano propone una forma sublimata del suo antenato letterario, prendendone le distanze, soprattutto grazie alle pregevoli manovre stilistiche operate da registi come Joseph von Sternberg, Douglas Sirk, Frank Borzage, John M. Stahl, Vincent Minnelli e Joseph Mankiewicz.

Il melodramma, onnipresente all'epoca del muto, negli anni Trenta tende ad autocostruirsi come genere autonomo e relativamente minore, ma reso celebre da realizzatori in stato di grazia. Primo fra tutti Frank Borzage, autore di una “trilogia tedesca”, i cui melodrammi presentano abitualmente una dimensione sociale, sebbene rassegnata e, per certi aspetti, accomodante. Anche il notevole *Vicino alle stelle* (*My Man's Castle*, 1933), è ambientato, come *L'impareggiabile Godfrey* di La Cava, nel periodo della Depressione, ma ha un tono ben differente: il misticismo sincretico, la melanconia che pervade lo sguardo di Loretta Young, l'atmosfera poetica e di anarchia sociale che lo avvicina a Jean Vigo (*L'atlante*) e a *Zani* di Rowland V. Lee (film sentimentale del 1933 sempre con Loretta Young). (J.-L. Bourget, 1983, p. 103, traduzione mia).

La definizione più celebre viene coniata dal già citato Jean-Loup Bourget, autore di numerosi testi sui generi cinematografici e, in

particolare, sul melodramma. Nel libro del 1985, *Le mélodrame hollywoodien* (versione rimaneggiata della sua tesi di dottorato), Bourget associa il termine « melodramma» a tutti i film hollywoodiani che presentano le seguenti caratteristiche :

[...] un personaggio di vittima (solitamente una donna, un bambino, un infermo); un intrigo facente appello a delle peripezie provvidenziali o catastrofiche, e non solo al gioco delle circostanze realistiche; infine, una scrittura che pone l'accento sia sul patetico e sulla sentimentalità (facendo condividere allo spettatore, almeno in apparenza, il punto di vista della vittima), sia sulla violenza delle peripezie, sia (più soventemente) a turno su questi due elementi, con conseguenti cadute di tono. Detto in altri termini, il melodramma americano ricopre tutte le gamme che vanno dai "film rosa" ai "film noir"; esso è delimitato dalle commedie sentimentali a un'estremità, all'altra dai film d'intrigo e nello specifico da *thriller*, *disaster film* ("film catastrofici"), o dagli stessi film *horror*. La loro trama e soprattutto la loro struttura li distinguono dai drammi psicologici e dagli studi di costume realistici e «verosimili». (J.-L. Bourget, 1985, pp. 12-13, traduzione mia)

Tornano in questa definizione immagini molto simili a quelle individuate da Northrop Frye a proposito della forma melodrammatica. Il melodramma ha evidentemente i suoi personaggi-chiave, le sue situazioni-tipo, i suoi inevitabili cliché: di ritorno dal fronte, un soldato scopre che la sua amata ha smesso di aspettarlo e ha sposato un altro; un padre di famiglia alcolizzato porta la sua famiglia alla rovina; per poter dare un futuro al proprio bambino, una giovane donna abbandonata dall'amante è costretta a prostituirsi. Tutti soggetti, a prima vista, senza grande interesse, ma che tuttavia si ritrovano nella maggior parte dei capolavori del genere. Per cui vi si riscontrano delle figure obbligatorie⁶⁵: personaggi (il bambino, l'antagonista, un ruolo comico), situazioni (l'errore, l'adulterio, la

⁶⁵ A riguardo cfr. M. Lebrun, *Les figures imposte du mélo*, "Le Cahiers de la Cinémathèque. Pour une histoire du mélodrame au cinéma", 28, pp. 90-93.

separazione, l'infermità o malattia), ambienti (classe possidente, classe posseduta, comunità degli artisti) e convenzioni formali (il ritorno indietro, il contrappunto musicale, la costruzione circolare). Solitamente al centro delle storie vi è l'impossibilità per un personaggio di integrarsi in un determinato ambiente o famiglia o classe sociale, impossibilità che porta al conflitto violento e alla rottura finale: «Ciò che è proprio del melodramma è dunque il porre costantemente in opposizione due universi inconciliabili il cui incontro dà luogo all'esplosione di una violenza trattenuta per lungo tempo» (*CinémAction*, 1993, p. 107, traduzione mia). La drammaticità estrema di alcune situazioni assume accenti laceranti che virano verso la tragedia.

Il melodramma è il regno delle coincidenze (la croce di mia madre), dei ritorni (colpi di teatro) che sono agli effetti dei riequilibranti, delle simmetrie che rafforzano l'ordine prestabilito. Come la religione, il meló è consolatore e ignora la lotta di classe: i primi saranno gli ultimi; giustizia sarà fatta; chi ride di venerdì domenica piangerà; beati quelli che hanno fame perché saranno saziati, quelli che sono umiliati perché saranno nobilitati. Più il peccato è grosso, più dura sarà la caduta, più bello il trionfo dell'innocenza. Così il meló di rimando: soghigni, oltraggi, sadismo, abiezione. Il cattivo è immondo. Ma il vero trionfo dell'innocenza deve ancora essere perdonato. (*Le Cahiers de la Cinémathèque*, p. 12, traduzione mia)

Ciò che caratterizza le trame melodrammatiche è, quindi, una costante riflessione sul conformismo sociale e sull'impossibilità di mettere in questione i valori che costituiscono il fondamento delle società. Ogni tentativo a riguardo risulterebbe fallimentare. Le classi agiate dimorano stabili, impenetrabili, anche per le persone che appartengono ad ambienti ingiustamente considerati inferiori. «Il melodramma non fa che mettere in evidenza le convenzioni sociali che stabiliscono barriere invalicabili tra coloro i quali alla nascita vengono sfavoriti e gli altri meglio avvantaggiati» (*ivi*, p. 108,

traduzione mia). Tenendo presente questo nucleo tematico di fondo, si possono individuare diversi sottogruppi o tipologie di melodramma⁶⁶:

- *storico*, che si distingue dal film storico propriamente detto nella misura in cui segue un destino individuale e non uno collettivo;
- *politico*, che trasposta la categoria storica in una cornice contemporanea (in tal senso, si avvicina molto al film di propaganda e può assumere connotazione *pacifista*, *antinazista*, *anticomunista* e *antirazzista*);
- *criminale* o *di spionaggio*, che comporta un crimine ma non un'inchiesta, o per lo meno essa non costituisce una parte rilevante della narrazione (spesso il crimine viene commesso alla fine della storia o raccontato tramite flashback);
- *di atmosfera*, simile al thriller e all'horror (es. i film di Hitchcock);
- *psicanalitico*, che descrive una personalità schizofrenica, doppia;
- *medico*, i cui protagonisti sono medici e malati e l'ambientazione quella più o meno realistica di un ospedale;
- *religioso*, che come quello politico fa appello a un'ideologia esplicita e specifica;
- *di guerra*, che racconta l'azione dei soldati in quanto individui nella misura in cui la guerra incide sulle loro esistenze e sui loro rapporti;
- *spettacolare*, ambientato in un teatro, in un circo e nel mondo del cinema;
- *musicale*, che narra delle vite di artisti, realmente esistiti o immaginari;
- *sociologico*, che presenta lo schema del *rise and fall*, ascesa e caduta, da una classe sociale all'altra, contemplando il ruolo attivo del lavoro;
- *familiare*, che si concentra più specificamente sulla cellula familiare e non sull'intera classe sociale;
- *romantico*, il cui protagonista è la coppia;
- *esotico*, in cui più che il contenuto, risalta l'ambientazione.

⁶⁶ Le tipologie elencate sono state desunte dalla lettura di una copia della tesi di dottorato di J.-L. Bourget, "Le Mélodrame Hollywoodien, 1939-1959" (sotto la direzione di Bernard Poli), conservata nella biblioteca della Sorbonne Nouvelle a Parigi. Le stesse vengono trattate anche in Bourget 1985.

Un'ultima caratteristica da sottolineare, soprattutto in funzione di quello che scrive Cavell sul melodramma e che analizzeremo nel prossimo capitolo, è che un indice decisivo d'appartenenza al genere melodrammatico cinematografico consiste nella presenza di certe attrici, notoriamente specializzate nell'interpretazione di vittime patetiche: Joan Crawford, Margaret Sullavan, Olivia de Havilland, Ingrid Bergman, Joan Fontaine e Jane Wyman. Spesso infatti si tende a riferirsi a queste opere come a dei *women's film*, categoria ampiamente utilizzata in ambito sociologico e dalla critica femminista⁶⁷.

Torniamo per un attimo alla *rosa dei generi* e agli altri grafici esaminati in precedenza: il primo considera il melodramma una sorta di raccordo stilistico tra tutti i generi del cinema americano, gli altri invece conferiscono la stessa preminenza alla commedia. Le brevi disamine sui due singoli generi, per come sono state finora condotte, non permettono certo di stabilire quale sia la giusta concezione o se abbia un qualche senso, a livello teorico, porsi il problema. Emerge chiaramente un'estrema indefinitezza, sia in un caso sia nell'altro, e la possibilità di analizzare questi oggetti arrivando sempre a generare nuove questioni e ulteriori specificazioni. Esistono delle sostanziali differenze tra commedia e melodramma, riguardanti ad esempio i modi in cui vengono trattati i temi dell'amore, della morte, del destino e del rapporto con il reale: laddove la commedia prevede una felice risoluzione dei contrasti amorosi, l'assenza pressoché totale della morte a scena aperta, una superiorità dell'uomo rispetto al destino e l'amplificazione comica della realtà, il melodramma propone di contro l'impossibilità dell'amore, la presenza della morte, il dominio del destino sull'uomo e un'amplificazione patetica della realtà. Eppure sono ugualmente riscontrabili delle affinità di genere, soprattutto approfondendo l'indagine sullo stile.

È giunto finalmente il momento di affrontare i testi di Stanley Cavell, all'interno dei quali troveremo diverse riformulazioni dei

⁶⁷ Sul fenomeno *women's film* e sulla bibliografia di riferimento cfr. il capitolo quinto di Altman 1999: "I generi sono passibili di ridefinizione", pp. 101-121.

problemi esaminati fino a questo punto in chiave filosofica. È possibile parlare di una filosofia dei generi cinematografici? E qual è il posto riservato a commedia e melodramma in una più complessa visione ontologica sul cinema?

CAPITOLO 2

Stanley Cavell e i generi cinematografici

2.1 Le commedie del rimatrimonio

Per valutare la mia tesi che la commedia sonora hollywoodiana del rimatrimonio abbia inizio nel 1934 con *Accadde una notte*, bisognerà che si comprenda più chiaramente cosa intendo per «genere» e per suo «inizio». [...] la mia idea è che un genere emerga dapprima pienamente sviluppato in un particolare caso (o in un insieme di casi contemporanei), e quindi sviluppi le sue caratteristiche intrinseche in esempi successivi. Pertanto, per come mi piacerebbe impostarla, esso non ha una storia, ma solo una nascita e una logica (o una biologia). Esso ha, per così dire, una preistoria, una preparazione delle condizioni necessarie per la sua praticabilità (per esempio, la tecnologia e i risultati del cinema sonoro, l'esistenza di alcune donne di una certa età, una problematica del matrimonio stabilita in certi momenti della storia del teatro); ed ha una postistoria, la storia della sua fortuna nel resto del mondo. (Cavell, 1999, pp. XLVII-XLVIII)

Dopo aver creato un percorso specifico di genere fissando le due maggiori posizioni teoriche di riferimento, quella di Aristotele e quella di Northrop Frye, e dopo aver inquadrato il dibattito critico costruito, a partire dagli anni Sessanta, intorno al concetto di genere

cinematografico, giungiamo finalmente alla figura di Stanley Cavell e al concetto di genere per come esso viene delineato nelle sue quattro principali opere dedicate al cinema: *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* (1971), *Pursuit of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage* (1981), *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman* (1996), e i quattro saggi contenuti nella raccolta *Themes Out of School: Event and Causes. City of Words: Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life* (1984)⁶⁸. Come già emerso in altri testi precedenti (ad esempio, il saggio *A Matter of Meaning*, compreso nella celebre raccolta del 1969, *Must We Mean What We Said*), secondo Cavell, si dovrebbe pensare a un genere narrativo o drammatico in termini analoghi a quelli applicabili a un mezzo di comunicazione nelle arti visive o a una “forma” in musica. I membri di uno stesso genere condividono, dunque, l’eredità di determinate condizioni, procedure, temi e scopi compositivi e ognuno di essi rappresenta uno studio di queste condizioni, un’assunzione di responsabilità:

⁶⁸ Soltanto il volume sulla commedia è stato tradotto in italiano (*Alla ricerca della felicità. La commedia hollywoodiana del rimatrimonio*, Einaudi, Torino 1999). Altri scritti, a carattere più occasionale, riguardanti film sono stati pubblicati in diverse riviste o in antologie. Nella raccolta *Cavell on film* (2005), William Rothman, autore in passato di altri lavori su Cavell – tra i quali il volume pubblicato nel 2000 con Marian Keane, *Reading Cavell’s The World Viewed: A Philosophical Perspective on Film* – include i quattro saggi sul cinema e il saggio sulla televisione (tutti scritti tra il 1978 e il 1983) apparsi già in *Themes Out of School* e in più sei pezzi risalenti agli anni Ottanta e sedici pezzi scritti a partire dai primi anni Novanta. Oltre ad approfondire ed a sviluppare molti nodi tematici presenti anche negli altri volumi sul cinema, in questi inediti Cavell si occupa di film risalenti al periodo della cosiddetta classicità hollywoodiana, dai Fratelli Marx a Fred Astaire, ma si rivolge anche al cinema europeo (Bergman e a Buñuel), al documentario (Robert Gardner), al cinema modernista e iconoclasta (Makavejev e Godard), al postmodernismo (Andy Warhol) e ad alcuni film contemporanei. L’autore indaga inoltre sul rapporto esistente tra cinema ed altri media, come la televisione, l’opera e i romanzi di Jane Austin e George Eliot. Il tutto sotto il segno di pensatori quali Nietzsche, Freud, Heidegger, Wittgenstein, Austin, Emerson e Thoreau, intorno al nucleo teorico riguardante il problema della scetticismo, per come esso è inteso nella filosofia di Cartesio e nelle opere di Shakespeare.

I giochi sono luoghi in cui l'intenzione non conta, attività umane in cui l'intenzione non necessita generalmente di essere presa in considerazione; perché nei giochi *ciò che accade* viene descritto unicamente attraverso termini stabiliti dal gioco stesso, perché le conseguenze di cui si è responsabili sono limitate a priori dalle regole del gioco. Nella morale, tracciare un'intenzione limita la responsabilità di un uomo; in arte, la dilata completamente. L'artista è responsabile per tutto ciò che accade nella sua opera – e non solo nel senso in cui ciò viene fatto, ma nel senso in cui viene *inteso*. È una terribile responsabilità; poche persone possiedono il dono e la pazienza e la determinazione per farsene carico. Ma ciò che è davvero terribile, nel momento in cui si accetta questo carico, è non apprezzarlo, rifiutandosi di comprendere un qualcosa che si è inteso così bene. (Cavell, 2002, pp. 236-237, traduzione mia).

Tornano suggestioni appartenenti al lessico wittgensteiniano, evidentemente probante laddove si tenti di riflettere su ciò che pertiene all'ambito dei generi. Nel suo libro sulla commedia, Stanley Cavell segue la stessa tendenza, proponendo una propria definizione di "genere", che rimanda in modo più o meno esplicito alla nozione di *somiglianza di famiglia* presente nelle *Ricerche Filosofiche*⁶⁹, a discapito delle tradizionali classificazioni strutturaliste: «[...] una rete complicata di somiglianze che si sovrappongono e si incrociano a vicenda. Somiglianze in grande e in piccolo. [...] Per caratterizzare queste somiglianze non posso trovare espressione migliore di: 'somiglianze di famiglia'» (RF, §§ 66-7). Seguendo il dettame di Wittgenstein, Cavell sostiene che un genere comprende alcuni membri con determinate proprietà: non esistono proprietà comuni a tutti i suoi membri, è l'atto critico che definisce una proprietà come tale, poiché se un membro fosse semplicemente un oggetto con delle proprietà, allora nel momento in cui esso le condividesse *in toto* con tutti gli altri oggetti, essi sarebbero indistinguibili l'uno dall'altro. Un genere risulta, quindi essere "aperto" a nuove assunzioni di responsabilità, nel

⁶⁹ La traduzione italiana qui utilizzata è quella edita da Einaudi, Torino 1999.

sensu che ogni nuovo membro deve introdurre una o più nuove proprietà. Nel caso in cui una proprietà di genere non si manifesti in un nuovo ipotetico esempio, esso deve compensarne la mancanza mostrando una proprietà ulteriore, che contribuirà a sua volta alla ridefinizione dell'intero genere.

Un genere, per come ho utilizzato tale nozione in *Alla ricerca della felicità*, [...] funziona in accordo con due leggi basilari (o "principi"), uno interno, l'altro esterno. Internamente, un genere è costituito da membri, dei quali può essere detto che essi condividono ciò che si può delineare come caratteristica comune. In pratica, questo significa che, laddove un dato membro diverge, allora esso dovrà, rispetto al resto, "compensare" questa divergenza. Il genere subisce continue definizioni e ridefinizioni ogniqualvolta un nuovo membro introduce nuovi punti di compensazione. Esternamente invece, un genere si distingue dagli altri generi, in particolare da quelli che io chiamo generi "adiacenti" (o affini o limitrofi), nel momento in cui una caratteristica condivisa dai suoi membri "nega" una caratteristica condivisa dai membri di un altro genere. In tal senso, la caratteristica di un genere svilupperà nuove linee di ridefinizione. Se i generi formano un sistema (che è parte della fiducia deputata, secondo me, a tenere in vita un interesse intorno al concetto), allora in linea di massima sembrerebbe possibile potersi spostare grazie alla negazione da un singolo genere attraverso i generi adiacenti, fino a tutti i generi derivati a partire dal singolo film. (Cavell, 2005, pp. 67, traduzione mia)

Nella scelta del genere da trattare, Cavell compie un'operazione molto simile a quella di Frye, il quale seleziona il modello della *New Comedy* all'interno di un più ampio *mythos* commedico, estendendone la nozione oltre il suo significato originale e operando, dunque, ciò che Altman definisce un processo di *rigenerificazione*. «Frye avrebbe potuto scegliere di definire uno dei suoi *mythoi* semplicemente *New Comedy*, ma una sola definizione sembra limitata e neologistica se paragonata alla tradizionale e straordinaria semplicità della 'commedia'» (Altman, 1999, p. 118). Piuttosto che affrontare l'intero

genere *screwball* o, peggio, tutte le commedie romantiche, Cavell conia la denominazione “commedie del rimatrimonio” e la riferisce a un gruppo più ordinato, stabile e gestibile, comprendente sette film, girati a Hollywood dal 1934 al 1949, i quali tagliano trasversalmente il genere *screwball*, dai punti di vista temporale e tematico: *Accadde una notte* (*It Happened One Night*, F. Capra, 1934), *L’orribile verità* (*The Awful Truth*, L. McCarey, 1937), *Susanna* (*Bringing Up Baby*, H. Hawks, 1938), *Lady Eva* (*The Lady Eve*, P. Sturges, 1949), *La signora del venerdì* (*His Girl Friday*, H. Hawks, 1940), *Scandalo a Filadelfia* (*The Philadelphia Story*, G. Cukor, 1940) e *La costola di Adamo* (*Adam’s Rib*, G. Cukor, 1949). L’accostamento a Frye però non è soltanto di natura metodologica, poiché concerne soprattutto il piano dei contenuti: le commedie del rimatrimonio, infatti, ereditano espressamente determinate situazioni dal *romance* shakespeariano, secondo la lettura che ne ha dato Frye nei lavori di critica da noi analizzati nel capitolo precedente⁷⁰. Cavell si concentra principalmente sulla distinzione tra una *Old Comedy*, in cui maggiore rilievo è dato all’eroina, che attraversa una sorta di Morte e Resurrezione prima di riuscire a convolare a giuste nozze con il suo amato, e l’ormai arcinota *New Comedy*, in cui invece tocca al giovane superare gli ostacoli posti da un vecchio *senex* per la conquista della fanciulla oggetto delle sue brame. Protagonista di queste commedie è sempre una coppia di giovani in lotta per la realizzazione del proprio sogno d’amore. La commedia del rimatrimonio, in un certo senso, prende qualcosa da entrambi i “sottogeneri”: l’eroina è una donna sposata, non più giovanissima, e l’intreccio volge in direzione di una più o meno auspicabile “ri-unione” della coppia principale, posta sotto scacco dalla minaccia di un divorzio, ri-unione che in diversi casi avviene in seguito allo spostamento dell’azione, da un luogo iniziale di *impasse* verso un luogo in cui è possibile che il conflitto si risolva, stemperandosi nella dimensione sospesa del ricordo e dell’avventura,

⁷⁰ Cavell fa riferimento anche ad alcuni scritti giovanili di Frye, tra i quali *The Argument of Comedy* (1955).

ovvero sia, per utilizzare il termine che Cavell mutua da Frye, il *mondo verde*:

In *Sogno di una notte di mezza estate* questo luogo è una foresta abitata da fate, un luogo esplicitamente di magia e di sogno; nel *Racconto d'inverno* è la società rurale di Boemia; nel *Mercante di Venezia* l'equivalente di un luogo del genere contiene delle urne divinatorie; nella *Tempesta* esso occupa l'intero luogo dell'azione, mentre il mondo più vasto che fa da cornice è fornito da narrazioni orali; in *Susanna*, *L'orribile verità* e *La costola di Adamo*, oltre a *Lady Eva* – cioè in più della metà delle commedie costitutive del genere del rimatrimonio – questo luogo è chiamato Connecticut. (Cavell, 1999, pp. 8-9)

Non bisogna dimenticare il fatto che Frye può essere considerato un moderno aristotelico. Di conseguenza, anche la posizione di Cavell deve assestarsi come ulteriore ideale segmento dell'asse teorico individuato dai lavori dei due autori "precursori" (Aristotele – Frye). Seguendo l'esempio di Altman, che in *Film/Genere* opera una "traduzione ampliata" della prima frase della *Poetica*, per renderla più funzionale all'interno del suo discorso, proviamo a modificare un altro passo dell'opera di Aristotele al fine di introdurre la trattazione sulle commedie del rimatrimonio. Nel capitolo 12, Aristotele scrive che, per ottenere l'effetto della tragedia, è necessario passare «[...] non alla felicità dalla sventura, ma, viceversa, dalla felicità alla sventura, non per malvagità, ma per una colpa grave, commessa o da chi si è detto o da una persona migliore piuttosto che da una peggiore» (v. SUPRA, p. 16). Ecco quale potrebbe essere una definizione analoga, riferibile alle sette commedie descritte da Cavell in *Alla ricerca della felicità*: è necessario che si passi non alla sventura dalla felicità, ma, viceversa, dalla sventura alla felicità, non per bontà, ma per una ripetizione, perpetuata o da chi si è detto o da persone ordinarie piuttosto che migliori. L'aggettivo "ordinario" (quel *phaulos* ripreso poi anche da Frye) in un contesto aristotelico si riferisce ovviamente al livello dei personaggi che sono oggetto di imitazione, ma in Cavell si carica di

un'ulteriore valenza filosofica che avremo modo di esaminare nel prosieguo, così come cercheremo di comprendere meglio la natura del termine “ripetizione”, che a una prima lettura rimanda senza ombra di dubbio al dato diegetico riguardante l'idea di un matrimonio che, per una qualche ragione, si ripete (*ri-matrimonio*). E, dunque, quali sono le caratteristiche del genere denominato commedia del rimatrimonio? Lo stesso Cavell si interroga più volte sulla liceità della denominazione utilizzando diverse varianti, ognuna inerente a un particolare aspetto del genere: commedie degli anni Trenta, dell'uguaglianza, *madcap comedies* (commedie pazze), commedie diurne della quotidianità. Si tratta in sostanza di “fiabe dei tempi della Depressione”, nate cioè in seno a un contesto estremamente delicato per gli Stati Uniti, in un tempo in cui era lecito interrogarsi sul come ottenere quel *pursuit of happiness* tanto osteggiato dalla Dichiarazione dei Diritti. Esse distraevano la gente dalla crisi economica e dalla disoccupazione, presentando un universo eccessivo a modello di una forma di felicità dinamica ed avventurosa. Gli anni Trenta vedono anche sorgere una nuova fase della storia del cinema con l'avvento del sonoro, nonché una nuova fase nella storia della coscienza delle donne, per come questa si sviluppa in relazione alla coscienza che gli uomini hanno delle donne.

Secondo Cavell [...], lo schema classico della Nuova Commedia – quella basata sul felice passaggio da un certo genere di società all'altro, dall'oppressione di vecchi potenti su giovani desiderosi di affermare il loro diritto sulla scelta amorosa – non è in questi casi applicabile [...]; e forse la stessa labilità della struttura familiare, come si andava configurando in una società industrialmente avanzata qual era quella americana degli anni trenta, nonostante le crisi e le nostalgie agrario-patriarcali, non poteva non influire in modo tipicamente revisionistico nei confronti di quello schema. Avviene spesso, ad esempio, che i padri, anche se inizialmente ostili, finiscano per allearsi con i figli o per comprenderne le ragioni [...] e che i figli stessi, anche se ribelli, trovino quasi sempre alleati in qualche nonno sbarazzino o qualche zio burlone. (Fink, 2000, p. 1033)

Le trame delle commedie del rimatrimonio sono, dunque, legate ai dilemmi del riconoscimento identitario e di genere e a quello dell'amore. Cavell costruisce la categoria del *ri-conoscimento* a partire dalla filosofia del linguaggio ordinario, puntando su una prospettiva teorica riguardante quel particolare atteggiamento denominato *scetticismo*: «[...] la posizione che *chiunque può assumere quando avverte l'impulso a ripudiare i criteri su cui si fondano la nostra conoscenza e il nostro linguaggio*, a ripudiarli in quanto (solo) umani. Sotto tale profilo lo scetticismo può essere considerato una *reazione al* (alla delusione per l'insufficienza del) linguaggio ordinario e dei criteri d'uso condivisi»⁷¹. In gioco è un agire linguistico concernente la fallibilità dei criteri grammaticali condivisi in determinate circostanze all'interno di un contesto preciso (*forme di vita*). Lo scettico in qualche modo si pone nella condizione di voler forzare i limiti costitutivi del suo essere "umano" – e quindi legato a forme ordinarie, correnti, di contingenza e di arbitrarietà linguistica – collocandosi all'esterno dei cosiddetti *giochi linguistici*, verso l'incondizionato. Come posso essere sicuro che quella persona non stia mentendo? Il suo comportamento è causato dal dolore che sembra provare? Ed io?! Esiste la possibilità che qualcuno possa realmente comprendere quello che sento? Lo scettico non si capacita del fatto che il nostro conoscere gli altri dipende dal loro esprimersi e dal nostro riconoscerlo e descriverlo. L'altro potrebbe non esprimersi, oppure potrebbe falsare, coscientemente o meno, la sua espressione. Nella forma passiva più estrema, lo scetticismo assume gli inquietanti connotati del *narcisismo*: lo scettico addirittura si auto-convince di non poter essere identificato e/o compreso dagli altri. Cavell si schiera, come vedremo, a favore di una verità dello scetticismo: pur accettando i limiti conoscitivi delle relazioni con gli altri, è anche vero che in ognuno di noi è insita una qualche capacità di rispondere a quanto essi esprimono. E tale risposta implica un'invocazione

⁷¹ D. Sparti, *Postfazione*, in S. Cavell, *La riscoperta dell'ordinario*, Carocci, Roma 2001, p. 512.

all'agire, una reazione volontaria nei confronti di ciò che si è conosciuto. La nostra relazione verso gli altri non è solo di tipo conoscitivo, legata cioè a un qualche grado di certezza epistemica; essa si rifà piuttosto alla nostra capacità/volontà di esprimere, di comprendere e di rispondere a quanto gli altri esprimono. Non sussiste alcuna forma di limitazione conoscitiva. *Ri-conoscere* (*to acknowledge*) equivale proprio a questo “rispondere all'altro” e si carica, dunque, di una connotazione fortemente etica. La negazione del ri-conoscimento, il suo “fallimento”, si caratterizza in termini di *elusione* e concerne una mancata risposta all'altro, reputato per qualche motivo immeritevole di essere considerato “umano”. La contrapposizione⁷² tra ri-conoscimento ed elusione non è mai netta, così come, secondo Cavell, risulta essere poco conveniente separare l'ambito della commedia da quello della tragedia (o del melodramma), perché lo slittamento è costante e rappresenta una chiave di lettura sicuramente molto efficace nelle analisi condotte da Cavell sui film. Nessun ri-conoscimento è mai definitivo o immune dal rischio di elusione. Ha quindi bisogno di essere continuamente riaffermato. Essendo in questione una coppia, i protagonisti delle commedie (così come quelli dei melodrammi) hanno a che fare con il conflitto tra due identità irriducibili: il rischio di una potenziale fusione istituzionalizzata, causata dalle rinunce alle quali si va incontro in un rapporto d'amore, porta i singoli individui a eludersi reciprocamente, nel tentativo di difendere la propria indipendenza psicologica. La ricerca della corretta relazione al contrario prevede ugualmente

⁷² I dualismi cavelliani – riconoscimento ed elusione, uguale e diverso, commedia e tragedia, pubblico e privato, moglie e marito, donna e uomo – sembrano rimandare tutte a una medesima “metamorfosi filosofica” che mette in campo questioni inerenti alla ripetizione e all'atteggiamento che si ha nei confronti degli eventi della vita, sottoscrivendo il tutto nei termini di possibili cambiamenti di prospettiva. Viene spontaneo pensare, e di fatto, come vedremo, Cavell lo esplicita in maniera netta, che una simile dialettica possa riferirsi persino ai rapporti che intercorrono tra una narrazione (film, spettacolo teatrale, romanzo) e un fruitore (spettatore, lettore), con tutte le conseguenze teoriche che ne deriverebbero, siano esse linguistiche, cognitive o ermeneutiche.

dipendenza e indipendenza e consta nell'elaborazione del senso della propria differenza, nella misura in cui essa possa farsi portatrice di unione. «Ciò che costituisce il matrimonio deve essere invece *riscoperto o inventato dai protagonisti* mediante una disponibilità e prontezza al riconoscimento reciproco. Allora la volontà di ri-unirsi diventa un modo per continuare ad affermare la felicità immanente alla propria attrazione iniziale, come se l'occasione di felicità si realizzasse solo alla *seconda* occasione, vale a dire — con un gioco di parole — *assecondandosi*» (Sparti, 1999, III). Ma il percorso che porta al ri-conoscimento è, in realtà, abbastanza accidentato e passa attraverso l'elaborazione da parte di Cavell di un corpus concettuale variegato e raffinatissimo, che abbraccia le riflessioni più disparate e le idee dei più grandi pensatori moderni: l'identità sessuale, la relazione padre-figlia, la trasmutazione del concetto di verginità fisica in innocenza metafisica, la trasgressione, l'educazione della donna, il valore del cibo e della sete, la messa in scena, la ripetizione, il motto di spirito, il periodo di latenza, il gioco, la farsa, il desiderio, la frigidità, la conversazione, la sospensione, la devozione, l'importanza delle risate e del canto, la sovradeterminazione⁷³. Una delle tappe imprescindibili prevede un processo a carattere biblico di “creazione della donna” da parte dell'uomo: il marito incarna in qualche modo la figura del maestro, di colui il quale deve assumersi il compito di traghettare pazientemente la moglie verso il riconoscimento del desiderio e verso una personale conquista di autonomia.

Secondo la mia interpretazione, si può dire che il genere [...] richiede la creazione di una donna nuova, o la nuova creazione di una donna, insomma una specie di nuova creazione dell'umano. Se il genere è così rappresentativo della commedia del sonoro come io credo, e se l'elemento della creazione della donna è così rappresentativo del

⁷³ Un altro aspetto che approfondiremo nella concettualizzazione operata da Cavell sull'argomento è il servirsi del medium cinematografico per riaffermarlo nell'autoriflessività che gli è propria: gli specchi, il jazz, lo schermo-barriera, il citazionismo, il ruolo del regista, l'evento filmico, l'attestazione di generi affini, l'ontologia della macchina da presa.

genere come io credo, allora questa fase della storia del cinema è strettamente legata ad una fase nella storia della coscienza delle donne. Si potrebbe dire altresì che queste fasi di queste due storie partecipano reciprocamente l'una alla creazione dell'altra. (Cavell, 1999, p. XXXIII)

Per adempiere al processo creativo, si passa attraverso una miriade di stazioni intermedie, ognuna delle quali è descritta da Cavell servendosi di paradigmi filosofici classici: la regolazione dei rapporti con il contesto sociale e con la comunità, il riscoprirsi bambini insieme attraverso il gioco e la condivisione, l'essere disponibili alla pratica costante di una sana e gioiosa conversazione, l'essere devoti nei confronti di una ripetitività salvifica che rimanda alla possibilità di un nuovo inizio, di una seconda occasione e di una rinnovata visione del tempo.

[...] Nel corso della commedia, i due protagonisti abbandonano ogni spirito vendicativo verso il tempo "che è stato". Smettono di essere ostili verso il proprio passato, e accolgono apertamente una felicità della ripetizione la quale, per un verso, richiama Kierkegaard, per un altro verso evoca lo *Zarathustra* di Nietzsche, e l'idea secondo cui l'istituzione dell'eterno ritorno farà sì che ogni momento del tempo avrà in sé tutto il suo senso. Forse per questo Nietzsche rivendicava l'opportunità dell'oblio come condizione per sollecitare l'uomo a rivalutarsi quale creatura occasionale, in divenire, che vive ogni situazione come per la prima volta. Dal punto di vista della coppia delle *Comedies*, questo nuovo atteggiamento nei confronti del tempo si esprime mediante la riscoperta dell'iterazione come tempo che si ripete eppure non si ripete, come tempo della seconda occasione. [...] La prospettiva sull'esistenza non è più quella del passare degli anni da con-dividere ("finché morte non ci separi"), ossia quella di un tempo che finisce e si esaurisce nel futuro. È invece la prospettiva della volontà di ripetere ogni giorno, quotidianamente, la svolgersi della vita, seguendo gli eventi fin dove portano, piuttosto che sperare in una vita tenuta insieme da *un* evento iniziale, lo sposalizio. Si tratta insomma della scoperta della, e dell'accesso alla, dimensione

quotidiana e "diurna" del presente continuo (del "per sempre così"), e della perpetua invenzione o improvvisazione di un presente che succede sempre e di nuovo. (Sparti, 1999, VI)

Come le eroine della *Old Comedy* – una su tutte la Ermione de *Il racconto d'inverno* – la donna muore e risorge con una nuova identità, a fianco di un uomo che ha a sua volta riscoperto la propria identità, accettando il suo ruolo all'interno della coppia e della società. La creazione è in certo senso reciproca: è come se ognuno di loro si risvegliasse da un sonno tombale, non è importante sapere chi dei due abbia mosso per primo. C'è però un prezzo da pagare affinché questo tipo di felicità possa sussistere: l'assenza dei figli, a riprova del fatto che essi non costituiscono un'autenticazione del matrimonio.

Mi sembra che l'insistenza di questi film sull'assenza dei bambini dica qualcosa di ancora più preciso. Quasi senza eccezioni questi film mettono i loro protagonisti in condizioni di esprimere il desiderio di essere di nuovo bambini, o forse di essere bambini insieme. In parte è il desiderio di far posto alla giocosità dentro la gravità degli adulti, in parte un desiderio di essere amati per primi, e incondizionatamente (ad esempio senza pretese sessuali, anche se indubbiamente non senza favori sessuali). Se ci si potesse riuscire, ciò capovolgerebbe la nostra situazione nei confronti del tempo, facendo del matrimonio il campo e la scoperta dell'innocenza. (Cavell, 1999, p. 22)

Dunque, potremmo iniziare ad affrontare il tema della commedia del rimatrimonio individuando quelle che possono essere definite le proprietà⁷⁴ del genere:

- 1) la separazione e il rischio di divorzio;
- 2) una significativa e prolungata discussione su ciò che costituisce il matrimonio;
- 3) una scena in cui l'uomo insegna qualcosa di fondamentale alla donna (la "creazione" della donna);

⁷⁴ Su questo cfr. ancora Sparti 1999.

- 4) il passaggio verso una diversa dimora e una nuova concezione del tempo;
- 5) l'assenza di figure materne;
- 6) una esplicita rinuncia ai figli da parte della coppia.

Questa sestina di proprietà ricorda le sei strutture, o fasi, teorizzate da Frye per ogni *mythos* letterario, ma non bisogna lasciarsi ingannare da quelle che a una prima lettura potrebbero apparire delle analogie formali, dal momento che il discorso costruito da Frye riguarda le diverse potenzialità di ogni tipologia di racconto e non le sue fasi effettive. Le commedie del rimatrimonio potrebbero, dunque, appartenere, in base alle osservazioni di Cavell, a una fase strutturale intermedia tra due *mythoi*, quello commedico e quello del *romance*. Se torniamo alla dissertazione ivi dedicata a Frye nel primo capitolo, possiamo senz'altro riconoscere la quarta fase della commedia, la quale segna il passaggio dal mondo dell'esperienza a quello ideale dell'innocenza e del *romance*, come struttura di riferimento per i film in questione: le cosiddette commedie del *mondo verde*. Più specificamente, i sette film *screwball* che costituiscono i membri "generici" del rimatrimonio seguono, se vogliamo, le fasi rituali incorporate nella struttura del *romance* shakespeariano: un primo periodo di preparazione caratterizzato da un'istanza anti-comica (la separazione e il rischio di divorzio); l'inversione dei valori e la perdita temporanea di identità (la creazione della donna, il passaggio verso una diversa dimora e una nuova concezione del tempo); la fase finale della riscoperta identitaria, a carattere sociale e/o individuale (il riconoscimento e, quindi, il ri-matrimonio tra gli individui che compongono la coppia, con esplicita rinuncia alla messa al mondo di eventuali figli). Questo nucleo retorico fondante, che permette di stabilire un parallelo con le categorizzazioni del passato, subisce un ulteriore assestamento grazie alle manovre filosofiche operate da Stanley Cavell, generando sette blocchi tematici, uno per ogni film: la ricerca dell'identità, l'accettazione della finitezza e la trasgressione, il raggiungimento di una finalità senza scopo, l'importanza della conversazione, il rinvio come sospensione della pena in mancanza di

perdono esplicito, la battaglia dei sessi, la devozione nei confronti della ripetizione.

Partiamo da *Susanna* (1938) di Howard Hawks, il film più rappresentativo e celebre della commedia *screwball*, la cui trama presenta una grossa differenza rispetto dagli altri sei membri del genere: non c'è reale rimatrimonio tra i due protagonisti, dato che di fatto lo accomuna ad *Accadde una notte*, solo che nel caso del film di Capra la compensazione della divergenza è molto più diretta e ancorata alla narrazione. «[...] giustifico la sua inclusione nel genere rimatrimoniale evidenziando gli sforzi dei due protagonisti per separare le loro vite l'una dall'altra, sforzi in cui il tentativo di fuga si trasforma sempre in (e dunque si rivela come) un processo di ricerca dell'altro» (Cavell, 1999, p. 88), afferma Cavell prima di intraprendere l'analisi del film di Hawks. *Susanna* può essere considerato un racconto sulla terapia amorosa: è la donna a fornirla, essendo molto meno propensa a soccombere allo scetticismo nei confronti dell'amore, laddove invece l'uomo è portato a reprimere la consapevolezza relativa al proprio oggetto del desiderio. Del resto il titolo originale del film, *Bringing Up Baby*, ovvero letteralmente "educando il bambino" (anche se in questo caso "Baby" è il nome di uno dei personaggi), fa riferimento proprio alla pratica terapeutica elargita in favore del maschio inesperto. La storia ha inizio alla vigilia di un matrimonio: quello tra David, un distratto paleontologo (Cary Grant), e la sua assistente Miss Swallow. L'uomo però sembra avere per la testa tutt'altro genere di preoccupazioni: in plastica posa *rodiniana*, all'interno del museo di storia naturale presso cui lavora, David pensa alla clavicola intercostale, che gli permetterà di completare la ricostruzione di un gigantesco scheletro di brontosauo, e all'appuntamento per giocare a golf con tale Mr. Peabody, il milionario che dovrebbe fare una cospicua donazione (un milione di dollari) al museo. A partire da questo prologo, si potrebbe delineare brevemente la trama nel seguente modo⁷⁵: durante la partita di golf,

⁷⁵ Cfr. la voce *Susanna* in P. Farinotti, *Dizionario di tutti i film*, Esedra-Mondadori, Milano 1999, p. 1497.

David conosce la stramba ereditiera Susan che si innamora di lui e lo trascina in una girandola di equivoci a cui prenderanno parte un cagnolino (George), che ruba il prezioso osso finalmente arrivato, e una coppia di leopardi perfettamente identici, uno mansueto (Baby) e l'altro ferocissimo. Alla fine Susan riesce a farsi corrispondere da David, ma tentando di raggiungerlo in cima all'impalcatura fa andare in pezzi lo scheletro del brontosauo. In realtà, Cavell suddivide la restante parte del film in dieci sequenze (cfr. Cavell, 1999, pp. 90-92): 1) nel campo da golf, lo scienziato è distolto dal gioco e dalla conversazione con Peabody da una giovane donna di nome Susan (Katherine Hepburn) che con un colpo sbilenco rovina la macchina di David e poi la ruba; 2) quella sera, al ristorante di un lussuoso hotel, i due si rincontrano e Grant scivola su un'oliva buttata dalla Hepburn; cominciano a discutere su chi dei due stia inseguendo l'altro e, dopo ulteriori atti mancati, ognuno strappa una parte del vestito dell'altro; anche stavolta David manca la discussione con Peabody perché è costretto a strisciare via dal ristorante scortando fuori la Hepburn; 3) nel proprio appartamento, Susan cuce la coda del frac di lui e gli promette di rimediare alle ripetute figuracce con Peabody, che lei conosce e al quale finisce per tirare delle pietre, dopo aver fatto un ulteriore giro in macchina con Grant; è a questo punto che David confessa a Susan del suo imminente matrimonio; 4) mentre si trova nel suo appartamento, a David viene recapitato l'osso preistorico e si precipita da Susan, con l'osso in una scatola, per salvarla da un leopardo che si scopre essere Baby, un animale addomesticato regalato dal fratello; 5) portando Baby a casa di Susan nel Connecticut, i due urtano un camion di pollame, comprano quindici chili di carne cruda e Susan ruba un'altra automobile; 6) a casa, Susan ruba i vestiti di David mentre lui fa la doccia, costringendolo a indossare il suo *negligé*; successivamente David indossa il completo da caccia del fratello di Susan e va alla ricerca dell'osso di brontosauo che il cane George ha sottratto dalla scatola; più tardi, uno stranito David fa la conoscenza della zia di Susan, potenziale donatrice di un milione di dollari, somma che Susan però si aspetta di

ereditare; durante il pranzo, David fa la conoscenza del Maggiore, amico della zia di Susan, al quale viene fatto intendere che David ha avuto un esaurimento nervoso e che si chiama *Bone* (osso); 7) a tavola, David tiene d'occhio George e il maggiore esegue il grido d'accoppiamento del leopardo al quale arriva una risposta⁷⁶; 8) Baby scappa, George scompare, David e una divertita Susan trascorrono tutta la notte a cercarli vagando per i boschi; vengono catturati, lei da uno psichiatra, lui dallo sceriffo; 9) i due finiscono dietro le sbarre e, dopo poco, vengono raggiunti dagli altri abitanti della casa; Susan trova uno stratagemma e fugge dalla finestra per poter fornire la prova della presenza di un leopardo nel Connecticut; torna con un leopardo, una belva assassina fuggita da un circo; David la salva, come avrebbe dovuto fare la prima volta in cui si era precipitato nel suo appartamento; 10) nell'epilogo, Susan arriva al museo con l'osso, che è riuscita a recuperare, e annuncia di aver ereditato il denaro; David si rifugia sull'impalcatura in cima al brontosauo e le dice di amarla; lei prova a raggiungerlo e, nel saltare dalla scala allo scheletro, rischia di precipitare, ma lui la afferra e la issa sull'impalcatura, mentre lo scheletro va in mille pezzi; i due si abbracciano, mimando la posa di un'altra celebre statua di Rodin, *Il bacio*.

Ora, per quale motivo Cavell si prodiga a descrivere nel dettaglio una trama apparentemente insensata come quella di *Susanna*⁷⁷? Le risposte sono molteplici. Innanzitutto, possiamo senza dubbio affermare che la caratteristica fondamentale del film di Hawks (e delle commedie *screwball* più autentiche) è la velocità narrativa, accompagnata da quella linguistica: il *timing*. E questo aspetto prevale naturalmente sulla costruzione della trama, nel senso in cui essa è finalizzata all'exasperazione ritmica, per poter ottenere l'effetto

⁷⁶ Alla risposta del leopardo, il Maggiore, interpretato da Charles Ruggles, chiede: «Ci sono leopardi nel Connecticut?», frase a cui si deve l'emblematico titolo scelto da Cavell per il capitolo su *Susanna*: «Leopardi nel Connecticut».

⁷⁷ Le riflessioni di Cavell a riguardo si basano anche sull'analisi di alcune frasi pronunciate all'interno dei dialoghi e sulla spiegazione di giochi di parole che la traduzione italiana, di fatto, non rende. In questa sede ci limitiamo, dunque, a riportare soltanto i passaggi più funzionali alla nostra dissertazione.

commedico, che in questo caso si avvicina molto alla farsa e alle soluzioni *slapstick*. «A un certo punto diventa chiaro che la superficie del dialogo e dell'azione di Susanna, la loro modalità di costruzione, sono una specie di doppio senso più o meno lampante e continuo» (*ivi*, p. 92). Tutto ciò che viene detto o agito o narrato in *Susanna*, secondo Cavell, oscilla sempre tra il letterale e l'allegorico, laddove l'allegoria sottesa ha sempre connotazione sessuale; i personaggi stessi sono del tutto inconsapevoli dei doppi sensi con cui si esprimono e ciò è una chiara fonte di effetti comici.

Il problema critico dell'approccio a questi personaggi, o il problema della loro descrizione, può essere posto in questi termini: se non notiamo l'altra faccia delle loro parole e delle loro azioni, allora non li comprenderemo mai, non capiremo mai perché uno sia in *trance* e l'altra in delirio [*madcap*]. Ma se invece notiamo l'altra faccia delle loro parole e delle loro azioni, perderemo la nostra esperienza di essi in quanto individui, non vedremo i loro esercizi di coscienza. Noi non dobbiamo conoscerli né rinunciare a conoscerli, né oggettivarli né soggettivarli. E questo è un modo di definire il problema epistemologico delle altre menti. (*Ivi*, p. 95)

Altra questione. Rileggendo le sequenze individuate da Cavell si ha come l'impressione che le azioni dei protagonisti del film si susseguano in una sorta di precipitazione a-teleologica, verso il termine di un movimento che si può assumere come il "raggiungimento di una finalità senza scopo" o ancora un "indirizzo senza direzione". Chi segue chi? Chi sta dietro chi? Qual è il posto per ciascuno? Cos'è che, di fatto, guida le azioni dei personaggi verso l'epilogo? Nell'assecondare simili interrogativi, Cavell arriva a definire Susanna una *commedia dell'uguaglianza*: «[...] poiché rende ugualmente ridicola l'idea che uomini e donne siano diversi e l'idea che non lo siano» (*ivi*, p. 99). Il *romance* del rimatrimonio in questo forza la distinzione tra *Old* e *New Comedy* perché la sua struttura presenta sempre il ragionevole dubbio su chi sia l'eroe, tra l'uomo e la donna, chi sia il partner attivo e chi stia inseguendo chi. «Si tratta di

riconoscere il fatto che tutto, e chiunque, può essere avventuroso, e che quanto si fa è meno importante della circostanza di farlo assieme. In *Bringing Up Baby*, ad esempio, la coppia non fa apparentemente nulla dall'inizio alla fine, se non divertirsi assieme, giocare (un'attività che si esaurisce nella pura circostanza di essere praticata)». (Sparti, 1999, VI). Palesi sono gli “sforzi” dei due protagonisti finalizzati alla separazione definitiva delle loro vite, sforzi in cui il tentativo di fuga si trasforma sempre in un processo di ricerca dell'altro e in cui l'amoreggiamento è strutturato nella forma di un addio abortito, il tutto seguendo i dettami stilistici della convenzione comica secondo cui il risveglio dell'amore rende il maschio vittima di uno stato di *trance* e gli fa perdere il controllo del proprio corpo, mettendolo nelle condizioni di cadere rovinosamente o di rompere degli oggetti.

Il film, in breve, pone una questione riguardante la convalida del matrimonio, la realtà del suo legame, nel modo in cui tale questione è posta nel genere della commedia del rimatrimonio. La sua risposta partecipa (o contribuisce con la sua particolare tonalità) alla risposta che tale struttura fornisce: che la validità del matrimonio esige la disponibilità [*willingness*] alla ripetizione, la disponibilità al rimatrimonio. L'obiettivo della conclusione è far tornare i due ad un particolare momento della loro passata vita comune. Non è richiesta alcuna nuova risoluzione, ma soltanto la ripresa di un'azione che è stata, per così dire, interrotta; non si deve ricominciare da capo ma ricominciare un'altra volta, trovando il filo e riprendendolo. Con un pizzico di metafisica in più: solo coloro che sono già sposati si possono autenticamente sposare. È come se sapessimo che si è sposati quando si giunge a capire che non si riesce a divorziare, cioè quando si trova che le proprie vite semplicemente non si districano. Se l'amore è fortunato, questa conoscenza verrà salutata dalle risate. (Cavell, 1999, pp. 104-105)

Susan e David non sono mai stati sposati, ma sono riusciti a costruire un passato comune a partire dal quale poter ricominciare un'altra volta: la notte trascorsa insieme nelle foreste del Connecticut, come

allegoria avventurosa della prima notte di nozze, o meglio, come sogno di quella particolare notte in cui regna un'atmosfera ludica, permeata di erotismo limbico, adolescenziale. «È come se la loro notte d'estate fosse trascorsa non a innamorarsi al primo o al secondo sguardo, ma a diventare amichetti, a inventarsi un passato comune, perduto, a cui poter desiderare di rimanere fedeli» (*ivi*, p. 106). Il Connecticut è il *mondo verde*, dunque, un altrove in cui succede sempre qualcosa, un posto mitico che deve essere raggiunto e che pertiene alle sfere della memoria e dell'avventura, un luogo, o forse una qualche dimensione spazio-temporale, verso cui la coppia *deve* poter tornare. Nel Connecticut delle commedie sembra che nessuno sappia come arrivare, quasi esistesse solo cinematograficamente: arrivarci equivale alla violazione di una legge e a intraprendere un'avventura assurda. «Se il Connecticut (o l'America stessa) è il luogo dove la felicità di queste commedie è possibile e può realizzarsi, si tratta di un luogo deliberatamente fittizio» (Sparti, 1999, VI). Come avremo modo di notare, laddove non sia presente come snodo drammatico in altri membri del genere, esso viene sostituito da situazioni compensatorie: una narrazione *on the road*, ad esempio, o un qualche dorato paradiso perduto dell'infanzia, o addirittura un mondo nero in cui tutto è sospeso, invertito. «Non si tratta tanto della casa come mondo privato. Si tratta piuttosto del fatto che i due sono a casa – in intimità – l'uno con l'altro, a prescindere da dove siano, o dalla possibilità di condividere un tetto [...]. Questo primato dell'abitare sull'abitazione viene sottolineato alludendo a una casa, o forse meglio a una *home, per loro* (i due protagonisti): una *home* che non è necessariamente un posto ma una prospettiva, una direzione condivisa, un senso di reciproca appartenenza anche quando si è in movimento» (*ibidem*).

Un'ulteriore risposta alla domanda posta in apertura, ovvero quale sia la ragione che spinge Cavell a descrivere la trama di *Susanna* nel dettaglio, concerne il senso della ripetizione e la resa di tale senso. Nel film si susseguono ripetizioni verbali, *tableaux vivants* (i due riferimenti a Rodin all'inizio e alla fine), battute varie, situazioni

sceniche e trovate oggettuali: due sono i furti di auto, le palle da golf, le borsette, gli ossi, i cappelli, i salvataggi e, naturalmente, i leopardi. La scoperta riguardante la presenza di due distinti leopardi nel Connecticut è ciò che catalizza e, al tempo stesso, risolve la storia: il vero punto cruciale di *anagnorisis*, inteso da Frye come tema archetipo della commedia.

Il montaggio di questo passaggio, avanti e indietro da un leopardo all'altro, sottolinea che non ci vengono mai mostrati i leopardi nella stessa inquadratura. Si riconosce così che mentre nella finzione narrativa ci sono due leopardi, nel dato filmico ce n'è uno solo; un Baby con due nature, quella domestica e quella selvaggia, o se vogliamo quella latente e quella manifesta. È questa conoscenza e questo riconoscimento che spinge l'uomo, fino a quel momento in una trance di innocenza, a mostrare la sua acquisizione di coscienza trovando il coraggio per farla crollare. (Cavell, 1999, pp. 106-107)

Il senso della ripetizione contribuisce sia a definire la struttura formale delle commedie del rimatrimonio sia a stabilirne un'ermeneutica: « [...] i protagonisti accettano la percezione sottintesa che il matrimonio richiede una verifica autonoma, che niente può mostrare dall'esterno la sua validità; e la commedia che ne deriva consiste nei loro tentativi di capire, forse di sovvertire, di districarsi dalla necessità del salto iniziale per muovere direttamente verso uno stato di riaffermazione» (*ivi*, pp. 105-106). È il vincolo matrimoniale che appare in discussione, come qualcosa di irriconoscibile da mettere alla prova: «Non è un caso che il matrimonio come evento – la cerimonia – non sia mai mostrato (né il primo, né quello nuovo o ripetuto). Quello che ci viene mostrato è invece come la ri-unione possa essere perseguita. Rispetto a questa incapacità di riconoscere (e dunque alla necessità di riscoprire il senso de) il vincolo – osserva Cavell –, la "tesi" che affiora nelle *Comedies* è la seguente: quanto costituisce il matrimonio non sta *al di fuori* del matrimonio stesso» (Sparti, 1999, III). Secondo Cavell, queste commedie ci invitano a ripensare ciò che pensa Nietzsche quando, nella *Genealogia della morale*, dice che noi

mettiamo in dubbio il nostro diritto alla felicità, alla ricerca della felicità, e lo dice riflettendo sull'idea di matrimonio connessa a quella dell'ordinazione sacerdotale, come nel caso delle nozze di Lutero: «Io sostengo che una struttura che raffigura delle persone che cercano di risposarsi, raffigura inevitabilmente delle persone che riflettono sull'idea del matrimonio. Ciò viene dichiarato in un passaggio presente in ognuno di questi film, in cui uno o entrambi i partecipanti provano a cimentarsi con una formulazione teorica astratta della loro incresciosa situazione. [...] È per questo che le loro conclusioni hanno quella particolare forma non-conclusiva, che ho definito aforistica. (Cavell, 1999, p. 112). Tra le sette commedie del rimatrimonio, quella che contiene l'esempio più elaborato di questa formulazione, è certamente *L'orribile verità*⁷⁸ (*The Awful Truth*, 1937) di Leo McCarey: «[...] l'unico film del gruppo in cui il divorzio e l'ambientazione nel Connecticut non sono fuori posto ovvero, si trovano in quello che tenderemmo a considerare come il loro luogo naturale. La storia della coppia inizia infatti con il divorzio e si conclude nel Connecticut» (*ivi*, p. 238). I coniugi Warriner, Jerry (Cary Grant) e Lucy (Irene Dunne), divorziano dopo essersi accusati reciprocamente e ingiustamente di infedeltà. Devono passare novanta giorni prima che la sentenza diventi esecutiva (e che quindi gli sia concesso di potersi risposare), durante i quali entrambi si impegnano a sabotare platealmente le relazioni amorose intraprese dall'ex partner fino a riscoprirsi innamorati e a riconciliarsi. Lo svolgimento della trama si dipana in maniera lineare, ininterrotta, lungo un arco temporale maggiore rispetto agli altri film. «La riuscita del film mi sembra dunque consistere nel ritrovare le radici quotidiane della commedia, nel mostrare il giorno di festa verso cui tende l'azione come una sorta di incrocio verso il quale e dal quale una vita normale,

⁷⁸ È interessante notare che per Stanley Cavell non necessariamente tutti i film del genere “commedia del rimatrimonio” siano anche “screwball” o che, per lo meno, non lo si possa affermare con certezza. Sul dubbio riguardante *The Awful Truth*, cfr. *Id.*, *Cities of Words: Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge MA 2004, p. 383.

un ciclo diurno senza fine, possa razionalmente procedere» (*ivi*, p. 244). Se l'esperienza della commedia classica è collocata temporalmente dall'alternarsi delle stagioni, in questi film è la successione quotidiana di luce e buio a segnarne la "presunta" progressione teleologica. Secondo Cavell, ciò contribuisce a ridefinire il comico come un qualcosa che dipende fundamentalmente dall'atteggiamento verso gli eventi e non dagli eventi in sé stessi, laddove per "atteggiamento" si deve intendere il riconoscimento della dipendenza dagli eventi della quotidianità senza il bisogno di sapere in anticipo dove tale dipendenza cominci e dove finisca. Cavell parla in tal senso di un'epifania globale del comico come "redenzione della quotidianità", ma è un aspetto che svilupperemo meglio nell'operare un confronto tra commedie e melodrammi. Per il momento ci basti considerare che in queste storie:

La conclusione [...] non si riassume tanto nella formula e vissero per sempre felici e contenti, ma piuttosto in qualcosa del tipo: questo è il modo in cui vissero, dove il questo non si riferisce soltanto alla conclusione del film, ma riassume allo stesso tempo l'intera storia [...]. Non c'è un'altra vita per i protagonisti: questa vita è abbastanza. È un'idea felice: è l'idea di felicità propria di questo genere di commedia. (*Ivi*, p. 246)

Ne *L'orribile verità* una simile consapevolezza emotiva e intellettuale da parte dei protagonisti arriva in un luogo che sospende le leggi della quotidianità e che, dunque, conduce Jerry e Lucy a poter riconsiderare la loro situazione: il cottage di zia Patsy (da sottolineare, zia e non madre di Lucy) nel Connecticut. I due, quasi, ex coniugi Warriner vi giungono, infatti, meno di un'ora prima della mezzanotte che segnerà la fine del loro matrimonio, in seguito a una miriade di rocambolesche vicende. Cosa succede nel Connecticut? Tutto e niente, come vuole l'esperienza del finale di un'autentica commedia romantica, più simile all'atto di risveglio da un mondo onirico che a un'effettiva risoluzione razionale. Semplicemente, Jerry e Lucy condividono il tempo dell'attesa, scandito dal suono di un buffo orologio a cucù con due

porticine dalle quali ogni quarto d'ora esce fuori una coppia di pupazzetti. Strano condividere un qualcosa che ha valore proprio in quanto annullerà ogni futura possibilità di condivisione: «Nei rispettivi letti, in stanze adiacenti, come se le loro vite scorressero parallele, senza toccarsi – e i passi fatti insieme ora sembrano meccanici – ciascuno guarda dal suo lato la stessa porta che sbatte, nella segreta speranza che si apra di nuovo» (*ivi*, pp. 268-269). La porta – barriera, limite, ciò che segna la possibilità di una trasgressione – si apre più volte e altrettante volte viene richiusa, ora a causa di uno spiffero d'aria, ora per i dispetti di un animale totem come il gatto, o perché sono gli stessi personaggi a cercare di annullarne il valore simbolico (anche in questo caso, resta ambiguo il verso dell'azione, non essendo chiaro se la loro volontà sia quella di mostrarsi risoluti nel chiuderla o, in definitiva, nel lasciarla aperta). E così i due intraprendono la conversazione risolutiva, quella che fornirà la chiave d'accesso al nuovo inizio e alla validazione del loro matrimonio (e del successivo rimatrimonio) come di un qualcosa che paradossalmente ha poco a che fare con il cambiamento:

La porta si apre per la seconda volta.

JERRY Tra mezz'ora non saremo più marito e moglie: non ti sembra buffo?

LUCY Sì, è buffo che le cose siano messe così solo perché tu le vedi in un certo modo.

JERRY Come?

LUCY Voglio dire, se tu non le vedessi come le vedi, le cose non sarebbero messe in questo modo, giusto?

JERRY Le cose stanno come le hai messe tu.

LUCY Eh, no: stanno come tu pensi che io le abbia messe. Io non le ho per niente messe in quel modo. Le cose sono uguali a com'erano prima, solo che anche tu sei sempre lo stesso, per cui... mi sa che le cose non potranno mai più essere come prima. Buonanotte.

[...]

La porta si è aperta per la terza e ultima volta.

LUCY Sei molto confuso, vero?

JERRY Sì. E tu?

LUCY No.

JERRY Beh, dovresti esserlo, perché hai torto quando dici che le cose sarebbero diverse perché non sono più le stesse. Le cose sono diverse, ma in un senso diverso. Tu sei sempre la stessa, ma io sono stato un cretino. Ma adesso non lo sarò più. Perciò, se io sono diverso, non pensi che le cose potrebbero essere di nuovo le stesse di prima? Solo... un pochino diverse.

LUCY Dici sul serio, Jerry? Basta con i dubbi?

Jerry non risponde direttamente, ma dice che è preoccupato per la maledetta serratura, quella della porta. Incoraggiato dall'occhiata che lei gli rivolge, sistema una sedia sotto la maniglia della porta, ma sembra poi sorpreso nel rendersi conto che in questo modo si ritrovano entrambi chiusi nella stessa stanza. Lei si sdraia sul letto ridendo. (*Ivi*, pp. 270-271)

Questo lungo dialogo, dal sapore vagamente metafisico, presenta delle analogie con il *Parmenide* di Platone, dal quale Cavell estrapola il seguente passaggio:

PARMENIDE Allora ciò che continuamente viene ad essere più vecchio di se stesso deve insieme venir ad essere anche più giovane di se stesso, se deve esserci qualche cosa di cui venga ad essere più vecchio.

ARISTOTELE Che dici?

PARMENIDE Questo: nulla può venir ad essere differente da altro che sia già differente da esso, ma di ciò che è già differente esso lo è già, di ciò che è venuto ad essere differente già lo è venuto ad essere, di ciò che lo verrà ad essere lo verrà ad essere, e di ciò che è nell'atto di venire ad essere differente non si dà che un qualche cosa né sia venuto ad essere né sia per venire ad essere né sia già in qualche modo differente, ma lo viene ad essere e non c'è altra possibilità.

ARISTOTELE È necessario. (*Ivi*, p. 271)

L'accostamento dei due dialoghi attesta una doppia rivelazione: in primo luogo, quella secondo cui i pensieri espressi da uno dei più

complessi passaggi filosofici mai composti si ritrovano verosimilmente in una conversazione contemporanea, o in una rappresentazione della stessa ad opera di un abile scrittore che può avere studiato Platone all'università come può non averlo fatto; in secondo luogo, rivela che «[...] c'è qualcosa di comico nella filosofia più sublime» (Cavell, 2004, p. 378, traduzione mia). Così come può valere la considerazione speculare: «La filosofia, che può prendere le mosse dalla meraviglia (mostrandosi in ciò collegata alla tragedia), può continuare nella controversia (e in ciò si rivela parente della commedia). Il pensiero umano, che nel tempo ritorna su se stesso, non può escludere né la tragedia né la commedia» (Cavell, 1999, p. 271). Alla luce di quanto emerge dalla conversazione di Jerry e Lucy, qual è allora l'orribile verità a cui allude il titolo del film e cosa essa ha a che fare con la commedia? «È un'orribile, terrificante verità quella in base alla quale il riconoscimento dell'alterità degli altri, ossia di una separazione ineluttabile, è la condizione della felicità umana. L'indifferenza corrisponde al rifiuto di questa condizione» (Cavell, 2004, p. 381, traduzione mia). E ancora: «Un'altra orribile verità di finitudine è che, come divinità, noi mortali non siamo in generale affidabili lettori della mente, per cui l'amore tra mortali, per essere conosciuto, deve essere detto» (*ivi*, p. 382, traduzione mia). La conversazione parmenidea tra i due coniugi mette in forma di parole ciò che fino a quel momento costituiva l'amorfia paradigmatica delle loro *impasse*, adeguando le coscienze all'idea di poter raggiungere una nuova visione del tempo e, quindi, di accettare le conseguenze di un Eterno Ritorno. Ed è la limpidezza del pensiero che prepara al perdono, al risveglio commedico, all'esperienza di ciò che autori come Emerson e Thoreau chiamano "alba": «La conquista di un nuovo inizio, una nuova creazione, un'innocenza, attraverso una serie di cambiamenti che realizzano o costituiscono il superamento della vendetta» (Cavell, 1999, p. 276). La redenzione per mezzo della felicità non dipende da qualcosa che deve ancora succedere, ma dalla fede, dalla devozione in qualcosa che, giorno dopo giorno, sta sempre accadendo è che costituisce l'aspetto più intimo dell'essere sposati,

proiettato in una metafisica della ripetizione che fa eco a Kierkegaard e, naturalmente, al Nietzsche dell'Eterno Ritorno: un innalzamento o ascensione del tempo, il matrimonio tedesco, l'*Hochzeit*. «[...] in *L'orribile verità* quando la macchina da presa stacca sull'imminente abbraccio tra Cary Grant e Irene Dunne per andare a scoprire una coppa di figurine umane che segnano il passaggio del tempo saltellando insieme su un orologio a forma di casa, ecco, trovo che in quell'immagine sia detto qualcosa di metafisico su cosa è il matrimonio, come nuovo modo di abitare il tempo» (Cavell, 2005, p. 90, traduzione mia). Solo in questo modo può avere luogo ciò che Nietzsche concepisce nello *Zarathustra* come “superamento della vendetta” e che è legato al concetto di metamorfosi.

Tre metamorfosi io vi nomino dello spirito: come lo spirito diventa cammello, come il cammello leone, e infine il leone fanciullo. Molte cose pesanti vi sono per lo spirito, lo spirito forte e paziente nel quale abita la venerazione: la sua forza anela verso le cose pesanti, più difficili a portare. [...] Crearsi la libertà e un no sacro anche verso il dovere: per questo, fratelli, è necessario il leone. [...] Perché il leone rapace deve anche diventare fanciullo? Innocenza è il fanciullo e oblio, un nuovo inizio, un giuoco, una ruota ruotante da sola, un primo moto, un sacro dire di sì. (Cavell, 1999, p. 276)

«I cammelli di pesanti matrimoni li conosciamo; e anche i leoni che li disprezzano. Un “No” comico al matrimonio costituisce la farsa. I film di cui abbiamo trattato in questo libro mi sembra propongano un “Sì” comico» (*Ibidem*), commenta Cavell rileggendo il brano nicciano sopracitato. De resto, secondo l'autore di *Alla ricerca della felicità* il collegamento Nietzsche – Leo McCarey non può essere casuale:

Per accettare questo collegamento bisogna solo accettare la validità di due proposizioni: 1) Nietzsche e McCarey possiedono entrambi un'originalità, o quantomeno ciascuno dei due si esprime sul terreno che gli è congeniale, entro il quale sia l'uno che l'altro sanno quel che fanno e sono in grado di progettarlo; 2) esistono alcune verità che,

nella convergenza dei concetti di tempo, infanzia, perdono, superamento della vendetta e accettazione della ripetitività dei bisogni del corpo e dell'anima – dei moti e dei motivi, dell'estasi e della routine, della sessualità e degli amori dell'individuo – si configurano come verità dell'io. Qualsiasi cosa rivelino essere, saranno delle orribili verità: altrimenti perché mai sarebbe così doloroso scoprire ed esprimere la verità su noi stessi? (*Ivi*, p. 277)

Se un'orribile verità, in tutte le sue sfumature di significato, è ciò che fonda intimamente la legittimità del matrimonio, per Cavell diventa altrettanto importante stabilire l'accettazione di una validità del divorzio, come opzione morale. Per questo motivo, utilizza un testo come *Dottrina e disciplina del divorzio* (1643) di John Milton al fine di caratterizzare le proprietà dei sette membri delle commedie del rimatrimonio. I brani citati sono due, il primo dei quali verte sul pretesto della solitudine dell'uomo come base teologica costitutiva del matrimonio e si appella alla metafora biblica concernente il tema della creazione.

Quale fosse lo scopo principale di Dio nel creare la donna perché si unisse all'uomo, le sue stesse parole istitutive lo dichiarano, e senza alcun fallo ci informano di cosa è matrimonio e di cosa non lo è, a meno che non pensiamo che queste parole siano state poste a caso: «Non è bene, – disse egli, – che l'uomo debba stare da solo. Io gli farò un aiuto che gli sia convenevole» (*Genesi*, 2, 18). Da queste parole così piane non si può che concludere (né alcun interprete istruito ha mai fatto altrimenti) che nell'intenzione di Dio una convenevole e felice conversazione è il primo e più nobile fine del matrimonio, poiché noi non troviamo alcuna espressione che implichi la conoscenza carnale in modo altrettanto necessario di questa prevenzione della solitudine per la mente e lo spirito dell'uomo. (*Ivi*, p. 55)

Una conversazione “convenevole e felice” come “prevenzione della solitudine per la mente e lo spirito” è ciò che non solo conferisce validità al rito matrimoniale, ma che in più finalizza il processo della

creazione identitaria. Nelle commedie del rimatrimonio l'aspetto relativo alla tentazione della conoscenza gioca un ruolo abbastanza generale e fondante: si tratta di film radicati nell'idea della Caduta, in quella che nominalmente corrisponde alla creazione dell'umano, o nello specifico, alla creazione della donna, della differenza tra i sessi, come modalità di (ri)creazione dell'umano. È però inevitabile il riferimento a un altro livello identitario, che vede il contratto matrimoniale come miniatura del contratto sociale, in base al quale la partecipazione comunitaria prende a sua volta la forma di conversazione convenevole e gioiosa. Anche in questo caso, Cavell fa riferimento a un brano di Milton:

Colui che si sposa, intende così poco tramare per la propria rovina quanto colui che contrae alleanza; e come un intero popolo sta a un governo malato, nella stessa proporzione sta un uomo a un matrimonio malato. Se essi, contro ogni autorità, contratto o statuto, possono per il sovrano editto della carità salvare non solo le proprie vite ma le proprie oneste libertà da un legame indegno, così contro ogni contratto privato, che costui non aveva mai stipulato a proprio discapito, riscatta se stesso dai disturbi insopportabili all'onesta pace e alla giusta soddisfazione. E a più forte ragione [...]. Poiché non vi è effetto alcuno della tirannia che possa gravare sulla comunità [Commonwealth] più di quanto questa infelicità domestica grava sulla famiglia. E si può dire addio a tutte le speranze di vera riforma dello Stato, se un male consimile alligna nella casa sfuggendo alla nostra attenzione e cura: dalla emendazione di esso dipendono non solo lo spirito e l'ordine della vita dei nostri adulti, ma la volenterosa e accurata educazione dei nostri bambini. (*Ivi*, p. 136)

La pratica conversazionale all'interno della coppia è il riflesso di un equivalente proiettato sulla dimensione sociale, se non addirittura sullo sfondo di questioni riguardanti l'identità nazionale, nella fattispecie quella americana, e, quindi, le tematiche dei diritti dell'uomo, della libertà e della serenità domestica: allo luce delle promesse espresse in sede statutaria, l'America è riuscita a salvaguardare la *ricerca della felicità*? È stata in grado di ottenere la

conversazione che pretende? Il tema dell'importanza della conversazione in questo suo duplice protendere, da una parte, verso la questione della creazione della donna e, dall'altra, verso ciò che si può esemplificare come conflitto pubblico *versus* privato, costruisce l'impianto analitico del film di George Cukor *Scandalo a Filadelfia* (*The Philadelphia Story*, 1940) che ripropone la coppia Cary Grant – Katharine Hepburn nella parte degli ex coniugi C. K. Dexter Haven e Tracy Lord. La scena iniziale del film si svolge sulla soglia di una lussuosa dimora di campagna. Un corrucciato Dexter fuoriesce dalla porta in tenuta da viaggio e muove verso l'automobile, portando con sé una valigia e un borsone da golf. Appare intanto sulla soglia Tracy Lord, in negligé, che lo contempla silenziosa brandendo una mazza da golf, evidentemente dimenticata dal marito. La donna spezza la mazza in due, facendo pressione sul suo ginocchio sollevato, e scaglia i frammenti sul prato antistante. Dexter posa il suo bagaglio, torna indietro verso di lei, alza il pugno per colpirla e, infine, la spinge in casa facendola rovinare a terra. Immediatamente sullo schermo appare la scritta “Due anni dopo” e noi spettatori ritroviamo la stessa casa, Tracy e le altre donne Lord – la madre e la piccola sorella Dinah – impegnate in una discussione sull'imminente matrimonio di Tracy con il suo nuovo fidanzato George Kittredge. La storia narra dei preparativi matrimoniali e del modo in cui Dexter cerca di riconquistare il cuore della capricciosa e algida Tracy, sotto lo sguardo compiaciuto di due giornalisti (uno dei quali è Mike Connor, interpretato da James Stewart) incaricati dal magazine *Spy* di effettuare un *reportage* sulle più blasonate nozze dell'alta società di Filadelfia⁷⁹, reportage che, a causa dell'imprevedibile epilogo, prende il nome di “Scandalo a Filadelfia”. La prima divergenza rispetto agli altri sei membri del genere è la presenza della madre della protagonista. Si tratta però di una figura scialba, incapace di offrire a Tracy la protezione e il conforto dovuti e che per questo non ha alcun

⁷⁹ È evidente il valore simbolico dell'ambientazione, essendo Filadelfia il luogo in cui nel 1776 viene stipulata la Costituzione Americana che sanciva il diritto alla *pursuit of Happiness*.

ruolo nella diegesi del film. Il secondo dato eclatante riguarda l'assenza del *mondo verde*, del passaggio catartico attraverso le foreste del Connecticut.

Poiché sto lavorando su una nozione di genere che richiede che una caratteristica di uno dei suoi membri si debba ritrovare in tutti, o che in ciascuno si trovi qualche equivalente o compensazione, sono spinto a chiedermi come la mettiamo con il fatto che *Scandalo a Filadelfia* è il solo film del nostro genere in cui la felicità della coppia è ritrovata, apparentemente, nel mondo più vasto in cui i due avevano divorziato, letteralmente nel posto in cui erano cresciuti insieme, e non spostandosi verso un mondo separato dal mondo pubblico, un mondo di loro propria invenzione, d'avventura. Questa strana caratteristica otterrebbe una equivalenza soddisfacente in *Scandalo a Filadelfia* se si potesse supporre che la coppia guarda la propria società più vasta come se fosse essa stessa un altrove, essa stessa la scena di un'avventura. (*Ivi*, p. 131)

Sarebbe come se, in un certo senso, il loro matrimonio venisse ritenuto il simbolo della società d'insieme e gli sposi ne fossero i sovrani. La continua riaffermazione della reciproca disponibilità a sposarsi non è in questo caso marcata dall'isolamento della coppia come un *altrove* rispetto al resto della società. *Scandalo a Filadelfia* è l'unico caso in cui, come succede nella commedia classica, l'epilogo mostra il trionfo della concordia tra le classi sociali e la presenza dell'intera società a una cerimonia nuziale (che nemmeno in questo caso però ci viene mostrata nella sua totalità, se non tramite due scatti fotografici, rubati, estrapolati dal reportage, il primo che mostra il trio Mike-Dexter-Tracy in posa di fronte al celebrante e poi il successivo che immortalava Tracy e Dexter da soli abbracciati). «Il mio sogno ambientato a Filadelfia è la storia di alcune persone riunite per un contratto a Filadelfia o nei dintorni, che dibattono sulla natura e sul rapporto delle classi da cui provengono. Non si sa chi finirà col firmare il contratto, poiché un tema principale è proprio se la classe superiore, diciamo l'aristocrazia, debba sopravvivere, e in caso

affermativo, quale ruolo possa giocare in una costituzione votata alla libertà» (ivi, p. 139). Al centro delle vicende, vi è sicuramente la questione concernente la figura della donna, che come le eroine della *Old Comedy* attraversa una fase di morte rituale per poi rinascere, assurgendo a nuova forma femminile (*ri-creata*), grazie all'educazione impartita dal suo uomo.

In *The Philadelphia Story* tale "creazione" [...] si attua "spezzando" una statua (una donna pietrificata nella sua artificialità) per estrarvi una donna. La questione dell'identità della protagonista viene esplicitamente sollevata sotto forma di domanda sullo status della donna: è una dea di pietra (un essere divino, pietrificato, solo da ammirare) o una donna incarnata? In questo film vi sono addirittura due uomini che assumono il ruolo di "educatori" della Hepburn, Cary Grant, il marito, e James Stewart, giornalista e poeta. Entrambi contribuiscono a liberare la donna dalla condizione che le impedisce di concedersi — a loro, ma soprattutto alla vita. Stewart la muove o la smuove con le sue poesie, ma non riesce a trasformarla, e anzi quando lei grida "O come vorrei essere utile al mondo" (invece di essere una vergine dell'alta società...), lui fraintende tragicamente la natura della richiesta, e afferma di volerla collocare in una torre d'avorio per adorarla da lontano. (Sparti, 1999, IV)

Alla base della prima separazione tra Tracy e Dexter vi è proprio un'identità femminile problematica, quella di lei, scarsamente incline all'autocoscienza e all'espressione dei sentimenti. Una sorta di crudele deità autoreferenziale, il prodotto estetico di un'elusione forzata, contro la quale Dexter non trova altro modo di rapportarsi se non quello di indulgere in una dipendenza sostitutiva, ossia l'abuso di alcool, per tentare di placare ciò che egli stesso definisce la sua "graziosa sete". La vera sete in questione ha più a che fare con la sfera del desiderio: ciò che condanna la divina Tracy ad essere solo adorata, e non amata, dipende da un voler a tutti i costi ignorare la propria sessualità e dalla sua pretesa di rimanere casta, virginale, pura come una statua.

Il tema della pietra, come è noto, è spesso simbolicamente associato alla negazione della vita: uccido con la pietra, uccido quando ho il cuore duro come pietra, e uccido la tua esistenza — la pietrifico — quando rinnego la capacità di riconoscerti. Anche Otello vede Desdemona come un "sepolcrale d'alabastro", e nel *Racconto d'inverno* Ermione appare a Leonte sotto forma di statua. L'essere trasformati in pietra è il destino di chi scompare o si sottrae dalla vita, ma nel caso del *Racconto d'inverno* è anche una risposta indotta dalla negazione di Ermione da parte di Leonte. Solo alla fine Leonte riconosce fino a che punto la pietrificazione della moglie fosse la conseguenza del suo particolare scetticismo, ed è questo riconoscimento che consente ad Ermione di risorgere in carne e ossa. (*Ibidem*)

Cavell qui riprende Freud e il saggio *Il tabù della verginità*, che precede di diversi anni il celebre saggio del 1931 intitolato *Sessualità femminile*. L'idea è quella secondo cui le seconde nozze riescono meglio delle prime a causa della "paradossale reazione della donna alla deflorazione". Tale reazione si concretizzerebbe in un atteggiamento di profonda e arcaica ostilità nei riguardi dell'uomo che per primo le ha fatto conoscere l'atto sessuale. Il rimatrimonio, dunque, inteso come pratica educativa, rappresenterebbe una soddisfacente strategia in grado di arginare le conseguenze di tale reazione paradossale: si può rimanere insieme a colui al quale si è stati legati la prima volta, scaricando la propria ostilità su una versione precedente di lui, relativa alla vita passata trascorsa con costui. La frigida dea delle prime nozze muore nel giardino notturno e rinasce di un vigore femminile più autentico, grazie all'opera compiuta dai suoi educatori uomini, perfetti fautori di attività conversazionale. Tutto ciò si traduce a livello narrativo in una serie di trovate emblematiche, tra le quali quella che vede Tracy vittima di una colossale sbornia al termine di una festa e del conseguente risveglio apportatore di una nuova lucidità coscienziale ed esistenziale. La nuova Tracy, educata dalle parole di chi l'ha realmente amata, è ormai una creatura

consapevole, pronta a rischiare il fallimento nella ricerca della felicità insieme alla seconda versione del suo primo marito Dexter.

Questa educazione è per molti versi una vera e propria metamorfosi, che si potrebbe esprimere drammaticamente, o drammaturgicamente, nei termini della figura della morte/resurrezione: la donna prima muore e poi rinasce (con un'altra identità). A volte questo mutamento magico o terapeutico, propiziato dall'uomo, ha luogo quasi letteralmente, come quando, ancora in *The Philadelphia Story*, la Hepburn sviene (muore come dea) e si risveglia (come donna — fra tre uomini che la desiderano: il marito, il giornalista poeta ed il potenziale nuovo marito), ossia "apre gli occhi", al proprio desiderio e alla propria sessualità: accetta l'importanza della propria condizione umana come condizione manchevole e incompleta, desiderante. (*Ibidem*)

Il processo di creazione della donna ha, quindi, molto a che fare con alcune processualità parallele, riguardanti l'educazione, la ricerca dell'identità e l'accettazione della finitezza, sia dal punto di vista del limite sia da quello della trasgressione.

Se è inevitabile che l'umano concepisca se stesso in opposizione a Dio, interdetto a una conoscenza del mondo come esso è in sé, e tenuto lontano a forza, incomprensibilmente, disperatamente, dalla possibilità di un mondo felice, di un regno pacifico; allora è inevitabile che l'umano si concepisca come limitato. Ma cosa significa questa idea? Significa, potremmo dire, considerarsi esseri finiti. Sarà questo qualcosa di positivo o qualcosa di negativo, costituirà insomma qualche privazione? In ciascuno dei casi, l'essere umano viene raffigurato come intimamente soggetto al destino della trasgressione, ai comandamenti e alle proibizioni a cui si deve obbedire e a cui perciò *si può* obbedire. (Cavell, 1999, pp. 37-38)

Simili considerazioni risulteranno, se possibile, ancora più pregnanti alla luce di ciò che riguarda l'opera filosofica di Stanley Cavell e, quindi, il problema dello scetticismo come desiderio e/o prerogativa di

trasgredire la naturalità e i limiti del linguaggio umano. Nel definire i membri cinematografici del genere “commedia del rimatrimonio” invece, il desiderio di trasgressione abbandona un livello puramente naturale e si sposta sul piano del sociale: il matrimonio è, dunque, un tramite per istituire rapporti con l’alterità, laddove invece la conoscenza è un mezzo per rapportarsi al mondo. Qui Cavell costruisce un singolare aggancio al suo universo filosofico di riferimento, tirando in ballo la posizione scettica elaborata a partire dal *Saggio sull’intelletto umano* (1690) di Locke e dai *Dialoghi sulla religione naturale* (1779) di Hume, secondo la quale i limiti esperienziali e temporali delle nostre facoltà intellettuali sarebbero la causa di un’impossibilità nel conseguimento di un sapere stabile e autentico. L’argomento del limite è fondamentale anche per il pensiero di Kant che riprende la scoperta scettica degli empiristi accostandola all’esigenza di poter fondare sui limiti i poteri della ragione umana: semplificando al massimo, secondo l’autore della *Critica della ragion pura* (1781), infatti, ogni facoltà o atteggiamento dell’uomo – la sensibilità, la conoscenza azionale, la vita morale, il gusto – può trovare garanzia e fondamento della propria validità soltanto a partire dal riconoscimento esplicito, e quindi dall’accettazione, dei propri stessi limiti. La critica della speculazione metafisica condotta da Kant rappresenta il progenitore delle critiche svolte da Wittgenstein nelle *Ricerche Filosofiche*, per quanto concerne alcuni aspetti⁸⁰: l’accento posto sulle “possibilità dei fenomeni”, la proposta di una diagnosi filosofica del fallimento filosofico e il richiamo all’idea dei limiti. Esistono però anche due fondamentali differenze, entrambe riscontrabili sul fronte wittgensteiniano, che per Cavell si riferiscono alla tentazione verso la speculazione metafisica come volontà di vuoto e all’idea della trasgressione come pura immagine significativa e non come serio termine di critica.

⁸⁰ Sul confronto Kant-Wittgenstein cfr. S. Cavell, *The Availability of Wittgenstein’s Later Philosophy*, in Id., 2002, p. 65.

Kant, comunque, ritiene davvero che la mente sia *confinata* in ciò che essa può conoscere, ritiene che ci siano cose oltre le cose che noi conosciamo, qualcosa o qualcosa di sistematico nelle cose che conosciamo, qualcosa che noi non possiamo conoscere, un regno di cose-in-sé, noumeniche, aperte alla ragione, non fenomeniche né presentabili. Quando Wittgenstein parla di «bernoccoli che l'intelletto si è fatto cozzando contro i limiti del linguaggio», la stessa evidenza del linguaggio figurativo opera qui per suggerire che il pensiero non è confinato *dal* linguaggio (o dalle sue categorie) ma è confinato *al* linguaggio. (*Ivi*, p. 44)

Quali sono le questioni equivalenti nella dimensione sociale (e, quindi, matrimoniale) a quelle costruite intorno al tema dell'isolamento metafisico, sulla base delle quali Cavell edifica la sua analisi su un'altra celebre commedia del rimatrimonio, la prima apparsa storicamente nella sua componente di genericità, ovvero *Accadde una notte* (*It Happened One Night*, F. Capra, 1934)?

Non sapere se la conoscenza umana e la comunità umana esigano il riconoscimento o lo smantellamento dei limiti; non sapere cosa significhi il fatto che questi limiti sono a volte raffigurabili come una barriera e a volte no; non sapere se noi temiamo di più l'essere isolati o l'essere assorbiti dalla nostra conoscenza e dalla società: questi percorsi di ignoranza sono lo sfondo su cui vorrei considerare *Accadde una notte* [...]. (*Ivi*, p. 47)

La figura principale individuata da Cavell nel capitolo dedicato al film di Capra, intitolato appunto "La conoscenza come trasgressione", è quella della barriera comica o barriera-schermo: lo scopo vuole essere quello di elaborare una sorta di geografia della trasgressione a partire dall'immagine cinematografica della coperta, appesa tra i letti, che divide lo spazio tra il protagonista maschile (Clark Gable) e quello femminile (Claudette Colbert) durante la prima notte trascorsa condividendo la stanza di un motel, la prima di tre. «Ecco le mura di Gerico. Forse meno spesse di quelle che Giosuè distrusse con la sua tromba, ma molto più sicure. Come vedi non ho tromba», esclama nel

film il personaggio interpretato da Gable mentre sistema la barriera divisoria.

Un secondo ostacolo al matrimonio è di natura non psicologica ma propriamente filosofica o metafisica, investendo il concetto stesso di matrimonio, ossia la questione dell'unione, di un evento attraverso il quale due (persone) diventano una (coppia). Tale aspirazione — ma anche la correlativa repulsione — a essere l'uno *nell'*altro è però solo metà del problema: l'altra metà riguarda come restare due pur essendo divenuti uno, vale a dire come essere l'uno *per* l'altro. Questa unione nella differenza è a volte rappresentata simbolicamente. In *It Happend One Night*, ad esempio, una coperta posta sopra uno spago separa lo spazio di una stanza condivisa (una coperta/tenda che Clark Gable battezza le "mura di Gerico"). Benché destinata finalmente a cadere, la coperta accompagna le avventure della coppia ed esprime il timore di due persone che, pur amandosi, hanno paura di accettarsi, e allora tengono su una coperta, e una cortina psicologica: si eludono. La ricerca della corretta relazione, ossia della dipendenza e indipendenza reciproca, e l'elaborazione del senso della propria differenza (la differenza che li unisce), diventano anch'esse oggetto di discussione, nel senso che la propria posizione o identità deve essere ricercata e scoperta *nel corso* del matrimonio. E questa ricerca non è un *mezzo* per conseguire un (nuovo) matrimonio, ma è essa stessa *istanza* di matrimonio: *diventa* il loro matrimonio. (Sparti, 1999, III)

Da cosa dipende la possibilità che tale barriera venga infranta e che, dunque, le mura di Gerico alla fine della narrazione crolleranno? Cos'è che produrrà i suoni giusti? E da quale lato del muro? «Così un requisito per il corretto crollo della coperta è che la coppia finisca col dividere un'immagine di che cos'è che la sostiene» (Cavell, 1999, p. 48). Seguendo i dettami di una simbologia canonica, viene spontaneo pensare che se la tromba è prerogativa del personaggio maschile, allora la coperta rappresenta la verginità della donna o, perlomeno, la sua resistenza al contatto con l'uomo. In realtà, come fa notare più volte Cavell, nel genere del rimatrimonio permane un'ambiguità di fondo, trattandosi sostanzialmente di commedie dell'uguaglianza:

«[...] se sia l'uomo o la donna il partner attivo o passivo, se attivo o passivo siano in effetti caratterizzazioni adatte della differenza tra maschile e femminile, o se in effetti noi sappiamo come pensare in modo soddisfacente la differenza tra maschile e femminile» (*ivi*, p. 49). Ciò che invece non solleva alcun dubbio è il riferimento parodistico alla censura vigente all'epoca in cui il film viene realizzato. «La si chiami elaborazione o sostituzione di ciò che è significativo, o ispirazione di ciò che è significativo, inizio di un sistema di credito. In breve, la barriera opera nel modo tipico della censura sessuale, imposta dall'esterno o dall'interno. Funziona – impedendo una veduta letterale della figura, ma ricevendo da essa delle impressioni fisiche, e attivando la nostra immaginazione di quella figura reale come noi la guardiamo nel buio – come uno schermo cinematografico» (*ivi*, p. 50). Ellie Andrews, capricciosa ereditiera, fugge dallo yacht del padre perché rifiuta l'annullamento del matrimonio con King Westley, il bellimbusto che lei ha scelto. Giunta alla stazione degli autobus di Miami, acquista un biglietto e parte in incognito alla volta di New York. Sull'autobus conosce Peter Warne, uno scalcinato giornalista alla disperata ricerca di uno scoop. Lui la riconosce e lei lo supplica di aiutarla a sfuggire ai detective del padre fingendosi suo marito durante il viaggio. Warne accetta, solo a patto di poter ottenere l'esclusiva sulla sua storia. Da questo punto in poi, i due cominciano a comportarsi come se fossero realmente marito e moglie, raggiungendo qualcosa di simile a una familiarità coniugale: «[...] visto che Peter ed Ellie non sono sposati, a rigor di termini, fino alla fine del film, il film rende chiaro fin dal principio che è in ballo la questione su cosa il matrimonio “a rigor di termini” sia» (Cavell, 2004, p. 151, traduzione mia). Cavell individua il nocciolo della questione nell'espressione “vivere sotto lo stesso tetto”, utilizzata dal padre di Ellie all'inizio del film, espressione che può valere per tutte le esperienze maturate dai due personaggi nel corso della storia. E nel turbinio di questa messinscena matrimoniale, caratterizzata da una purezza dell'azione che richiama il concetto di “finalità senza scopo” già analizzato in *Susanna*, anche in questo caso, l'uomo insegna

qualcosa alla donna: Peter tratta Ellie come se fosse il suo bambino (significativo il fatto che si rivolga a lei chiamandola “marmocchio”) e la educa sul valore del denaro, del cibo e, in generale sulla maniera corretta di fare le cose (abbottonare il pigiama, inzuppare le ciambelle, montargli in groppa, fare l’autostop) facendosi fautore di un altro ottimo esempio di pratica conversazionale. «Nel genere del rimatrimonio le lezioni impartite dall’uomo indicano che una meta fondamentale della narrazione è l’educazione della donna, laddove questa educazione viene a significare da parte di lei il riconoscimento del desiderio, e questo a sua volta sarà concepito come la creazione di lei, il suo emergere, in ogni caso, come un essere umano autonomo» (*ivi*, p. 51).

Gable insegna di tutto a Claudette Colbert, [...] in pratica, le insegna cosa vale la pena consumare, e quindi "ciò che conta". Avendo passato una notte fra i campi, la donna (Colbert) avverte una fame improvvisa. Lui le offre delle carote (crude), che lei rifiuta disgustata — un segno della sua distanza dall'aspetto più vitale e sensuale della condizione umana. Due giorni dopo, finalmente, accetta la carota, ed è il suo modo di esprimere l'accettazione — il riconoscimento — della propria umanità (nonché dell'uomo che le ha fornito l'occasione di autoriconoscerla, ossia Clark Gable). (Sparti, 1999, IV)

Prima di fuggire dall’imbarcazione di suo padre, Ellie faceva i capricci proprio perché non voleva prendere il cibo dalle sue mani. «Il rifiuto rabbioso del cibo è in questo modo posto direttamente come un rabbioso, intimo rifiuto dell’amore, della protezione del genitore; la grata accettazione del cibo nel motel si afferma come accettazione di tale intimità» (*ivi*, p. 61). Da tale accettazione si innesca il processo che porta alla creazione di una nuova donna e, dunque, alla rinascita consapevole del personaggio di Ellie ad opera di Peter. «Mangiare la carota esprime l’accettazione della propria umanità, dell’autentico bisogno – insomma la creazione di se stessa come essere umano. Senza dubbio egli è conquistato anche perché mangiare la carota significa accettare lui, in quanto accettazione di cibo che proviene da

lui. E significa anche accettare l'uguaglianza con lui, poiché egli si è nutrito con quel cibo» (*ivi*, p. 63). Ma la configurazione del riconoscimento finale passa attraverso un momento di elusione, di crisi profonda, che mette in serio pericolo l'idillio venutosi a creare tra l'uomo e la donna. Si ripete la scena della notte in cui per la prima volta Peter ha "issato" le mura di Gerico: lui è a letto e fuma meditabondo, lei è seduta sul proprio letto e sta indossando il pigiama di lui, tra di loro la coperta tesa. Inizia una conversazione sull'essere innamorati, ma Ellie è stranamente tesa, essendo già consapevole del suo innamoramento nei confronti di Peter. È proprio uno spunto discorsivo fornito dal personaggio di Gable a convincerla di poter forzare la barriera lanosa che li separa e, quindi, di rimuovere l'unico impedimento rimasto al loro matrimonio spirituale: «[...] Ho visto un'isola sul Pacifico una volta. Mai riuscito a dimenticarla. Ecco dove la porterei. Ma dovrebbe essere quel tipo di donna che salti sul battello con me e ami questo quanto me. Sai, quelle notti in cui tu, la luna e l'acqua diventate tutt'uno e ci si sente parte di qualcosa di più grande e meraviglioso. Questi sono gli unici posti in cui vivrei. Dove le stelle sono così vicine che ti sembra di poterle raggiungere e farle girare. Certo che ci ho pensato. Ragazzi, se solo potessi trovare una ragazza che abbia fame di queste cose». A questo punto Ellie supera le mura, cade in ginocchio accanto al letto di lui e gli butta le braccia intorno al collo, dichiarandogli il suo amore e supplicandolo di prenderla con sé. Peter reagisce male, sembra quasi paralizzato e le chiede di tornare nel proprio lato delle cose, oltre la barriera. «La donna credeva di star entrando nel sogno o nella visione dell'uomo. così ha fatto, e così facendo lo ha svegliato, lo ha riportato in sé. Perché? Perché non è lei la figura di questa visione, o proprio perché è lei? Per entrambi i motivi» (*ivi*, p. 71). Al pari dell'Otello di Shakespeare che, come vedremo, resta spiazzato non tanto dal sospetto che Desdemona possa averlo tradito, ma dalla *realtà di lei*, così Peter si scopre incapace di accettare la propria dipendenza da un'altra persona, separata da lui, incarnazione vivente di un'idealizzazione. Tramite la confessione di

Ellie, egli ha avuto la conferma di essere umano, debole e incompleto al di fuori della bolla onirica che ne obnubilava l'autocoscienza.

Ciò che lo sorprende è la realtà di lei. Riconoscerla come la donna dei propri sogni significherebbe riconoscere che lei è «reale, viva», carne e sangue, una persona esterna al suo sogno e che quindi, per essere nel sogno, deve entrarvi; e questo gli sembra un pericolo per il sogno e dunque un pericolo per lui. Andare in direzione del proprio sogno significa necessariamente mettere a rischio il sogno. Possiamo dire che il problema è di coniugare la percezione e l'immaginazione che lui ha della donna. Questa sarebbe precisamente il giusto crollo delle mura di Gerico. Si tratta di un modo di proporre una soluzione per quello che chiamiamo il problema dell'esistenza delle altre menti. Il genere del rimatrimonio ci invita a parlare di come coniugare la notte e il giorno – i sogni e le responsabilità. (*ivi*, p. 73)

Trattandosi di una commedia, la crisi è destinata inevitabilmente a risolversi. Dopo una fuga vigliacca, Peter, ormai consapevole di desiderare Ellie a sua volta, torna sui suoi passi e, nel finale, grazie anche all'intervento del padre di lei, la donna letteralmente fugge davanti all'altare e raggiunge il suo amato da qualche parte tra New York e Miami. L'ultima sequenza vede i due proprietari di un motel discutere sulla nuova coppia di ospiti appena giunta. Il marito rassicura la moglie che si tratta effettivamente di una coppia di sposi, ma esprime qualche perplessità in merito alla stramba richiesta fattagli dall'uomo, ossia se fosse possibile recuperare una trombetta giocattolo. Ed ecco il miracolo commedico avere luogo: in una stanza buia, si ode il suono di una tromba al seguito del quale una coperta cade al suolo. Non è dato sapere da quale parte della coperta il suono sia stato prodotto. Un altro aspetto importante da sottolineare è che in *Accadde una notte* manca il passaggio relativo al *mondo verde*. Secondo Cavell, la compensazione di tale assenza consiste nel dato formale di ciò che può essere definita una narrazione picaresca, *on the road*.

In quattro delle sette commedie del rimatrimonio l'epilogo relativo al mutuo riconoscimento si raggiunge, come detto, tramite uno spostamento della coppia verso un luogo di prospettiva che, basandomi sulla geografia psichica e allegorica di Shakespeare, chiamo "il mondo verde". Trovo che *Accadde una notte* compensi la mancanza di questo più o meno esplicitamente mitico luogo con la presentazione di una prospettiva acquisita sulla strada, che corrisponde alla classica e non meno mitica location della ricerca [quest] e dell'avventura picaresca. In questa sua interpretazione o dislocazione del mondo verde come luogo dell'avventuroso, il romantico rimatrimonio improvvisamente raggiunto diventa un'interpretazione del matrimonio stesso come ricerca e avventura. La virtù richiesta non è tanto la capacità di gestire le ripetizioni del matrimonio quanto quella dello stare al passo con i suoi svariati desideri. (Cavell, 2004, p. 161, traduzione mia)

Se l'improrogabile tappa narrativa riguardante il riconoscimento è strettamente connessa alla questione dell'identità di genere e se quest'ultima trova espressione in una fase mitica inneggiante a una possibile (ri)creazione dell'eroina protagonista, ci sono dei casi in cui tale passaggio si lega a un meccanismo diegetico più classico, basato sul tema del Doppio.

La donna, nella commedia cinematografica di quegli anni, non è soltanto ragazza in carriera, o ex moglie da riconquistare, o ereditiera capricciosa. Spesso, tradizionalmente, ha il compito di incarnare il mistero, l'indecifrabile, il Doppio: riallacciandosi a quel motivo inquietante dei travestimenti, delle somiglianze e degli scambi di persona che la commedia shakespeariana, basata fra l'altro sulla mancanza di attrici e su travestimenti di primo grado affidati ai *boy actors*, aveva già portato a vertici inarrivabili. Certo, la tradizione si era perpetuata in entrambe le direzioni, magari giocando sul doppio maschile e sul tema plautino dei gemelli [...]. (Fink, 2000, p. 1034)

E il caso è proprio quello della commedia di Preston Sturges *Lady Eva* (*The Lady Eve*, 1941). La gravidanza qui è addirittura, se ci si presta al

gioco di parole, *doppia*, poiché tutto il film è in realtà costruito intorno alla metafora biblica della creazione: come si evince dal titolo, il (finto) nome della donna è Eva e in una scena è lei che impugna un'edenica mela; inoltre il protagonista maschile è un ingenuo ofiologo, uno studioso di serpenti, e perfino l'animazione dei titoli di testa gioca sull'immagine del serpente e della mela. Sotto questo punto di vista, il film di Sturges si può accostare a *La costola di Adamo* (*Adam's Rib*, 1949) di Cukor: gli unici due membri del genere del rimatrimonio che rendono omaggio esplicitamente alla nomenclatura della Genesi. A bordo di una nave, insieme al padre baro, la giovane avventuriera Jean (Barbara Stanwyck) si prodiga per riuscire a raggirare un giovane milionario appassionato di serpenti di ritorno da una spedizione naturalistica in Amazzonia: trattasi di Charles (Henry Fonda), figlio del re della birra Pike e per questo soprannominato Hopsy (in inglese "luppolo", ma il riferimento reale è all'esclamazione – Oops! – che segue un atto maldestro). Durante i vari tentativi, perfettamente riusciti, di seduzione e raggio, Jean è vittima dello stesso tipo di incantesimo dei sensi e si innamora di lui. Si scopre che Jean e il padre sono due truffatori e Charles la abbandona, pur avendole precedentemente confessato il suo amore per lei. Jean però non si arrende e, qualche tempo dopo, si spaccia per la nipote di un gentiluomo inglese, Sir Alfred, e giunge nel Connecticut per partecipare a un ricevimento a casa dei Pike. «Per essere esatti, in *Lady Eva* il luogo è chiamato "Conneckticut", ed è citato quasi esplicitamente come un posto mitico, poiché nessuno sa esattamente come arrivarci, o quantomeno come possa arrivarci una signora» (Cavell, 1999, p. 9). Altrettanto difficile risulterà per i personaggi lasciare un tale luogo mitico, sfociando in un inevitabile momento di crisi. Dunque, la sua nuova identità di Jean è quella della nobildonna inglese, Lady Eva, identica in tutto e per tutto a lei tranne che nell'accento.

Per ovvi motivi, la Jean e la lady Eva del film di Sturges non si incontreranno mai. Ma può essere significativo che nel testo che ispira

il film – un racconto del drammaturgo e sceneggiatore irlandese Monckton Hoffe (1880-1951), e anche in un primo progetto di riduzione cinematografica scritto nel 1938 da Jeanne Bartlett – la protagonista sia davvero al tempo stesso una e duplice, nel senso che ne esiste, o ne è esistita, una sorella gemella, la cui morte prematura è stata accuratamente tenuta nascosta dalla madre, per poter contare su un duplice assegno mensile di assistenza da parte della famiglia (che comunque non vuole più vedere né lei né le sue bambine dato che si è sposata contro la loro volontà con un giocatore di professione). Grazie a questo, la protagonista, Salomé, può assumere a piacere la personalità della gemella morta, Sheba, e a seconda dei casi e delle esigenze del momento comportarsi da donna sofisticata, ribelle e di facili costumi (Salomé) o da timida fanciulla remissiva (Sheba). (Fink, 2000, p. 1037)

Incredibilmente, Charles-Hopsy non si accorge dell'inganno, nonostante il suo fido consigliere Muggsy (il termine inglese "mug" significa *scemo*), che si trovava insieme a lui sulla nave, provi in tutti i modi a farglielo capire. Nella sua mente, infatti, Jean ed Eva sono due persone distinte.

Quella lì è la stessa donna di prima, bofonchia sospettoso e ostinato, di fronte alla raffinata Lady Eva, quel Muggsy (William Demarest) che del giovane Charles è guardia del corpo e balio asciutto. Ha la stessa faccia, cammina nello stesso modo, e ti sta fregando esattamente come ha fatto l'altra volta. Ma Charles non è convinto:

CHARLES Non parla nello stesso modo.

MUGGSY Beh, chiunque può farlo. Se ti parlo in svedese...

CHARLES Ma non aveva gli occhi un po' più vicini fra loro?

MUGGSY No, erano proprio lì dove sono adesso, da una parte e dall'altra del naso.

CHARLES Ma perché mai dovrebbe fare così?

MUGGSY Perché vuole imbrogliarti, come l'altra volta.

CHARLES No.

MUGGSY No cosa?

CHARLES Si somigliano troppo.

MUGGSY Ecco, l'hai detto. Non possono esistere due tizie così perfettamente...

CHARLES Non mi hai capito. Si somigliano troppo per essere la stessa persona. (ivi, p. 1036)

In preda a una sorta di *trance* ipnotica, il personaggio di Charles sembra non volersi rendere conto della situazione e lo spettatore resta sconcertato dalla sua assoluta dabbenaggine, che assurge a vero motore comico dell'intera vicenda. Secondo Cavell, non è possibile che l'uomo agisca essendo consapevole del fatto che si tratta di un'unica donna, altrimenti non avrebbe senso il suo ripetere a Eva la stessa identica dichiarazione fatta precedentemente a Jean (episodio senza dubbio disdicevole che scatena la reazione peccata della donna, tra l'altro, l'unica donna al mondo in grado di sentirsi peccata di fronte a quella certa dichiarazione). Ma i suoi continui atti maldestri, consistenti in goffe cadute (sulla scia di quelle di Cary Grant in *Susanna*), sarebbero piuttosto una spia freudiana di uno qualche stato interiore che permane identico fin dal primo incontro con Jean – avvenuto in seguito a uno sgambetto della donna – e che continua ad avere una via d'accesso privilegiato alla sua coscienza. Charles e Lady Eva si sposano e partono per la luna di miele a bordo di un treno. La loro è una prima notte di nozze all'insegna delle ricusazioni: per non arrivare al dunque infatti Eva-Jean intrattiene il novello marito raccontandogli delle sue precedenti relazioni sentimentali e causando la sua indignazione. È evidente che la donna sia a disagio con la propria sessualità, nonostante si dimostri scaltra e volitiva in tutti gli altri ambiti, disagio emblematicamente esemplificato dall'orrore provato nei confronti dei serpenti. Anche nell'analisi di questo film compare la tematica della verginità, all'interno di un più ampio discorso a carattere psicologico e retorico, essendo continuo il riferimento alle atmosfere del *romance* e alla questione del riconoscimento del desiderio:

Nelle commedie del rimatrimonio non è evidentemente la verginità effettiva ad essere in gioco. Mi sembra che ad essere in gioco sia

molto più il concetto di verginità, ciò che la verginità significa – qualcosa che ha a che fare con il possesso della castità o dell'innocenza a prescindere dalla condizione fisica determinabile. Si tratta di sapere se la nostra preziosa integrità, la nostra individualità esclusiva, sia stata perduta bene, cioè ceduta per qualcosa di presumibilmente migliore: un'unione esclusiva. [...] dovremo pretendere dei racconti che non si basino sulla fisica della verginità ma piuttosto sulla metafisica dell'innocenza. (Cavell, 1999, pp. 14;16)

Le difficoltà emotive della protagonista, insieme a quelle, se possibile, ancora più evidenti di Charles-Hopsy, si situano in un quadro abbastanza complesso, delineato da Cavell attraverso un ulteriore accostamento a Freud e all'analisi condotta dal padre della psicoanalisi sull'opera *Gradiva, fantasia pompeiana* (1903) di W. Jensen. Il nome "Gradiva" designa l'immagine dell'essere amato che accetta di entrare nel delirio del soggetto amoroso per aiutarlo ad uscirne fuori.

[...] L'eroe della *Gradiva* è un innamorato eccessivo: egli allucina quello che altri non farebbero che evocare. L'antica Gradiva, figura di colei che egli ama senza saperlo, è vista come una persona reale: ecco il suo delirio. Per tirarlo fuori pian piano di lì, essa si conforma in un primo momento a questo delirio; vi entra un po', acconsente a fare la parte della Gradiva, a non rovinare subito l'illusione e a non destare bruscamente il sognatore, ad avvicinare impercettibilmente il mito e la realtà e in tal modo l'esperienza amorosa assume un po' la funzione di una cura analitica. (Barthes, 2001, p. 99)

La situazione è in tutto e per tutto simile a quella in cui si agiscono i protagonisti di *Lady Eva*: la Gradiva Jean asseconda il delirio del soggetto amoroso Charles per condurlo verso il riconoscimento definitivo di un'identità femminile ripetutamente ri-creata. Se non "ritrovasse" la donna ogni volta, l'uomo non potrebbe mai propriamente "trovarla".

Nello stesso senso letterale in cui Freud studia la *Gradiva*, *Lady Eva* materializza il tracciato operato da Freud sulla sessualità umana esemplificato in *Tre saggi sulla teoria sessuale* nella formulazione: “Il rinvenimento dell’oggetto [d’amore] è propriamente una riscoperta”. Dunque cosa è diventata Eva? L’uomo evidentemente non la cerca né la ritrova; per cui diremo che non l’ha mai trovata? [...] Il suggerimento è quello di interrogarsi sull’essere della relazione umana tra innocenza ed esperienza, o tra vulnerabilità e autorità, o tra accettazione e rifiuto, imparando a dire sì o no, idealmente un apprendimento senza fine. Possiamo concludere che trovare il sé corrisponde al ritrovarlo, a una ri-creazione di esso? (Cavell, 2004, pp. 310-311, traduzione mia)

Oltre a quello della *Gradiva*, Cavell qui chiama in causa un altro personaggio letterario, o meglio appartenente all’universo dell’arte: il *Tannhäuser* dell’omonima opera di Wagner, la cui *Ouverture*, con i celebri affondi del Coro del Pellegrino, fa da colonna sonora alla scena del viaggio in treno.

Il *Tannhäuser* racconta di due donne che incarnano aspetti opposti del potere amoroso femminile, potremmo dire il profano e il sacro, ognuno dei quali è letale e allo stesso tempo promessa di redenzione. *Lady Eva* racconta di una donna che interpreta due donne opposte, ognuna delle quali finge, e induce l’uomo a crederlo, di essere ciò che non è. *Tannhäuser* canta una canzone alla donna “sbagliata”, vale a dire ripete alla virginale Elisabeth la stessa canzone che egli associa a Venere, la Dea dell’Amore. Si tratta di una trasgressione che causa la sua immediata espulsione dalla società rispettabile al fine di cercare redenzione a Roma, su intercessione di Elisabeth. In *Lady Eva*, il passo falso dell’uomo, per così dire, consistente nel ripetere, alla stregua di un’aria lirica, una dichiarazione d’amore sentimentale a una “seconda” donna con eguale sincerità provoca anche in questo caso la sua espulsione. Ed egli è nuovamente redento, o meglio fatto rinvenire (se non proprio rinsavire), attraverso l’intercessione della stessa donna alla quale era stato apparentemente infedele nel sentimento. (*Ibidem*, traduzione mia)

Cavell sostiene inoltre (e lo capiremo meglio in seguito esaminando brevemente alcuni aspetti della sua teoria ontologica sul cinema) che la vera questione in gioco non concerne tanto il rapporto tra Jean ed Eva, quanto piuttosto quello tra Eva e Jean con la donna reale Barbara Stanwyck.

Una mia tesi di fondo è che le commedie del rimatrimonio abbiano un loro modo particolare di riconoscere tale questione, di insistere sull'identità della donna reale che interpreta ognuno di questi film; e sempre per mezzo di una qualche duplicazione o scissione della sua presenza sullo schermo. [...] questa scissione è indagata come una censura tra pubblico e privato, dove il pubblico è simboleggiato per lo più dalla presenza di giornali (o di riviste) – un elemento iconografico e allegorico, che è centrale pressoché in tutti i film del nostro genere. [...] Fin dal suo primo film importante, *Accadde una notte*, il genere del rimatrimonio ha coscienza che la scissione o duplicazione non è altro che la divisione tra civiltà ed eros. I giornali sono un mezzo scandalistico, ma quel che essi intendono come scandalo erotico consiste in triangoli, omicidi passionali, matrimoni sensazionali e orribili divorzi. I nostri film suggeriscono che lo scandalo è l'amore stesso, il vero amore; e che se è nella natura dell'erotico essere d'ostacolo a un'esistenza ragionevole e civilizzata, insomma al politico, nondimeno la felicità umana continua a pretendere di venir soddisfatta in entrambi i campi. (*Ivi*, pp. 26-27-28)

La natura scandalosa dell'amore produce il colpo di teatro finale che, in un certo senso, rimescola perfettamente gli elementi da cui la storia aveva preso avvio, portando al vero autentico "nuovo inizio", la forma più cristallina di rimatrimonio presente tra i sette membri del genere. Charles è intenzionato a divorziare dalla riprovevole Lady Eva, ma si rifiuta di incontrarla per definire le condizioni della separazione. Jean, dal canto suo, viene a sapere che Charles sta per imbarcarsi nuovamente per l'Amazzonia, sulla stessa nave che aveva fatto da cornice al loro primo innamoramento. E così i due si ritrovano ancora una volta su quella nave. Charles confessa a Jean (che naturalmente ha smesso i panni di Lady Eva) di essersi nel frattempo sposato; quando

la donna realizza che Charles non ha compreso nulla e che di fatto non ritenga di essere sposato con lei, non le resta che confessare a sua volta di essere sposata, lasciando che la porta della cabina si chiuda e che Charles resti insieme a lei, ancora una volta e per sempre.

Tra le sette commedie del rimatrimonio, forse quella che presenta in assoluto l'atmosfera più cupa è *La signora del venerdì* (*His Girl Friday*, 1949) di Howard Hawks. Si ripresentano identiche a sé stesse alcune delle proprietà fondamentali del genere: una coppia di divorziati, i tentativi di sabotaggio del nuovo matrimonio di lei da parte di lui, l'universo del giornalismo sullo sfondo, il riconoscimento finale. Eppure risulta, per molti versi, difficoltoso riuscire a individuare in maniera netta ciò che pertiene alle questioni della creazione della donna e del mondo verde. Prima di tutto, perché in questo film di Hawks, la protagonista è già stata creata donna dal suo primo uomo. Secondo, perché ne *La signora del venerdì* non c'è traccia né di mondo verde né tantomeno di qualcosa che possa sopperire alla mancanza di tale elemento. Hildy Johnson (Rosalind Russell) è una giornalista di buon successo e ha da poco divorziato da Walter Burns (Cary Grant), editore del *Morning Post*, il giornale per cui la donna lavora. Un giorno, Hildy si reca in redazione per comunicare all'ex marito che intende risposarsi con Bruce (Ralph Bellamy), assicuratore sempliciotto di Albany. «In *Scandalo a Filadelfia* Cary Grant ritorna; in *La signora del venerdì* [...] di Howard Hawks si torna da lui. In entrambi i film il perché di questo ritorno è assai misterioso» (*ivi*, p. 149). Per quale motivo Hildy decide di incontrare Walter, visto e considerato che da settimane ignora i suoi telegrammi e le sue richieste d'attenzione? Non potrebbe semplicemente metterlo al corrente della decisione presa, rispondendo con un ulteriore telegramma? «Frye osserva che nella *Old Comedy* la donna deve subire una sorta di morte e resurrezione, e che ciò può provocare lo scioglimento comico. Nei nostri film la morte e resurrezione, se è presente, riguarda il sentimento, deve aver luogo all'interno della donna, e lei non può, nessuno a rigore può provocare lo scioglimento. Ma si può dire che la donna di *La signora del venerdì*

provochi l'iniziazione comica» (*ibidem*). Alla notizia dell'imminente secondo matrimonio, che avrà luogo il giorno seguente, Walter tenta con ogni mezzo di ostacolare la partenza dell'ex moglie. La data delle faticose nozze coincide, infatti, con quella dell'esecuzione del condannato a morte Earl Williams, il cui caso ha monopolizzato l'attenzione della stampa locale. Williams è accusato di aver ucciso un poliziotto di colore e la sua messa a morte solletica gli appetiti di molti politici corrotti, in vista delle prossime elezioni. Walter propone a Hildy di occuparsi del caso, fingendo che non ci siano altri cronisti disponibili e dicendole che, dopotutto, resta sempre lei la migliore sul campo, la sua *Girl Friday*⁸¹, donna di fiducia. La donna accetta, a patto che l'ex marito sottoscriva una polizza assicurativa con Bruce. Hildy crede in questo modo di poter sfruttare Walter e di favorire il futuro marito; in realtà, fornisce al suo datore di lavoro uno spunto per raggirarlo meglio. Come nei casi precedenti, le azioni dei personaggi sembrano guidate da istinti a-teleologici, nel senso che non è mai chiaro chi sia dei due a orchestrare l'andamento evolutivo dei fatti (in questo *La signora del venerdì* è il membro del genere più simile a *Susanna*, anche per quanto concerne la velocità dei dialoghi): Hildy è davvero tornata da Walter solo per annunciargli il proprio matrimonio? Walter è sincero quando sostiene di non voler perdere una brava cronista? «L'interrogativo su chi dei due sia il *partner* attivo e chi quello passivo è affrontata alla fine del loro incontro iniziale [...] come una *gag* sul tema di "chi segue chi", o chi dovrebbe essere a seguire chi. In *La signora del venerdì* ciò prende la forma di interrogativi su chi deve attraversare per primo il corridoio che attraversa la redazione e su chi debba tenere aperta la porta o il cancello per l'altro» (*ivi*, p. 155).

[...] perché Hildy non telefona allo scopo di confermare la fine del rapporto? Perché torna a trovare Walter? Perché in fondo gli sta

⁸¹ L'espressione fa riferimento all'equivalente maschile "Man Friday", l'uomo Venerdì del romanzo *Robinson Crusoe* (1719) di Daniel Defoe. Nella traduzione italiana del titolo il significato originale è stato totalmente travisato.

chiedendo di "salvarla", di aiutarla a fuggire dalla prospettiva di una ordinaria infelicità coniugale, in nome di una felicità instabile ma, diciamo così, dinamica. Una spia che Walter possiede questa caratteristica della dinamicità è offerta dal seguente episodio: Bruce propone a Walter una assicurazione sulla vita, presentata come utile non nel corso della vita, ma dopo. Walter, ridendo, la giudica una proposta del tutto irrilevante, segnalando non solo la sua intramondanità, ma anche la consapevolezza della sua condizione umana, della propria mortalità. È in forza di questa sua umanità che Walter, con un espediente, riavvicina Hildy a un caso giornalistico scottante (quello di un condannato a morte), rimettendola in azione sul campo, e soprattutto valorizzandola e apprezzandola come scrittrice — e riconoscendo anche il suo proprio bisogno di lei come giornalista. È il nuovo inizio, ed è il compimento della creazione della donna, che adesso sa dove — e chi (e con chi) — è. (Sparti, 1999, IV)

A questo punto, Hildy si trasferisce nel luogo che costituirà l'ambientazione predominante per il resto del film, uno stanzone pieno di giornalisti uomini e telefoni: la sala stampa della Corte d'Assise del tribunale, ovvero il luogo in cui la donna ha sempre lavorato. Non sorprende, dunque, il fatto che si trovi perfettamente a proprio agio là dentro e che la sua natura di giornalista d'assalto (creata a immagine e somiglianza del suo pigmalione Walter) ne risulti rinvigorita ed esaltata. Qui Hildy conduce il suo reportage e vive la concitazione causata dall'evasione di Williams, evento che di fatto favorisce il riavvicinamento tra lei e Walter e l'allontanamento tragicomico del povero Bruce. Si può pensare allora che l'ambiente squallido della sala stampa, e quindi l'avventura giornalistica condotta al fine di risolvere il caso Williams, costituiscano un'alternativa soddisfacente al mondo verde? Cavell sostiene di sì, ma cambia evidentemente appellativo utilizzando l'espressione *mondo nero*. La fonte stavolta è la critica letteraria di Nevill Coghill, autore del testo intitolato *The Basis of Shakespearean Comedy*, e il confronto elaborato tra commedia jonsoniana e commedia shakespeariana. Già Northrop Frye sostiene che, da Johnson in poi, tutti i commediografi inglesi di

qualche importanza hanno coltivato la commedia di costume con la sua illusione di realismo, e non il genere stilizzato e romantico di Shakespeare. Secondo l'autore di *Anatomia della critica*, infatti, l'unico luogo in cui la tradizione della commedia romantica shakespeariana è sopravvissuta con qualche successo teatrale è l'opera lirica. Coghill traccia invece una distinzione leggermente diversa, riportata da Cavell nel corso dell'analisi su *La signora del venerdì*:

Il Romantico [o la commedia shakespeariana] esprime l'idea che la vita deve essere afferrata [cioè non evitata]. Esso è l'opposto della tragedia in quanto la catastrofe vi risolve tutte le confusioni e gli equivoci grazie ad una specie di svolta felice degli eventi. In genere contiene amoreggiamenti e fughe con delle ragazze [...]; l'amore è essenzialmente un'esperienza aristocratica; ovvero, un'esperienza possibile solo per nature capaci di raffinatezza, siano essi di nascita bassa o alta. Cercando questa raffinatezza, Shakespeare cominciò a immaginare ed esplorare quello che siamo venuti chiamando il «mondo dorato» [...] [che] è un mondo di avventura, è la campagna, laddove quello di Johnson era un mondo di denuncia, era la città. (Cavell, 1999, p. 159)

E ancora:

I personaggi di Johnson (che rappresentano [...] delle macchiette...) non subiscono cambiamenti [...]. In confronto alle commedie di Shakespeare, in quelle di Ben Johnson non c'è molto da ridere. La popolazione che lui sceglie per le sue commedie ne rende in parte conto: è una congerie di bottegai, parvenus, ciarlatani, truffatori, polli, fanfaroni, prepotenti e puttane. Nessuno ama nessuno. Se ci vengono mostrate le sventure della virtù, sono le sventure che contano, non la virtù. Tutto questo è espresso con un'incredibile, stupefacente forza stilistica. (*Ibidem*)

Secondo Cavell, dunque, si potrebbe parlare di *La signora del venerdì* come di un contesto diegetico in cui avviene l'immissione di due protagonisti shakespeariani in un ambiente jonsonianiano, il quale di per

sé non prevede né pretende alcun cambiamento. Nel caso del film di Hawks, esso ha i connotati della sala stampa della Corte d'Assise: si tratta di un mondo terribile, né dorato né verde, tutt'al più un mondo nero sovrastato da una luce fissa e artificiale che rappresenta un'inversione, una caricatura di quella del mondo naturale. «[...] Il problema di queste commedie è come ci è dato di comprendere il rapporto tra la coppia di cui prevalentemente ci preoccupiamo e questo mondo che la circonda, come essa possa sfuggire ai suoi mali in modo sufficiente da trovare in esso la felicità» (*ivi*, p. 175). Potremmo definire la differenza d'ambientazione notando con Cavell che l'immagine di un mondo verde shakespeariano (il Connecticut della maggior parte degli altri membri del genere) viene qui rimpiazzato da un mondo nero, identificato con il caotico, pericoloso stato di natura descritto da Locke nel suo *Secondo trattato sul governo* e da Hobbes nel *Leviatano*, due delle tre fonti classiche, più celebri (insieme al *Contratto Sociale* di Rousseau) sulla teoria della legittimità di governo. In un mondo simile, dove manca una forma esplicita di perdono, la felicità è esaudibile solo sotto forma di rinvio, ovvero di sospensione della pena – come succede a Earl Williams, la cui esecuzione viene nel finale sospesa dal governatore, che lo ritiene incapace di intendere e volere e, quindi, gli concede l'infermità mentale. «Sebbene questo mondo nero manchi del perdono, esso ne contiene, come sappiamo e come è richiesto dalle leggi del genere, l'equivalente, cioè la possibilità di sospensione della pena, un sollievo reale, anche se temporaneo, dal dolore del mondo. E il temporaneo può essere valido quanto il permanente se dura abbastanza a lungo o ricorre con sufficiente affidabilità» (*ivi*, p. 176).

Il mondo nero di questo film non soltanto prende il posto del mondo verde come fonte dell'intuizione disponibile per la mente umana in certi suoi momenti di difficoltà, ma occupa il grosso del film in seguito al suo non inconsistente inizio nella frenesia mondana della grande città. E mentre osserviamo la coppia uscire in qualche modo da quel mondo, non vediamo un mondo diverso; ci siamo mossi in profondità all'interno di quello stesso mondo, o per meglio dire nelle

condizioni di quel mondo. Non c'è un modo ovvio per entrare nel mondo verde; non c'è un modo ovvio per lasciare il mondo nero. (Cavell, 2004, p. 350, traduzione mia).

Hildy non può accettare la promessa di felicità offertagli da Bruce, perché si tratta di una contraffazione bella e buona, peggiore di quelle messe in atto da Walter e dai suoi tirapiedi per mettere in cattiva luce il futuro marito di lei: l'immagine della moglie perfetta, madre e padrona di casa, non si addice minimamente alla donna che Hildy è diventata accanto a Walter (e grazie alla sapiente opera di ri-creazione perpetuata proprio dall'uomo). Evadere da una simile contraffazione, sospendendo il giudizio nei confronti di Walter e tornando ad essere sua moglie, sembra essere un'ipotesi di felicità di gran lunga più accettabile. Ovviamente, come avremo modo di approfondire a breve, il tema critico dell'evasione viene proiettato da Cavell sul piano della teoria cinematografica, evidenziando l'esistenza di un'intersezione etica tra lo spazio spalancato dall'esperienza del film di genere e lo spazio che si protende verso la riflessione filosofica:

Una versione colloquiale dell'idea della commedia come sospensione è l'idea che i film forniscano «evasione», che sembra essere l'interpretazione pubblica più comune di ciò a cui servono i film, anche se non ho mai sentito dire da cosa si evada, né verso dove, né quale sia il metodo. [...] [L'idea di sospensione della pena] si potrebbe considerare un'evasione (e in questo caso dovremmo continuare ad evadere); in un altro modo la si potrebbe considerare un rinfresco e una ricreazione (e in questo caso saremo liberi di fermarci a pensare). (Cavell, 1999, pp.180-181)

Il settimo membro del genere “commedie del rimatrimonio”, *La costola di Adamo* (*Adam's Rib*, G. Cukor, 1949) è l'unico in cui vediamo la coppia protagonista a casa propria. I coniugi Bonner, Adam (Spencer Tracy) e Amanda (Katharine Hepburn), sono avvocati di successo e conducono un'esistenza senz'altro felice, conquistata nel corso del tempo grazie a una grande dedizione per il proprio lavoro,

ma soprattutto grazie al perfetto equilibrio dei ruoli all'interno della coppia – rigorosamente senza figli. La minaccia, dunque, proviene dall'esterno e riguarda ancora una volta il conflitto “pubblico *versus* privato” sul piano di ciò che nei secoli è andato configurandosi come “battaglia dei sessi” e che trae origine direttamente dalla Genesi della Bibbia. La scena in cui ci vengono presentati i protagonisti del film, infatti, riprende per Cavell gli stessi eventi della creazione: la telecamera ci mostra dapprima Adam addormentato – «Allora l'Eterno Iddio fece cadere un profondo sonno sull'uomo, che s'addormentò; e prese una delle costole di lui, e richiuse la carne al posto d'essa» (Genesi 2:21) –; poi vediamo una donna “sorgere” dal suo lato del letto – «E l'Eterno Iddio, con la costola che avea tolta all'uomo, formò una donna e la menò all'uomo» (Genesi 2:22) –; è Amanda, già sveglia, che assaggia del cibo (ha in mano un qualcosa che somiglia a un vasetto di yogurt) e, soddisfatta, ne porge ad Adam – «La donna vide che il frutto dell'albero era buono a mangiarsi, ch'era bello a vedere, e che l'albero era desiderabile per diventare intelligente; prese del frutto, ne mangiò, e ne dette anche al suo marito ch'era con lei, ed egli ne mangiò» (Genesi 3:6). La tentazione di cui sono vittime il primo uomo e la prima donna ha evidentemente a che vedere con un affare di conoscenza: la tentazione di sapere e di poter dire di sapere, che è perfettamente complementare all'impulso scettico di negare di conoscere tutto ciò che c'è da conoscere per poter dire ciò che deve essere detto. In un modo simile, la donna Amanda e l'uomo Adam si scontrano per rivendicare i propri diritti di genere in una pubblica aula di tribunale, portando sul proscenio il teatrino domestico dei personaggi che sono soliti interpretare nella loro quotidianità: Pinkie (Pucci) lei, Pinky (Puccio) lui. Il pretesto viene fornito da un caso giudiziario che, letteralmente, irrompe in casa Bonner attraverso le pagine di un quotidiano: la casalinga e madre Doris Attinger spara al marito dopo averlo pedinato e sorpreso tra le braccia dell'amante. Ad Adam, sostituto procuratore, viene assegnato il ruolo di avvocato dell'accusa (marito e amante sono sopravvissuti alla sparatoria), Amanda, profondamente colpita dal caso, si prodiga, all'insaputa del

marito, per riuscire ad assumere la difesa della signora Attinger. E i due si ritrovano inevitabilmente, e con grande disappunto di Adam, a darsi battaglia in tribunale. In gioco non è solo il destino di una donna, la Attinger, che ha deciso di far valere i propri diritti di madre e moglie tentando di porre fine alla tresca del marito: l'imputato principe del processo è il matrimonio stesso dei Bonner e, più in generale, la natura dei rapporti tra matrimonio e società. Questo perché il caso Attinger, come afferma Amanda, è la goccia che fa traboccare il suo "vaso di donna": «Una condizione affinché loro possano reggere la propria imperfezione è che il matrimonio *possa* essere portato davanti alla corte, che esso possa essere *soggetto* a discussione. [...] Presuppongo altresì che Amanda non stia soltanto formulando delle accuse a carico del proprio matrimonio, ma stia allo stesso tempo chiedendo se i tribunali, così come sono, siano in grado di stabilire la validità del matrimonio» (Cavell, 1999, pp. 185; 186). La facciata del problema riguarda il fatto che, secondo Amanda, la legge non garantisce pari diritti a uomini e donne in relazione alla possibilità di preservare l'integrità del proprio nucleo familiare: in quanto, nella stessa situazione, l'uomo è visto come marito-padrone libero di farsi giustizia e di togliersi all'occorrenza qualche sfizio, mentre la donna appare agli occhi della società invariabilmente come un'isterica o come una sguadrina. Uno dei termini di paragone più utilizzati da Cavell in *Alla ricerca della felicità*, e ripreso in particolare nel capitolo su *La costola di Adamo*, è il dramma teatrale *Casa di bambola* di Ibsen, laddove esso stabilisce una problematica per la quale il genere del rimatrimonio costituisce le condizioni e i costi di risoluzione. Esiste infatti un profondo legame tra Amanda Bonner (ma anche tra Susan, Lucy Warriner, Tracy Lord, Ellie Andrews, Jean-Eva, Hildy, Ermione) e la Nora Elmer nata dalla penna di Ibsen:

Casa di bambola ha una struttura in cui una vita apparentemente ordinata si frantuma in frammenti che si ricompongono con violenta rapidità in un'argomentazione che tocca i concetti di perdono,

residenza, conversazione, felicità, gioco, divenire-umano, padri e mariti, fratello e sorella, educazione, scandalo, capacità di insegnare, onore, divenire-estranei, miracolo del cambiamento e metafisica del matrimonio. L'argomento di una commedia del rimatrimonio comprende, tra gli altri, tutti questi concetti. In *Casa di bambola* una donna scopre progressivamente che il suo matrimonio, del tutto legale, non si può definire veramente un matrimonio, e che pertanto, secondo la sua propria coscienza, ella è disonorata. Questa donna pretende un'educazione e se ne va per cercare una che un uomo come suo marito, lei dice, non può darle. I due potrebbero trovare una vita insieme (e così forse trovare o creare un matrimonio) solo a condizione che avvenga un miracolo. Ho in effetti descritto il genere del rimatrimonio come il tentativo di dimostrare in che modo si possa ottenere il miracolo del cambiamento, e in che modo quindi la vita in comune di una coppia che vuole divorziare possa diventare un matrimonio. (*Ivi*, p. XLI)

Amanda Bonner non è trattata in casa come una moglie-bambola ed è pienamente cosciente della propria condizione. Ma in qualche modo ella vive un senso di segregazione che ha qualcosa in comune con quello di Nora, una qualche “versione aggiornata” di quel senso.

Dal mondo, Amanda vuole qualcosa che non ha già in quanto donna in carriera, e cioè evidentemente che il mondo sappia che a casa propria lei è alla pari, alla pari nell'intimità e nell'autorità. Ed evidentemente lei desidera che ciò sia reso di dominio pubblico perché vuole non solo qualcosa di più nel mondo, ma qualcosa di più a casa. Vuole, da parte di suo marito, la consapevolezza che lei è accettata all'esterno, che nella sfera pubblica è distinta e separata da lui. L'indipendenza all'interno e all'esterno confluiscono l'una nell'altra, e dunque sono necessarie l'una all'altra.

Così Amanda riconnette interno ed esterno, il proprio matrimonio e il mondo, nello spazio di un'aula di tribunale. (*Ivi*, p. 188)

Dal canto suo, Adam non riesce a comprendere il disagio provato dalla moglie ed è costretto a subire in pubblico, durante il processo,

tutta una serie di stoccate e di umiliazioni, che vengono puntualmente riportate sulle pagine dei quotidiani. Nella sua mente di maschio inconsapevole, vive il suo piccolo dramma, assistendo impotente alla trasformazione di Amanda in una specie di donna-uomo, paladina dei diritti femminili, una virago assetata di giustizia. «La forma che il contenzioso della coppia assume in tribunale pone in conflitto il tentativo della donna di rendere pubblico qualcosa con il tentativo dell'uomo di mantenere privato qualcosa. Insomma la riconosca [*acknowledge*]. Mentre tutto il senso della presenza di Amanda in tribunale è di rendere pubblico qualcosa di privato, Adam si allontana ripetutamente dalla sfera pubblica per richiamarsi alla loro *privacy* abituale» (*ivi*, p. 194). La necessità del rimatrimonio coincide con la necessità di portare il matrimonio davanti alla corte: la verifica pubblica infatti serve a preservare l'indipendenza reciproca, la capacità di attenzione reciproca, l'intimità, il ricordo di un inizio in cui si era estranei. Ha ragione Amanda quando dice che gli uomini e le donne devono avere gli stessi diritti, ha ragione quando dice che di fatto non ce li hanno, così come ha ragione Adam quando dimostra a sua moglie che non sempre è possibile ottenere una simile rivendicazione, ma che vale sempre la pena di tentare, quando si tratta di matrimonio. Ancora una volta uguali e diversi: “*Vive la différence!*”, esclama il signor Bonner in conclusione e questo perché entrambi hanno imparato la lezione, hanno detto le cose giuste al momento giusto, sono stati educatori l'uno dell'altro ed entrambi (ri)creatori di umanità. Vincono tutti e due: lei in tribunale, lui nella vita di tutti i giorni. In questo preciso quadro narrativo, che si sviluppa nello spazio-tempo compreso tra gli estremi di casa Bonner e del tribunale, dove si colloca il Connecticut? La risposta che Cavell fornisce nella sua analisi è «al cinema», ovvero in un film: *L'ipoteca non era ipotetica*. Si tratta di un filmato amatoriale che i Bonner proiettano durante una cena con amici e che mostra alcune spiritose scene di vita girate in campagna, nel Connecticut, nei pressi del loro casolare. Il filmato racconta del giorno in cui viene estinta l'ipoteca e la casa diventa a tutti gli effetti una loro proprietà. Sarà il ricordo degli

sforzi comuni compiuti per diventarne proprietari, e la conseguente fuga alla volta del raggiungimento quella particolare atmosfera di sogno, a risolvere la crisi matrimoniale dei Bonner nel finale del film, quando vediamo scomparire i protagonisti dietro le tende di un letto a baldacchino (che richiamano alla mente un altro limite, un'altra forma di trasgressione, un'altra barriera): immagine simbolo di tutto ciò che nel matrimonio è invisibile agli estranei e che è essenzialmente tutto, o tutto ciò che è essenziale. Tipica beffa commedica: il sipario ci viene chiuso in faccia e la felicità resta prerogativa di qualcun altro, che si sottrae alla nostra vista. Eppure, nel caso dei Bonner, la reinterpretazione cinematografica del mondo verde assume una valenza ontologica straordinaria, essendo la *mise en abîme* di un matrimonio reale (o per lo meno di qualcosa che gli somiglia molto): «In *La costola di Adamo* il riconoscimento della natura del cinema è una via per il riconoscimento della realtà dei suoi attori, poiché afferma che le persone nel film, Katharine Hepburn e Spencer Tracy, sono le stesse persone che come attori di *La costola di Adamo* stanno guardando se stessi, e stanno interpretando il ruolo di persone che guardano se stesse in un film familiare» (*ivi*, p. 213). Tutto ciò a conferma del fatto che, secondo Cavell, nelle commedie del rimatrimonio trova piena espressione la potenzialità del medium cinematografico che si fonda sul paradossale rapporto tra ogni personaggio e l'attore che lo interpreta.

Il rimatrimonio di Amanda e Adam, così come quelli tra Susan e David, Lucy e Jerry, Tracy e Dexter, Ellie e Peter, Jean e Charles-Hopsy, Hildy e Walter, veicolano, dunque, un messaggio ben preciso, riguardante una ben precisa accezione di importanza.

L'importanza non è semplicemente, in accordo con ciò che noi pensiamo di questi film, che un matrimonio felice venga ritrovato, ma che la sua felicità, nel mostrare che il matrimonio richiede una doppia ratificazione (attraverso se stesso, attraverso il suo essere scelto al di fuori dell'esperienza e non solo dell'innocenza; e attraverso la sua acquiescenza nel permettere a se stesso di diventare notizia, aperto oltre la privatezza del privilegio, ratificato dalla società), in effetti

ratifica la propria società come un luogo in cui felicità e libertà possono essere conseguite e, per quanto possibile, preservate. È perciò comprensibile come un'espressione privilegiata di consenso democratico (potrebbe essere una ragione del fatto che le commedie del rimatrimonio, come ho avuto modo di rilevare, non si trovano in altre culture), mostrando che, nel caso attuale, centosessantaquattro anni dopo la Dichiarazione d'Indipendenza, la nostra società politica continua a ritrovare attestazione della propria esistenza. (Cavell, 2004, p. 75, traduzione mia)

2.2 I melodrammi della donna sconosciuta

Tra il libro sulle commedie del rimatrimonio e quello sui melodrammi della donna sconosciuta vi è un intervallo di circa 15 anni. Intervallo funzionale, più che fattuale, visto che i cinque capitoli di *Contesting Tears* erano già apparsi in precedenza: rispettivamente il primo nel 1989 (S. Budick, W. Isler, *Languages of the Unsayable*, Columbia University Press), il secondo nel 1987 (J. Smith, W. Kerrigan, *Images in Our Souls: Cavell, Psychoanalysis, and Cinema*, The John Hopkins University Press), il terzo e il quarto nel 1990 (*Critical Inquiry* 16, n° 2), e il quinto nel 1991 sottoforma di un testo per il *Cultural Studies Project* del MIT. Quattro capitoli sono dedicati all'analisi di singoli film (1, 2, 3 e 5): *Angoscia* (*Gaslight*, G. Cukor, 1944), *Lettera da una sconosciuta* (*Letter from an Unknown Woman*, M. Ophuls, 1948), *Perdutamente tua* (*Now Voyager*, I. Rapper, 1942) e *Amore sublime*, (*Stella Dallas*, K. Vidor, 1937). Il quarto capitolo invece, intitolato "Postscript: to whom it may concern", fornisce una sorta di approfondimento congiunto di alcuni temi riguardanti melodramma e commedie a partire da una lettura del saggio *The Beast in the Closet: James and the Writing of Homosexual Panic* di Eve Kosofsky Sedwick (tratto da *The Epistemology of the Closet*, 1990), dedicato all'analisi del racconto *La tigre nella giungla* di Henry James (*The*

Beast in the Jungle, 1903). I melodrammi della donna sconosciuta nascono da una “costola” delle commedie del rimatrimonio, come più volte specifica lo stesso Cavell perpetuando la metafora biblica della creazione della donna come nucleo costitutivo di tali generi cinematografici. La denominazione di tale genere melodrammatico si deve al titolo del film di Ophuls oggetto del secondo capitolo “Psychoanalysis and Cinema: Moments of Letter from an Unknown Woman” e rimanda direttamente alla questione dell’inconoscibilità: mentre nelle commedie il tema dell’interesse conoscitivo femminile si traduce nella tematica della richiesta di educazione da parte della donna nei confronti dell’uomo, chiamato a “crearla” donna secondo un desiderio reciproco di conoscenza, nei melodrammi tutto ciò è negato negli stessi termini in cui lo scetticismo e la tragedia shakespeariana delineano i contorni del meccanismo di “elusione”, che si contrappone idealmente a quello del *ri-conoscimento*. Le eroine del melodramma restano incastrate in un caustico ingranaggio ironico, all’interno del quale la loro conoscenza diventa oggetto di una fantasia maschile incapace di educare e di introiettare serenamente lo schema della differenza. Saltano i parametri base all’interno dei processi di soggettivizzazione, l’espressione ordinaria si svuota sotto l’effetto di un impulso scettico perturbante che non riesce a risolversi e che si altera in una muta follia. Le donne del melodramma vengono private del sacrosanto diritto di parola, come se non avessero più voce nelle loro storie e subissero una ideale metamorfosi ontologica che le rende simili a delle divinità.

Ritengo che film come *Amore sublime* e *Angoscia* e *Lettera da una sconosciuta* e *Perdutamente tua* non potrebbero conseguire il loro potere – che non sono interessato ora come ora a distinguere dal potere di lavori appartenenti ad altre grandi arti nella cultura occidentale – se non attraverso la scoperta di una o più delle maggiori tematiche, o possibilità, del medium filmico. Io rivendico il fatto che il tema principale delle commedie del rimatrimonio, o per lo meno un modo di porlo, riguarda la creazione della donna con e per mezzo di un uomo, qualcosa che descrivo come una ricerca per una nuova

creazione dell'umano, vale a dire della relazione umana, qualcosa implicante che l'amicizia e l'educazione reciproca tra i sessi sono ancora una possibilità felice, che la nostra esperienza, e le nostre voci, devono ancora essere possedute da ognuno di noi e condivise tra noi, espropriandone coloro i quali vorrebbero espropriarcene. Ho associato il tema del melodramma della donna sconosciuta con quello dell'ironia dell'identità umana. E ho individuato la guida narrativa del genere nella ricerca da parte della donna della propria madre. (Cavell, 2004, p. 277, traduzione mia)

Secondo Cavell, il melodramma della donna sconosciuta sorge per derivazione diretta laddove risultino negate le proprietà specifiche del genere del rimatrimonio. Il riferimento significativo qui è a quelle proprietà riguardanti l'assenza di figure materne e la rinuncia ai figli da parte della coppia protagonista: nei melodrammi ciò si articola facendo leva sulla suggestione cinematografica dello sguardo, nel senso in cui l'oggetto effettivo della ricerca è lo sguardo di una madre, la responsività del volto materno, in vista di una sua possibile perdita o di una paventata separazione da esso. Ebbene, la donna dei melodrammi è madre ed ha a sua volta una madre. In ogni caso si tratta di figure materne che restano sistematicamente incomprese sia a livello di linguaggio sia per quanto riguarda la loro condotta in società. Il processo educativo a cui vengono sottoposte le donne delle commedie risulta sfalsato in sede melodrammatica, assumendo i tratti inquietanti di una potenza metamorfica da cui ha luogo una de-creazione del personaggio femminile. La storia si dipana lungo un arco di tempo consistente, solitamente diversi anni. C'è una casa, una dimora verso la quale si tende a tornare. La donna-madre alla fine rifiuta il matrimonio come terreno di riscoperta vitale del proprio sé. In sostanza, i melodrammi in questione si configurano come racconti in cui la donna decide di sacrificare se stessa (*women's film*). Esiste chiaramente un rimando alla formula classica del melodramma, per come ne abbiamo discusso nel capitolo precedente, e quindi ai cosiddetti film strappalacrime, i "*weepies*", così come le commedie del rimatrimonio rientrano in qualche modo nel gruppo delle

screwball comedy. Ma in entrambi i casi, per ammissione dello stesso Cavell, si tratta di etichette senza una reale caratterizzazione, ossia senza un potenziale di riconoscibilità teorica e filosofica.

Io affermo che i quattro film considerati principalmente nei seguenti capitoli definiscono un genere di film, rivendicando la pretesa di intendere, più in generale, che essi raccontano versioni interagenti di una storia, di una storia o di un mito, che sembra porsi nei termini di una ricerca della donna per la sua storia, o del diritto di raccontare la propria storia. In un certo senso ciò che ho da dire si avvicina agli studi multiformi presenti nell'arena intellettuale riguardante la scoperta di una differenza femminile di soggettività; in un certo senso esso assume ciò che nel mio lavoro concepisco come la pretesa della filosofia, il diritto alla sua arrogazione. (Cavell, 1996, p. 3, traduzione mia)

Le altre negazioni alla base del meccanismo di derivazione generica conducono alla formalizzazione di una nuova sestina strutturale di proprietà melodrammatiche. Non è possibile un rimando diretto ai *mythoi* di Frye (né Cavell di fatto ne parla esplicitamente), poiché il melodramma come genere non viene di per sé contemplato in *Anatomia della critica*, se non come termine di raffronto rispetto al *mythos* tragico e come esemplificazione del profilo *low mimetic*, ovvero la “tragedia domestica” o “commedia senza humor” (trionfo del realismo e dell'apologia dell'esperienza), all'interno del quale spiccano maggiormente le figure del *páthos*, le donne e i bambini. Situato, dunque, in un qualche spazio logico tra la sesta fase commedica, in cui predominano atmosfere gotiche e destabilizzanti, le fasi terminali del *romance*, espressioni di un movimento contemplativo che passa attraverso un punto di epifania, e l'orrore tragico dello *sparagmos* mitigato attraverso la cornice ironica del realismo morale, il melodramma della donna sconosciuta possiede sicuramente delle proprietà di genere, delle vere e proprie fasi melodrammatiche, le quali possono essere desunte a partire da un tentativo di formalizzazione retorica con riferimento a quello effettuato per le commedie:

- 1) l'elusione reciproca;
- 2) l'assenza totale di una pratica conversazionale concernente il valore del matrimonio;
- 3) la de-creazione della donna;
- 4) il ritorno finale verso un luogo di abbandono e trascendenza;
- 5) un passato misterioso, torbido, fatto di memorie congelate e di interdizioni;
- 6) la presenza di un'istanza di *motherhood*.

Ci sono due possibili modi di occuparsi di questi film e del loro diniego di alcune caratteristiche delle *Comedies*. Si può sottolineare il tema della disobbedienza (civile), ossia il fatto che le protagoniste di questo genere, portatrici di una femminilità assolutamente anticonvenzionale rispetto a quella delle "cugine" della commedie, condannano la società che impone loro di conformarsi alla prassi consolidata, *differendo* l'istituzione matrimoniale (e il mondo maschile in genere, da cui *queste* donne non hanno nulla da imparare). Oppure si può porre un problema di identità, chiedersi cioè se sia possibile costruire una identità *senza riconoscimento*, ossia se queste donne — che scelgono o finiscono per essere isolate, sconosciute e comunque sconosciute agli altri —, possano mantenere o trasformare la loro identità appunto al di fuori o al di là della relazione interpersonale. Che ne è delle donne che non hanno trovato (o non sono riuscite a sopportare) la ri-unione con l'uomo, o che nessun uomo sembra destinato a educare e completare? È possibile ottenere la propria indipendenza senza ricorrere al riconoscimento rinviatoci dall'altro, dal nostro altro? Ed è possibile costruire una identità sconosciuta non solo perché sconosciuta, ossia funzione del diniego altrui, ma *assolutamente* sconosciuta — una identità posta al di là di ogni riconoscimento? Sono questi ultimi i problemi e gli interrogativi che raccoglieremo. (Sparti, 1999, VII)

Sostanzialmente, se nelle commedie alla fine prevale una visione di relazione egalitaria tra esseri umani (abbiamo più volte riportato a riguardo l'espressione "commedie dell'uguaglianza"), caratterizzata da una sana coscienza del desiderio, da una pratica conversazionale

gioiosa e da una forma di autonomia basata su una piena fiducia in sé e nell'altro da sé, i melodrammi sembrano presentare una versione della medesima problematica corrotta dal morbo filosofico dello scetticismo, in cui il dubbio del singolo predomina a discapito di ciò che concerne l'esistenza del mondo e degli altri. Cavell contrappone, in tal senso, il "sì condizionale" che fornisce una risposta a qualsiasi interrogativo sorto in sede commedica al "no senza riserve" del melodramma; un no che inevitabilmente conduce alla deriva elusiva e, quindi, alla concrezione del dramma dell'*Unknownness* e di ciò che si profila come "follia strutturale" (*structural madness*), ossia la problematica della *Voicellessness*. Il concetto praticamente intraducibile di *Unknownness* (letteralmente "sconosciutezza") rappresenta un'ideale inversione del riconoscimento filosofico, e dunque del punto di *anagnorisis* della commedia, e concerne tutto ciò che riguarda l'elusione, l'inespressività, l'incomunicabilità e il disaccordo: nei quattro film esaminati in *Contesting Tears*, la donna finisce per essere confinata o rinchiusa in uno stato di isolamento così estremo da poter essere descritto come follia, ovvero uno stato di totale incomunicabilità, simile a quello che precede il possesso di un linguaggio. Mentre nelle commedie, la domanda di conoscenza della donna si traduce in una richiesta di educazione per l'uomo, nei melodrammi, invece, è proprio la conoscenza della donna a divenire oggetto del desiderio di conoscenza dell'uomo con risultati a dir poco catastrofici.

[...] l'idea di non conoscenza della donna assume più nitidamente l'aspetto del desiderio di un uomo per la conoscenza della donna, come se conoscere ciò che lei conosce possa costituire la risposta alla domanda su cosa un uomo dopotutto vuole da una donna – e infondo non vuole. (Se considerassimo in merito una risposta alla domanda più sublime, Cosa vuole una donna? ossia essere conosciuta, o sapere che la propria separatezza sia riconoscibile, potremmo considerare la discrepanza epistemologica in base alla quale i generi sessuali sono stati istituiti: qualsiasi cosa conti come l'essere conosciuta della donna – e suppongo sia abbastanza indefinito – si tratta precisamente di

qualcosa che non può essere soddisfatto nello stesso tempo dal dire e dal non dire da parte di lei cosa agli effetti voglia. Nella migliore delle ipotesi questo cambia il soggetto). (Cavell, 1996, pp. 19-20, traduzione mia)

Cavell sostiene che il voler conoscere l'esistenza di un altro conoscendo ciò che questi conosce è evidentemente un percorso finalizzato al sapere se la tua stessa esistenza è conoscibile, vale a dire riconoscibile. Si tratta di un percorso proposto da una fase specifica dello scetticismo filosofico, come avremo modo di comprendere meglio del capitolo sull'opera prettamente filosofica di Stanley Cavell. Il desiderio di conoscenza tematizzato dai membri genere presenta notevoli analogie con l'episodio biblico della Genesi già esaminato nel paragrafo sulle commedie. Più che alla creazione vera e propria (non vi è creazione alcuna nei melodrammi della donna sconosciuta), è l'evento della tentazione e della caduta a fungere da archetipo dominante. Qui è proprio la donna a rispondere alla seduzione del serpente, a prendere il frutto dall'albero e a mangiarne per prima al fine di ottenere la conoscenza: «Il primo morso non spiega niente, dal momento che è ciò che deve essere spiegato. Qual è l'origine del volere, il senso della mancanza?» (ivi, p. 22, traduzione mia). Con la sua risposta, la donna in un certo senso inventa la differenza tra natura e civilizzazione, in una parola, inventa il matrimonio. Accettare il frutto da una mano umana, come un qualcosa di porto e di certamente commestibile, non presuppone propriamente la stessa condizione di partenza: l'uomo è sempre più innocente, più stupido e primitivo della donna, essendo colui il quale in linea di massima ignora una differenza cruciale – lo abbiamo visto con i protagonisti maschili delle commedie. Perché l'uomo accetta il frutto dalla donna? E perché mai la donna gliene offre, dal momento che ha già ottenuto la conoscenza? Forse non le è bastata? È chiaro che tutto ruota intorno ai temi della conoscenza e del riconoscimento identitario, anche se non è possibile (né tantomeno ha senso) in questa sede fornire una spiegazione esaustiva. Ma ciò che sottolinea a

più riprese Cavell è il fatto che si tratti, principalmente, di una questione di linguaggio. Il Dio della Genesi decide di dare una compagna ad Adamo soltanto in seconda battuta, dopo aver popolato il paradiso terrestre di animali ed aver atteso che Adamo fosse in grado di dargli un nome. Solo allora la donna è plasmata a partire da una costola dell'uomo: «E l'uomo disse: "Questa, finalmente, è ossa delle mie ossa e carne della mia carne. Ella sarà chiamata donna perché è stata tratta dall'uomo"» (Genesi, 2:23). La creazione della donna segue, dunque, conseguentemente, la scoperta del linguaggio da parte dell'uomo: «Allora una possibile interpretazione della necessità di ritardare l'apparizione della donna è che perché qualcosa possa essere un compagno, cioè costituire l'altro rispetto a un essere umano, è necessario che quell'essere possieda allo stesso modo la capacità di nominare, e l'uomo deve nominare lei, conoscerla, come sua, conoscerla come sua, ed essere conosciuto da lei, in quanto sua ("ossa delle mie ossa, carne della mia carne")» (ivi, p. 28, traduzione mia). Se la battaglia dei sessi conduce al riconoscimento nelle commedie del rimatrimonio, nei melodrammi della donna sconosciuta tale conflitto risulta dislocato, in qualche maniera frustrato: lo sforzo, quasi sempre vano, della donna è mirato a comprendere per quale motivo non vi sia stato (o sia stato negato o ritenuto irrilevante) il riconoscimento, quello dell'uomo a far sì, più o meno coscientemente, che il riconoscimento non abbia mai luogo. È come se questi protagonisti mancassero un passaggio fondamentale, come se rimanessero (o con tutta probabilità retrocedessero) a uno stadio pre-linguistico, in cui il linguaggio appare depauperato e l'espressione svuotata: essi, quindi, non possiedono gli strumenti necessari al riconoscimento reciproco. Non c'è compagno senza linguaggio, non c'è desiderio umano senza la capacità di renderlo intellegibile o senza l'immaginazione di qualcuno rispetto al quale l'intelligibilità possa manifestarsi. Nei finali dei film, la donna resta sconosciuta in quanto isolata completamente e, dunque, folle: la scoperta melodrammatica corrisponde infatti a quella di Cartesio che, nelle *Meditazioni*, non riesce a individuare le basi

della sua credenza relativa all'esistenza del mondo e di sé⁸². La risposta a tale scoperta, che va profilandosi come scettica, rientra nello stesso ordine concettuale di quella data da Wittgenstein nella proposizione novantasette delle *Ricerche Filosofiche* in merito a una fantasia di "super-ordine" e di "super-concetti" utilizzata dai teorici del positivismo logico per descrivere l'essenza del linguaggio: «C'illudiamo che ciò che è peculiare, profondo, per noi essenziale, nella nostra indagine, risieda nel fatto che essa tenta di afferrare l'essenza incomparabile del linguaggio. Cioè a dire, l'ordine che sussiste tra i concetti di proposizione, parola, deduzione, verità, esperienza ecc. Quest'ordine è un *super-ordine* tra – potremmo dire – *super-concetti*. Mentre in realtà, se le parole "linguaggio", "esperienza", "mondo", hanno un impiego, esso deve essere terra terra, come quello delle parole "tavolo", "lampada", "porta"» (RF, § 97). Secondo Cavell, infatti, questo tipo di concezione è ostile alla dimensione ordinaria dell'esperienza linguistica che, in verità, costituisce l'argomento principale del melodramma⁸³. Contro la purezza glaciale della metafisica, Cavell abbraccia in ogni momento i moniti wittgensteiniani che promuovono un recupero dell'ordinario:

Quanto più rigorosamente consideriamo il linguaggio effettivo, tanto più forte diventa il conflitto tra esso e le nostre esigenze. (La purezza

⁸² Come emergerà in maniera più netta nel prosieguo, quando approfondiremo ciò che costituisce la concezione del tragico per Stanley Cavell, lo scetticismo cartesiano è ciò che plasma le affezioni della stramaggioranza dei personaggi maschili di tragedie e melodrammi – solo che nel caso della tragedia si parte da presupposti differenti che inevitabilmente generano finali eclatanti. Come già sottolineato, il problema di questi personaggi riguarda il possesso della conoscenza della propria donna, laddove assurgono a fonte di dubbio scettico questioni quali la paternità (Leonte in *Racconto d'inverno*), la verginità di lei (Otello) e addirittura il godimento sessuale da lei provato. Su quest'ultimo aspetto, Cavell utilizza testi e autori afferenti all'ambito psicanalitico per meglio definire lo stato della questione, tra cui, "God and the Jouissance of The Woman" e "A Love Letter" di Lacan, e la bibliografia di riferimento per i lavori di Freud sull'isteria. Cfr. *Ivi*, pp. 100-103.

⁸³ A sostegno di tale ipotesi, Cavell riporta la posizione espressa da Peter Brook nel suo libro *The Melodramatic Imagination* (1967) che non sarà oggetto di discussione in questa sede.

cristallina della logica non mi si era affatto *data come un risultato*; era un'esigenza.) Il conflitto diventa intollerabile; l'esigenza minaccia a questo punto di trasformarsi in qualcosa di vuoto. – Siamo finiti su una lastra di ghiaccio dove manca l'attrito e perciò le condizioni sono in un certo senso ideali, ma appunto per questo non possiamo muoverci. Vogliamo camminare; dunque abbiamo bisogno dell'*attrito*. Torniamo sul terreno scabro!. (RF § 107)

A causa di questa perdita di contatto con la dimensione ordinaria del linguaggio, le protagoniste dei melodrammi cinematografici sono vittime di un impulso scettico irrisolvibile che le porta a dubitare degli altri e del proprio sentire – Non potrei immaginare di provare dolori terribili e di trasformarmi in pietra, finché durano? (RF, §283); «Sì, ma tuttavia c'è qualcosa che accompagna la mia esclamazione di dolore! [...] Questo qualcosa è importante e terribile» (RF, § 296) – e che le conduce lungo il crinale dell'inespressività assoluta, del terrore e della follia. In questo senso la loro condizione peculiare è la *Voicelessness*, il non avere più una voce per farsi conoscere e riconoscere, poter raccontare la propria storia, una sorta di deprivazione del diritto di parola. Cavell associa la questione della *Voicelessness* a quella che in Wittgenstein rappresenta l'idea di un linguaggio privato. Ecco come viene descritta tale ipotesi speculativa in *La riscoperta dell'ordinario* (1979), testo cardine del pensiero filosofico cavelliano:

La fantasia di un linguaggio privato può essere intesa come un tentativo di descrivere e salvaguardare la nostra separazione, la nostra inconsapevolezza, la nostra riluttanza o incapacità a conoscere o a farci conoscere. Di conseguenza, il fallimento di questa fantasia significa: che non esiste un limite determinabile per la profondità che il linguaggio può raggiungere in noi; ma che, tuttavia, alla nostra separazione non c'è fine. Noi siamo infinitamente separati, senza che ve ne sia alcuna ragione. Ma allora noi siamo responsabili di tutto ciò che si interpone tra noi; se non per averlo provocato, allora perché lo si è continuato; se non per averlo negato, allora per averlo affermato; se non proprio responsabili di questo, almeno nei confronti di questo. L'idea di privatezza espressa nella fantasia del linguaggio privato non

riesce ad esprimere in che misura noi siamo privati, metafisicamente e praticamente. (Cavell, 2001, p. 352)

Il fatto che in questi film manchi la possibilità di avere una conversazione implica che vi compaia, come già più volte specificato, una qualche forma compensativa, una proprietà equivalente in negativo. L'autore individua l'ironia come aspetto linguistico in grado di sostenere il peso di tale assenza. In genere ciò che risulta ironico è l'elaborazione, sottilmente sadica, del contesto linguistico di riferimento da parte del personaggio maschile. Per capire meglio il concetto, consideriamo l'esempio di uno dei quattro film facenti parte del genere: *Angoscia* di George Cukor, con Ingrid Bergman nella parte di Paula, la donna sconosciuta del caso.

[...] In questo film i due protagonisti sembrano prigionieri del loro passato, e di una casa perturbante. Lei, Paula (Ingrid Bergman), appare ingenua, predisposta alla dipendenza, quasi avesse bisogno di attaccamenti ossessivi. Lui — Gregory (Charles Boyer), marito di Paula — è figura ambigua, al tempo stesso dotato di quel magnetismo paranoico tipico degli anni totalitari, ma anche figura calcolatrice, capace di trasferire la follia sulla moglie pur di entrare in possesso dei gioielli della zia defunta di Paula (proprietaria della casa, famosa cantante e insegnante di canto della stessa Paula). Ebbene, come fa Gregory a soddisfare la sua sete ossessiva di potere e di possesso portando Paula alla follia? Agendo tanto sul senso di affidabilità della memoria di Paula, ossia derubandola del passato, quanto deprivandola delle parole, delle sue proprie parole — della sua voce: facendola vergognare di ciò che dice, oppure dichiarando non credibile ciò che afferma, o — ancora — incolpandola di una semplice descrizione. Come a mostrare che le parole di Paula non hanno più senso, se non per lei: che non sono più "correnti", ordinarie ("non ho la voce" esclama Paula a un certo punto). (Sparti, 1999, IX)

Oltre ad essere in se stesso negazione di un aspetto retorico (la proprietà commedica della conversazione), lo stato ironico comporta a sua volta una negazione, un rifiuto identitario che si palesa

nell'incapacità dell'uomo e della donna di parlare lo stesso linguaggio. Un esempio celebre riportato da Cavell è un estratto del saggio di R. W. Emerson, "Fiducia in se stessi" (1841): «Ebbene, buona parte degli uomini si è tappata gli occhi con questa o quella benda, e si è completamente legata a qualcuna di queste congreghe d'opinione. Un tale conformismo li rende falsi non in questo o in quel particolare, autori solo di questa o di quella bugia, ma falsi in ogni cosa. Ogni loro verità non è mai del tutto vera. Il loro due non è il vero due, il loro quattro non è il vero quattro; e così, ogni loro parola ci imbarazza, e noi non sappiamo da dove cominciare per rimetterli in sesto». In questo Paula è vittima dell'espressione, vivendo l'esperienza sistematica di una negazione della conversazione e, dunque, il trauma dell'impossibilità di essere compresa a causa del suo essere invischiata nella densa spirale della modalità ironica.

[...] la mia preoccupazione sul film *Angoscia* era originariamente guidata dal problema dello scetticismo rispetto alla conoscenza degli altri, ossia ciò che la filosofia Anglo-Americana chiama problema delle altre menti. La filosofia continentale, da Hegel a Heidegger fino a Levinas, prende in considerazione inevitabilmente il nostro incontro con l'altro, ma come lotta perpetua, senza porre alcuna ulteriore questione scettica in epistemologia che possa plausibilmente costituire una risoluzione. Nella filosofia Anglo-Americana, la presenza dell'altro è diventata argomento di indagine filosofica soltanto a partire dalla metà del ventesimo secolo, con le *Ricerche* di Wittgenstein. Questo fatto assume un interesse notevole per me.

L'angolo d'incidenza con cui lo scetticismo colpisce i melodrammi è diverso da quello con cui esso si manifesta nella tragedia shakespeariana. Nel secondo caso infatti, come riportato nel mio libro *La riscoperta dell'ordinario*, il crollo della fiducia nella nostra conoscenza degli altri è accelerato dal crollo della fiducia in ciò che io chiamo il migliore caso di conoscenza, o piuttosto di riconoscimento. Desdemona è il mondo per Otello, la perdita di lei coincide con la perdita di interesse per qualsiasi altra cosa il mondo abbia da offrire. Ma Paula in *Angoscia*, la "nipote" di una cantante famosa nel mondo, sembra non costituire in se stessa alcuno interesse per Gregory Anton,

che semplicemente la usa, per aver accesso alla casa in cui i gioielli – che costituiscono il mondo per lui – devono essere nascosti, i gioielli che egli stava cercando la notte in cui la zia di Paula interrompe il suo lavoro e finì strangolata. (Cavell, 2004, p. 110, traduzione mia)

Alla fine del film, Paula riesce in qualche modo a “recuperare la sua voce”, sottraendosi all’influenza nefasta del marito impostore e ritrovando una propria identità (anche grazie all’intervento esterno del personaggio del detective, interpretato da Joseph Cotten, che le fornisce i parametri necessari a ristabilire lo stato reale della situazione). Il dato interessante però riguarda la particolare modalità attraverso cui Paula finisce per identificarsi con la figura della zia morta. Nelle prime sequenze del film, infatti, ci si interroga sulla questione riguardante le capacità canore della nipote: la Paula cantante ha ereditato il dono della voce? È all’altezza del mito di sua zia, il cui ruolo più memorabile fu quello di Lucia nella *Lucia di Lammermoor*⁸⁴? Cavell fa notare che nella scena più importante del film, Paula ritrova la propria voce nel corso di uno sfiancante scontro verbale con il marito, durante il quale la donna lo minaccia con un coltello, proprio come succede nell’opera lirica al personaggio di Lucia – anch’esso reso folle dal dramma di un sogno d’amore negato. «Paula attesta la propria esistenza scoprendo la facoltà di parlare per conto proprio, senza essere più parlata o usurpata dal marito — ma lo può fare dialogando idealmente con la zia, e con la risonanza che l’immagine e il ricordo di quest’ultima può offrire alla sua voce, evitando così di soccombere definitivamente alla follia» (Sparti, 1999, IX). Chi è o cos’è che canta realmente in *Angoscia*? A chi appartiene la voce femminile che finisce per attestarsi? La questione della voce pertiene alla questione dell’identità e, nello specifico, al modo in cui una donna eredita la propria identità. In particolare, il canto è portatore di un aspetto diabolico, nel senso in cui esso è ipnosi, possessione, reminiscenza – l’esatto contrario di ciò che succede nelle

⁸⁴ Inutile fare presente che alcuni passaggi melodici dell’opera di Donizetti costituiscono il sottofondo sonoro di parti del film di Cukor.

commedie, in cui le scene di canto sono espressione di condivisione o di un'istanza memoriale positiva. Non essendovi creazione, nel melodramma l'identità femminile (il riconoscimento del proprio essere donna e di possedere una voce nella propria storia) è un qualcosa che deve essere ereditato, se non ottenuto per altre vie. Tutto questo ci riporta alla questione del *mondo verde*, o meglio, alla sua totale assenza nei membri del genere melodramma della donna sconosciuta.

Nei melodrammi non c'è un equivalente del Connecticut come luogo di una prospettiva. Al suo posto Cavell individua un regno dell'abbandono e della trascendenza, chiamato *the world of women*, una dimensione interstiziale, segreta, la sola in cui le donne protagoniste riescono a trovare espressione, la sola in cui per esse diventa possibile la ricerca della propria madre (citando Dumas, Cavell la definisce *Demi-monde*) – la figura della zia di Paula in *Angoscia* ne è un valido esempio, visto e considerato che la madre della protagonista è morta nel darla alla luce. L'uomo del melodramma è inadatto a educare la donna, perché completamente immerso nell'incapacità di possedere una conoscenza effettiva di lei, incapacità che è fonte di dubbio scettico. Nella coppia non si parla, l'espressione si vuota totalmente raggiungendo gli estremi della follia, della paranoia, del fanatismo, del sarcasmo, dell'istrionismo, della seduzione e dell'isteria. Il rapporto uomo-donna si articola in verticale (e non in orizzontale, come avviene nelle commedie, laddove l'atto di creazione non implica prevaricazione), configurandosi nei termini di una relazione maestro-discepolo, giocata sul presupposto terrorifico della follia⁸⁵. Queste tristi sorelle delle eroine comiche si costruiscono, dunque, un'identità fragile, che scavalca la possibilità stessa di un effettivo riconoscimento di genere e che trova rifugio presso un'ideale comunità femminile (figlie, madri, zie, suore) all'interno della quale però il rischio è quello di restare comunque inascoltate, dal momento

⁸⁵ Qui Cavell fa riferimento al Derrida de *La scrittura e la differenza* (1967), e in particolare al capitolo in cui l'autore commenta *Storia della follia nell'età classica* (1961) di Michel Foucault.

che manca il riferimento all'identità "altra" che può venire soltanto dal polo maschile. Le eroine del melodramma, seppure socialmente emancipate, non diventano mai pienamente donne, perché nessuno è stato in grado di crearle come tali. Cavell in proposito parla di un processo di "de-creazione": il passaggio è inverso rispetto alle donne della commedia, in un certo senso è come se esse assurgessero a una dimensione sovraumana che le trasforma in dee: «Se fossero divinità, esse non sarebbero le dee dell'amore o del fato, quanto piuttosto quelle della possibilità e della scelta» (Cavell, 1996, p. 128, traduzione mia). Se nella commedie del rimatrimonio, infatti, le protagoniste mutano in donne ri-create, partendo dallo stadio di divinità ignee, qui l'identità femminile – ciò che concerne l'essere donna, l'essere madre, ciò che una donna ha da imparare, ciò che una madre ha da insegnare – è determinata da una sorta di sacro passaggio ereditario. E queste dee dimenticate somigliano molto alla Nora Helmer di Ibsen, archetipo e madre putativa di tutta la generazione femminile di quegli anni: tutte loro scelgono di chiudere i rispettivi drammi sbattendosi alle spalle la porta di quella casa fredda all'interno della quale sono state solo bambole mute, costrette a "convivere" con una persona che non ha saputo educarle, in attesa di un miracolo, quello del rimatrimonio, che non ha mai avuto luogo.

La figura che rappresenta al tempo stesso il paradigma e l'archetipo delle donne misconosciute del melodramma hollywoodiano è certamente Nora Helmer. Nora, che in uno dei momenti più celebri del teatro moderno, chiude un dramma sbattendo la porta dietro di sé. Nel terzo atto di *Casa di bambola*, come è noto, la protagonista lascia il marito andando alla ricerca di una identità che avverte necessaria ma che sa di non poter ricevere dal marito (solo chi fosse in grado di offrirle questa possibilità formativa può contare come marito). Di cosa è insoddisfatta Nora? Del fatto che non si parla mai della sua relazione o del suo matrimonio con il marito; del fatto che Torvald Helmer non è la persona che la può comprendere, educare, facendola diventare ciò che lei è (e con la quale sarebbe disposta a condividere la vita — ma ci vorrebbe un "prodigio" affinché Torvald riuscisse a trasformare la

loro convivenza in una vera ri-unione); del fatto che lui non percepisce fino a che punto lei sia anzitutto una creatura umana, e poi anche una moglie ("bambola") e una madre. A Torvald che le chiede se (si) è cambiata (vestito), Nora risponde di sì, che ha mutato abito (intendendo che è cambiata *lei*). Nora rifiuta di restare incatenata a quanto già ottenuto — che le appare ora privo di senso ed espressione — in nome (e nella voce) di una identità ottenibile, che ora esprime. La negazione del matrimonio rappresenta ciò che deve essere trasceso attraverso la riscoperta e la deliberata teatralizzazione della propria soggettività, e implica una fiducia e un assegnamento su di sé che si manifesta nel distacco dalla società, nel rifiuto di conformarsi. In breve, le donne del melodramma sono meno ingenuie delle loro "cugine"; hanno perso quella cecità sulla propria esistenza che spesso caratterizza le protagoniste delle *Remarriage Comedies*. (Sparti, 1999, VIII)

Stella Dallas (Barbara Stanwyck), protagonista di *Amore sublime*, segue lo stesso percorso di Nora e nella scena finale del film King Vidor la vediamo volgere le spalle alla sua vita passata e camminare verso lo schermo, verso di noi, letteralmente verso lo sguardo dello spettatore. «Come Nora, Stella sa cosa lascia ma non sa — non si sa — verso cosa vada, se non verso un futuro e un compimento. Non quale futuro, ma *il senso di avere* un futuro, appare decisivo» (ivi, IX). Di umile estrazione sociale, Stella è riuscita a ritagliarsi un ruolo dignitoso – e a ri-crearsi donna – all'interno della comunità in cui vive sposando un giovane aristocratico, ma ben presto i suoi modi rozzi, il suo aspetto volgare e appariscente, incrinano sia il rapporto con il marito sia quello con sua figlia Laurel. È proprio per salvaguardare il futuro di Laurel che la donna decide di escludersi dalla nuova vita della figlia, nel giorno delle sue nozze. E così un secondo matrimonio cancella il fallimento del primo, quello sfortunato matrimonio che non è riuscito a trasformare Stella, lasciando inascoltata la sua richiesta di educazione. Cavell descrive la *Unknownness* di Stella Dallas connotandola come “ansia da conformità”, simile a quella che affligge gli immigrati o gli esuli,

incapaci di provare un genuino senso di appartenenza per la società che li accoglie: «Ma la posizione delle donne non è né quella degli esuli né quella degli immigrati: come gli immigrati, il problema della donna non riguarda la non appartenenza ma piuttosto l'appartenere, nei termini sbagliati; come gli esuli, la donna non si trova tra due diverse culture ma è in disaccordo con quella in cui è nata ed è rudemente coinvolta in un processo di trasfigurazione culturale che non esiste, e che la vede ancora in isolamento» (Cavell, 1996, p. 213, traduzione mia). Dunque, la de-creazione melodrammatica può essere intesa come trasfigurazione, ma anche come vera e propria metamorfosi. È il caso della misteriosa e affascinante Camille Vale (Bette Davis), la quale ritorna donna nel mondo, rigenerata grazie alla terapia psicanalitica, dopo aver vissuto per anni i panni nevrotici di una zitella grassa e poco curata, la zia Charlotte. In *Perdutamente tua*, Camille incontra in crociera un vedovo, Jerry, che si innamora di lei, ma la donna decide di non sposarlo. «Sfruttando la sua straordinaria, quasi "isterica" capacità di aggiustamento somatico, Bette Davis (Charlotte/Camille) ha dunque mutato anche aspetto, come Nora aveva "cambiato pelle" (il suo vestito da ballo)» (Sparti, 1999, IX). Alla fine Camille aiuta Tina, la figlia di Jerry, a guarire da una forma di nevrosi simile a quella che l'aveva afflitta in gioventù. Nella scena conclusiva, alla domanda di Jerry se potrà mai essere felice, Camille risponde «Oh, Jerry, non chiedere la luna; abbiamo le stelle», alludendo alle stelle come a segni della possibilità e del pensiero e rifuggendo, dunque, ciò che implica ogni convenzionale lettura romantica della luna. Camille è il frutto della metamorfosi di una donna nuova, che da brutto anatroccolo si è tramutato in splendido cigno, e il pensiero di poter essere felice le basta più di qualsiasi banale promessa di felicità, soprattutto se essa implica il dover far da madre ai figli di una altra donna (una donna morta). «In questo gruppo di film aleggia certamente un senso di sacrificio; essi sollecitano le nostre lacrime. Ma è perché le donne protagoniste stanno sacrificando loro stesse alle tristi necessità di un mondo che devono per forza accettare? Non sarà piuttosto che le donne rivendicano il diritto di

giudicare un mondo mediocre che impone loro un sacrificio; per rifiutare, trascendere, la proposta di una tristezza mediocre?» (*ivi*, p. 127, traduzione mia).

L'ultimo film del gruppo dei melodrammi costituisce il caso più eclatante di de-creazione ed è anche quello da cui nasce la denominazione "donna sconosciuta". Si tratta di *Lettera da una sconosciuta* (*Letter from an Unknown Woman*), di Max Ophuls, e ci racconta la storia di una donna, Lisa, estremizzando il concetto filosofico di elusione, e quindi di mancato riconoscimento. In un passaggio di *Contesting Tears*, Cavell sottolinea che quello di Ophuls è l'unico film del genere in cui l'esperienza di fallimento identitario vissuto dalla protagonista è assolutamente totalizzante:

Lettera da una sconosciuta è l'unico film nel nostro genere che si conclude con l'apparente fallimento della donna; ma come in *Angoscia*, il suo fallimento adombra perfettamente ciò che il successo della donna in questo genere di perplessità umana deve superare: il fallimento qui è quello dell'*unknownness* di una donna nel provare la sua esistenza all'uomo, nell'essere creata dall'uomo. L'esito di un simile racconto non è la trascendenza del matrimonio (o del perpetuo matrimonio), in favore di una qualche ulteriore fantasia, di vendetta, come ci capita di vedere al cinema; un racconto in cui la donna rimane muta riguardo alla propria storia, rifiutandola sia all'uomo sia al mondo delle donne; e infine un racconto in cui la prospettiva mortale del personaggio non coincide con quella di conoscere per sempre la felicità della propria vita ma bensì di rinnegarla, vivendo la morte di qualcun altro (così come si era vissuta un'altra vita). (Per alcuni ciò stabilirà la necessità della psicologia; per altri, la necessità della politica; per altri ancora, il bisogno dell'arte.) (*Ivi*, p. 107, traduzione mia)

Siamo nella Vienna di inizi novecento – *Lettera da una sconosciuta* possiede l'ulteriore primato rispetto agli altri membri del genere di mettere in scena una vicenda in costume. Un giovane uomo di nome Stefan Brant (Louis Jourdan) si prepara a partire per sottrarsi a un

duello a cui è stato sfidato. Riceve dal suo servitore una lettera, recapitatagli la sera precedente. È una donna che gli scrive, una donna sconosciuta. L'incipit della lettera recita: «Quando leggerai queste righe sarò già morta». Tutto il film è una messa in immagini di ciò che Stefan legge nella lettera, una manifestazione visiva delle parole di questa donna, la cui voce fuori-campo scandisce l'andamento narrativo accompagnando alcune delle scene più importanti. La scena successiva ci racconta della situazione che determina il primo incontro tra i due, svelando l'identità dell'autrice della storia: si tratta della giovane Lisa (Joan Fontaine), vicina di casa di Stefan, affermato musicista. Ascoltandolo suonare il pianoforte e incrociandolo casualmente in cortile, Lisa comincia a maturare un'ossessione adorante per Stefan: la sua conseguente trasformazione, pur essendo propiziata da un autentico sentimento, rimane la fantasia privata di una fanciulla (figlia di una vedova sul punto di riprendere marito) che nutre la propria immaginazione di suggestioni musicali e letterarie. Lisa non si trasforma grazie all'educazione somministratale da un uomo, ma piuttosto si auto-educa allo scopo di diventare la sola donna che quest'uomo potrebbe mai desiderare. E così si dedica all'estetizzazione costante della propria esistenza senza riuscire a esporsi al riconoscimento di lui. Questo per il solo fatto che Stefan non ha alcuna idea della di lei esistenza.

[...] Lisa cerca di ratificare l'esistenza del "suo" uomo interamente per proprio conto, creando anche se stessa per questo uomo virtuale. Probabilmente è a causa di questa sua autoreferenzialità che Stefano non riconosce Lisa, non la può riconoscere; e la mutualità resta inadempita. E forse non è neppure un caso che questa virtualità venga sublimata in un ulteriore e ancora più rarefatto "altro", ossia in Dio. Alla fine del film, scomparendo all'orizzonte, Lisa si trasforma in suora. Una scena che allude alla sua appartenenza a un mondo religioso, abitato solo dalle donne e dagli dei, degli "altri" assenti come referenti ma presenti come interlocutori. Trascendendo l'unione mondana e abbracciando quella divina, Lisa può affidarsi a una fonte

di riconoscimento ed evitare il collasso della e nella sua fantasia privata. (Sparti, 1999, XI)

Riconosciamo facilmente la connessione esistente tra l'impianto melodrammatico costruito nel film di Ophuls e la versione comica dello stesso fallimento elusivo per come essa ci viene proposta in *Lady Eva* di Preston Sturges: in entrambi i casi, i protagonisti maschili non sono in grado di riconoscere la stessa donna che si ripresenta a loro più volte nel corso del tempo. Le strutture della ripetizione nei melodrammi segnalano una temporalità mortifera e cieca, nulla a che fare con i luoghi commedici della creatività, dell'improvvisazione e della seconda possibilità. La Lisa di *Lettera da una sconosciuta* incarna una Gradiva malata e non svolge alcuna funzione terapeutica per il suo uomo. Il loro primo e unico vero incontro amoroso ha luogo quando ormai Lisa si è trasferita a Linz con la nuova famiglia di sua madre e non lo vede più da anni (l'aura plurale dell'espressione "non vedersi da anni" non può essere applicata per Lisa e Stefan, poiché di fatto l'uomo non ha mai veramente conosciuto Lisa prima di allora). I due trascorrono insieme una notte di passione e il giorno dopo Stefan è costretto a partire per i suoi impegni concertistici. Salutandola dal treno in stazione le urla che si sarebbero rivisti dopo due settimane, ma il suo è un dire vuoto, retorico; non è sua reale intenzione tornare da lei. Così trascorre del tempo e il racconto riprende dopo un salto di circa due lustri, ritrovando Lisa sposata a un ricco signore e madre di un ragazzo, Stefan, di dieci anni. Sappiamo soltanto che ha partorito suo figlio in un ospedale, assistita da alcune suore, e che non ha mai voluto rivelare il nome del padre di suo figlio. Il secondo incontro con lo Stefan adulto avviene in un teatro: i loro sguardi si incrociano nella folla e, quando egli la avvicina, le confessa la sua impressione di averla già incontrata in passato e il suo bisogno di rivederla ancora. Finalmente l'ossessione di Lisa sembra trovare un punto di contatto con il reale e la donna decide di partire per raggiungere il suo unico grande amore ritrovato, abbandonando marito e figlio. L'attende una ben più amara constatazione: Stefan non l'ha mai realmente

riconosciuta e si prende gioco di lei come fosse l'avventura di una sera qualsiasi. Non ha idea che si tratti della stessa ragazza di dieci anni prima, probabilmente non ricorda nemmeno l'episodio in cui Lisa concepì il loro bambino. La donna allora fugge via e la vediamo disperdersi in una piazza. Le ultime parole che scrive nella sua lettera a Stefan, le ultime della sua vita, sono "Se solo...". Lisa si spegne nello stesso ospedale in cui aveva dato alla luce suo figlio, morto nel frattempo a causa di una brutta malattia. È la madre superiora di un ordine di suore a spedire la lettera a Stefan. A questo punto l'uomo, in evidente stato di costernazione, interrompe la lettura: la storia di Lisa ha occupato soltanto un piccolo lasso di tempo della sua esistenza, quello durante il quale egli stava provando a sottrarsi al duello. La voce postuma della donna che lo ha così follemente amato in vita, riecheggiante dalle oscure regioni della morte, compie il suo mediocre miracolo nel dissuaderlo da un iniquo gesto di codardia. Stefan, dunque, ormai conscio del male compiuto, si appresta a chiudere i conti con il passato e affronta il suo destino recandosi al duello. Se l'uomo Stefan ha evidentemente fallito il riconoscimento della sua sedicente donna, per quale motivo quella stessa donna, Lisa, non ha parlato prima, sottraendosi codardamente alla vera sfida, quello per il riconoscimento reciproco?

[...] come è possibile mantenere una identità transcendendo (o prescindendo da) ogni riconoscimento? A questa domanda bisognerebbe rispondere che in effetti le protagoniste del melodramma lo possono fare, ma fino a un certo punto, e comunque sempre al limite della follia. Possono ricrearsi esasperando la propria espressività, ricorrendo a quello che potremmo chiamare un eccesso isterico di espressività, nel senso che la loro teatralizzazione diventa condizione per l'affermazione della propria identità. Oppure possono transcendere ogni riconoscimento reale operando su un altro virtuale o ideale. Quest'ultimo aspetto è segnalato cinematograficamente con una sequenza più lunga del normale, che mostra la protagonista isolata: volge le spalle agli spettatori, o si orienta verso il cielo, o l'oscurità, o si dirige verso un orizzonte che non vediamo... simboli di apertura che

alludono sia a uno stato di riflessione, sia alla ricerca di un riconoscimento immaginario. La protagonista non risponde, o non risponde esplicitamente: lascia parlare il silenzio, un silenzio che può esprimere sia l'intensità dell'identificazione assoluta — dunque la libertà dalla parola — sia l'impossibilità di una vita al di là del proprio isolamento. Se è meglio restare sole, se è meglio il rischio della follia alla certezza di una esistenza infelice ed incompiuta con il marito, è anche vero che questa autocostruzione dell'identità è possibile o grazie a surrogati dell'identificazione con l'altro (la figlia, la figlia adottiva, la madre, la zia) o mediante la vocazione religiosa, in virtù, cioè, dell'identificazione con una comunità ideale di riconoscimento. (Ivi, X)

2.2.1 Commedie *versus* melodrammi

Da quanto emerso fino a questo punto risulta chiaro che i due generi elaborati da Stanley Cavell nelle sue opere dedicate al cinema rientrano entrambi in un ben più vasto spaccato teorico concernente lo scetticismo filosofico. Non avendo ancora trattato la questione del tragico, che Cavell inserisce in uno dei suoi testi più celebri, il già citato *La riscoperta dell'ordinario* (1979), per ora ci limiteremo ad alcune considerazioni sui generi cinematografici, la commedia del rimatrimonio e il melodramma della donna sconosciuta, nel tentativo di capire se vi sia una reale opposizione tra le due categorie. D'istinto saremmo, infatti, portati a rilevare un contrasto formale, visto che i melodrammi derivano dalle commedie per negazione. In realtà, melodrammi e commedie più che contrapporsi rappresenterebbero le due estremità espressive di uno stesso nucleo metamorfico: «[...] se noi esprimiamo quotidianamente attraverso i nostri atti e le nostre parole il rifiuto o l'accettazione della nostra "condizione scettica", se lo scetticismo attraversa le nostre vite, è naturale ricercare nelle grandi opere della cultura le testimonianze di tale esperienza dello

scetticismo, e i casi-limite che provocano il pensiero»⁸⁶ (Laugier, Cerisuelo, 2001, p. 220, traduzione mia). Le grandi opere della cultura presenterebbero, dunque, i casi-limite del rifiuto e dell'accettazione (che abbiamo individuato in precedenza parlando di elusione e riconoscimento) sotto le vesti formali della tragedia e della commedia. Rispetto a questa coppia, il melodramma è un genere che lavora dall'interno, poiché sorge dalla commedia (e dalla dimensione ordinaria che costituisce il linguaggio commedico), designando i momenti in cui il comico diventa tragico. «[...] se Cavell utilizza delle categorie trasversali alla diversità delle arti costituite (tragedia, commedia, melodramma), queste categorie intervengono nelle analisi delle possibilità specifiche di ciascuna arte. Il passaggio concettuale delle diverse espressioni dello scetticismo nella cultura è, secondo Cavell, molto ricco. Ed è proprio grazie a tale diversità categoriale che Cavell riesce a cogliere le sfumature e gli accenti espressi dallo scetticismo nelle grandi opere della cultura» (*ivi*, p. 228, traduzione mia). L'espressione dello scetticismo al cinema è indissociabile sia dalla commedia sia dal melodramma, categorie di genere che devono essere poste sullo stesso piano se si vuole andare a fondo nell'indagine sullo scetticismo. Il cinema classico americano si appropria dei temi appartenenti alla drammaturgia shakespeariana (matrimoni, rimatrimoni, elusioni, inversioni, riconoscimenti) plasmandoli attraverso la dimensione linguistica ordinaria relativa alle conversazioni di coppia. «Lo scetticismo all'opera nella tragedia shakespeariana sarebbe già presente nella commedia; tragedia e commedia sarebbero le due forme d'espressione complementare di uno stesso scetticismo metafisico»⁸⁷ (*ivi*, p. 124, traduzione mia). Nella visione cavelliana, quindi, il problema tassonomico sui generi cinematografici – per come abbiamo provato a delinearlo nei paragrafi 1.5, 1.5.1 e 1.5.2 – non si pone, perché la trattazione sul cinema di genere pertiene primariamente alla sfera filosofica, e non a quella

⁸⁶ E. Domenach, "Le cinéma exprime-t-il le scepticisme", pp. 215-238.

⁸⁷ L. Coussement "Identité et scepticisme dans Comme il vous plaira et The Lady Eve", pp. 113-131.

retorica. Del resto, è emerso in maniera abbastanza netta l'esistenza di germi melodrammatici all'interno delle commedie, nello stesso senso in cui i finali dei melodrammi non presentano la fatale ineluttabilità della catastrofe tragica. Cavell non fa che mutuare quella che può essere definita una certa consuetudine drammatica in base alla quale (come del resto mette in luce anche Frye) lo slittamento continuo da un genere all'altro, non solo può sussistere, ma è ciò che fonda l'ordine del sistema (cinematografico o letterario che sia):

Ci troviamo quindi su un crinale scivoloso, dove la commedia può trasformarsi nel suo contrario e viceversa: un doppio registro individuato felicemente, secoli fa, dai buffi artigiani dello shakespeariano *Sogno di una notte di mezza estate* quando vogliono mettere in scena, per le nozze del loro duca Teseo, la vicenda di Piramo e Tisbe e l'annunciano come «breve interminabile scena» e «assai tragico divertimento»: al che il duca commenta «Gaio e tragico! Breve e interminabile! Sarebbe come dire ghiaccio bollente e neve prodigiosa che fiammeggia! Come mettere d'accordo tutta questa discordia?» (atto V, scena I, 56-60). E Shakespeare, lo Shakespeare delle commedie basate su arditi travestimenti cross-gender e ancor più audaci giochi lessicali e linguistici, è senza dubbio più utile di quanto non lo siano Kant, o Parmenide, o lo stesso Ibsen di *Casa di bambola* per aiutarci a entrare nei meccanismi della cosiddetta *comedy of remarriage*. (Fink, 2000, p. 1022)

Nel suo articolo, Fink arriva addirittura a formulare un'ipotesi forte, che si conforma a quanto scritto da Cavell in *Alla ricerca della felicità* e in *Contesting Tears*: «[...] se la commedia, con buona pace di Northrop Frye, non fosse affatto un genere a sé, bensì un *altro* modo di guardare alle *stesse* cose?» (Ivi, p. 1024). Il tema dell'atteggiamento verso gli eventi, approfondito da Cavell a proposito del film di MacCairey *L'orribile verità*, in un certo senso sottende lo stesso tipo di considerazioni, ma non dimentichiamo che le priorità del discorso cavelliano sono ben altre e lo capiremo una volta per tutte nel capitolo successivo di questa dissertazione. «[...] a questo punto è diventato

difficile distinguere il gaio dal tragico, ormai saldati in una *concordia discors* che nessun Teseo shakespeariano [...] può illudersi di ricondurre a categorie tradizionali; e addirittura impraticabile risulta la vecchia, tranquillizzante certezza che quelle disavventure così piacevoli a vedersi, sulla scena o sullo schermo, accadano esclusivamente agli altri, riservandoci il ruolo confortevole di spettatori» (*ivi*, p. 1048). Questo non significa che Cavell disdegni la questione che riguarda l'interazione tra commedie del rimatrimonio e melodrammi della donna sconosciuta. In *Contesting Tears*, infatti, l'autore ipotizza la possibilità di ricavare un ulteriore sottogenere, comprendente i film *Blonde Venus* (1932), *Show Boat* (1936) e *Random Harvest* (1942): il "melodramma del rimatrimonio", in cui la negazione riguarda stavolta ciò che già nel melodramma della donna sconosciuta costituisce una negazione del rimatrimonio (la negazione dell'elusione e quindi il riconoscimento finale). Si tratta più che altro di una provocazione che non viene poi sviluppata nel corso del libro, ma senz'altro aiuta a capire che il meccanismo generativo formulato da Cavell ha potenzialità molteplici.

Volendo mettere alla prova tale meccanismo, riportiamo qui di seguito un esperimento⁸⁸ in cui le categorie cavelliane di commedia e melodramma vengono applicate a un testo filmico contemporaneo: *Revolutionary Road* (S. Mendes, 2008). Il film di Mendes è ambientato nello stato americano del Connecticut, fatto che, come ormai è noto, lo accomuna alle commedie del rimatrimonio. Sappiamo anche che la fase del *mondo verde* non è presente nei melodrammi della donna sconosciuta. In che modo, dunque, un tipico melodramma come *Revolutionary Road* viene a patti con questa divergenza? La coppia protagonista della storia è formata da Frank (Leonardo DiCaprio) ed April (Kate Winslet) Wheeler. I due si conoscono a una festa. Lei vorrebbe fare l'attrice, lui campa di espedienti e nel frattempo cerca di scoprire cosa vuole diventare. Siamo alla fine degli anni Quaranta, nell'immediato dopoguerra: Frank ed April si innamorano,

⁸⁸ Cfr. S. Busni, *Disaccordo nel Connecticut: Revolutionary Road*, "Fata Morgana", 9 (2010), pp.

intraprendono una relazione e la donna resta incinta della loro prima figlia (elemento di rischio in previsione di un possibile lieto fine commedico). Per forza di cose, la coppia è costretta a trasferirsi fuori città, in un bucolico sobborgo brulicante di linde famigliole. Frank inizia a lavorare per l'azienda presso cui aveva prestato servizio suo padre, April diventa una brava donnina di casa e così la famiglia Wheeler fa il suo debutto nella società delle "persone per bene", distinguendosi quanto a specialità e gradevolezza. Trascorrono sette anni, April e Frank nel frattempo hanno un altro bambino. Qualcosa non va però nella graziosa casetta bianca in cima al verde pendio, subito dopo la curva che svolta in *revolutionary road*. Il film inizia proprio a questo punto, quando i Wheeler vivono ormai già da tempo nell'*ordinario* Connecticut e si trovano a dover affrontare i primi segnali di malessere. Scrive Cavell: «Il Connecticut è il luogo deputato per una riconsiderazione e una riconciliazione emotiva e intellettuale, sia poetica che filosofica» (Cavell, 1999, p. 265). Alla luce di quanto abbiamo detto in relazione al Connecticut e al *mondo verde*, da Frye a Cavell, cosa cambia nel caso della coppia in questione coppia? Perché il Connecticut del 1955 non porta allo scioglimento finale? E cos'ha di diverso April Wheeler, sorella minore – o forse addirittura figlia, chi mai può dirlo – delle varie Claudette, Katharine, Barbara, Ingrid e Bette? La sua situazione ha molti punti in comune con quelle delle eroine del melodramma, nonostante si trovi in una posizione diegetica molto vicina anche alle donne della commedia: April si trasferisce nel *mondo verde* insieme al marito Frank in occasione della nascita del primo figlio. Il loro trasferimento non ha nulla di ludico o di avventuroso, i due si stanno già eludendo: non sono più i due ragazzi che si sono innamorati ballando insieme a una festa, ma un marito e una moglie in attesa del loro primo bambino, costretti a conformarsi improvvisamente a tutto ciò che un simile *status* comporta. Frank si mette a fare il lavoro che faceva suo padre, ossia la cosa che più lo ripugna al mondo; April, che ha studiato per diventare un'attrice, mette da parte la sua vanità e si trasforma in una perfetta massaia. Vivono all'interno di una comunità

assolutamente convenzionale, basata sul buon vicinato e sulla pratica dell'ipocrisia, che per qualche motivo li reputa "diversi" e "speciali": «I simpatici giovani Wheeler di Revolutionary Road... I simpatici giovani rivoluzionari di Wheeler Road!». Dopo sette anni ormai, hanno smesso di parlarsi e quando lo fanno è per insultarsi:

APRIL: E lo sai tu cosa sei? Sei disgustoso! Non mi infiocchi, Frank: solo perché mi hai messo al sicuro in questa trappola, credi di potermi obbligare a provare tutto quello che tu vuoi che io provi?! Sì... Sì... Io, Frank... Io! Sei un ragazzino patetico, pieno di illusioni! Ma guardati! Guardati e dimmi come con qualunque sforzo di immaginazione tu possa definirti un uomo!

April ha centrato il problema: Frank non è stato abbastanza uomo per renderla donna. Non ha saputo crearla. Poi però un giorno, la signora Wheeler ritrova alcune vecchie foto in uno scatolone: una di queste mostra suo marito a Parigi, nel periodo della guerra, e April all'improvviso ricorda del fatto che Frank considerasse Parigi l'unico posto al mondo in cui sarebbe potuto essere felice. Ha quindi una sorta di rivelazione e si convince che l'unico modo per poter riacciuffare il sogno della felicità è quello di ricominciare da capo, a Parigi – il *mondo dorato* dei Wheeler. Questa nuova consapevolezza la rende raggianti, forse è ancora possibile guadagnarsi una seconda occasione, e allora decide di farsi lei stessa *creator* e di plasmare il suo uomo alla luce di quanto ha compreso:

APRIL: No, no, Frank! Ascolta... Ascoltami bene... È quello che sei che viene soffocato, è quello che sei che viene negato e negato in questo genere di vita...

FRANK: Sarebbe a dire?

APRIL: Oh, non lo sai tu? Sei la cosa più bella e preziosa che c'è al mondo... Sei un uomo!

E il miracolo stavolta sembra accadere sul serio: Frank accetta la proposta di April e insieme iniziano a progettare il viaggio in Europa.

Comunicano la loro decisione a vicini e colleghi, tutto sembra avere di nuovo un senso. April e Frank ricominciano a *conversare*, a scambiarsi osservazioni rispetto a cosa sta capitando loro, a sentirsi vivi, a comprendersi. In poche parole, a *ri-conoscersi*. Parigi potrebbe davvero salvare il loro matrimonio, suturando uno spazio-tempo ormai adulterato da sette anni di elusione forzata e di disperazione. Parigi come il Connecticut delle commedie, il Connecticut come quotidianità da redimere. Ma succede qualcosa e il sogno precipita. D'altronde Frank non è Cary Grant e April non somiglia affatto a Katharine Hepburn: il signor Wheeler è un frustrato dall'identità fragile, che vive nell'ossessione della figura paterna, tradisce la moglie con una segretaria, non ha niente da insegnare alle donne; la signora Wheeler – che a sua volta flirta svogliatamente con un vicino di casa – non vuole essere costola di nessuno, se non di un ideale femminile inarrivabile che si nutre della sua componente di potenziale narcisista e che sembra attirarla fatalmente verso la dimensione contigua del *Demi-monde*. Ancora sotto l'effetto della malia riconoscitiva, Frank e April fanno l'amore e lei resta incinta per la terza volta. Di nuovo un bambino a portare scompiglio, di nuovo un bambino a inficiare la loro intimità. Si apre un nuovo spazio temporale, quello della scelta: entro dodici settimane il feto può essere abortito senza provocare conseguenze alla madre. La gravidanza di April è al limite. Così ella acquista un rudimentale tubo di gomma per praticarsi un aborto casalingo con dell'acqua calda: tra tutte le figlie di *Seneca Falls*⁸⁹, alla Wheeler tocca in sorte la scelta peggiore. È tardi però, Frank sembra non reggere il peso di una simile decisione e, oltretutto, il suo essere “uomo” gli ha fatto guadagnare nuovi consensi sul lavoro. I due litigano ancora:

APRIL: Senti, l'unico motivo per cui siamo venuti qui è perché io ero rimasta incinta, poi abbiamo avuto un altro figlio per provare che il primo non era stato un sbaglio. Insomma, per

⁸⁹ La Convenzione di *Seneca Falls* del 1848 rappresenta l'evento che ha innescato la prima fase della storia del femminismo americano.

quanto deve continuare?! Frank, tu veramente vuoi un altro figlio? Allora, lo vuoi?! Avanti, dimmelo... Dimmi la verità, Frank! Te lo ricordi? Era la nostra regola di base. E lo sai cosa c'è di bello nella verità? Tutti sanno qual è, per quanto a lungo ne abbiamo vissuto senza. Nessuno dimentica la verità, Frank! Si diventa solo più bravi a mentire...

La sua è una prospettiva tipicamente scettica e molto lucida. Ma a questo punto lo scetticismo prende piede e dilaga: Frank le rinfaccia di essere una cattiva madre, nonché una malata di mente, e che avrebbe tanto voluto che lei si fosse sbarazzata di quel bambino. I Wheeler hanno sprecato la loro seconda occasione, non sono riusciti a ricucire la presenza del presente accettandosi come uomo e come donna. Il disaccordo ha avuto la meglio. April non ha più voce per esprimere quello che prova, è tempo per lei di passare dall'altra parte. Nora Helmer avrebbe lasciato la sua casa di bambola chiudendosi dietro la porta, lei non lo fa. Vuole dimostrare a se stessa di avere il controllo, portando a compimento quel processo metamorfico che la renderebbe dea tra le dee, *donna senza ombra* per eccellenza, candida Artemide. Muore nel tentativo di abortire qualche giorno dopo la dodicesima settimana. Perché non se n'è andata come Nora? Per quale motivo non ha smesso i panni della bambola nel Connecticut e non se n'è tornata in città a fare la diva del cinema? La risposta ce la dà April stessa in un dialogo con il vicino di casa Shep Campbell, una delle poche persone che sembra comprendere lo stato d'insoddisfazione in cui versa la donna⁹⁰. Vedendola molto addolorata per il fallimento del progetto parigino, l'uomo le chiede con fare retorico, ma infondo comprensivo: «Volevi uscirne, eh?!». Ed April risponde: «Volevo entrarci...», spalancando l'abisso drammatico che la colloca al centro

⁹⁰ È molto significativo che siano solo i personaggi maschili a conferire valore alla scelta dei Wheeler (Campbell, l'anziano signor Givings e il di lui figlio John, ex professore di matematica appena uscito dal manicomio). April non ha a disposizione nemmeno quel *world of women* in dotazione alle eroine del melodramma.

perfetto di un crocevia di genere. A quale tipo di melodramma appartiene, dunque, la sua storia di donna?

2.3 Nuovi generi, nuovi problemi

Gli spunti forniti da questa breve analisi del film *Revolutionary Road* evidenziano certamente l'ecllettismo retorico delle categorie fin qui esaminate. Cerchiamo adesso di spiegare meglio il funzionamento concettuale del genere cavelliano. Attraverso le operazioni di compensazione e negazione descritte nei libri sulle commedie e sui melodrammi, Cavell intende proporre un'idea di genere in netto contrasto con le teorie strutturaliste secondo le quali un genere è una sistema formale di caratteristiche, un oggetto con delle proprietà determinate. «Pensiamo all'eredità comune dei membri di un genere come a una storia, diciamo un mito. I membri di un genere saranno interpretazioni di esso, o per usare le parole di Thoreau, sue revisioni, che potranno altresì diventare interpretazioni l'una dell'altra. Il mito deve essere costruito, o ricostruito, dai membri del genere che lo eredita e, finché il genere è (per quanto ne sappiamo) insaturo, la costruzione del mito deve rimanere provvisoria» (Cavell 1999, pp. LI-LII). In un saggio del 1982, intitolato "The Fact of Television" (che è parte della raccolta di scritti cavelliani sul cinema *Cavell on Film* (2005), già citata in precedenza), l'autore di *Alla ricerca della felicità* e *Contesting Tears* riprende la questione, ponendo un ulteriore distinguo tra il concetto di "genere-medium" e quello di "genere-ciclo"⁹¹: «In ciò che definisco genere del rimatrimonio, la presenza o

⁹¹ Il concetto di genere-ciclo è riferibile alle serie televisive, in cui i singoli episodi sono istanze di un dato insieme di personaggi e ambientazioni, mentre il genere-medium ha a che fare con i film e possiede le specifiche teoriche che abbiamo tentato di annoverare tra queste pagine. Cavell associa al ciclo il processo di "serializzazione", contrapposto a quello di "generazione" che è invece proprio del cinema. Le procedure di serializzazione televisiva si basano su vere e proprie formule di composizione narrativa, per cui ogni istanza è una perfetta

assenza persino del titolo di genere non assicura che una data istanza appartenga o meno al genere stesso. L'appartenenza deve essere conquistata, guadagnata, come argomento di ogni membro rispetto agli altri; allo stesso modo l'adiacenza di genere deve essere provata [...]» (Cavell, 2005, p. 69, traduzione mia). Il termine "adiacenza" ci riporta nuovamente al cuore della trattazione e ci pone un ulteriore interrogativo: è possibile applicare il meccanismo retorico di Cavell nel tentativo di individuare altri generi, per non dire "nuovi generi"? Quali sono i generi adiacenti individuabili a partire dalle commedie del rimatrimonio e dai melodrammi della donna sconosciuta? È lo stesso Cavell a fornire una risposta parziale fin dai tempi del suo primo libro dedicato all'argomento, *Alla ricerca della felicità*: «Sono spinto qui a sottolineare la prossimità dei film del rimatrimonio con film che narrano la creazione della donna (o dell'umano) con altri mezzi. [...] l'intera gamma di opere nelle quali il procedimento della macchina da presa soffia la vita in una creatura umana sin dall'inizio, o priva una creatura umana della vita» (Cavell, 1999, pp. 225-226). Sulla base di tale assunto, i possibili generi adiacenti potrebbero, dunque, essere tre: una certa tipologia di *noir* in cui hanno sostanziale peso le questioni del desiderio, della perdita dell'innocenza, della rimozione, con particolare rilievo dato alla figura femminile; i film *horror* che propongono delle versioni alternative del mito di Pigmalione, alla stregua di un qualsiasi *Frankenstein* o di altre storie concernenti creature inumane che prendono vita a causa di una precisa volontà creatrice⁹², e di quei film il cui intrigo si costruisce intorno

esemplificazione di un preciso format e non necessita di dialogare con le altre istanze generate dalla stessa formula (sotto questo aspetto, si tratta di concetti evidentemente più affini alle teorie strutturaliste). L'obiettivo del saggio "The Fact of Television" è proprio quello di operare una conversione teorica che possa aiutare a individuare alcune figure cardine della testualità televisiva, tra le quali spicca quella dell'*evento*. Per tanto non sarà preso in considerazione nel presente elaborato, che invece si propone di riflettere unicamente sul concetto di genere cinematografico.

⁹² Altro esempio significativo portato da Cavell è quello de *L'esorcista* (*The Exorcist*, 1973) di William Friedkin per una singolare occorrenza: «[...] in questo

alla difficoltà di distinguere gli uomini da altre razze di mostri (zombie, alieni, vampiri ecc.): «Parlo qui del cinema dell'orrore nei termini [...] di una percezione dell'instabilità del dato di fatto dell'esistenza umana, una percezione della sua vicinanza con l'inumano, con il mostruoso» (*ivi*, p. 226); infine, il *western* come genere che tratta il tema dell'istituzione della civiltà nello stesso senso in cui la commedia del rimatrimonio ci racconta di una separazione dalla società. Soffermandosi sul primo di questi tre generi adiacenti, Cavell approfondisce in diverse occasioni alcuni aspetti legati alla filmografia di Alfred Hitchcock, come perfetto emblema di raccordo tra cinema di genere, autorialità e ontologia.

Il corpus filmico di Hitchcock ci fornisce esempi utili: il suo *Intrigo internazionale* condivide un'infinita lista di caratteristiche con le commedie del rimatrimonio, fatto che implica, seguendo le mie precedenti tematizzazioni, il suo riferirsi alla legittimità del matrimonio. In questo film, come in altre avventure, girate da Hitchcock e da altri registi, tale legittimità viene conferita dalla sopravvivenza di una coppia di sposi in relazione a un'avventura che ruota intorno alla salvezza di una nazione. Ma il film può essere compreso anche nei termini di una negazione del genere del rimatrimonio per quanto concerne la caratteristica della donna che deve subire qualcosa come una morte e una rinascita. Quando ciò accade in Hitchcock, ad esempio nel caso de *La donna che visse due volte*, il film immediatamente precedente a *Intrigo internazionale*, si giunge alla catastrofe. In *Intrigo internazionale* è l'uomo che passa attraverso una morte e una rinascita (e per questo motivo sostengo che abbia a che fare con la struttura formale del rimatrimonio). Una dozzina di anni prima, in *Notorius*, Hitchcock compensava l'assenza della caratteristica "morte e rinascita della donna" (mantenendo

film l'autore si identifica virtualmente con Frankenstein doppiando la voce della ragazza posseduta, cambiandole gli occhi e fornendole i poteri straordinari di lanciarsi per aria e di gettare vomito. Il lato negativo, oscuro del mito del cinema come cooperatore alla creazione dell'umanità, è la scoperta che la saldezza della nostra umanità è messa in discussione, che noi ci possediamo soltanto, dimoriamo in noi stessi come alieni» (*ibidem*).

appunto il lieto fine con rimatrimonio) enfatizzando il fatto che una simile morte e rinascita non fosse condizione necessaria all'ottenimento dell'amore da parte dell'uomo, ma piuttosto l'effetto del suo fallito riconoscimento (come accade, fondamentalmente, in riferimento alla mia trattazione su *Racconto d'inverno*). (Cavell, 2005, p. 67, traduzione mia)

Il caso de *La donna che visse due volte* (*Vertigo*, 1958) è particolarmente significativo perché riprende una struttura simile a quella di *Lady Eva*, in cui, come sappiamo, l'intreccio si dipana a partire dalla faticosa domanda: "Le donne sono due o è una sola?". A differenza del film di Hitchcock però, in quello di Sturges lo spettatore è fin dall'inizio a conoscenza della macchinazione e gode della dabbennaggine del protagonista maschile, incapace di capire che si tratta della stessa persona. Come ci fa notare Cavell nell'articolo del 1977, "What Becomes of Things on Film", i dilemmi commedici qui lasciano il posto a un'atmosfera decisamente diversa, all'interno della quale il tema della creazione della donna assume connotati inquietanti (il che rende evidente il dato di fatto relativo all'adiacenza di genere): «Non mi conosci? Dimmi chi sono. In *La donna che visse due volte* [...] il movimento non procede dalla realtà al luogo di un'impressione, ma siamo portati a condividere la ricerca semi-allucinatoria, semi-necrofila, dell'eroe nel regno del congiuntivo per la donna che egli immagina morta. La confusione riguardante la domanda se vi sia una sola donna o due, o se la donna sia sopravvissuta o morta, viene percepita come una confusione in merito alla sua stessa identità di uomo. La sua esistenza ha luogo altrove e non nel mondo che noi vediamo» (Cavell, 2005, p. 6, traduzione mia). Ma è *Intrigo internazionale* (*North by Northwest*, 1959) a risaltare come autentico *romance* – o, per lo meno, come thriller romantico – e, quindi, a fregiarsi del titolo di possibile commedia del rimatrimonio, secondo un'analisi operata da Cavell nell'articolo "Pazzo solo tra nord e nord

ovest” (1981)⁹³. Già il titolo originale del film “North by Northwest” richiama un ambito preciso, vale a dire quello del corpus drammatico shakespeariano, essendo un velato riferimento (nella lettura che ne ha dato Cavell) a una battuta precisa dell’*Amleto* che recita: «Sono pazzo soltanto tra tramontana e maestro; quando il vento spira dal sud, distinguo un airone da un falco [I am but mad *north-north-west*. When the wind is southerly, I know a hawk from a handsaw]» (atto II, scena II). Trattandosi di coordinate spaziali, viene spontaneo pensare che uno dei temi trattati all’interno del film pertenga all’eventuale ricerca di una direzione da parte dei protagonisti, proprio come capita ai personaggi delle commedie, e in particolare a quelli di *Susanna*, anche se, in quel caso, l’impressione è piuttosto quella di assistere a un movimento privo di direzione (“indirizzo senza direzione”). Il legame che *Intrigo internazionale* intrattiene con il film di Hawks però risulta essere ben più forte: nel finale di *Susanna*, il salvataggio da parte di Cary Grant che impedisce alla Hepburn di cadere, sollevandola per mano su un’impalcatura (un luogo che potrebbe sembrare una capanna o una casetta sull’albero), sulla quale avviene il tanto agognato bacio, è il medesimo salvataggio a cui si allude nell’innalzamento finale, da uno strapiombo fino al letto di una cuccetta, in *Intrigo internazionale*. L’attore è sempre Grant (che nella pellicola di Hitchcock interpreta il personaggio di Roger Thornhill), mentre la misteriosa Eve Kendall è l’attrice Eva Marie Saint – emblematica doppia Eva fin nel nome. Secondo Cavell, *Intrigo internazionale* deriva dal genere del rimatrimonio, o piuttosto da un’ulteriore trasformazione di quel genere, il cui tema centrale è il legittimarsi del matrimonio, come se le avventure della coppia fossero una sorta di messa alla prova del loro essere adeguati alla condizione matrimoniale. Resta comunque il solo tra i thriller romantici di Hitchcock in cui si mostra che la coppia avventurosa si è realmente sposata. Ed è anche il solo in cui si mostra che l’uomo della coppia ha

⁹³ L’articolo originale, pubblicato su *Critical Inquiry* nel 1981, è presente nella raccolta *Cavell on Film* del 2005 (pp. 41-58), ma ne esiste una traduzione italiana apparsa su *Filmcritica*, 486/487, XLVIII, luglio/agosto 1998.

una madre (che egli non perde tempo ad abbandonare di corsa in una delle sequenze iniziali). Se nel film sono presenti le fasi commediche riguardanti l'ottenimento di una nuova innocenza, la formazione identitaria, il senso dell'avventura e dell'improvvisazione – ossia, il sentirsi a casa propria nel mondo, facendo del mondo casa propria –, la differenza con gli altri sette membri del genere risiede soprattutto nel fatto che stavolta è l'uomo ad essere ri-creato. Il personaggio femminile di Eve è portatore di un'estasi salvifica e incorpora in qualche modo la figura della madre nella scena, ambientata su un treno, in cui protegge Thornhill dalla polizia facendolo nascondere in un "contenitore-pancia" nella cuccetta del suo scompartimento. A questa ri-nascita simbolica, segue un'ulteriore evoluzione di Thornhill che, sopravvivendo all'attacco aereo nel campo di granturco, supera una vera e propria prova agli occhi di lei e si conquista il diritto di appartenerele e di affrancarla da un'impossibilità di appartenenza reciproca, a dispetto dei loro sfortunati passati erotici. Le vicende di questa coppia vengono interpretate da Cavell come una "situazione monumentale di vita e di morte": nella penultima scena, infatti, i due, in fuga sulle teste dei presidenti americani del *Mount Rushmore Memorial*, tra un inseguimento e l'altro, si fermano a discutere dei matrimoni precedenti di lui (finiti perché Thornhill conduceva una vita troppo monotona). Con Eve invece l'importanza del tempo e del luogo è relativa, proprio perché con lei niente e tutto può essere un'avventura. I due candidati al rimatrimonio devono avere un passato comune e dichiarare se credono nel matrimonio in un momento conversazionale. L'uomo è responsabile dell'educazione della donna come parte di un processo di salvezza o di redenzione rispetto a uno stato precedente: in *Intrigo internazionale*, questo processo avviene grazie alla sopravvivenza di Thornhill (che riesce anche a superare un'ulteriore fase melodrammatica in cui Eve lo tradisce) e grazie alle informazioni che lui le passa permettendole di salvarsi. E questa salvezza è simbolizzata dalla rottura di una statua (contenente dei preziosi microfilm) a favore di una nuova nascita: il secondo matrimonio assurge, dunque, a un evento di importanza nazionale,

visto e considerato che le avventure di Thornhill e della Kendall hanno come sfondo l'intrigo di spionaggio internazionale a cui si fa riferimento nel titolo italiano del film. L'uomo ri-creato sullo schermo ha l'identità fisica di Cary Grant, che è star assoluta: è come se nel film si volesse enfatizzare questo aspetto connotandolo come personaggio affascinante e "riconoscibile". In più Hitchcock praticamente rende omaggio a tutti i suoi film precedenti in cui compare Grant, operando una sorta di ontologizzazione di quello che, come comprenderemo meglio nel paragrafo successivo, si delinea come concetto di "Tipo" cinematografico.

Un altro quesito importante che si pone Cavell nei suoi scritti sul cinema è se sia possibile girare al giorno d'oggi altre commedie del rimatrimonio, in un contesto storico completamente diverso rispetto a quello in cui esse si erano affermate più di sessanta anni fa. Nella corposa introduzione di *Alla ricerca della felicità*, già si segnalano alcuni titoli di film più recenti (Cavell lo scrive negli anni Ottanta) i quali iniziano con un divorzio e poi riflettono sul matrimonio: *E ora: punto e a capo* (*Starting Over*, A. J. Pakula, 1979), *Una donna tutta sola* (*An Unmarried Woman*, P. Mazursky, 1978) e *Kramer contro Kramer* (*Kramer vs. Kramer*, R. Benton, 1980). «E nel gran finale di *Kramer contro kramer*, [...] cento anni esatti dopo la prima di casa di bambola, presi dalla forza dell'interpretazione di Meryl Streep si potrebbe avere per un momento la sensazione di trovarsi davanti al ritorno a casa di Nora [...] A partire da questo film non si può escludere che possa aver luogo uno sviluppo ulteriore del genere del rimatrimonio, che includa la presenza di bambini» (Cavell, 1999, pp. XLVI-XLVII). L'argomento non viene ripreso, ma in numerosi articoli successivi, scritti tra la fine degli anni novanta e i primi anni del 2000, tra cui segnaliamo "The Good of Film" (presente in Cavell 2005, pp. 333-348, sul quale torneremo nel capitolo conclusivo per definire una volta per tutte cosa intende Cavell quando parla di "Bene", *the Good*, in un film) e "Les comédies du remariage: une histoire du lien conjugal" (pubblicato sulla rivista *Esprit*, 252, 1999), l'autore prova a stilare una lista di film non indegni di poter essere

considerati eredi di quelle commedie: *Stregata dalla luna*⁹⁴ (*Moonstruck*, N. Jewison, 1987), *Tootsie* (id., S. Pollack, 1982), *Insonnia d'amore* (*Sleepless in Seattle*, N. Ephron, 1992), *Ragazze a Beverly Hills* (*Clueless*, A. Heckerling, 1996), *Ricomincio da capo*⁹⁵ (*Groundhog Day*, H. Ramis, 1992), *Joe contro il vulcano* (*Joe vs. the Volcano*, J. P. Shanley, 1990), *Mr. Crocodile Dundee* (*Crocodile Dundee*, P. Faiman, 1986), *Una donna in carriera* (*Working Girl*, M. Nichols, 1988), *Untamed Heart* (1993), *Innocenza infranta* (*Inventing the Abbotts*, P. O'Connor, 1997), *Quattro matrimoni e un funerale* (*Four Weddings and a Funeral*, M. Newell, 1994), *Il matrimonio del mio migliore amico* (*My Best Friend's Wedding*, J. P. Hogan, 1997), *Tutti dicono I love you* (*Everyone Says I Love You*, W. Allen, 1996), *La Fortuna di Cookie* (*Cookie's Fortune*, R. Altman, 1999) *Qualcosa è cambiato* (*As Good As It Gets*, J. L. Brooks, 1997). A questo primo blocco, Cavell aggiunge un trittico di film tutti interpretati dall'attore John Cusack, la cui sensibilità fisica si impone nella contemporaneità cinematografica, ricalcando in qualche maniera la tipologia attoriale

⁹⁴ Il film di Norman Jewison, con Cher e Nicholas Cage, viene analizzato da Cavell all'interno di un saggio intitolato "Opera in (and As) Film" (Cavell 2005, pp. 305-318), in cui l'autore traccia un parallelo sostanziale tra opera e cinema, non nel senso in cui il film mette in scena l'opera o vi allude, ma ipotizzando che *Stregata dalla luna* incorpori la struttura di un'opera (*La Bohème* di Giacomo Puccini) rendendola parte integrante del proprio soggetto. Abbiamo già avuto modo di notare che il tema dell'opera sia molto sfruttato da Cavell nelle sue analisi a proposito del legame tra il *Tannhäuser* e *Lady Eva*.

⁹⁵ Si tratta del film scelto da Cavell in risposta a una richiesta del *New York Times Magazine*. In occasione delle celebrazioni per il centenario della rivista, nell'estate del 1996, Cavell viene incaricato di scrivere un pezzo di cinquanta parole su un film realizzato dopo il 1971, che avrebbe potuto essere discusso, visto e amato da lì a cento anni. Ecco la traduzione di quel breve testo, pubblicato il 29 settembre del 2006 e riportato da William Rothman nella raccolta *Cavell on Film*: «Un piccolo film che vive del proprio ingegno e che racconta una storia d'amore profondamente meravigliosa. Esso rappresenta una versione della domanda che mi pongo qui – riguardo a ciò che durerà. Ebbene tale versione consiste nel domandarsi come, circondati da convenzioni in cui propriamente non crediamo, a volte ci riesce di avere accesso a ciò che Emerson pensava come a un nuovo giorno» (*ivi*, p. 222, traduzione mia).

classica dello star-system hollywoodiano alla Cary Grant: *Sacco a pelo a tre piazze* (*The Sure Thing*, R. Reiner, 1985), *Non per soldi... ma per amore* (*Say Anything*, C. Crowe, 1989) e *L'ultimo contratto* (*Grosse Pointe Blank*, G. Armitage, 1997). Senza approfondire l'argomento, e lanciando quindi un'ipotesi di sfida critica, Cavell sottolinea il fatto che esistono almeno due differenze eclatanti tra le coppie delle commedie del rimatrimonio e quelle delle "nuove commedie": prima di tutto, le nuove coppie (tranne in qualche caso che andrebbe esaminato applicando il meccanismo della compensazione) sono più giovani, meno sofisticate; secondo, persiste l'impressione che vi sia un'incapacità di immaginare e desiderare il futuro da parte di questi giovani protagonisti.

Le coppie recenti sembrano nell'insieme troppo giovani per immaginare il futuro – non tanto incapaci di immaginare il *proprio* futuro, dal momento che vivere lasciando aperto il futuro rappresenta il punto cruciale di quel senso di avventurosità, della disponibilità al rischio, alla vita senza cose sicure, e assicurate, che caratterizza la coppia più anziana del rimatrimonio, ma piuttosto incapaci di immaginare che ci sarà un mondo sociale abitabile in cui perseguire la propria avventura. (Lascio fuori, se posso, le paure dei disastri atomici o ecologici). Si tratta di un'incapacità di immaginare che Nietzsche intende dicendo che la filosofia, se deve continuare, o al più giungere da qualche parte, deve essere una filosofia del futuro, ciò che intende Emerson, seguendo Wordsworth e Milton, auspicando un nuovo giorno [...] – una rinnovata convinzione nel fatto che un autentico cambiamento nelle condizioni dell'esistenza umana sia possibile, che noi non siamo destinati a volere una ripetizione senza un cambiamento delle istituzioni, al centro delle quali il matrimonio, che hanno determinato l'attuale scena di fissazione e scoramento preparata dalla generazione precedente. (Cavell, 2005, p. 343, traduzione mia)

Cavell parla in proposito di un nuovo senso di fragilità, connesso all'impossibilità di assicurare la privatezza e il mistero dell'intimità senza compromettere l'innocenza, come se le nuove coppie fossero troppo giovani per accogliere le responsabilità intellettuali e morali

elaborate dai loro predecessori. Sotto questo aspetto, le nuove commedie intrattengono un rapporto strettissimo con i film sul genio infantile, come ad esempio *Little Man Tate*, *Searching for Bobby Fischer*, e *Will Hunting, genio ribelle (Good Will Hunting)*.

Vi è il senso romantico del genio (Emerson e Thoreau, nella tradizione americana, hanno insistito su questa idea) come universalmente condiviso; ma questo genio in ciascuno di noi è più soventemente interrato dalla nostra distrazione e dagli sforzi da noi compiuti per essere accettati. La metafora del genio come singolarità e innocenza è stata resa celebre nella generazione precedente dall'opera di J. D. Salinger. L'idea sembra essere quella che il genio, come l'infanzia, è misterioso, inquietante, disturbante, e chiede di essere protetto, e che quando avete a che fare con genialità incontestabili voi non mettete in dubbio le ragioni per le quali vale la pena di vegliare scrupolosamente per proteggerle. (Cavell, 1999b, p. 158, traduzione mia)

Un altro considerevole numero di film recenti che si occupano della ricerca di una qualche trascendenza possono essere accostati al genere del rimatrimonio per il fatto che in essi permane la caratteristica del *mondo verde*, o qualcosa che si avvicina molto ad esso, configurandosi come una sincronia tra due mondi, quello del quotidiano e un mondo dell'immaginazione (realismo e fantasy come modalità potenziali dei primordi cinematografici). Qui Cavell individua un'ulteriore sacca filmica adiacente, in tutto e per tutto afferente al genere *horror* o a certe declinazioni melodrammatiche sull'ansia da conformità, per come se ne è discusso finora: *Matrix (The Matrix)*, *Essere John Malkovich (Being John Malkovich, S. Jones, 1999)*, *Fight Club* (id, D. Fincher, 1999), *Dogma* (id., K. Smith, 1999), *Waking the Dead* (2000), *American Beauty* (id, S. Mendes, 1999), *Il Sesto Senso (The Sixth Sense, M. N. Shymalain, 1999)* e *Le regole della casa del sidro (The Cider House Rules, 1999)*.

Le opere esaminate da Cavell in quarant'anni di scritti sul cinema sono davvero tantissime e, naturalmente, non si limitano agli undici film appartenenti ai due gruppi principali, anche se in qualche modo

questi “esclusi” illustri partecipano alla costituzione formale ultima dei generi come potenti modelli di situazioni, gesti, attori e dialoghi da ereditare. Non avrebbe senso in questa sede elencarli tutti. Ci limitiamo a fare presente che l’autore di *Alla ricerca della felicità* propone numerosi sentieri alternativi, più o meno abbozzati, uno dei quali riguarda il cinema europeo e autori come Ingmar Bergman⁹⁶, Jean Renoir, Robert Bresson, Jean-Luc Godard⁹⁷ ed Eric Rohmer⁹⁸, nomi che ricorrono più volte in tutti i suoi testi più importanti, insieme a quelli di autori afferenti al cinema americano come Orson Welles e Terrence Malick⁹⁹.

Esiste invece una compagine internazionale di autori che si sono interessati alla teoria cinematografica di Stanley Cavell e che ne hanno utilizzato le basi analitiche per produrre altri lavori sui film. Su tutti spiccano i nomi di Stephen Mulhall e di William Rothman. Il primo ha dedicato ben tre testi¹⁰⁰ all’opera di Cavell, dei quali l’ultimo, *On film* (2008)¹⁰¹, esplora la relazione tra filosofia e film attraverso l’analisi di due celebri saghe della cinematografia americana (afferenti rispettivamente al genere fantascientifico e al *thriller*): i quattro film

⁹⁶ Cfr. S. Cavell, “On Makavejev on Bergman” (1979) e “Seasons of Love: Bergman’s *Smiles of a Summer Night* and *The Winter’s Tale*” (1994), in Id., 2005, pp. 11-40 e pp. 193-204.

⁹⁷ Cfr. il saggio di Stanley Cavell, intitolato “Prénom: Marie”, che fa da prefazione al testo curato da M. Locke e C. Warren, *Jean-Luc Godard’s Hail Mary. Woman and the sacred in film*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville 1993, pp. xvi-xxiii.

⁹⁸ Cfr. S. Cavell, “On Eric Rohmer’s *A Tale of Winter*” (1999), in id., 2005, pp. 287-294.

⁹⁹ Cavell incontrò Malick ad Harvard e lo seguì in una tesi su Heidegger. Alcune considerazioni in merito ai suoi film sono presenti nell’autobiografia di Cavell, *Little Did I Know*, di cui ci occuperemo diffusamente nell’ultimo capitolo.

¹⁰⁰ I primi due sono *Stanley Cavell: philosophy’s recounting of the ordinary*, Oxford University Press, New York 1994, e di , *The Cavell reader*, Blackwell, Oxford UK 1996. Entrambi i testi forniscono una panoramica generale sull’opera filosofica di Cavell.

¹⁰¹ Si tratta della seconda edizione del volume. La prima, datata 2001, è dedicata unicamente al genere fantascientifico.

di *Alien* e i tre di *Mission Impossible*. Rothman, invece, allievo e intimo collaboratore di Cavell, oltre ad essere curatore della raccolta *Cavell on film* (2005) e autore di *Reading Cavell's The World Viewed: A Philosophical Perspective on Film* (2000), citato nella nota di apertura del presente capitolo, si è occupato, tra le altre cose, del cinema di Alfred Hitchcock in *The Murderer Gaze* (19**). Il duo Read e Goodenough ha pubblicato la raccolta *Film as Philosophy Essays on Cinema after Wittgenstein and Cavell* (2005), proponendo una serie di riletture di film contemporanei, sulla scia di quelli indicati da Cavell come possibili discendenti della commedie e dei melodrammi. Mentre è da segnalare il volume *Images in our souls: Cavell, Psychoanalysis, and Cinema* (1987) di Smith e Kerrigan che, oltre a rileggere in chiave psicanalitica i primi lavori sul cinema di Cavell, ha di fatto anticipato di quasi dieci anni *Contesting Tears*, includendo tra i suoi capitoli il saggio di Cavell su *Lettera da una sconosciuta*.

2.4 Generi e ontologia

Resta da esaminare un ulteriore testo sul cinema, il primo scritto da Cavell all'inizio degli anni Settanta. Cosa succede sul piano ontologico quando vediamo un film? È questa la questione originale alla base della minuziosa e complessa riflessione sul cinema proposta da Stanley Cavell a partire dal 1971, data di pubblicazione della sua seconda (ma prima cronologicamente) opera più celebre sul cinema: *The World Viewed*. Pur non trattando esplicitamente la questione dei generi, il testo in questione sviluppa la parte ontologica della teoria cavelliana, rivelando alcuni aspetti di genericità che poi saranno sistematizzati negli anni e attraverso gli scritti successivi. Parlare dei film, fornirne una "lettura", è per Cavell occasione di rendere conto anche della propria esperienza di spettatore, nel senso in cui quello con il film viene definito un "felice incontro": nessuna esperienza è

definitiva, ogni interpretazione è influenzata da innumerevoli fattori e può anche cambiare di visione in visione. Ogni film deve essere posseduto “completely and wordlessly”; visto, esperito nella propria carne di spettatore, “seen in the flesh”. La metodologia proposta si caratterizza per la sua “lack of scholarship”: i film, secondo Cavell vengono assimilati come sogni, come musica, come favole raccontate oralmente; l’ontologia del mezzo cinematografico si sposa fatalmente con il vissuto di chi assiste alla proiezione determinandone di volta in volta una certa visione – molto influisce il ricordo che se ne ha. «L’importanza della memoria va ben oltre il suo essere rifugio della conoscenza. Riguarda anche il *modo* in cui i film vengono ricordati o ricordati male. [...] il mio modo di studiare i film passa attraverso il ricordo che ho di loro, come se fossero sogni. A differenza dei sogni, ci sono altri modi per afferrare i film, tutti ugualmente essenziali, come leggere le loro sceneggiature e apprendere la loro storia e guardarli ancora e misurare la durata delle inquadrature» (Cavell, 1971, p. 12, traduzione mia). Quella che Cavell presenta nelle pagine di *The World Viewed* assomiglia molto, dunque, a una fenomenologia del cinema e dei film: si parla della fotografia, dello schermo, del pubblico, degli attori intesi come *star*, dei Tipi e dei Generi, delle origini “mitiche” del cinema, degli automatismi, del colore, dei movimenti di macchina. Ogni aspetto del medium è preso in considerazione. Il titolo del libro si riferisce a un saggio di Heidegger, “The Age of the World Viewed”, che però non viene citato nel corso della trattazione, per stessa ammissione di Cavell. C’è da dire però che un’opera come *Essere e tempo* (1927) – e in generale tutta la filosofia heideggeriana – fonda intimamente il pensiero espresso tra le pagine di *The World Viewed*: «Il senso della *Weltanschauung* risalta volutamente nel titolo, e sebbene sia un qualcosa che sento emergere in modo naturale dal mio pensiero sui film, mi ha aiutato molto nella mia consapevolezza di Heidegger» (*ivi*, p. xxiii, traduzione mia). Altri due teorici di riferimento per Cavell nella formulazione di un’ontologia propriamente detta sono Erwin Panofsky e André Bazin. Il primo, storico e teorico dell’arte, ha scritto un celebre testo

consacrato al cinema, apparso in tre versioni successive: *On Movies* (1936), *Style and Medium in the Moving Pictures* (1937), *Style and Medium in the Motion Pictures* (1947) – Cavell fa riferimento a quella del 1937. Bazin, fondatore dei “Cahiers du cinéma”, è invece autore della raccolta di saggi *Qu'est-ce que le cinéma?*(1958), uno dei testi ritenuti fondamentali nell’ambito dell’ontologia filmica. «Ciò che Panofsky e Bazin hanno in mente è che la base del medium filmico è fotografica, e che ogni fotografia lo è *della* realtà o natura. Se a questo aggiungiamo che il medium prevede la proiezione e la raccolta dell’immagine fotografica sullo schermo, la nostra domanda diventa: Cosa succede alla realtà quando essa viene proiettata e schermata?» (*Ivi*, p. 16, traduzione mia). I termini della domanda sono gli stessi che Cavell si pone in un saggio del 1978, “What Becomes of Things on Film?” (Cavell 2005): «[...] è accettabile la suggestione secondo cui esiste una relazione particolare (o un particolare sistema di relazioni, in attesa di studi sistematici a riguardo) tra le cose e la loro proiezione filmata, vale a dire tra gli originali ora assenti da noi (attraverso la proiezione) e i nuovi originali ora presenti a noi (nella fotogenesi) – una relazione che deve essere pensata come il divenire di qualcosa in qualcosa (diciamo un bruco che diventa farfalla, o un prigioniero che diventa un conte, o un’emozione che diventa conscia, o una lunga notte che diventa luce)?» (*Ivi*, pp. 1-2, traduzione mia). Il presupposto da cui parte Cavell, rifacendosi a Panofsky e Bazin, è che la tecnologia del medium cinematografico (come di quello fotografico) si basa proprio sull’essere reali delle persone e degli oggetti filmati e che, quindi, costituisce un’attestazione, un riconoscimento della loro esistenza fisica.

[...] la domanda riguardante il divenire delle cose quando vengono filmate e proiettate – così come la domanda sul divenire di persone particolari, e luoghi specifici, e soggetti e temi quando essi vengono filmati dai singoli registi – ha una sola fonte di dati come risposta, ossia l’apparire e il significato proprio di quegli oggetti e di quelle persone da trovare infatti nella successione dei film, o nei passi dei film, per come ci importa. Per esprimere il loro apparire, e definire

quei significati, ed articolare la natura di questa importanza, esistono atti che aiutano a costituire ciò che potremmo chiamare critica filmica. In seguito per spiegare come questi apparire, questi significati, queste importanze – in quanto specifici eventi della fotogenia – sono resi possibili dalla fotogenia generale del film complessivamente, dal fatto, come ho più o meno stabilito in *The World Viewed*, che gli oggetti nel film sono sempre già dislocati, *trouvé* (es. così come noi osservatori siamo sempre già dislocati prima di loro), sarebbe un'impresa per ciò che potremmo chiamare teoria del film.¹⁰² (*Ivi*, p. 9, traduzione mia)

Come risulta chiaro dal capitolo introduttivo dell'opera (“An Autobiography of Companions”) e dalla prefazione, l'approccio di Cavell allo studio dei film riguarda principalmente la memoria e i sogni: ci si riferisce, infatti, a *The World Viewed* come a una sorta di “memoriale metafisico”. E dunque tale opera si pone sotto il segno della reminiscenza e del sogno, e non sotto quello della percezione e della realtà, o ancora sotto il segno del passato e dell'assenza – si è addirittura parlato di una vera e propria meditazione sulla perdita in senso wittgensteiniano, «Ich Kenne Mich Nicht Aus» (non mi riconosco più), perdita della conoscenza di sé e del mondo¹⁰³ –, e non della presenza e dell'attualità degli oggetti cinematografici, la cui realtà deriva paradossalmente da una loro *de-realizzazione*¹⁰⁴. Cavell

¹⁰² Sulla differenza tra critica e teoria, cfr. anche Cavell 1999, p. 199: «[...] per leggere un film bisogna di conseguenza comprendere la motivazione della macchina da presa, bisogna rendere conto delle sue inflessioni, delle sue modificazioni. Determinare perché si modifichi in un certo modo in una data occasione, perché si dirige e in che modo si sposta con tali tempi e in tali modi, a che cosa risponde dentro e fuori di sé: questo è affare della critica cinematografica. Dire questo a proposito della critica cinematografica costituisce a sua volta un'osservazione sulla teoria cinematografica, il cui lavoro potrebbe più in generale essere descritto come la specificazione dell'esistenza della macchina da presa, delle sue possibilità e necessità, del modo in cui essa può essere motivata nei modi che la critica determina».

¹⁰³ Su quest'aspetto cfr. M. Cerisuelo “L'importance du cinéma”, in Laugier, Cerisuelo, 2001, pp. 13-20.

¹⁰⁴ Ancora cfr. J.-F. Mattéi, “L'immagine du monde chez Stanley Cavell ou *Celle qui n'était plus*” in *ivi*, pp. 21-36.

riprende la strategia platonica, proposta nel *Fedro*, relativa alla denuncia di una perdita del rapporto naturale nei confronti del mondo, recuperato solo attraverso la parola. La scrittura platonica nasce, infatti, dalla rottura del patto tra l'anima e il mondo, avvertita come perdita di una parola originaria. La medesima traccia platonica è riscontrabile, secondo Cavell, in alcuni paragrafi di *Che cosa significa pensare* (1954) di Heidegger, più volte citato nel corso del volume. La scrittura cavelliana sul cinema nasce allo stesso modo da una rottura nella trama dei suoi ricordi, dalla «[...] connivenza tra la sua visione naturale del cinema e il cinema hollywoodiano» (Laugier, Cerisuelo, 2001, p. 23, traduzione mia). Cavell cerca dunque di ravvivare, in una sorta di commemorazione, questo rapporto iniziale con il mondo e con il tempo che la cinematografia ha saputo svelare utilizzando “proiezioni” all'interno delle quali la realtà ci viene restituita attraverso la modalità dell'assenza e del passato. Il paradosso costitutivo del cinema consiste proprio in questo: il film è fuori dal mondo, e, di ritorno, io sono fuori dal mondo, mentre il meccanismo di proiezione, al quale resto malgrado tutto inchiodato, mette al mondo, in continuazione, il mondo stesso nel quale una presenza immaginata rivela un'assenza ontologica. Il meccanismo proiettivo mette in relazione una presenza immaginifica e un'assenza ontologica. «Dal momento che noi non siamo abituati a vedere cose invisibili, o non presenti a noi, non con noi; o non siamo abituati a riconoscere il fatto che lo facciamo (tranne nei sogni). Tuttavia sembra, ontologicamente, ciò che accade quando guardiamo una fotografia: vediamo cose che non sono presenti» (Cavell, 1971, p. 18, traduzione mia). Al cinema vediamo cose che “non sono presenti” e, di ritorno, noi stessi non siamo presenti alle cose che vediamo. Il paradosso costitutivo del cinema pertiene a questa Doppia Assenza, o Doppio Ritrarsi, in cui si instaura il mostrarsi del reale. Diverso, per esempio, è il caso della pittura, in cui la nostra soggettività sorge laddove il mondo resta fuori. Nel cinema, e quindi nella fotografia, è proprio la nostra assenza a risaltare: «[...] per mantenere il nostro essere presenti, la pittura accetta la recessione del mondo. La fotografia

mantiene l'essere presente del mondo accettando la nostra assenza da esso. La realtà in una fotografia è presente a me mentre io non sono presente ad essa; e il mondo che io conosco, e che vedo, ma rispetto al quale io non sono nondimeno presente (non a causa di un qualche difetto della mia soggettività), è un mondo passato. [...] Un dipinto è un mondo; una fotografia è *del* mondo» (ivi, p. 23-24, traduzione mia). In tal senso la proiezione cinematografica del mondo ha carattere retroattivo e si costituisce come una *retro-proiezione* (per dirla con Mattei, autore del saggio citato in nota 39): il cinema si radica, seguendo le modalità del mito, secondo Cavell, in tutto ciò che è originario; e solo il mito può mostrare l'originario nella sua apparizione primigenia, che è sempre quella del passato. Ciò che emerge è una visione iniziale o originaria nella quale il mondo si costituisce come una presenza riflessiva sul fondo di un'assenza irrimediabile. Ritorno al mondo, quindi, al mito, al passato come modalità ontologica dell'assenza. È questo il miracolo che permette agli oggetti presenti sullo schermo di stabilire la loro riflessività sulla modalità dell'assenza. Il cinema è un'arte «[...] la cui funzione non è quella di riprodurre la realtà, ma di produrre istantaneamente un mondo che viene dal passato e che dà accesso alla vita e all'immagine di Orfeo di ritorno dai morti – *From Among the Dead*» (Laugier, Cerisuelo, 2001, p. 24, traduzione mia). Quando guardo una fotografia o un film, vale a dire una sequenza di foto animate, la realtà ivi espressa mi è ben presente, ma io non sono presente a questa realtà: non mi trovo nel luogo d'ambientazione della storia, né tantomeno nello studio hollywoodiano dove è stato girato il film. Cavell sottolinea una simile asimmetria tra attori e pubblico a partire dall'esperienza comune dello spettatore teatrale: il pubblico è costituito da un insieme di persone reali davanti alle quali gli attori sono presenti, ma tale presenza fisica non implica che gli spettatori siano ugualmente presenti ai personaggi e alle situazioni rappresentate sul palcoscenico. Il cinema scava ulteriormente in questo ritrarsi dello spettatore, solo nella sala oscura: permette infatti al pubblico di essere assente “meccanicamente”, essendo il cinema, sul piano materiale,

una “successione di proiezioni automatiche del mondo”. Data la sua natura di automatismo, il pubblico risulta essere assente meccanicamente dalla sequenza proiettata sullo schermo. Esso è *fuori-dai-giochi* (o fuorigioco, ma il plurale mantiene una consonanza wittgensteiniana). Un tale *fuori-dai-giochi* soggettivo si intreccia all’essere *fuori-dai-giochi* oggettivo dell’automatismo propriamente detto, la macchina da presa o il proiettore. Secondo la visione di Cavell, che qui si ispira nuovamente a Wittgenstein, la macchina da presa è esterna al suo soggetto, come io sono esterno al mio linguaggio. Entrambi “fuori dal mondo”. Il fatto che il mondo cinematografico si manifesti su uno schermo permette l’articolazione di questa doppia assenza, quella della vista e quella di chi guarda (il *voyeur*). Una doppia dissimulazione che, in tutti i sensi, fa schermo al mondo. Lo schermo non è affatto un quadro, quanto piuttosto uno stampo, una forma, che s’interpone tra il mondo e lo spettatore, rendendo quest’ultimo invisibile. L’esistenza di quel mondo mi è schermata, restando protetta. «I media basati su successioni di proiezioni automatiche del mondo non devono, ad esempio, stabilire l’essere presente al e del mondo: il mondo è lì. Non devono negare o fronteggiare gli spettatori: essi sono schermati. E non devono sconfiggere o dichiarare la presenza dell’artista: l’oggetto sfugge sempre dalle sue mani» (Cavell, 1971, p. 118, traduzione mia). La macchina da presa è una sorta di “camera”, di “matrice”, alla stregua della *chôra* del *Timeo* platonico: la *camera obscura* in cui le forme intelleggibili vanno a inscrivere nel sensibile. Tale condizione in qualche modo soddisfa il desiderio magico dell’uomo di vedere senza essere visto: la doppia magia di un mondo che si realizza spontaneamente, sotto i miei occhi, per effetto del mio solo desiderio e di un uomo che a suo piacimento può contemplare il mondo in cui è assente, senza essere visto. Cavell punta sulla definizione di una natura enigmatica del cinema, anche in senso puramente mitologico. Ciò che accomuna cinema e mito è proprio il desiderio di origine e comprensione: come il mito, il cinema mostra nello stesso tempo l’origine, *archè*, la pura presenza delle cose nella loro apparizione

originaria e la totalità degli oggetti del mondo, *kosmos*, in un'unità armonica che esclude l'intervento del soggetto. È forte il legame con il mito del cinema totale teorizzato da André Bazin¹⁰⁵, uno dei padri fondatori della Teoria del Cinema. Egli, infatti, intende il cinema come rivelazione di una verità inscritta nel mondo: l'immagine ci mostra la realtà nel senso in cui possiede la capacità di dire una qualche verità sul mondo - verità pre-linguistica che coincide con il "senso bruto" delle cose. «Lo sguardo baziniano è sguardo che lascia emergere le cose così come sono, prima di qualsiasi predicazione, di ogni giudizio» (De Gaetano, 2002, p. 73). Bazin fonda una vera e propria ontologia, o mitologia, del cinema: attraverso di esso è infatti possibile cogliere, "come in uno specchio", il riflesso di un mondo che altrimenti non sarebbe analizzabile, essendo il regno del caos e della casualità. Il cinema diventa quasi una categoria dello spirito e assurge a ritratto sacro, "Il Gran Teatro del Mondo", di un modello profano. Il cinema nasce da un'ossessione, quella del mito del cinema totale come ricreazione del mondo a sua immagine. E questa stessa ossessione assume connotati psicanalitici nella dissertazione di Bazin sull'ontologia dell'immagine fotografica del 1945. La diagnosi clinica a riguardo è complesso della mummia, ossia necessità di salvare l'essere mediante l'apparenza, ed è riferibile a tutte le fasi della storia delle arti plastiche, nella fattispecie pittura e scultura. Vale per la preistoria, così come per gli antichi Egizi, con le loro pratiche d'imbalsamazione, e per le prime forme di ritratto: la sopravvivenza del corpo come difesa contro il tempo e la morte; l'unico modo per strappare l'essere al flusso della durata e per ricondurlo alla vita è quello di fissarne le apparenze fisiognomiche e carnali. Tale esorcismo comporta la creazione di un universo ideale a immagine del reale, ma dotato di una temporalità indipendente. Lo sviluppo delle arti plastiche è, quindi, governato da una psicologia della rassomiglianza, o meglio del realismo, termine chiave all'interno della riflessione baziniana sul cinema. In questa secolare disputa del

¹⁰⁵ Sul legame Cavell-Bazin, cfr. W. Rothman, "Bazin as a Cavellian Realist", in *Film International*, 5(6[30]), 2007, pp. 54-61.

realismo nell'arte, il cinema, insieme alla sorella fotografia, rappresenta uno stadio di redenzione, un superamento del malinteso nato in seno all'invenzione rinascimentale della prospettiva. Essa permette all'artista di dare l'illusione di uno spazio a tre dimensioni, simulando strutturalmente l'output di un'operazione percettiva. La conquista della quarta dimensione, pur trattandosi di un livello unicamente psichico, si ha poi con l'avvento dell'arte barocca, nel sovraccarico drammatico che tale corrente imprime al manifestarsi di ogni singolo istante: "vita nell'immobilità torturata". La pittura è divisa fra due aspirazioni estreme: una è estetica e riguarda l'espressione di una realtà spirituale che assurge a modello trascendente, l'altra consta del bisogno psicologico di illusione che porta al tentativo di rimpiazzare il mondo esterno col suo doppio. Secondo Bazin, la disputa del realismo nell'arte deriva dalla confusione che si è venuta a creare tra queste due tendenze e che ha portato nel tempo a uno pseudo-realismo dell'inganno ottico (o spirituale), basato sull'illusione delle forme. E dunque in cosa consiste il carattere redentivo della fotografia e del cinema? In che modo esso affranca la pittura occidentale dallo pseudo-realismo e le conferisce una rinnovata autonomia estetica? L'originalità della fotografia non fa che soddisfare in modo più definitivo l'ossessione rinascimentale e barocca del realismo, completando l'illusione grazie ad una oggettività essenziale: l'elemento soggettivo dato dalla mano dell'artista non ha più ragion d'essere, l'uomo è escluso dalla riproduzione meccanica del reale: «Tutte le arti sono fondate sulla presenza dell'uomo; solo nella fotografia ne godiamo l'assenza» (Bazin, 1999, p.7). La somiglianza più diretta è quella con il calco delle maschere mortuarie, solo che nel caso della fotografia l'impronta dell'oggetto si ha tramite luce. É come se questa nuova tipologia di calco fosse pregna di maggiore credibilità: l'esistenza dell'oggetto non viene semplicemente rappresentata, quanto ri-presentata, resa nuovamente presente nel tempo e nello spazio. Bazin parla in proposito di un transfert di realtà dalla cosa alla sua riproduzione che è tipico della reliquia o del souvenir, nonché del complesso della mummia. L'immagine

fotografica coincide ontologicamente con il modello originario. Essa è il modello. Imprigiona il tempo sottraendolo alla sua corruzione, lo imbalsama riducendolo alla stregua di un insetto cristallizzato nell'ambra. Non sostituisce una creazione artistica alla creazione naturale, in definitiva essa vi si aggiunge e, tramite l'obiettivo, libera l'oggetto dalle scorie pregiudiziali della percezione, conferendogli una nuova verginità che rinnova l'amore dell'osservatore per la natura. «Sulla fotografia, immagine naturale di un mondo che noi non sapremmo o non potremmo vedere, la natura in definitiva fa più che imitare l'arte: imita l'artista» (*ivi*, p. 9). Rivelazione del reale, quindi, attraverso le virtualità estetiche dell'immagine fotografica. Viene spontaneo pensare al cinema come a un ulteriore perfezionamento di tale oggettività, al compimento ultimo dell'ossessione realista. In questo caso però non è l'istante ad essere conservato, la catalessi convulsiva del barocco finalmente scompare: «Per la prima volta, l'immagine delle cose è anche quella della loro durata e quasi la mummia del cambiamento» (*ibidem*). Un'ulteriore conferma proviene proprio dal cinema italiano di quegli anni: il neorealismo di Rossellini e De Sica. Il neorealismo si caratterizza per un'aderenza perfetta e naturale all'attualità: i film hanno un valore documentario eccezionale e aderiscono spiritualmente all'epoca in cui vengono prodotti. Il mondo viene mostrato per quello che è, come una cosa in cui ci si imbatte, una realtà che si incontra quasi per caso. Un fatto, che è anteriore al senso. Il fatto, quindi, si impone come "frammento di realtà bruta", che è in sé equivoco, eterogeneo, interpretabile in più modi. Il senso viene ricostruito solo a posteriori tramite il confronto con altri fatti. Bazin conia il termine *immagine-fatto*, intendendo proprio questa connessione tra realtà e immagini, tipica del neorealismo, dove le immagini sono frammenti di realtà anteriori al senso e i fatti si determinano attraverso la loro conversione in immagini. In un senso che parte dagli stessi presupposti di Bazin, l'interesse di Cavell, per i film sembra strettamente connesso al loro aprire uno sguardo sull'ordinario, per riscoprirlo, come *trouvé*. Nella pittura la nostra soggettività sorge laddove il mondo resta fuori,

mentre nella fotografia, e di conseguenza al cinema, è la nostra assenza a risaltare. Il mito del cinema totale è soddisfatto dall'emersione magica del mondo dallo schermo, "from below": lo schermo non è un supporto, come la tela, perché non c'è niente da supportare; esso semplicemente è luogo di una *proiezione* di luce, che si rifrange sull'argento come su una barriera. «Che cosa schermo lo schermo? Scherma me dal mondo che esso sottende – cioè mi rende invisibile. E schermo quel mondo da me – cioè schermo la sua esistenza da me. Il fatto che il mondo proiettato non esista (adesso) è la sola differenza con la realtà» (Cavell, 1971, p. 24, traduzione mia). La proiezione consente allo spettatore di cogliere la complessità fenomenica degli oggetti, dei personaggi e delle storie, mantenendo una distanza che assume valore conoscitivo, o meglio *ri-conoscitivo*: in questo modo egli ha accesso all'ordinario e può riscoprirlo. Cavell cita in proposito altri due miti platonici: quello della caverna e quello dell'anello di Gige (presente nel secondo libro della *Repubblica*). Secondo il primo, il cinema sarebbe come una lanterna magica, nascosta dietro un muro, che proietta il mondo delle ombre su uno schermo, permettendo ai prigionieri di vedere senza essere visti. Sfruttando il secondo mito¹⁰⁶, invece, per Cavell, guardare il mondo nella sua totalità equivale a desiderare la pura visione per come essa coincide con il sentimento di non essere visto. Si può parlare, dunque, di un'asimmetria della visione: distanza mitica tra il vedere e il non essere visto, condizione creatrice di senso. Il potere è visto, non agito, e ciò crea una distanza conoscitiva; in questo modo l'esperienza non è vissuta, ma se ne ha una conoscenza maggiore. È seguendo un processo di questo tipo che il personaggio cinematografico, o piuttosto l'attore che l'incarna, è consegnato allo statuto mitico di *star*, di stella lontana, e assurge alla categoria di "tipo" che rappresenta un elemento di genericità specifica dell'ontologia cinematografica: così come i film

¹⁰⁶ L'Anello di Gige è un oggetto magico che garantisce il potere dell'invisibilità. Gige è un bovaro al servizio del re di Lidia che si imbatte in un bellissimo anello d'oro, appartenuto a un soldato morto, e se ne appropria: girando il castone dalla parte interna della mano, chiunque lo indossi diventa invisibile.

s'inscrivono nei generi, i ruoli che incarnano gli attori al cinema seguono dei *tipi* invariati, alla costruzione dei quali l'interpretazione contingente prestata dall'attore fornisce un contributo irriducibile¹⁰⁷. Il cinema in un certo senso condivide questa proprietà con il teatro e, più in generale, con le cosiddette "arti viventi", in cui l'interpretazione gioca un ruolo essenziale. Ma il *tipo* cinematografico presenta una natura molto diversa da quella del tipo teatrale, per quanto riguarda il grado di dipendenza, più o meno assoluta, esistente tra il ruolo e l'interpretazione contingente e singolare fornita dall'attore. Nel caso del *tipo* cinematografico, infatti, non si pone il caso dell'esistenza di un personaggio distinto dall'attore e che trascenda da lui, ma di determinate ricorrenze attoriali all'interno di un certo numero di film. Il *tipo* non è il personaggio, ma l'attore. A teatro è il personaggio a preesistere all'attore, mentre al cinema è l'attore, in certo senso, a preesistere al personaggio. Questa dipendenza assoluta tra l'interpretazione e la forma specifica dei tipi cinematografici, che si profila come mitologia, va di pari passo con la natura e con il funzionamento stesso del medium cinematografico. Essendo la proprietà specifica del cinema quella di cogliere, di riprodurre e di proiettare meccanicamente, a partire da una ripresa determinata, il contributo specificatamente cinematografico dell'attore consiste nel mettere il proprio corpo, le proprie disposizioni, la propria maniera d'essere, al servizio del costituirsi di questo evento singolare e contingente (momento dato colto in una ripresa data). Attore in quanto fisionomia individuale e totale come espressione di un'idiosincrasia fattuale. «[...] i film dipendono dall'apparire in essi di uomini e donne viventi, mortali. L'individualità delle star era definita dalla loro stessa identità attraverso incarnazioni ripetute» (*ivi*, p. 75, traduzione mia). Non c'è differenza al cinema tra attore e il suo personaggio. Il personaggio si forma, si reinventa, nella misura in cui l'attore lo attualizza, lo incarna, prestandogli il suo corpo o, più esattamente, la

¹⁰⁷ Sulla questione della *star* come *tipo*, cfr. E. Bordieu, "Stanley Cavell: pour une esthétique d'un art impur", in Laugier, Cerisuelo, 2001, pp. 37-57.

proiezione del suo corpo¹⁰⁸. Al cinema, l'incarnazione di un ruolo in un attore è sempre la prima e l'ultima: tutte le incarnazioni di un ruolo sono "creazioni" di quel ruolo. Secondo Cavell, la parte di genericità che interviene nella recitazione dell'attore al cinema non dipende dalla logica del ruolo interpretato, ma, paradossalmente, dal fatto che l'attore in questione è apparso, precedentemente, in altri ruoli e si è costituito come tipo in relazione a tutte le sue occorrenze future in altri film. Il personaggio al cinema è il *tipo* ricreato dall'attore, implicando come *tipo* in un film tutti i suoi ruoli precedenti. Insomma, sullo schermo la distinzione attore-personaggio decade. Il *tipo* per eccellenza dell'attore cinematografico è la *star*, generata attraverso una serie d'incarnazioni successive in film differenti. Questa creazione, o ri-creazione, ha molto a che fare con quella della donna nella commedia del rimatrimonio – o con l'inverso procedimento di de-creazione nei melodrammi della donna sconosciuta:

[...] ho ragione quando dico che l'argomento del genere rimatrimoniale si può descrivere correttamente come la creazione della donna, o della nuova donna, o la nuova creazione dell'umano. E in effetti questa descrizione intende nello stesso tempo caratterizzare un accento posto dal racconto sulla questione dell'identità dell'eroina e un accento posto dal mezzo filmico sulla presenza fisica, cioè sulla presenza fotografica dell'attrice reale che interpreta questo ruolo, un accento che richiede, senza eccezioni, delle occasioni per esibire o suggerire il corpo nudo della donna fino al punto consentito dal Codice Hays. Così il cinema, nel genere che esaminiamo, proclama di partecipare alla creazione della donna, afferma che la sua brama di presentare un certo tipo di donna in un certo modo sullo schermo – il suo potere, o il suo destino, di determinare quel che accade di queste

¹⁰⁸ Interessantissimo tutto il discorso portato avanti da Cavell in più opere sull'*espressività conversazionale* del corpo umano e che riguarda anche la danza e il canto. In proposito, l'autore dedica ampio rilievo alla figura di Fred Astaire, come incarnazione del *tipo* dandy. Cfr. S. Cavell, "Something Out of the Ordinary", in Cavell 2005, pp. 223-240 e id., "Fred Astaire Asserts the Right to Praise" in *Philosophy the Day After Tomorrow*, The Belknap Press, Cambridge MA, 2006, pp. 61-82.

donne al cinema – fa sì che la realizzazione pratica di queste strutture narrative sia tra i risultati più alti dell'arte cinematografica. (Cavell, 1999, p. 122)

La star per eccellenza delle commedie risulta essere Katharine Hepburn (è suo il corpo mostrato sullo schermo a cui allude Cavell nella citazione), ma ogni attrice¹⁰⁹ protagonista di quei film incarna un *tipo* preciso, che ha avuto la possibilità di manifestarsi più volte negli anni al di fuori del genere del rimatrimonio. Ad esempio, Barbara Stanwyck, ri-creata donna nella commedia *Lady Eva* e trasfigurata nel finale del melodramma *Stella Dallas*:

Il suo incedere verso di noi, come se lo schermo diventasse il suo sguardo, è allegoria della presentazione o creazione di una star, o dell'interpretazione della celebrità. [...] Questa star, chiamata Barbara Stanwyck, si mostra senza ovvia bellezza o glamour [...], indossando un insignificante cappello e un soprabito di stoffa. Ma ha un futuro. Non soltanto perché noi sappiamo – e immediatamente sapremo – che questa donna è la star di *Lady Eva* e *La fiamma del peccato* e *Ball of Fire*, tutte donne, capita, sul fronte sbagliato della legge; ma perché essa si presenta *qui* come star (la camera ce la mostra con particolare insaziabile interesse in ogni sua azione e reazione), il che implica la promessa di un ritorno, di un'imprevedibile reincarnazione. (Cavell, 1996, p. 219, traduzione mia)

In questo senso Cavell non esita ad affermare che le star sono fatte per essere osservate da lontano, a posteriori. E il tempo, proprio perché passa, ci sbarra la strada al passato, che ci viene restituito nella presenza del desiderio, vale a dire, nell'assenza della stella e nella privazione dell'astro (concetto espresso dall'etimologia del termine latino *de-siderium*). Il postulato ontologico principale in Cavell,

¹⁰⁹ Lo stesso vale naturalmente per gli attori uomini, in particolare per Cary Grant, star assoluta delle commedie. Sulla questione del *tipo* cinematografico, cfr. un interessante saggio di Stephen Mulhall su Clint Eastwood in Laugier, Cerisuelo, 2001: "Clint Eastwood dans la ligne de mire de la caméra", pp. 191-211.

l'assenza degli oggetti presenti sullo schermo, ha a che fare necessariamente con la definizione di cinema come memoria ed esaltazione del passato. Guardando senza essere visto un mondo che mi è stato dato attraverso una sequenza di proiezioni meccaniche sotto la spinta del mio desiderio, mi ritrovo in una forma di isolamento assoluto, non semplicemente quello del soggetto moderno, perso nell'anonimato della folla che popola la sala oscura¹¹⁰. (cfr. W. Benjamin sulla perdita dell'aura). Si tratta piuttosto dell'isolamento dell'uomo eterno, messo in scena al cinema, l'uomo nella sua condizione di uomo, ossia incapace di seguire nel tempo la strada delle stelle. Il "C'era una volta" in apertura di ogni storia evoca questa ripetizione indefinita delle immagini dell'origine che nascono sotto i nostri occhi come se fosse la prima volta. Nel mito, il passato è convocato dinnanzi a noi, ricostituito e, in sua presenza, siamo noi stessi a essere riconsacrati. Al cinema, il passato che è presente coincide con l'essere passato o l'essere presente stesso, con il tempo stesso, preservato visivamente in una ripetizione indefinita, un eterno ritorno, ma alla fine strappato al potere di preservarci; in particolare, impotente a rappresentarci. L'esperienza che ci procura il cinema ha la peculiarità di farci confrontare con proiezioni del mondo in successione, più precisamente con proiezioni di un mondo necessariamente passato e dunque di un mondo in cui noi siamo necessariamente assenti. Si tratta di un'esperienza di *estraneità*: un'esperienza allo stesso modo metafisica e molto comune, riguardante la coscienza che noi abbiamo della contingenza della nostra esistenza nel mondo; la percezione di poter non esistere e ugualmente di essere "estranei" rispetto a un mondo che potrebbe benissimo esistere senza di noi. La distanza che il cinema stabilisce tra lo spettatore e le proiezioni del mondo riproduce la distanza rispetto al mondo stesso, che implica la nostra estraneità fondamentale, in quanto creature contingenti. Promessa di candore del cinema: «Il film sfrutta

¹¹⁰ Cavell fa riferimento al problema della perdita dell'aura, per come esso è stato spiegato da Walter Benjamin in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*.

la nostra distanza e impotenza rispetto al mondo come condizione della comparsa naturale del mondo. Promette l'esposizione del mondo in se stesso. Questa è la sua promessa di candore: ciò che rivela è ciò che viene rivelato ad esso, niente di ciò che è rivelato del mondo nella sua presenza è perduto» (Cavell, 1971, p. 119, traduzione mia). La nostra esperienza del cinema ha, dunque, qualcosa di essenzialmente ambivalente: da un parte, essa implica una forma di nostalgia, nel senso in cui ci mette in presenza di una realtà in cui non siamo e che, per definizione, non è più; dall'altra, la sua connessione meccanica con il reale, vale a dire il suo carattere fotografico, ci guarisce da ciò che, secondo Cavell, è la malattia filosofica dell'era moderna, lo *scetticismo*: ciò che viene proiettato sullo schermo, proprio perché in una certa misura irriducibile, porta testimonianza di una realtà totalmente indipendente da noi. Questo mondo che mi viene mostrato sullo schermo, è un mondo di cui io non posso dubitare, dato che la catena di cause e di effetti che ha condotto alla sua produzione è indipendente da ogni determinazione soggettiva. Le immagini proiettate della realtà che ci fornisce il cinema, da una parte, ci rassicurano sul mondo, poiché una parte essenziale della loro fabbricazione sfugge al nostro controllo e, dall'altra, ci causano problemi perché non esistiamo in esse, perché non riusciamo ad esservi presenti, perché il mondo vi è dato in nostra assenza. Questo mondo, un mondo di cui sono certo, anche se non lo sono. O ancora: il solo mondo di cui sono certo, pur non essendovi.

Un mondo completo senza di me che è presente a me è il mondo della mia immortalità. Questo è uno degli aspetti importanti del film – e anche un pericolo. [...] Dunque c'è una ragione per cui voglio che la macchina da presa neghi la coerenza del mondo, la sua coerenza come passato: negare che il mondo sia completo senza di me. Ma allo stesso modo c'è una ragione per cui desidero che essa affermi la coerenza del mondo senza di me. Ciò corrisponde essenzialmente a un desiderio d'immortalità: la natura mi sopravvive. Significa che il giudizio attuale su di me non sarà l'ultimo. (*Ivi*, p. 160, traduzione mia)

CAPITOLO 3

Generi: dal cinema alla filosofia

3.1 Dalla filosofia del cinema alla filosofia del linguaggio

Ci serviremo qui di due importanti citazioni al fine di veicolare il passaggio dalla riflessione cavelliana sul cinema a quella puramente filosofica, ammesso che abbia senso distinguerle – ci arriveremo alla fine. Si tratta di due autori fondamentali nell'edificazione del pensiero di Cavell che sono già stati tirati in ballo più volte finora. Il primo è l'americano Ralph Waldo Emerson, padre del trascendentalismo e del perfezionismo morale: «Non mi interessa il Grande, il Remoto, il Romanzesco; quel che accade in Italia o in Arabia; cosa sia l'arte greca, o la canzone provenzale; io abbraccio ciò che è comune, esploro il familiare, l'umile e mi siedo ai suoi piedi». (R. W. Emerson, *The American Scholar*, 1837). Il secondo è il Wittgenstein delle *Ricerche Filosofiche*, alla cui rilettura Cavell dedica la sua opera più importante, nonché il suo unico testo sistematico, *La riscoperta dell'ordinario* (1979): «Quando i filosofi usano una parola – “sapere”, “essere”, “oggetto”, “io”, “proposizione”, “nome” – e tentano di

cogliere l'essenza della cosa, ci si deve sempre chiedere: Questa parola viene mai effettivamente usata così nel linguaggio, nel quale ha la sua patria? – Noi riportiamo le parole, dal loro impiego metafisico, indietro al loro impiego quotidiano» (RF, § 116). Dunque, secondo Stanley Cavell, il cuore di una filosofia americana, se essa esiste, è riscontrabile proprio nell'invenzione dell'*ordinario*, come alternativa alla filosofia tradizionale, di stampo europeo. Tale invenzione è cominciata con l'opera di Emerson e Henry D. Thoreau, autore de *Walden, ovvero Vita nei boschi* (1854) ha trovato compimento nella filosofia del linguaggio ordinario di Wittgenstein e Austin, ma soprattutto si è espressa compiutamente nel cinema hollywoodiano. È questa l'idea "rivoluzionaria" che rappresenta il marchio della filosofia di Cavell e che si pone (e pone il proprio ideatore) come *unicum* nel panorama scientifico internazionale. Il concetto di ordinario, da sempre oggetto di interpretazioni molteplici e contrastanti, non viene qui semplicemente inteso come un qualcosa che si oppone a tutto ciò che è filosofico o come una dimensione nostalgica da recuperare. L'ordinario nella filosofia di Cavell si ammanta di una connotazione vagamente perturbante, essendo riconsiderato all'interno del più ampio discorso sullo scetticismo. Prima di esaminare il contenuto di *La riscoperta dell'ordinario*, cerchiamo brevemente di delineare il ramo filosofico su cui si innesta la prospettiva cavelliana, ovvero la cosiddetta filosofia del linguaggio ordinario, che nel dopoguerra si attesta come corrente "analitica" della filosofia inglese divergendo dal neopositivismo imperante. Decade la concezione denotativa del linguaggio e il paradigma "referenzialista" entra in crisi; prevale il primato del *senso comune* come fondamento e criterio. Lo stesso Wittgenstein mette in discussione le tesi espresse nel suo celebre *Tractatus logico-philosophicus* (1922), oltre che lo stile, e nelle *Ricerche Filosofiche* (completate nel 1945 e pubblicate poi postume nel 1953) promuove una visione pragmatica e antropologica del linguaggio, basata sulla nozione di "gioco linguistico" e sullo studio degli usi correnti della lingua, contro ogni precedente tentativo di sistematizzazione generale. La prospettiva del

linguaggio comune viene adottata anche negli anni Cinquanta da J. L. Austin¹¹¹, iniziatore della corrente dei “comunlinguisti” di Oxford (individuabile nella triade autoriale Austin-Grice-Searle) e reso celebre dalla teoria degli atti linguistici formulata in *Come fare cose con le parole* (1962).

3.1.1 Ordinario e Scetticismo

«[...] ritrovare (recuperare) le voci degli autori che sono i fari della tradizione analitica professionale, perduti in seguito in una scolastica (pragmatica per Austin, analitica per Wittgenstein) che ci ha fatto perdere contatto con loro, che ha reso i loro scritti o i loro insegnamenti delle parole vuote – dei segni morti, ai quali ridare vita, come [Cavell] dice ne *La riscoperta dell'ordinario*» (Laugier, 1998, p. 7, traduzione mia). Il testo in questione si compone di tre parti¹¹²: le prime due consistono in uno approfondimento della dissertazione dottorale di Cavell, intitolata *The Claim to Rationality*; la parte conclusiva, “Tra riconoscimento ed elusione”, composta circa vent’anni dopo, è una sorta di libro a parte, caratterizzato da uno stile differente rispetto alle prime due e, sicuramente, più personale. Questa singolare strutturazione è valsa negli anni a Cavell numerose critiche¹¹³, basate sulla presunta disomogeneità dell’opera, ma egli ha

¹¹¹ Austin è stato il maestro di Cavell. Il loro primo incontro, documentato accuratamente tra le pagine dell’autobiografia di Cavell, *Little Did I Know* (2010), avviene ad Harvard nella primavera del 1955, in occasione delle *William James Lectures*

¹¹² In realtà le parti sarebbero quattro, ma nella versione italiana del testo è stata completamente omessa la terza parte dell’originale, dedicata alla filosofia morale: “Knowledge and the Concept of Morality”; cfr. S. Cavell, *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, Oxford University Press, New York 1979, pp. 247-326.

¹¹³ Cfr. R. Rorty, *Stanley Cavell e lo scetticismo*, in Id., *Conseguenze del pragmatismo*, tr. it., Feltrinelli, Milano 1986.

sempre considerato l'ultima parte de *La riscoperta dell'ordinario* un'ideale riposta a quanto scritto in precedenza: «[...] l'esercizio ermeneutico di chi si rilegge, si rivolge alle parole già impiegate (esprimere, sapere, credere, reale, dubbio, corpo, sofferenza, vita, significato...), riflettendovi sopra una seconda volta, ma anche lasciandosi sorprendere dalla loro apparente familiarità» (D. Sparti, 2001, p. 507)¹¹⁴.

L'indagine di Cavell si concentra, nel complesso, sulla questione dello scetticismo muovendo dalle basi fondamentali della filosofia del linguaggio ordinario: le nozioni di “criterio”, di “limite” e di “giudizio”, il cosa implica voler sapere qualcosa di un “concetto”, i “giochi linguistici” in cui quel determinato concetto viene impiegato, domande quali «Cosa diciamo quando...?», «Come lo sai?», «Che cosa insegniamo ad un bambino quando, indicando un oggetto X, diciamo “X”?». Si tratta soprattutto di problemi di grammatica comune e di logica, fedeli alle strategie metodologiche elaborate originariamente dall'analitica aristotelica e poi riprese dal secondo Wittgenstein e da Austin. Tali questioni costituiscono un pretesto teorico imprescindibile al fine di poter meglio caratterizzare i contesti d'azione, linguistica e non, laddove il paradigma dominante che vede il linguaggio come rappresentazione viene scalzato dall'idea centrale del *linguaggio come azione*. Il termine *ordinario* infatti, più che a “comune”, equivale a “corrente”, “impiegato” in certi contesti, circostanze e occasioni all'interno di una determinata comunità di parlanti:

[...] nell'opera di Wittgenstein e Austin [...], l'appellarsi a “ciò che si dice ordinariamente” prende un accento diverso. In entrambi,

¹¹⁴ Davide Sparti è autore di numerosi saggi dedicati alla filosofia di Cavell (oltre a quello sui generi più volte citato nel capitolo precedente): cfr. Id. *Scetticismo, riconoscimento, riscoperta dell'ordinario. La filosofia di Stanley Cavell*, voce della rubrica Autori, in “Iride”, n. 20 (1997); id. *Il sogno del linguaggio. Cavell, Wittgenstein e lo scetticismo*, in “Lingua e stile”, anno XXXII, n. 2 (1997); id., *La comunità contingente. Alcune osservazioni su Rorty e Cavell*, in “Fenomenologia e società”, n.3 (2000).

l'accento cade non tanto sull'ordinarietà di un'espressione (il che sembra significare, per lo più, [...] un'espressione non usata esclusivamente dai filosofi) quanto piuttosto sul fatto che le espressioni siano *dette* (o, naturalmente, *scritte*) da esseri umani, per esseri umani, in contesti definiti, in un linguaggio che essi condividono: *di qui* l'attenzione ossessiva per l'*uso* delle espressioni. (Cavell, 2001, p. 274)

La conoscenza umana si profila, quindi, come capacità di applicare i concetti di un linguaggio alle cose del mondo, capacità che vede coincidere i suoi limiti con i limiti di quei concetti. Cavell pone grande enfasi sul termine *proiezione* – che gioca un ruolo chiave nell'omonimia con il cinematografico –, inteso come tentativo di trovare nuovi contesti d'uso per una parola e quindi nuove possibilità di significato, nuove *differenze*: «Direi: un oggetto, un'attività o un evento su cui o verso cui viene proiettato un concetto, deve *indurre* o *permettere* quella proiezione; allo stesso modo in cui, perché un oggetto sia (chiamato) un oggetto d'arte, deve permettere o indurre l'esperienza o il comportamento che sono adeguati o necessari ai nostri concetti di apprezzamento, contemplazione o assorbimento... relativi ad un oggetto artistico» (*ivi*, p. 245). Non tutte le proiezioni vengono tollerate dal linguaggio, dalla grammatica, così come intollerante risulta essere la comunità verso i suoi membri (un discorso molto simile vale per i membri di un genere, come abbiamo avuto modo di notare. Torneremo sulla questione nell'ultimo paragrafo di questo terzo capitolo).

Noi apprendiamo e insegniamo parole in certi contesti, e dunque da noi ci si aspetta, e gli altri si aspettano, di saperle proiettarle in altri contesti. Niente assicura che questa proiezione avrà luogo (in particolare, né l'apprendimento degli universali né di manuali normativi), così come niente assicura che faremo, e comprenderemo, le medesime proiezioni. Ciò che in effetti facciamo riguarda i nostri percorsi condivisi di interessi e sentimenti, di modalità di risposta, di senso dello humor e di significato e di soddisfazione, di ciò che è

oltraggioso, di ciò che è simile a qualcos'altro, cosa costituisce un rimprovero, cosa il perdono, quando un'espressione diventa asserzione, una supplica, una spiegazione – tutto quel vortice organico che Wittgenstein chiama “forme di vita”. Il linguaggio e l'attività umana, la sanità mentale e la comunità, non riposano su niente di più, ma nemmeno su niente di meno. È una visione tanto semplice quanto difficile, tanto difficile quanto (perché lo è) terrificante. (Cavell, 1969, p. 52, traduzione mia)

Questo corposo passaggio è tratto da un saggio molto importante, “The Availability of Wittgenstein’s Later Philosophy”, contenuto nella raccolta *Must we mean what we say?*, che in qualche modo anticipa le tematiche di *La riscoperta dell'ordinario*. Ciò che emerge è una certa rilevanza conferita al “noi”, come comunità di forme di vita ed espressione del senso comune, e, dunque, al legame esistente tra l'io e il noi. Ogni proiezione linguistica riconduce, infatti, al singolo individuo, al modo in cui egli procede ed è in grado di ipotizzare e immaginare contesti d'occorrenza. Per questo la filosofia del linguaggio ordinario viene presentata anche come forma di conoscenza *personale*, un inno alla marginalità e, sotto certi aspetti, alla *privatezza*, in un senso simile a quello secondo cui Wittgenstein nega la possibilità di un linguaggio privato: «Soltanto io potrei raggiungere quella privatezza, accettandola come una dimora per i miei concetti di animo umano. Quando ritiro il mio consenso, i criteri sono morti » (*ivi*, p. 124)¹¹⁵. Ogni parlante si arroga il diritto di parlare per il gruppo a cui crede di appartenere – esprimendo così un *claim*, una pretesa –, nel tentativo di trovarsi in accordo con le pratiche linguistiche degli altri membri della comunità. Ma come si fa a sapere se ciò che si dice o si intende vale anche per gli altri? E cosa succede quando sorge un dubbio e si arriva al punto di *non avere parole*, quando la conoscenza *fallisce*? È qui che entrano in gioco i criteri.

¹¹⁵ «Ogni segno, *da solo*, sembra morto. *Che cosa gli dà vita?* – Nell'uso, esso *vive*. Ha in sé l'alito vitale? – O l'uso è il suo respiro?» (RF § 432).

I criteri cui fa ricorso Wittgenstein – quelli che sono per lui i dati della filosofia – sono sempre “i nostri”, il “gruppo” che forma la sua “autorità” è sempre, in apparenza, il gruppo umano in quanto tale, l’essere umano in generale. Quando ne sono il portavoce, lo faccio o ritengo di farlo in quanto membro di quel gruppo, come rappresentante degli umani.

Ci si aspettano immediatamente due problemi: 1. Come posso, che cosa mi dà il diritto di parlare del gruppo del quale sono un membro? Come mi sono guadagnato questo notevole privilegio? Che fiducia riporrò in una generalizzazione da ciò che io dico a quello che nessuno dice? Il campione in oggetto è irresponsabile e assurdamente limitato. 2. Se si suppone che io abbia parte ai criteri che noi abbiamo stabilito, come posso non riuscire a sapere che cosa questi siano; e perché io non riconosco il fatto di essere stato impegnato in un’impresa talmente straordinaria? (Cavell, 2001, pp.42-43)

Cavell individua analogie e differenze nel modo in cui Wittgenstein e Austin ci presentano l’uso del termine “criterio” come nozione quotidiana. La scoperta dei criteri è un tratto essenziale delle ricerche grammaticali di Wittgenstein.

Quando ho osservato che la ricerca filosofica dei nostri criteri è una ricerca della comunità, in effetti stavo rispondendo al secondo problema che ho messo in luce dinanzi all’affermazione di parlare a nome del “gruppo” – il problema cioè di come io posso avere parte all’istituzione di criteri, se io non riconosco che, pur avendone, non so che cosa essi sono. La risposta nei termini di quella osservazione dovrebbe, nel migliore dei casi, dimostrare che (ciò che Wittgenstein chiama) i criteri ci *sono* (cioè produrne alcuni), e ammettere che nessuno potrebbe averli stabiliti da solo e che, naturalmente, chiunque ne è coinvolto sa cosa essi sono (sebbene egli o ella possa non sapere come scoprirli o enunciarli e non riconoscere la propria complicità secondo questa descrizione); e sottolineare che l’affermazione in questione non è che si possa dire a priori chi è coinvolto da me, perché una qualità essenziale del particolare genere di indagine che Wittgenstein chiama grammaticale è esattamente scoprire questo chi. (Ivi, p. 47)

Il concetto di *claim*, ossia di pretesa a parlare a nome del gruppo, non ha valore unicamente linguistico, ma anche politico e filosofico, perché non è in gioco solo la questione dell'appartenenza a una comunità linguistica, essendovi connesso un ulteriore problema di rappresentatività, che verrà sviluppato meglio nel paragrafo sull'autobiografia. In ogni caso, è chiaro il rimando al discorso sulla "voce", per come esso è stato trattato nel capitolo sui generi.

Noi non sappiamo in anticipo quale sia il contenuto della nostra accettazione reciproca, fino a che punto possiamo trovarci in accordo. Io non so in anticipo quanto profondo sia l'accordo con me stesso, fino a che punto la responsabilità per il linguaggio possa funzionare. Ma se io devo trovare lì la mia voce, io devo parlare per gli altri e consentire agli altri di parlare per me. L'alternativa a parlare per me stesso in modo rappresentativo (per il consenso di *qualcun* altro) non è: parlare per me stesso privatamente. L'alternativa è non avere niente da dire, essere senza voce, e neppure essere muti. (*Ivi*, p. 55)

Tornando ai criteri, sostanzialmente per "criterio" si deve intendere ciò che determina l'identificazione e il riconoscimento in relazione alla conoscenza di come si chiama una cosa, un oggetto. Non si tratta di rilevarne l'esistenza o la realtà, ma piuttosto il suo essere possibile in seno a una qualche convenzione linguistica. Austin però preme sull'importanza del nome, del "chiamare": piena espressione della conoscenza di un caso specifico è quella di fornire un nome sulla base di criteri consolidati. I criteri mettono in relazione un nome con un specifico oggetto. Wittgenstein invece individua la funzionalità del nominare nel connettere diversi concetti con il concetto di quell'oggetto, che assurge così a un livello di genericità più elevato. L'oggetto austiniiano fa riferimento a una classe di oggetti specifici, quello wittgensteiniano si avvicina di più a una categoria metafisica: «I criteri wittgensteiniani non mettono in relazione un nome con un oggetto [...]: essi determinano la posizione del concetto di un "oggetto" nel nostro sistema di concetti» (*ivi*, p. 115). Il concetto è

qualcosa la cui essenza risiede nella grammatica e che ci fa guardare alla possibilità dei fenomeni. Esso deve essere inteso come uno *schematismo* grammaticale:

[...] un'idea della potenzialità da parte della parola ad assumere proprio quelle valenze e un'idea del fatto che in ogni singolo caso ci sarà un punto di applicazione della parola, e che quel punto rimarrà invariato da un contesto all'altro o che il punto si muoverà secondo un modello o una direzione riconoscibili. In questo senso un concetto è il significato di una parola [...]. La possibilità di ricorrenza di una parola è analitico di "parola". E che nel linguaggio vi siano più cose da dire di quante parole vi siano per dirle è analitico di "linguaggio". [...] Possedere un concetto è, per così dire, essere in grado di stare al passo con la parola. (*Ivi*, p. 116)

La convenzione umana, nel senso di linguaggio, non è arbitraria, la comprensione dei concetti dipende da *forme di vita* condivise, vale a dire dal nostro reciproco concordare sui criteri. L'indagine grammaticale consente di scoprire la posizione in cui ci si trova rispetto a ciò di cui si parla e rispetto a coloro ai quali, e con i quali, si parla nell'alveo di una precisa estensione comunitaria. Eppure questi criteri sono *fallibili*, cioè sussiste la possibilità di uno scarto tra la presenza di ciò di cui il criterio è criterio e la soddisfazione dello stesso. Basti pensare alla difficoltà che ognuno di noi prova nel dover attribuire predicati psicologici ai comportamenti degli altri (es. dolore, rabbia, desiderio, speranza. È possibile a priori scorgere la differenza tra la finzione e il comportamento genuino? Bisogna sempre tenere in conto il fatto che ci si può sbagliare). I criteri sono validi solo in determinate circostanze, essendo legati a un contesto preciso. Che capita, di fatto, quando abbandoniamo lo schematismo e ci tuffiamo nel mondo? Cosa comporta l'attestazione che i nostri criteri possono essere *controvertibili*? Siamo tornati al punto di partenza: criteri e dubbio *sorgono insieme*. E l'insoddisfazione che è propria di questo dubbio costituisce ciò che Cavell denomina *scetticismo*: «[...] la posizione che *chiunque può assumere quando avverte l'impulso a*

ripudiare i criteri su cui si fondano la nostra conoscenza e il nostro linguaggio, a ripudiarli in quanto (solo) umani. Sotto tale profilo lo scetticismo può essere considerato una *reazione al* (alla delusione per l'insufficienza del) linguaggio ordinario e dei criteri d'uso condivisi» (Sparti, 2001, p. 512). L'impulso scettico è una tendenza verso l'incondizionato. Lo scettico è colui il quale cerca di forzare la condiziona umana e di estenderla al di fuori dei suoi limiti costitutivi, al di sopra della contingenza e dell'arbitrarietà del linguaggio e delle pratiche ordinarie, quasi volesse collocarsi all'esterno dei *giochi linguistici*. Lo scettico non si capacita del fatto che il nostro conoscere gli altri dipende dal loro esprimersi e dal nostro riconoscerlo e descriverlo. L'altro potrebbe non esprimersi, oppure potrebbe falsare, coscientemente o meno, la sua espressione. Addirittura nella forma passiva (il narcisista) lo scettico teme di non essere identificato dagli altri. Qui l'autore si riferisce evidentemente alla tipologia di scetticismo che concerne il nostro rapporto con l'altro e che si cela alle spalle dello scetticismo riguardante la conoscenza. Cavell però arriva a teorizzare quella che egli ritiene essere la *verità* dello scetticismo: la nostra relazione verso gli altri, e verso il mondo, non è di tipo conoscitivo, legata cioè a un qualche grado di certezza epistemica; essa si rifà piuttosto alla nostra capacità/volontà di esprimere, di comprendere e di rispondere a quanto gli altri esprimono. Non sussiste alcuna forma di limitazione conoscitiva. Rispondere all'altro equivale a *ri-conoscerlo* (dal verbo *to acknowledge*). Il termine utilizzato per identificare questo aspetto del problema è, quindi, "riconoscimento"¹¹⁶, termine che «[...] coglie, al tempo stesso, l'idea di che senso ha dire che io naturalmente non posso uscire dalla mia proiezione empatica, che nulla può risultare

¹¹⁶ Il problema era già stato posto in un saggio della raccolta *Must we mean what we say?*, dal titolo "Knowing and Acknowledging": «Posso rispondere anche al fatto della tua separazione da me (per non dire della mia da te) in modo più immediato rispetto a te. Sapere che tu soffri vuol dire riconoscerlo, oppure negare il riconoscimento. – Conosco il tuo dolore come tu lo conosci», *ivi*, p. 266, traduzione mia.

migliore di questa capacità conoscitiva, e che io dovrei essere in grado di stabilirne la validità dall'interno della mia separazione dagli altri; ed anche l'idea del senso che ha pensare come aperta la questione se gli altri possano uscire dalla loro segregazione da me» (Cavell, 2001, p. 422). Cavell intende dare all'espressione una connotazione etica: la risposta all'altro implica un'invocazione all'agire, reagendo nei confronti di ciò che si è conosciuto. Riconoscere il dolore di una persona causa una risposta, poiché un tale comportamento mi impone di soccorrere chi soffre, di confortarlo. I criteri rendono conto del modo in cui ognuno mette in relazione ciò che accade negli altri, rendendolo sensato, temporalizzandolo: «Ciò che io chiamo qualcosa, ciò su cui io *faccio conto* come qualcosa è una funzione del modo in cui io ne *faccio un racconto*, del modo in cui ne parlo» (ivi, p. 136). Gli stati mentali del prossimo rappresentano la radice dei nostri legami interpersonali e dei nostri *practical commitments*, ossia la comune appartenenza a delle forme di vita umana, il nostro far parte di una medesima "storia naturale". Eppure l'essere in mutua armonia ci porta ad accettare la possibilità che vi sia anche disarmonia. Qualcosa ci separa: quegli stessi atteggiamenti che ci legano possono complicare lo stato delle relazioni. Perché si può riconoscere o di contro eludere, reputando l'altro non meritevole della nostra reazione o, peggio, non vedendolo come persona umana, unione di corpo e anima.

3.1.2 Il tragico e Shakespeare

[...] il senso della commedia è quello di mettere di nuovo in contatto la società con la natura, allora questa è una ragione per accostare la commedia alla tragedia. La commedia è divertente perché ha la capacità di purgarci di ogni elemento innaturale o semplicemente naturale, facendoci ridere di noi stessi, facendoci cantare o danzare. La tragedia è che purtroppo la commedia ha i suoi limiti. Questo è quel tanto di triste che c'è in ogni commedia: il vuoto che ci resta

dopo aver riso a lungo. Uniamo pure le nostre mani, resta il fatto che una mano è mia e l'altra è tua. (Cavell, 2004, p. 132)

La sezione finale del volume che Cavell dedica allo scetticismo offre uno spunto ulteriore: l'interpretazione delle tragedie shakespeariane come fallimenti di casi ottimali di riconoscimento. La pertinenza della tragedia shakespeariana, di cui, come si è più volte evidenziato, il cinema hollywoodiano è diretto erede, non è tanto negli effetti che produce in noi (nel senso in cui li teorizza Aristotele), ma in ciò che mostra di noi, della nostra natura umana condivisa, nella relazione intima che istaura tra noi e l'altro, il personaggio. È in questo senso che la tragedia non concerne più lo straordinario, ma l'ordinario: ciò che vi viene mostrato assume una veste comica e non più tragica. L'espressione tragica dello scetticismo, dunque, potrebbe trovare una formulazione comica nella messa in opera delle geniali commedie del rimatrimonio, aprendo la via a una soluzione felice di un problema scettico. Lo scetticismo, di fatto, non è affare di conoscenza, ma di tragico:

Poiché qui non aggiungerò più nulla in difesa di tali idee, metterò in evidenza alcuni testi di Shakespeare, ulteriori esempi in cui lo scetticismo nei confronti delle altre menti viene sottoposto più o meno esplicitamente ad indagine,[...] la tragedia è la storia e l'analisi del fallimento di un riconoscimento, o di ciò che lo precede o che lo segue – vale a dire, che la forma della tragedia è la forma pubblica della vita dello scetticismo nei confronti delle altre menti. (Cavell, 2001, p. 482)

Cavell dedica in verità all'interpretazione in chiave scettica del corpus shakespeariano numerosi saggi molto celebri e un'opera intera, *Il ripudio del sapere. Lo scetticismo nel teatro di Shakespeare* (*Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, 1987), riprendendo la sua illuminante lettura dell'*Otello* presente in *La riscoperta dell'ordinario*. «Che l'integrità della mia esistenza (umana, finita) possa dipendere dal fatto e dall'idea dell'esistenza di un altro essere, e dalla possibilità di provare quell'esistenza; un'esistenza

concepita a partire dalla mia stessa dipendenza e incompletezza, quindi concepita come perfetta e come l'idea che mi ha generato "in un certo modo, a sua immagine e somiglianza"; tutti questi sono pensieri che mi conducono all'analisi di *Otello*» (ivi, p. 488). Come si spiega la rapidità con cui precipita il rapporto tra Desdemona e Otello, entrambi fedeli e innamorati? Come può Otello credere ai pettegolezzi di Iago e non a Desdemona? Ciò che lo spiazza non è il sospetto che ella possa averlo tradito, ma la *realtà di lei*. Otello si trovava già in una condizione scettica nei confronti del suo rapporto con Desdemona, a causa della sua incapacità di accettare la propria dipendenza da un'altra persona, separata da lui, incarnazione vivente di un'idealizzazione. «Ciò che mancò a quest'uomo non era la certezza. Egli sapeva tutto, ma non poteva raggiungere ciò che egli sapeva. Non poteva essere diretto. Egli aveva scoperto troppo per la sua mente, non troppo poco. Le differenze tra l'uno e l'altra – l'uomo essendo tutto ciò che non è l'altra – formano un emblema della separazione umana, che può essere accettata e concessa, oppure no. Come la separazione da Dio, tutto ciò che noi non siamo» (Ivi, p. 503). Attraverso l'amore di Desdemona, egli si è scoperto essere umano, debole e incompleto. La conoscenza di sé avviene attraverso un altro sé umano. Quella di Otello è una carenza riconoscitiva, un'*elusione*: «[...] Otello incarna emblematicamente il tentativo di trascendere o persino rinnegare la condizione umana, e [...] nulla appare più umano del tentativo di ripudiare la propria umanità» (Sparti, 2001, p. 522). Vittima di un'elusione d'amore è anche il Re Lear dell'omonima tragedia, che Cavell analizza nell'ultimo saggio della raccolta *Must we mean what we say?*, "The Avoidance of Love: A reading of King Lear", poi riutilizzato come capitolo portante¹¹⁷ del libro su Shakespeare. Come interpretare il comportamento di Lear all'inizio del dramma quando abdica e ripudia la figlia prediletta Cordelia, preferendole le ingrato sorelle Goneril e Regan? E come interpretare il comportamento di Cordelia che si rifiuta di mostrare l'amore profondo che prova per il padre davanti alla corte, in seguito

¹¹⁷ Cfr. Cavell, 2004, pp. 47-148.

allo squallido spettacolo adulatorio profferito dalle sorelle? «[...] non ci sono limiti che non siamo capaci di infrangere pur di non rivelarci, anche a coloro che più amiamo e più ci amano. [...] Si tratta sempre del tentativo di evitare il riconoscimento, della vergogna di sentirsi esposti, della paura di rivelarsi agli altri» (Cavell, 2004, p. 66; 68). L'elusione si rivela una costante associabile a tutti i soggetti shakespeariani analizzati: la pazzia di Lear e la gelosia di Otello, il disgusto di Coriolano e la nausea vitale di Amleto, l'ottusità di Leonte e la sofferenza di Lady Macbeth, tutti personaggi afflitti dalla medesima paura, dallo stesso dilemma epistemologico ed esistenziale, da quella particolare "malattia" che oscilla tra il desiderio di dire di più di quanto le parole possano dire e il desiderio di eludere il linguaggio, parlando al di fuori di quei giochi linguistici che ci rendono umani e condizionati.

È quasi inevitabile accostare allora la figura di Leonte a quella di Otello. [...] In primo luogo, entrambi mettono in scena il venir meno della capacità di riconoscere l'esistenza dell'altro (di una persona casta e pura, nella cui esistenza prima si credeva). Leonte si rifiuta di dar credito a un oracolo veridico, mentre Otello insiste nel dar credito a un falso oracolo. In secondo luogo, poi, entrambi i drammi mostrano quali siano le conseguenze in cui l'uomo incorre quando si rifiuta di conoscere l'altro: finisce cioè per immaginarselo come fatto di pietra. Non c'è solo brama di bellezza dietro l'immagine assai celebre con la quale Otello Descrive la propria vittima, come una fredda scultura in marmo («la sua pelle più bianca della neve / e più liscia dell'alabastro», V, II, 4-5). (Ivi, p. 150)

3.2 Filosofia e autobiografia

Come si scrive un'autobiografia? Che cosa rende filosofica la scrittura di un'autobiografia? Esiste una filosofia autobiografica? Può l'autobiografia di un autore filosofico essere di per sé filosofica? Chi

scrive di filosofia è un filosofo? Cos'è la filosofia? Deve essere scritta? E, se sì, come? Quale deve essere il tono di una pagina filosofica? Ha senso parlare filosoficamente di cinema? O meglio, è possibile? Cos'ha a che fare la visione di un film con l'esperienza riguardante la narrazione di una vita? E, per finire, a chi tutto questo *interessa*? È proprio nel capitolo introduttivo del libro sulla commedia del rimatrimonio che Cavell affronta un discorso attinente alla sfilza di questioni sopraelencate:

Sottoporre l'impresa della filosofia e quella del cinema e la loro connessione all'esperienza che ne facciamo (cioè asserire il nostro rapporto con queste imprese) è un compito insieme concettuale ed empirico; è un impegno ad essere guidati ma non vincolati dall'esperienza. Per me questo vuol dire controllare la propria esperienza. Ho indicato un attimo fa con la mia citazione di Wittgenstein come la filosofia richieda che il senso di tutto ciò che è grande e importante sia abbandonato a favore dell'esperienza. Se si può pensare che ciò oltrepassi la teoria filosofica, vorrei sottolineare che, da un punto di vista filosofico, la maniera corretta di attraversare la teoria, è lasciare che sia l'oggetto stesso o l'opera della nostra esperienza a insegnarci come considerarlo. E non obietterò a chi dice che si tratta di un'avvertenza teorica, purché si dica anche che si tratta di un'avvertenza pratica. I filosofi penseranno naturalmente che una cosa (chiarissima) è lasciare che un'opera filosofica ci insegni come considerarla, e un'altra cosa (assai oscura nelle sue motivazioni) è lasciare che lo faccia un film. Io credo invece che queste cose non siano così differenti.

La lettura di un film mette in campo un richiamo continuo all'esperienza che di quel film si è fatta, o meglio a un ricordo attivo di questa esperienza. (Cavell, 1999, pp. XXV-XXVI)

Cavell qui non parla esplicitamente di autobiografia, ma pone il problema dei rapporti tra filosofia e cinema intersecandolo con il tema dell'esperienza. È bene inoltre tenere presente che il riferimento fatto a Wittgenstein è relativo a un passo preciso delle *Ricerche Filosofiche*, la proposizione 118, fondamentale nel delinearsi del

nostro percorso teorico: «Da che cosa acquista importanza la nostra indagine, dal momento che sembra soltanto distruggere tutto ciò che è interessante, cioè grande e importante? (Sembra distruggere, per così dire, tutti gli edifici, lasciandosi dietro soltanto rottami e calcinacci.) Ma quelli che distruggiamo sono soltanto edifici di cartapesta. E distruggendoli sgombriamo il terreno del linguaggio sul quale essi sorgevano». Passano gli anni, cambia il genere in oggetto, dalla commedia si giunge al melodramma: a tratti emerge quello che Cavell definisce un impulso, una sorta di volontarietà irrefrenabile che spinge l'autore verso la ricerca dell'espressione autobiografica. Il quinto capitolo del libro, infatti, dedicato al film *Amore sublime*, inizia con un curioso aneddoto autobiografico, in cui Cavell, al fine di introdurre il personaggio protagonista del film, l'eccentrica Stella Dallas, racconta di quando sua madre, prima di uscire, chiedeva un'opinione riguardo a un nuovo vestito o a un gioiello, rivolgendosi a Stanley e al marito con la domanda «Troppo Stella Dallas?». Eppure il germe di questa tendenza è riscontrabile fin dai primi lavori di Cavell. Restando alle opere sul cinema, dieci anni prima di occuparsi delle commedie e ben venticinque anni prima del pezzo su Stella Dallas, Cavell apre *The World Viewed* con il già citato incipit autobiografico, che, se non altro, getta luce sul brano relativo alle abitudini di sua madre: è qui che egli confessa il legame strettissimo esistente tra le memorie relative alla visione dei film e quelle della propria vita. Impossibile operare una reale distinzione, secondo Cavell, essendo ogni singolo ricordo parte di un'unica stratificazione di senso. Inoltre afferma: «Avendo completato le pagine che seguiranno, sento di aver composto una sorta di memoriale metafisico – non la storia di un periodo della mia vita, ma un resoconto delle condizioni che esso ha soddisfatto» (Cavell, 1971, p. XIX, traduzione mia).

Allontaniamoci per un attimo dalla riflessione *cavelliana* sul cinema e torniamo a *La riscoperta dell'ordinario*, rilettura del lavoro filosofico di Wittgenstein, in relazione al concetto di criterio e al problema dello scetticismo. Nella parte prima, dedicata al concetto di conoscenza umana, Cavell torna ancora sulla scrittura memoriale,

commentando l'impressione che l'insegnamento trasmesso dalla filosofia di Wittgenstein sia essenzialmente *qualcosa di scritto*:

(Se si pone la domanda: quando una certa opera o un certo lavoro devono essere scritti o classificati in modo permanente? Si può cominciare a pensare che cosa renda un'opera o un certo lavoro *memorabili*. E naturalmente la risposta a questa sola domanda non dovrebbe distinguere la filosofia dalla musica o dalla poesia, o dalla prima astronomia o dalle dimostrazioni con la riga e il cerchio in geometria (o ancora, mi piacerebbe saperlo, quale livello della logica?). La poesia (una certa poesia) non deve essere scritta; i romanzi invece sì. Mi sembra che un pensiero che espressi una volta in merito all'evoluzione della musica stia in relazione con questo. Allora (in *Music Discomposed*, pp. 200-201)¹¹⁸ dissi che, nell'opera di Beethoven, ad un certo punto non è più possibile mettere in relazione ciò che si ascolta con un processo di improvvisazione. Qui vorrei aggiungere il pensiero che, proprio a quel punto, la musica, una tale musica *deve* essere scritta. Se si vuole considerare che a questo stadio un'opera d'arte musicale richiede parti che siano imprevedibili l'una rispetto all'altra (benché, in base all'analisi, si possa dire come una parte derivi dall'altra), allora si può ulteriormente considerare che le annotazioni buttate giù da Beethoven erano necessarie sia perché non tutte le idee sono pronte per l'uso fin dal primo momento in cui compaiono (perché pronte lo sono non in qualsiasi compagnia, ma soltanto nella giusta compagnia) e anche perché non tutte sono usabili così come vengono al mondo, ma devono prima, per così dire, svilupparsi al di fuori del grembo materno. Ciò che deve essere abbozzato deve essere scritto. Se ciò che si trova in un quaderno di schizzi lo si annota per conservarlo, in attesa della compagnia alla quale affiancarlo, potete dire che la sua messa in relazione o composizione è quella della poesia. Se lo si abbozza avendo in mente ciò che deve essere, e si riesce in tempo a trasformarlo in modo da fargli prendere il suo posto, potete dire che questa messa in relazione o composizione è essenzialmente stratificata e divisa in più parti;

¹¹⁸ Cfr. S. Cavell, *Music Discomposed in Must we mean what we say ? A Book of Essays*, Cambridge University Press, Cambridge MA 2002, pp. 180-212.

quella dell'arte drammatica; dramma della metafisica o della sonata. Qui si compongono diversi compiti alla critica, o più compiti per critiche diverse.) (Cavell, 2001, pp. 27-28)

Il senso di ciò che Cavell racchiude in questa lunga parentesi fa leva su un preciso perno concettuale, ossia la necessità, per un certo tipo di insegnamento filosofico – in linea di massima proveniente da una cerchia di umanità passata –, di sussistere in forma scritta, al fine di evitare che esso possa sprofondare nell'oblio culturale presente o futuro, e quindi non essere più memorabile (o ri-membrabile). Il linguaggio utilizzato richiama suggestioni musicali e immagini di parzialità, adombrando un contesto semantico che si attesterà definitivamente soltanto alla fine del discorso. Nel 1994, Cavell dedica un'intera opera all'intersezione tra filosofia e autobiografia, dando alle stampe *A Pitch of Philosophy. Autobiographical Exercises*. Ma non si tratta ancora di un'autobiografia effettiva e definitiva. È solo con il libro *Little Did I Know. Excerpts from Memory*, datato 2010, che finalmente l'impulso autobiografico presente in Cavell trova totale risoluzione, anche se, come avremo modo di notare, questa autobiografia rappresenta solo l'ultimo tassello all'interno di un mosaico filosofico che nel tempo ha incrociato più volte la riflessione sull'autobiografia e il tema della memoria. Proviamo allora a ripercorrere l'intreccio formato dai vari tasselli, nel tentativo di fornire delle risposte adeguate agli interrogativi esplicitati in apertura e di provare a capire quali siano le implicazioni teoriche in gioco quando si esplora l'area linguistica inerente all'espressione autobiografica. Tutto questo partendo dal caso specifico di un autore importante della contemporaneità, come è Stanley Cavell, il cui lavoro filosofico rappresenta un crocevia tanto anomalo quanto intrigante sia a livello ideologico sia a livello tematico, essendo in ballo due distinte tradizioni di pensiero – quella di area anglosassone e quella continentale – e ambiti apparentemente eterogenei – quali la filosofia del linguaggio, l'estetica cinematografica e la pratica memoriale.

Little Did I Know. Excerpts from Memory: letteralmente, “Non lo sapevo affatto. Brani dalla memoria”. Così William Rothman, antico allievo di Cavell, commenta la scelta del suo maestro e amico: «[...] Adoro il titolo del libro, con il suo farsi portatore del grazioso riconoscimento, ludico e filosoficamente serio allo stesso tempo, dell’intimità concernente la relazione, nel suo essere compresa, tra filosofia (visto che si allude allo scetticismo), musica e film»¹¹⁹. Qual è il nodo relazionale a cui Rothman allude? Conforme ai dettami lessicali standard del genere autobiografico, l’aura semantica di questo titolo cresce intorno all’espressione *little did I know*, che si caratterizza per un uso avverbiale rafforzativo dell’aggettivo “little”, “piccolo”, “poco”. Il riferimento è a un altro titolo, quello della canzone di Hoagy Carmichael “How Little We Know”, cantata da Lauren Bacall nel film *Acque del sud* (*To Have and Have Not*, H. Hawks, 1944). Il testo della canzone, unito al contesto diegetico in cui essa è eseguita, rendono in maniera eclatante il senso di quello che, abbiamo visto, può essere considerato un problema centrale dell’opera filosofica di Cavell: lo scetticismo come condizione esistenziale fondante del nostro essere umani; tentazione mentale, dettata da un’eccessiva brama di conoscenza, che ci porta a ripudiare filosoficamente i criteri del nostro linguaggio ordinario e la rappresentazione del mondo da esso derivata, e che ci rende incapaci di riconoscere l’alterità nei rapporti interpersonali; perdita di una prossimità con l’espressione naturale; vacuità linguistica che conduce alla tragedia dell’inespressività, laddove essa maschera piuttosto un problema di esposizione, la paura di esporsi all’altro, di dire e di riuscire a comprendere il senso delle parole. Simili presupposti consentono a Cavell di declinare la questione sotto diversi punti di vista, strutturando un paradigma in grado di lambire le derive

¹¹⁹ W. Rothman, *Autobiography, Film and the Double Existence in Cavell’s Philosophical*. (traduzione mia). La citazione è estrapolata dal testo del commosso intervento che Rothman ha tenuto all’ENS di Lione, il 6 maggio del 2010, in occasione del Convegno Internazionale “L’écran de nos pensées (Stanley Cavell)”, nel corso del quale Stanley Cavell è stato insignito di un dottorato *Honoris Causa*.

filosofiche dell'immigrazione, dell'umano come straniero, del genere, dell'alienazione, della follia. Quali sono, dunque, le ricadute teoriche sull'autobiografia? Il discorso che l'autore opera sul film di Hawks non si limita al prestito del titolo, ma comprende anche altri spunti tratti da alcune sequenze precise. In verità il legame viene esplicitato unicamente nel commento di Rothman – cui segue un inciso tra parentesi in cui si fa cenno al titolo della canzone – il quale essendo collaboratore e amico di Cavell, si è, di fatto, reso portatore di un'intenzionalità autoriale mai espressa a chiare lettere nella versione definitiva dell'autobiografia. Una fulgida Lauren Bacall, al suo esordio cinematografico, con indosso un sinuoso abito di seta scura, in posa languida accanto al pianoforte di una sgangherata orchestrina jazz, così canta al suo uomo – che già a partire da questa pellicola ha le fattezze del divo Bogart, nella sua rude fisionomia cinematografica: «Forse è accaduto in questo modo, forse noi due ci apparteniamo davvero, ma, dopotutto, non ci conosciamo affatto... Forse durerà un giorno soltanto, l'amore è instabile come il tempo, e, dopotutto, non ci conosciamo affatto... Chi può dirlo?». Alla luce di quanto è stato detto fino ad ora (in particolare, nel paragrafo sul melodramma), possiamo già farci un'idea sul valore delle parole cantate in questa celebre scena, cercando di tirare le fila dell'intero discorso basandoci su alcune semplici evidenze, e cioè che queste parole hanno un valore perché vengono cantate e non semplicemente pronunciate all'interno di un dialogo tra personaggi, che ce l'hanno perché è una donna a cantarle, una donna in posa accanto a un pianoforte, e che paradossalmente al cinema, così come nella pratica della scrittura filosofica e autobiografica, secondo Cavell, ciò che conta è l'emersione accidentale, anonima e, in un certo senso, postuma di una voce. Nel paragrafo dell'autobiografia dedicato ad *Acque del sud*, intitolato “Howard Hawks's *Only Angels Have Wings*; Hemingway's *To Have and Have Not*; *Saint Paul's Corinthians I*”, Cavell ci racconta qualcos'altro rispetto al film, sfruttandone a pieno un'altra sequenza, che merita di essere descritta nel dettaglio e contestualizzata. Salone del Hotel Marquis, Fort de France. Harry

Morgan (Humphrey Bogart) e la misteriosa Miss Browning (Lauren Bacall) si intrattengono al bancone del bar con un uomo che dà le spalle alla macchina da presa. Si tratta dell'americano Johnson, cliente di Harry Morgan che di mestiere affitta la sua barca ai turisti per la pesca in alto mare. Gli deve parecchi soldi e ha intenzione di lasciare l'isola senza restituirgli un centesimo. Per una mera casualità, Miss Browning ha scoperto le sue intenzioni e ne ha reso partecipe Morgan. I due in realtà si sono appena conosciuti. In questa scena, Morgan inizia a chiacchierare con Johnson, ma immediatamente lo mette sotto torchio al fine di fargli confessare le sue reali intenzioni e di farsi rendere i soldi. Cerca di mantenere la calma, per non dare nell'occhio. Vigè un'atmosfera tesa in Martinica: siamo nell'estate del 1940 e l'isola è sotto il controllo del governo filonazista di Vichy. Morgan indossa il tipico doppiopetto dei capitani di vascello, tra le dita ha una sigaretta con cui continua a giocherellare nervosamente. Lo sguardo fisso sull'interlocutore, all'ennesimo suo tentennamento, Morgan ha un impercettibile moto di reazione, mentre avvicina la sigaretta alle labbra, e si protende verso di lui, come per colpirlo. È un attimo soltanto. Qualcosa gli illumina il volto, fissando quella che prima era una smorfia rapace in un'espressione sottilmente stupita. Lo sguardo si sposta allora su Miss Browning, che è sempre rimasta al suo fianco e che ora gli porge un fiammifero acceso, con fare quasi svogliato. Morgan si accende la sigaretta, la donna finalmente sorride e poi si avvicina il fuoco alla labbra e vi soffia sopra, spingendo una scia voluttuosa di fumo verso il viso del suo nuovo compagno. «A me piace ancora meno che a te!», sbotta Morgan rivolgendosi a Miss Browning, la quale, per una frazione infinitesima, seguita a osservare Morgan, in una sorta di estasi contemplativa, e infine alza il braccio e si libera del fiammifero, buttandoselo dietro le spalle.

L'attenzione di Cavell è puntata proprio sul gesto compiuto dal personaggio di Lauren Bacall, gesto che si caratterizza per il suo essere gradevole in un senso scandaloso: «[...] un movimento non esattamente derivante da una qualche intimità quanto piuttosto teso a stabilire un'intimità, fatto che richiede un salto di comprensione tale

da assumersi la responsabilità di un intervento – riconoscendo che quello stato di cose presupposto è essenziale nel confronto morale – intervenire in assenza della possibilità di *dire* qualcosa, una forma di separazione silenziosa, di mutuo rispetto, da cui l'amore dipende» (Cavell, 2010, pp. 541-542, traduzione mia). Senza rimandare all'evidente rapporto che questa sequenza, e le considerazioni conseguenti, intrattengono con altre sequenze celebri descritte da Stanley Cavell nei suoi numerosissimi lavori dedicati specificamente al cinema, l'autore qui si limita a operare un confronto con un altro film di Howard Hawks, *Avventurieri dell'aria* (*Only Angels Have Wings*, 1939), all'interno del quale ha luogo una scena molto simile, riecheggiante certe atmosfere e certi personaggi alla Ernest Hemingway. Non a caso, il progenitore letterario di *Acque del sud* è proprio un romanzo di Hemingway, *Avere e non avere* (1937), su sceneggiatura di Jules Furthman e William Faulkner. Anche nel caso del film meno recente, in gioco è sempre la controversa questione – intrinseca a ciò che per Cavell costituisce il cuore pulsante del *claim* autobiografico – del recupero di un'originaria adeguatezza tra esperienza e linguaggio ordinario, tra le nostre parole e il mondo, tra la nostra esperienza e le cose. Adeguatezza che può evidentemente corrispondere alla scelta del silenzio, e quindi di una sospensione del registro verbale in favore di quello gestuale.

[...] un perfetto gesto alla Hemingway, per cui in una coppia di futuri compari all'improvviso uno dei due accende un fiammifero per distrarre l'altro e impedirgli così di dare uno sconsiderato e inopportuno pugno, sebbene ampiamente meritato, a un martellante nuovo arrivato. Il gesto manifesta elegantemente una chiara conoscenza, e una conoscenza della giustizia, della passione e della percezione dell'altro, e provoca una correzione razionale senza asserzione, o per lo meno senza negazione, senza moralismo, partecipando all'azione anziché ostacolarla. (*Ivi*, p. 541, traduzione mia)

Rientra in questo tipo di meditazioni l'interrogarsi sul titolo, "avere e non avere", espressione di un annullamento paradigmatico e della copresenza congiuntiva di un'azione e della sua negazione. Cos'è che si ha e non si ha allo stesso tempo, si chiede Cavell? A che cosa voleva riferirsi Hemingway con la scelta di questo particolare titolo? A colpirlo in particolare è il suono originale della frase, quel suo scivolare malizioso e leggero ("and to have not") che si insinua nella sensibilità uditiva del lettore, vagheggiando altre sonorità preesistenti in memoria. Frammenti di memoria letteraria, momenti di *scrittura imperitura*: dopo il John Donne di *Per chi suona la campana* (*For Whom the Bell Tolls*) e l'Ecclesiaste di *Fiesta* (*The Sun Also Rises*), l'orecchio cavelliano individua quella che potrebbe essere la fonte originaria di un'ulteriore citazione da parte di Hemingway, ossia ciò che costituisce il nerbo ereditario del suo codice linguistico: la prima lettera ai Corinzi. Il passo è quello in cui San Paolo dichiara: «E se avessi il dono della profezia e conoscessi tutti i misteri e tutta la scienza, e possedessi la pienezza della fede così da trasportare le montagne, ma non avessi la carità, non sarei nulla» (1 Cor 13, 2). Secondo Cavell, il dilemma dell'avere e del non avere è da ascrivere a un'idea di esistenza umana, in base alla quale avere o non avere qualcosa (in questo caso, la carità) rivela il proprio essere nulli, e quindi il non poter essere annoverati nel genere umano. Allo stesso tempo però, l'abilità di rivendicare la propria esistenza all'interno di un certo genere conferisce il diritto stesso all'esistenza. Di fatto noi non sappiamo, non possiamo sapere, cosa abbiamo – o cosa non abbiamo – fino al momento in cui non ci troviamo a doverne affrontare una pretesa di rivendicazione. Trattasi del vuoto conoscitivo cardine della condizione umana, un vuoto che centrifuga l'ovvio e l'ignoto, il sensato e l'insignificante, l'affermazione e la negazione, il vero e il falso, il presente e il passato, l'ascolto e la parola, la ripetizione e la creazione, lungo gli strati di una medesima profondità filosofica. «Fingete la virtù, se non l'avete», intima il principe Amleto alla madre nella quarta scena del terzo atto. E questo tipo di domanda, osserva Cavell, implica che necessariamente noi presumiamo di

possedere virtù, (e qualità e limiti e necessità) nella misura in cui questo è l'unico modo con cui di fatto possiamo averle: «Un modo esprimibile dicendo che allo stesso tempo le abbiamo e non le abbiamo. Credo sia diverso dal modo in cui si possono possedere le orecchie e non ascoltare o gli occhi e non vedere. Noi dobbiamo poter scoprire di possedere una virtù. Ciò mi sembra un aspetto volto a stimolare il potere di Hemingway di osservare condotta e natura umana, e di gettare luce sul primato che egli attribuisce alla capacità che ha l'uomo di giudicare se stesso» (*ivi*, p. 543, traduzione mia). Il tatto nell'asserire l'ovvio, nel dare voce a ciò che altrimenti non sarebbe conoscibile, rappresenta per Stanley Cavell l'essenza dell'arroganza filosofica, laddove sorge la possibilità di un connubio eclatante tra filosofia e l'autobiografia. Cerchiamo ora di chiarire una volta per tutte la natura di questo connubio, riprendendo alcuni concetti già presentati nel paragrafo precedente del presente capitolo e servendoci di un'ulteriore suggestione estrapolata dalle memorie di Cavell. In uno dei primi *detour* (chiariremo a breve a cosa Cavell si riferisce utilizzando questo termine, per il momento basterà considerarlo un sinonimo di "paragrafo") di *Little Did I Know* – dal titolo "Telling the story philosophically - Hence to whom?", datato 4 luglio 2003 – Cavell scrive: «Quando mia madre passava accanto al piano mentre mi stavo esercitando, poteva dire: "Suoni dalle dita. La forza deve venire sempre dalla cosa sulla quale sei seduto; e tu ti stai accasciando"» (*ivi*, p. 7, traduzione mia). L'immagine della madre del piccolo Stanley, in piedi accanto al pianoforte, si staglia potente nella mente di chi legge la sua autobiografia, accostandosi automaticamente a quella di Lauren Bacall che canta «...e, dopotutto, non ci conosciamo affatto...» accompagnata da Hoagy Carmichael nel salone del Hotel Marquis. E così deviazioni intersecano altre deviazioni. Esistenze appartenenti a piani ontologici differenti, incontrandosi, generano nuove biforcazioni del pensiero. Strato su strato, memoria contro memoria. Cavell giunge a San Paolo, passando da Hawks a Hemingway, attraverso la guida di Wittgenstein. Eppure la catena delle identità culturali coinvolte nell'edificazione del *detour*

sembra emergere dalle membra di un frammento memoriale ben preciso: quello legato al gesto, alla voce e alla postura di una donna. Suggerione irrilevante e, al tempo stesso, significativa. *Little Did I Know* si compone di quattordici capitoli (parti), scomposti a loro volta in una serie di paragrafi, ognuno dei quali reca una data e un titolo. Le date non sono quelle in cui accadono gli eventi passati, ma quelle dei giorni in cui Cavell scrive e racconta. L'aspetto assai rilevante riguarda proprio la composizione strutturale dell'opera, poiché l'autore sceglie di adottare un sistema di doppia datazione in base al quale vengono di volta in volta esplicitate delle "entrate":

Nel mio caso, l'esperimento di invocare una compagnia filosofica ben precisa nel raccontare la mia vita ha implicato la decisione, o per lo meno un qualcosa che è sopraggiunto accidentalmente al primo pensiero, di far cominciare le memorie indicando la data di ogni giorno di scrittura (non per ritornare consapevolmente sui miei passi per via dell'editing o di una qualche elaborazione iniziale), permettendomi di seguire un doppio schema temporale, al fine di poter accettare l'invito in ogni presente da o per ogni passato, così come la memoria ha lo scopo ed esige di essere servita, cosa che sembra avermi liberato dall'indugiare nella mia necessità di trovare un qualche valore di me stesso senza negare il fatto di poter restare senza parole come tutti gli altri, pur variando le tipologie di dubbio e di tempo, e come le altre persone per cui sto scrivendo. (*Ivi*, pp. 8-9, traduzione mia)

Il doppio schema temporale in questione è costruito concettualmente a partire da una serie di deviazioni, di biforcazioni, in una parola, di *detour*: «Ciò che mi interessa maggiormente è vedere in che modo quelle che Freud chiama le deviazioni sul sentiero umano verso la morte – incidenti evitati o su quali ci si è schiantati, estranei presi a cuore o dimenticati, talenti imposti o trasfigurati, cattiveria insufficientemente rimproverata, amore inadeguatamente riconosciuto – segnano un tracciato di sforzi riconoscibili per il conseguimento della mia stessa morte» (*ivi*, p. 4 traduzione mia). Un *detour* individua

un momento di rottura, una biforcazione esistenziale che determina l'innesto di uno o più passati con un determinato presente, ancorato anagraficamente alla realtà di chi scrive. E così che Cavell tenta di tracciare il sentiero definitivo della sua esistenza, legando insieme i margini asincroni di tante fratture, ognuna recante l'attestazione di una crisi che si compone di un "ora" e di un "allora". Il tono della prosa filosofica *cavelliana* si determina intorno a questa doppia esistenza, la stessa riferibile alle condizioni ontologiche del medium cinematografico nelle sue occorrenze filmiche, per come essa è delineata in *The World Viewed*: un meccanismo (retro)proiettivo che mette in relazione una presenza immaginifica e un'assenza ontologica (v. SUPRA, paragrafo 2.4). Al cinema noi vediamo cose che non sono presenti e, allo stesso tempo, noi spettatori non siamo presenti a ciò che vediamo. In questa *doppia assenza* (che fa eco a quella dello schema costruito da Cavell nella sua autobiografia), si instaura il mostrarsi del reale. Pur essendo, infatti, il cinema il luogo privilegiato di un'esposizione, di una *proiezione*, esso si costituisce come modalità di approccio al mondo, un'esperienza (estetica, sì, ma soprattutto comune, ordinaria, condivisa), una vera e propria *forma di vita*, e in quanto tale legata alla questione dell'espressione e dell'espressività naturale dell'essere umano. Proiettando il mondo, il cinema ci mostra come sfuggire al confronto con lo scetticismo, proponendo il sogno di una relazione trasparente e adeguata al mondo, e così ci *educa* ad accettare quella che è invece la nostra relazione con esso, equivoca e imperfetta. L'esperienza cinematografica ci permette di entrare in contatto con la nostra esperienza di vita, incentivando in noi la volontà di trovare le parole adatte a dirla e di opporci alla tentazione scettica dell'inespressività.

E, dunque, la ricerca del senso espresso dalle singole crisi, esplicitato attraverso la narrazione delle proprie memorie nell'autobiografia, corrisponde al rendere manifesto, e soprattutto *riconoscibile*, ogni sforzo mirato all'ottenimento di una certa morte. Interessanti le considerazioni di Rothman a riguardo:

Nel raccontare la storia della sua vita facendo filosofia, Cavell spera di mostrare che, e come, i “brani” – i giorni, i momenti – evocati dalla sua prosa contrassegnano per lui tutti gli sforzi riconoscibili compiuti al fine di guadagnarsi la propria morte. Egli spera di mostrare che, e come, questi “brani” raccontano il modo in cui egli vuole raccontarli, rendendolo capace di riconoscere – sebbene parzialmente, sebbene in ritardo – il mito illustrato dalla sua vita, una storia che gli è in qualche modo sfuggita – la storia di come la sua vita sarebbe dovuta arrivare a questo, a queste parole, al racconto di questa storia. E spera di mostrare che si tratta di una storia che non appartiene soltanto a lui.¹²⁰

E, dunque, cos'è che conferisce statuto filosofico al parlare di un filosofo? Cosa intende Cavell quando parla di *sforzi riconoscibili*? La riconoscibilità in questione, ripresa anche da Rothman, riguarda evidentemente il poter dimostrare che la sua storia non appartiene soltanto a lui: lo scopo vuole essere quello di testare il proprio grado di *rappresentatività* all'interno della comunità di appartenenza (linguistica, filosofica, artistica), a partire da un atto originario di richiesta di autorizzazione a parlare filosoficamente di sé. Il modello letterario a cui Cavell si ispira è *Il Preludio* (1850) di William Wordsworth, visto e considerato che, in esso, viene esplicitata quella parte di storia dell'artista al di fuori della quale egli è riuscito a diventare un certo tipo di scrittore e, inoltre, emerge la necessità che il racconto della vita di un poeta debba potersi esprimere tramite poesia. Tutto questo alla luce del compimento ultimo dell'esistenza dell'autore, essendo *Il Preludio* un'opera postuma. «Al fine di ottenere qualcosa di analogo, vorrei mostrare che il racconto dei giorni della mia vita, giorni accidentali, anonimi, in un certo senso postumi, è proprio fare filosofia, sebbene minore o marginale o impura, il che significa che i giorni in questione devono essere scritti, sono cioè chiamati ad essere scritti, filosoficamente» (*ivi*, p. 5, traduzione mia). La scrittura delle proprie memorie deve poter esprimere una pretesa filosofica, un *claim* in base al quale ciò che viene raccontato possa

¹²⁰ W. Rothman, *Autobiography, Film and the Double Existence in Cavell's Philosophical*, cit. (traduzione mia).

essere accettato e riconosciuto come tale. «Accettare non significa essere d'accordo con quanto si dice, ma soltanto che un eventuale disaccordo deve rivendicare di per se stesso uno statuto filosofico» (*ivi*, p. 6, traduzione mia). Cavell naturalmente non insegue l'utopia dell'universalità. Piuttosto, come abbiamo già avuto modo di intuire, egli invoca una compagnia filosofica ben precisa, un'unica e sola cerchia di umanità intellettuale, ovvero quella che annovera tra i suoi membri i cosiddetti filosofi del linguaggio ordinario, la cui opera prende le mosse da una pratica di astrazione autobiografica: il Wittgenstein delle *Ricerche filosofiche* e J. L. Austin¹²¹. Nel tentativo di riportare le parole dal loro uso metafisico a quello quotidiano, reinventando la categoria filosofica dell'*ordinario*, questi autori hanno abilmente confezionato una prospettiva teorica secondo cui: «Io parlo filosoficamente per gli altri quando essi riconoscono ciò che dico come ciò che essi direbbero, quando riconoscono che il loro linguaggio è il mio, o posto in altri termini, che quel linguaggio è il nostro, che noi siamo parlanti» (*ibidem*, p. 6, traduzione mia). L'aggettivo utilizzato da Cavell per connotare tale filosofia è *arrogante*, nel senso di presuntuosa, universalizzante, perché tale deve potersi considerare il *claim* espresso dalle parole di chi scrive utilizzando la prima persona plurale, il “noi”, il “we” che, non a caso, dunque, campeggia nel titolo del primo lavoro di Cavell, *Must we mean what we said?*:

Le forme della prima persona singolare hanno ricevuto recentemente un bel po' di attenzione, ed è stato mostrato che esse possiedono proprietà logico-epistemologiche molto significative. La forma plurale ha proprietà simili, ed ugualmente significative; ma è stata, per quello che ne so, trascurata. La pretesa che in generale noi non abbiamo bisogno di dimostrare la verità delle affermazioni in prima persona plurale non riposa sulla pretesa che noi non possiamo sbagliarci

¹²¹ Il testo di Austin più volte al centro delle dissertazioni *cavelliane*, fin dagli albori della sua carriera di autore filosofico, è il celeberrimo saggio “A Plea for Excuses”, contenuto nei *Philosophical Papers* del 1961; cfr. JOHN L. AUSTIN, *Philosophical Papers*, Oxford University Press, 1979, pp. 175-204.

riguardo a ciò che facciamo o diciamo, ma semplicemente sul fatto che sarebbe straordinario se lo facessimo (spesso). Il mio punto di vista in proposito, dunque, è che queste affermazioni sono sensibilmente messe in discussione soltanto laddove ci sia qualche speciale ragione per supporre sbagliato ciò che dico riguardo a ciò che dico (che noi diciamo); solo in questo caso vi è la richiesta di una dimostrazione valida. La possibilità che io mi sbagli riguardo a ciò che egli fa (che essi fanno) può non costituire una grossa sorpresa; ma se mi sbaglio su ciò che io faccio (noi facciamo), allora è un dato tendenzialmente non comico, per non dire tragico. (Cavell, 1969, p. 14, traduzione mia)

Secondo Cavell, si può comprendere la maniera di filosofare del secondo Wittgenstein e di Austin proprio nei termini di sistematica presunzione della voce, l'arrogante assunzione del diritto a parlare per gli altri. Anche in "The Avoidance of Love: A Reading of *King Lear*", Cavell riprende la problematica del "we", ragionando sulla logica sottesa alla posizione del narratore romanzesco, contrapposta all'assenza di narratore nel dramma teatrale: «Nessun personaggio, così come nessun essere umano del resto, può disporre dell'assoluta credibilità del narratore» (Cavell, 1987, p. 126). Essendo parte di ciò che accade sulla scena, il personaggio resta intrappolato nel presente drammatico, ciò che narra coincide con l'azione che egli compie. Diversa, in un certo senso più sospetta, è la posizione del narratore autobiografico, colui il quale racconta in prima persona:

Perché, a conti fatti, il racconto alla prima persona è una forma di confessione. E chi ha qualcosa da confessare, ha sempre qualcosa da nascondere. Chi fa uso della parola «io», ha a disposizione il miglior mezzo per nascondere se stesso. E chi ne fa uso quando racconta è svincolato dall'obbligo di autenticare l'uso che ne fa, oppure deve ammettere che non può farlo, per cui chiede soccorso. [...] Il narratore alla terza persona, invece, non potendo far riferimento a sé, non ha nemmeno modo di nascondersi. In altre parole, non ha nessun «io», per cui non ha nulla da nascondere. Il che spiega la sua credibilità. Ma allora per quale motivo ci racconta tutte queste cose? O meglio, per

quale motivo stiamo ad ascoltarlo? La filosofia che prende spunto dal linguaggio ordinario prende sempre spunto dal *fatto* che qualcosa viene detto: qualcosa è (o può essere) detto (in talune circostanze) e questo fatto è altrettanto significativo di ciò che viene detto. Il fatto di dire qualcosa, in quel dato momento e in quel dato luogo, è determinante quanto lo è il significato di ciascuna delle parole dette. (Ivi, pp. 127-128)

Ciò che “io” dico, così come ciò che “noi” diciamo, acquista un valore intrinseco nel momento stesso in cui, e per il semplice fatto che, viene detto, e non per il significato veicolato dalle parole. Dire qualcosa in prima persona qui equivale ad “attestarlo”, “pretenderlo”, “rivendicarlo”. Ed è la rivendicazione all’esistenza di un qualcosa che conferisce il diritto stesso a quell’esistenza, così come è filosofico un racconto che è stato scritto per essere tale e che, come tale, viene accettato e riconosciuto da parte di chi lo legge (vale a dire, la parte di umanità cui quella scrittura era stata originariamente destinata). Noi non possiamo sapere nulla fino al momento in cui non ci troviamo a dover affrontare una pretesa di rivendicazione per qualcosa che a quel nulla tragicamente si sovrappone, nella paradossale incertezza che sospende moralmente la differenza tra il sapere e il non sapere.

Dietro ogni brano autobiografico si cela un preciso *detour*, uno stato spaziotemporale animato dall’esplicitazione di una crisi – di una rottura, di una perdita –, la quale è articolabile lungo gli assi di un “ora” e di un “allora”. Ogni crisi è diversa di per se stessa e può riguardare l’insorgenza di uno squilibrio fisico, psicologico, teorico, morale. All’origine della necessità di scrivere *Little Did I Know*, un Cavell vecchio e malato esplora il percorso compiuto in oltre ottant’anni di vita vissuta, problematizzando la perdita di una relazione naturale con il proprio corpo e con la propria coscienza, in vista di una fine ultima ritenuta ormai imminente. Ma per capire quali siano le ragioni che muovono un filosofo a scrivere la propria autobiografia, è necessario recuperare un altro testo di Cavell, di natura più teorica, ovvero il già citato *A Pitch of Philosophy* (1994). Anche in questo caso, Cavell denuncia l’esistenza di un *detour*: il suo

recarsi a Gerusalemme, nel novembre del 1992, in occasione del convegno “Trades of Philosophy”, per tenere alcune letture presso l’Università Ebraica. Entrare in contatto con la realtà culturale di Gerusalemme, spinge Cavell, americano figlio di immigrati ebrei, a interrogarsi sulle proprie origini e sulla natura del suo pensiero filosofico, nel tentativo di dominare quella che egli stesso definisce una sorta di “ansia di identità e di esistenza”. Il risultato è un’opera fondamentale, che celebra un certo modo di fare filosofia, basato sul concetto di *voce* (espressione, passaggio dall’interno all’esterno) in relazione alla pratica autobiografica e alla musica.

[...] ho definito il filosofo come qualcuno che risulta incomprensibile per coloro ai quali dovrebbe essere chiarissimo, e che scopre, in qualche modo, di non condividere la sua lingua madre. Nel prosieguo, è la musica che va a rappresentare l’idea, o la promessa, di un mondo che ha, in qualche modo, ereditato di nuovo la condivisione del proprio linguaggio: ma di un mondo in cui la mia assenza di orecchio assoluto – in inglese, *perfect pitch* – per le tonalità musicali (un dono che possedeva mia madre) rappresenta la mia incapacità di accordarmi con ciò che mi veniva detto in filosofia, e di essere soddisfatto delle mie proprie risposte a ciò che mi veniva detto. (Cavell, 2003, pp. 9-10, traduzione mia)

La sfida che Cavell si propone è quella di parlare di filosofia ponendola in stretto legame con qualcosa che egli chiama *voce*, allo scopo di potersi riferire a una “tonalità della filosofia” (*pitch*) e di poter adottare per diritto, in quanto filosofo, una propria riconoscibile tonalità: «[...] la parola *pitch* evoca senza particolare oscurità un’abitazione determinata ma provvisoria, e un movimento a passo costante, che sono propri alla condizione della filosofia, intesa come fatto culturale che è sempre, in un certo modo, in conflitto con la filosofia istituzionale» (*ivi*, p. 16, traduzione mia). L’utilizzo di termini appartenenti al linguaggio musicale non può essere considerato un vezzo lessicale fine a se stesso, poiché in realtà rappresenta un aspetto imprescindibile, legato alla storia personale

dell'autore. Cavell nasce il primo settembre del 1926 da una famiglia di ebrei americani, i Goldstein: figlio unico, suo padre gestisce un banco dei pegni, sua madre fa la pianista. La musica, dunque, impregna l'infanzia del giovane Stanley, che studia a sua volta pianoforte, diventa successivamente clarinettista e sassofonista nella banda del liceo, e coltiva il sogno di poter fare di quel talento *ereditato* l'oggetto del proprio mestiere. Basti pensare al fatto che Cavell, prima di intraprendere gli studi filosofici presso l'UCLA in California, frequenta corsi di musica a Berkeley e, per un periodo, si iscrive al Conservatorio Juilliard di New York. All'età di sei anni, è vittima di un brutto incidente e finisce travolto in pieno da un'automobile. Subisce un danno piuttosto grave all'orecchio destro, una stenosi del condotto uditivo, che compromette seriamente le sue capacità sensoriali, oltre che il suo già precario equilibrio psicologico, profondamente minato da un'immotivata conflittualità caratterizzante il rapporto con il padre. Lo stato di solitudine e di alienazione che ne deriva conduce Cavell verso un periodo di crisi totale, durante il quale egli affronta una vera e propria fase di *muta* esistenziale: incapace di riconoscersi nell'identità culturale e sociale trasmessagli attraverso la cerchia familiare, decide di riottenere un anonimato, una neutralità, e, appena diciassettenne, si cambia il nome, riprendendo quello dei suoi antenati polacchi (Kavelieruskii) – un terzo nome per proteggersi dai due nomi precedenti, Goldstein e Segal (quello materno). «Scoprire la vostra neutralità vuol dire trovare il linguaggio che vi permetterà di divenire ciò che voi siete prima di essere “nominati” dal mondo» (*ivi*, p. 69, traduzione mia), afferma Cavell descrivendo questa delicatissima tappa come una sorta di processo tramite il quale l'individuo, in un certo senso, *autobiografa* il mondo, apponendovi la propria firma. La conferma di tale intuizione giunge a Cavell dopo qualche anno di studi dottorali ad Harvard, mentre è nuovamente in lotta con se stesso perché non riesce a produrre una dissertazione convincente. Alla ricerca di una propria voce filosofica, imbattendosi nei lavori di Austin e di Wittgenstein, egli realizza finalmente che esiste una filosofia in grado di conferire senso a quello che intende

dire. Un linguaggio filosofico all'interno del quale il riconoscimento può essere universale e immediato, e quindi abbracciare qualsiasi esigenza concettuale. La metafora più utilizzata da Cavell è quella dell'*orecchio assoluto*, ovvero la capacità, per chi è pratico del linguaggio musicale, di riconoscere all'istante ogni singolo tono, ogni nota, senza consultare la partitura o servirsi dello strumento. La madre di Stanley possedeva questo particolare *dono*, che nel figlio era meno sviluppato in partenza e che si era poi dissolto del tutto in seguito all'incidente. Lo scrivere filosoficamente, dunque, coincide per Cavell con il trovare un linguaggio all'interno del quale "io" possa comprendere che la filosofia si deve *ereditare*, un linguaggio che sia espressione della voce attraverso la quale "noi" diventiamo capaci di trovare le parole adatte a raccontare la nostra storia. L'unico modo per reperire le condizioni di un tale linguaggio è quello di comporre la propria autobiografia. Cavell, in proposito, individua sei condizioni provvisorie ed esemplari:

- 1) percepire che ci è stata offerta una benedizione, come promessa di una autorizzazione a diventare ciò che si è, la quale autorizzazione sarà espressa stabilendo il proprio diritto a esistere, ad avere una nascita;
- 2) l'autorizzazione deve essere segnata dalla consapevolezza che ci si è arrogati il diritto a tale autorizzazione;
- 3) intercettare e tradurre il linguaggio dei propri padri, dando valore ai concetti di discendenza ed ereditarietà;
- 4) trovare una propria versione dell'*orecchio assoluto*;
- 5) intraprendere il processo di ritorno alla neutralità;
- 6) la neutralità deve portare testimonianza del mondo che io penso.

A queste sei, Cavell aggiunge un'altra mezza dozzina di condizioni derivate, parallele e trasversali: l'esperienza, la conversione o la rinascita, l'educazione, la follia, l'unicità, il non essere compresi. È a partire dallo studio di due autobiografie filosofiche precise che Cavell desume le dodici condizioni: il *Walden* di Thoreau ed *Ecce Homo* di Nietzsche. Pur appartenendo questi testi a due tradizioni letterarie e

filosofiche diverse, Cavell rintraccia in essi la medesima arroganza filosofica, oltre che una dimensione morale molto affine a quella concernente il *perfezionismo* di Emerson. In questa ideale triangolazione tra nuovo e vecchio continente, che comprende anche un passaggio attraverso le devastazioni descritte nelle *Ricerche Filosofiche* di Wittgenstein, sorge la promessa di una nuova filosofia, verso la quale ogni singolo vissuto può essere orientato per mezzo di una pratica educativa: un'educazione alla filosofia. Nel *detour* che apre la terza parte della sua autobiografia, intitolato "I bury a bottle in Sacramento. – The hum of the world. – What is an impression?" e datato 29 luglio 2003, Cavell racconta di un curioso, per quanto banale (*accidentale, anonimo, postumo*), episodio occorso nel periodo in cui torna a vivere a Sacramento con la famiglia. Fino a quando, infatti, il giovane Stanley non decide di andare a studiare a Berkeley, la sua vita è caratterizzata da traslochi continui, in un via vai destabilizzante da Atlanta a Sacramento, seguendo le alterne fortune del padre. In cerca di una tregua dall'asfittica società all'interno della quale Stanley finisce inevitabilmente per sentirsi un disadattato, egli prova a prendere parte alla vita del suo quartiere, giocando per strada insieme ad altri ragazzi. E, dunque, il brano in questione si riferisce alle circostanze seguite proprio a uno di questi traslochi, nel corso di un pomeriggio qualsiasi. In fondo alla strada in cui vive, c'è una sorta di cantiere aperto: stanno rimettendo a nuovo una modesta stazione di servizio; tutto intorno è uno scavare incessante di buche nel terreno, al fine di costruire nuovi serbatoi sotterranei per la benzina. In questo scenario di *devastazione*, tra sporco e foglie morte, Stanley rinviene un barattolo di vetro, semi-interrato, sulla cui sommità è avvitato un grosso tappo metallico pieno di fori arrugginiti, praticati da qualcuno forse al fine di introdurre degli insetti vivi («a common summer fascination», *una tipica attrattiva estiva*, commenta Cavell ripensando alle pratiche ludiche caratterizzanti l'ordinario di un qualunque ragazzino americano di quei tempi). Dopo aver svitato il tappo, Stanley riempie il barattolo con oggetti e creature che gli capitano sottomano: un ramoscello, foglie cadute dagli alberi retrostanti, insetti

assortiti, vari tipi di pietra, finanche un pezzo di marmo, la carta di una gomma o di una caramella, il tappo di una bottiglia di soda, un frammento di pallina da tennis, un centesimo e infine il doppione imbustato di un francobollo, emerso casualmente dopo una breve ricognizione in una delle sue tasche. Lo spazio rimanente viene colmato con terriccio ed erba. Contemplando la sua piccola opera, Stanley ha come l'impressione che si tratti di qualcosa di importante, di solenne. Forse un giorno vi sarebbe addirittura cresciuto dentro qualcosa e qualcun altro magari lo avrebbe scoperto. Preso in prestito un badile dalla stazione di servizio, Stanley scava una piccola buca tra gli alberi e poi vi interra quello che definisce il suo *lavoro*. «Mi limito a riportare il ricordo in cui io sono seduto sul monticello di terra, assorto in questo stato d'animo insolito che sembrava racchiudere e costringere il mio corpo, e all'improvviso ho avvertito un tenue basso ronzio come proveniente dal terreno, qualcosa che esplicitamente mi dissi non poteva essere stato udito da altri» (*ivi*, p. 99, traduzione mia). Il ricordo è così nitido da indurre Cavell a considerarlo una sorta di allucinazione causata dalla sua deprivazione sensoriale. Ma in realtà, aggiunge, probabilmente è il gesto da lui compiuto a rappresentare un momento fondamentale, o perlomeno un momento che fondamentale è divenuto a posteriori. «Se dicessi ora che stavo seppellendo la mia vita, forse per preservarla dal tempo che avrei vissuto, o scelto, non ho bisogno di sottintendere che si tratta di pensieri che non avrei potuto formulare allora» (*ibidem*, traduzione mia). Il rituale del barattolo seppellito non sta per una promessa di vita futura, secondo Cavell, quanto piuttosto reca un messaggio lanciato attraverso il tempo, verso un futuro ugualmente possibile e imprevedibile, qualcosa da rimpiangere o di cui farsi beffe, da abbandonare o da accogliere. Qualcosa che si possa legittimamente *ereditare, incorporare*. In *Ecce Homo*, così Nietzsche annuncia il compimento dei suoi quarantaquattro anni: «Ce n'est pas en vain que j'ai enterré aujourd'hui ma quarante-quatrième année, j'avais le droit de l'enterrer – ce qu'il y avait de vie en elle est sauvé, est immortel»¹²². Il gesto del

¹²² Il passo è riportato in S. Cavell, *Un ton pour la philosophie. Moments d'une*

seppellire gli anni, il diritto a poterlo fare, per Nietzsche, rimanda alla volontà di preservare ciò che di vita in essi è stato. Laddove il seppellimento concerne un movimento di incorporazione all'interno di una determinata cerchia identitaria, la quale evidentemente riguarda il sé, l'alterità e un qualche senso comunitario del "noi". Cavell si serve di Nietzsche, e specificamente di questo passo, nel tentativo di definire l'immagine teorica riguardante la catena delle identità e il peso che tale immagine assume all'interno della teorizzazione concernente l'autobiografia. Anche nel *Walden* si ravvisano suggestioni precise a riguardo. Stavolta però è in ballo un altro concetto, quello del "prendere in prestito". Nel caso di Thoreau l'oggetto implicato è un'ascia, strumento necessario ad avviare i lavori di costruzione della sua casa. Scrive Thoreau: «Il est difficile de commencer sans emprunter»¹²³, letteralmente, è difficile *cominciare senza prendere in prestito*. Secondo Cavell, il lessico utilizzato da Thoreau – riferibile alla sfera dell'economia quotidiana e quindi a una scrittura filosofica intimamente connessa alla pratica autobiografica – lavora all'esplicitazione di una problematica ben precisa: l'eredità, ovvero il legame che ogni individuo (sia esso operaio, scrittore o filosofo) intrattiene con i propri precursori, come anello di congiunzione all'interno di una precisa catena identitaria. «Thoreau produce una sorta di ripetizione o di anticipazione del gesto di Nietzsche che celebra le sue origini interrando qualcosa di se stesso» (*ivi*, p. 81, traduzione mia). La consonanza teorica risalta maggiormente se si considera che in inglese il verbo *to borrow* (prendere in prestito) ha la stessa radice di *to bury* (seppellire)¹²⁴. L'ascia simboleggia, in maniera abbastanza evidente, lo strumento di scrittura di qualcuno il cui scrivere corrisponderebbe al costruire una casa. Qualcuno, che come un critico, taglia, distrugge, separa al fine di

autobiographie, cit., pag. 79.

¹²³ Anche in questo caso il riferimento è all'edizione francese del testo di Cavell. *Ivi*, pag. 80.

¹²⁴ In francese tale suggestione rende poco, vista la differenza sussistente tra i verbi "emprunter" ed "enterrer".

edificare un qualcosa. Se la scrittura, dunque, può essere accostata al concetto di prestito, allora è lecito affermare che le asce, così come il pensiero (scritto), possono essere trasmessi da un individuo all'altro e che tale passaggio implica un'edificazione, una crescita, un cambiamento. *Je la rendis plus tranchante que je l'avais reçue*, annota nel prosieguo Thoreau commentando l'esito del prestito: il processo costruttivo avviato dall'utilizzo dell'ascia ha avuto un ritorno anche sullo strumento della costruzione. È a partire dai frammenti, dalle macerie, dai resti sepolti, dagli strumenti ereditati che si può edificare una nuova identità, laddove tale edificazione ha molto a che vedere con l'educazione, e quindi con la filosofia – e, in altri contesti, con il cinema. Le stesse macerie descritte da Wittgenstein nella proposizione 118: «Non voglio saltare alla conclusione che la mia attrazione per la filosofia fosse rivolta a una regione intellettuale dalla quale io potessi scongiurare o porre rimedio a simili scene di devastazione interiore. Ad ogni modo, intendo fermamente sostenere il pensiero che sia stata questa la causa della mia particolare attenzione per le parole delle *Ricerche Filosofiche*» (Cavell, 2010, p. 21, traduzione mia).

Il percorso passato-futuro, prima-poi, origine-fine, passa attraverso il singolo vissuto, la singola esperienza, ovvero dalla narrazione della sua storia, laddove ciò che questa storia contiene, ciò che deve esserne raccontato, si può determinare solo dall'interno della vita stessa. Nel raccontare la storia della sua vita, la storia della nascita di una consapevolezza teorica ben precisa, Stanley Cavell incorpora le identità di Nietzsche e di Thoreau – e quelle di Wittgenstein, di Austin, di Emerson –, raccogliendone l'eredità culturale e assumendo una determinata “postura” all'interno della compagnia filosofica di cui intende essere membro: «[...] la postura in cui io sono in grado di discernere le identità compattate nella mia esistenza, questione che riguarda il poter legare il significativo all'irrilevante, e l'irrilevante a ciò che è significativo» (*ivi*, p. 7, traduzione mia). L'episodio memoriale apparentemente insignificante del giovane Stanley, in posa meditabonda sul cumulo di terra, impressionato dal ronzio che inspiegabilmente sembra irradiarsi dal punto in cui il barattolo è stato

“sepolto” – scavando una buca con un badile “preso in prestito” – si inquadra, dunque, nel contesto di una stratificazione semantica più che rilevante, quella in cui un ragazzino inconsapevole comincia ad avvertire, a mo’ di cupo sottofondo, la voce di ciò che sarebbe diventata in seguito un’identità filosofica a se stante. Voce che, secondo una visione prettamente *emersoniana*, si propaga in superficie e in profondità, generando onde concentriche di conoscenza, la cui espansione discontinua finirà per coinvolgere altre voci, altre immagini, altre memorie, altre esperienze, altre scritture, altre forme di vita. È questa la promessa filosofica espressa dall’opera di Cavell, nel suo farsi amalgama affascinante tra sostanze teoriche così, apparentemente, distanti (la filosofia del linguaggio, la filosofia morale, l’estetica cinematografica, la critica teatrale e letteraria):

La nascita o la rinascita di una nuova cerchia di umanità, la quale implichi una nuova distribuzione della cultura, che possa fare a meno dell’attuale illusione educativa in nome della possibilità di un pensiero genuinamente creativo, di una forma di vita in cui i pensatori (ossia coloro i quali utilizzano un linguaggio, il che equivale a dire tutti gli esseri umani) possano trovare genuina soddisfazione, in cui i frammenti di comunità passate, caratterizzate da un pensiero significativo e dal posseder un valore, possano essere utilizzati nella ricostruzione di convenzioni nuove ma personalmente autorizzate. All’interno di questa cerchia, ciò che Wittgenstein e Cavell sperano di insegnare può davvero essere detto vantaggiosamente. Ma dal momento che i testi scritti oggi vengono composti in nome di quella possibilità futura e all’ombra dell’attualità presente, su un terreno in cui la costruzione è possibile ma soltanto servendosi delle rovine del passato e in mezzo alla rovina del presente, essi devono assumere una forma che sia al tempo stesso smembrata ed embrionica, un edificio costruito a metà la cui forma riconosca sia la propria origine nelle rovine sia il completamento in esso adombrato.¹²⁵ (Dauber, Jost, 2003, pp. 126-127, traduzione mia)

¹²⁵ La citazione è tratta dal saggio di Stephen Mulhall, *Reading, Writing, Re-Membering*, contenuto nella raccolta.

Impossibile, a questo punto, tentare di chiudere il cerchio delle argomentazioni per dare delle risposte precise agli interrogativi che ci siamo posti in partenza. Ogni possibile risposta, infatti, ha già assunto forma significativa nella gamma tonale che costituisce l'estensione filosofica della voce di Stanley Cavell. Questione di tonalità, di *pitch*, e naturalmente di orecchio. Ma anche, e soprattutto, di parole e di educazione:

Nel filosofare devo spingere il mio stesso linguaggio e la mia stessa vita all'immaginazione. Ciò che richiedo è un convenire dei criteri della mia cultura, al fine di confrontarli con le mie parole e con la mia vita, così come io le porto avanti e come posso immaginarle; e, al tempo stesso, per confrontare le mie parole e la mia vita, così come io le faccio procedere, con la vita che le parole della mia cultura possono immaginare per me: per confrontare la cultura con se stessa, seguendone le linee che si incontrano in me. Questo mi sembra essere un compito degno del nome della filosofia. È anche la descrizione di qualcosa che potremmo chiamare educazione. (Cavell, 2001, p. 175)

3.3 Che cos'è la filosofia americana

Esiste una specificità americana in filosofia? Se sì, essa apparirà differente a seconda che la si consideri radicata in Pierce e Dewey, nel loro empirismo o sperimentalismo pragmatista, oppure in Emerson e Thoreau, e nel loro sperimentalismo trascendentale. Dal momento che io mi riconosco nella seconda corrente (con una veemenza talvolta stridente, motivata dalla mia opposizione alla filosofia regnante) schierandomi così dalla parte della filosofia che costeggia la letteratura, e dal momento che tuttavia non mi sento del tutto estraneo alla prima corrente, ossia alla filosofia che costeggia la scienza, una questione mi tormenta [...]: il problema della comunicazione tra filosofia e letteratura è a sua volta un problema filosofico o è invece un problema letterario? Lo stile della mia prosa, in modo a volte voluto e altre no, risente comunque del fatto che io mi pongo tale questione e mi rifiuto di risolverla in modo prematuro. Mi rifiuto sia

di risolverla in maniera giudiziosa («É tutte e due le cose»), sia di decidere che si tratta di una questione indecidibile («In fondo, non è nessuna delle due»). Cerco, insomma, di mantenere aperto l'interrogativo, di lavorarlo, di sperimentarlo, invece di chiuderlo. (Cavell, 2004, p. 5)

Come abbiamo già avuto modo di sottolineare in apertura di questo terzo capitolo, l'idea che sostiene l'opera di Cavell è quella secondo cui ciò che si intende per "invenzione dell'ordinario" costituisce il *claim* (per utilizzare un termine che ha ormai assunto una connotazione riconoscibile all'interno della trattazione) di un pensiero filosofico genuinamente americano e che tale invenzione si deve soprattutto a due autori, i trascendentalisti Emerson e Thoreau. Ebbene nella bibliografia di Cavell si possono reperire ben quattro opere dedicate al trascendentalismo americano (più numerosi articoli e saggi contenuti all'interno di raccolte): *The Senses of Walden* (1972); *This New Yet Unapproachable America: Lectures after Emerson after Wittgenstein* (1988); *Conditions Handsome and Unhandsome: The Constitution of Emersonian Perfectionism* (1990), *Statuts d'Emerson* (1992). Cerchiamo, dunque, di capire in che modo il peso dell'eredità analitica in Cavell venga bilanciato da quello riferibile all'eredità americana e, soprattutto, come tutto questo si ricollegi a quanto detto finora a proposito del linguaggio, dello scetticismo, dell'autobiografia e dei generi cinematografici. Che ricaduta hanno questi presupposti teorici e metodologici sull'operazione effettuata da Cavell nel suo lavoro sui generi cinematografici? E, soprattutto, che cosa ha a che fare il cinema con *questa* filosofia e con la filosofia in genere? Forniranno un prezioso supporto in questo tentativo di ricapitolazione due articoli di Sandra Laugier, eminente studiosa europea, allieva di Cavell e interprete lucida e appassionata del suo pensiero: il già citato "Lire Cavell" (1998) e "Scepticisme et comédie. Cavell entre Wittgenstein, Emerson et Thoreau" (1999). Cavell dedica ampie porzioni dei suoi volumi sul cinema al tentativo di dare legittimità estetica ai film e di affrancarsi dall'accusa di "frivolezza intellettuale".

Per lo studioso di Harvard, infatti, accostare i due ambiti ha un valore enorme nella comprensione nell'esperienza dell'ordinario, quasi indispensabile. La proposta di Cavell comprende nuovi cammini verso il riconoscimento del mondo, tutti imprescindibili l'uno dall'altro: il trascendentalismo e il cinema, che si compenetrano a vicenda tramite una rivendicazione di ciò che è prossimo, comune, ordinario, in contrapposizione a ciò che concerne l'eccezionale e il romantico europeo¹²⁶.

Stanley Cavell è colui il quale ha definito, addirittura inventato, il concetto di filosofia americana. Si tratta di un concetto problematico di per sé, che interessa i recenti dibattiti americani. Il problema non è tanto quello di uscire da una «filosofia analitica» e di fondare un pensiero «postanalitico», secondo una formula che si potrebbe applicare più giustamente al neopragmatismo di Rorty, molto in voga oggi in Francia, ma che si accontenta infondo di invertire il corso della filosofia analitica. Non si tratta più, in nome di un Wittgenstein scolarizzato, di accontentarsi di un semplice appello non critico alle nostre «forme di vita». La voce dell'ordinario ha senso solo in risposta al rischio dello scetticismo, questo vizio della parola che ci troviamo ad affrontare nel mondo contemporaneo. (Laugier, 1999, traduzione mia)

L'autore di riferimento è Emerson che, insieme a Thoreau, teorizza un approccio per accedere a questo mondo ordinario (nel contesto di quella che era una Nuova America “ancora inapprocciabile”). Nel saggio “Esperienza”, egli stila una lista di categorie (sulla scia di quelle kantiane di causalità, sostanza e totalità), le “lords of life”, che governano la nostra esperienza e che governano il nostro mondo: l'uso, la sorpresa, la superficie, il sogno, la successione, il male, l'illusione, la realtà e la soggettività. La ripresa di tali categorie mostra che, secondo Emerson, la natura della nostra esperienza risiede nella sua stessa possibilità. Siamo lontani dal trascendentalismo europeo,

¹²⁶ Su questo particolare confronto, in particolare, cfr. S. Cavell, *In Quest of the Ordinary*, University of Chicago Press, Chicago 1988.

perché qui non si tratta di applicare attivamente delle categorie dell'intelletto all'esperienza, ma di assistere al loro passaggio, in un senso propriamente passivo, nel corso della nostra esperienza. Il contatto con l'esperienza deve essere, quindi, ritrovato (l'espressione che utilizza Cavell è *finding as founding*). La questione non è più allora *come conoscere a partire dall'esperienza*, ma piuttosto il *come rapportarsi al mondo*. Esperienze come quelle della perdita e del dolore non ci rivelano la realtà: ciò che rivelano è invece la nostra incapacità ad essere "toccati" da essa, ad essere sensibili, ricettivi nei suoi confronti. Ivi si annida lo scetticismo: non nel dolore, nella perdita, ma nella nostra incapacità o nel rifiuto di vivere tali esperienze, di *avere* un'esperienza di esse. Per questo Emerson descrive l'esperienza in termini di possibilità. Così come Wittgenstein mostra perplessità sulla possibilità di conoscere il proprio dolore e sull'illusione di credere che se ne possa avere un accesso privilegiato. Cavell esplora proprio l'inaspettata vicinanza tra i due filosofi nelle sue opere sulla filosofia americana. L'esperienza non ci insegna niente, non perché essa sia insufficiente, o perché ci manchino i concetti, ma perché noi non riusciamo a possederla: essa non ci tocca, come se fossimo impermeabili. Lo scetticismo può essere ridefinito proprio sotto questa prospettiva: non è che noi ignoriamo il nostro essere al mondo, piuttosto ci rifiutiamo di conoscere e sentire. «Questa perdita non costituisce una difficoltà teorica, ma piuttosto una forma di ansietà *pratica* nella avere un contatto con il mondo» (*ivi*, p. 166, traduzione mia). Lo scetticismo non ha valore come difficoltà epistemologica, ma come parte della nostra condizione, vale a dire la nostra incapacità o il nostro rifiuto di raggiungere o di sentire il mondo, in parole povere, di essergli *prossimo*. Naturalmente una simile tendenza riguarda anche il riconoscimento dell'alterità nei rapporti interpersonali. Il nostri maldestri tentativi di dominare la conoscenza del mondo e delle cose, non fanno altro che allontanarci da loro inevitabilmente. Emerson parla di "the most unhandsome part of our condition" per descrivere questa evanescenza del reale, che non si lascia catturare da noi. La nostra volontà di sapere ci fa perdere il

contatto con le cose, annullandone la prossimità ordinaria, la disponibilità e il loro potere di attrazione, vale a dire il loro essere alla nostra portata, “at hand”, “handsome”). Come emerso in precedenza a proposito di *La riscoperta dell'ordinario*, Cavell considera due tipi di scetticismo: quello che concerne la nostra conoscenza del mondo e quello relativo al nostro rapporto con gli altri. Il primo può sparire grazie alle argomentazioni dei filosofi, o si perde nel flusso della vita. Il secondo invece è costitutivo della mia esperienza ordinaria, è *vissuto* e ineliminabile: attraversa la mia vita quotidiana ed è alimentato dalle mie azioni e dalle mie parole. Sostanzialmente, per Cavell, lo scetticismo trasforma in una questione di conoscenza la ben più radicale questione del contatto con l'altro e, in generale, con l'umano – il suo *riconoscimento*. L'incapacità ad accettare la propria condizione assume le sembianze di un bisogno intellettuale, gnoseologico. La tendenza è quella di trasformare in dubbio tutto ciò che in realtà è una certezza intollerabile, un sapere che non si vuole ammettere (es. lo scetticismo di Otello nei confronti di Desdemona). «All'origine dello scetticismo vi è, dunque, il tentativo di trasformare la condizione dell'essere umano – la finitudine metafisica – in una difficoltà o in una mancanza di ordine intellettuale, in enigma» (*ivi*, p. 167, traduzione mia). L'invenzione della tragedia shakespeariana, in tal senso, è inquadrabile in un preciso momento storico: l'epoca di Galileo e di Cartesio, propugnatori di nuove volontà di sapere e di conseguenti nuove fonti d'incertezza. L'epoca è anche quella della scoperta dell'America, per cui si può dire che lo scetticismo moderno nasce in questa nuova epistemologia, secondo cui «le scoperte aprono la strada a un'ignoranza più radicale» (*ibidem*, traduzione mia). Lo scetticismo esprime e dissimula la perdita di una prossimità naturale con il mondo, anche nel senso di una perdita dell'espressione naturale, della *conversazione* con l'altro e con le cose: è sintomo della nostra vacuità linguistica, della nostra incapacità di esprimerci a parole. Non si tratta soltanto di “voler dire”, ma di una perdita di senso del nostro linguaggio e, dunque, della necessità di riprenderne possesso. Lo scetticismo è una malattia di cui il linguaggio è origine e cura.

Thoreau parla di “quiet desperation” come forma ordinaria di scetticismo, riferendosi alla condizione di disperazione in cui versano gli uomini per aver perduto non solo l’uso della parola, ma anche il contesto in cui le nostre parole hanno un senso, ossia l’aver perduto la capacità di avere una voce. L’impossibilità della conversazione, di essere in relazione con gli altri nel linguaggio, è uno dei modi in cui si prefigura lo scetticismo: impossibilità messa in scena nella tragedia, che però è parte della nostra quotidianità. Per superarlo è necessario riconoscere la natura patrimoniale del nostro linguaggio, come qualcosa che ci è stato trasmesso (che abbiamo ereditato) e a cui dobbiamo ridare vita (ri-crearlo). La condizione umana di finitudine coincide con quelli che sono i limiti del linguaggio: questa condizione linguistica dell’essere umano rappresenta la nostra forma di vita. Lo scetticismo nasce non nei limiti della conoscenza, ma piuttosto nei limiti della nostra *condizione* – per riprendere un gioco di parole di Cavell, la nostra *con-dizione* (parlare insieme). Il tragico sorge nel linguaggio, nella presa di coscienza della nostra vita all’interno del linguaggio: non soltanto perché il linguaggio è una forma di vita, ma perché noi siamo, secondo Emerson, vittime dell’espressione. «Ciò che è insopportabile non è l’inesprimibile, l’impossibilità di esprimersi, ma è l’*espressione* stessa. Il fantasma del privato trasforma o maschera in paura di inespressività la nostra paura simmetrica di essere pubblici, espressivi» (*ivi*, p. 168, traduzione mia). Comprendere che il linguaggio è la nostra forma di vita, implica l’accettare questa condizione: essere espressivi e, dunque, mortali; l’espressione è esposizione all’altro e accettarla vuol dire accettare di contare qualcosa per lui (lei). Esprimersi equivale ad accettare di esporsi a lui (lei), a riconoscere la propria fragilità. Per questo la conversazione è accettazione della nostra condizione linguistica, poiché implica l’esposizione del sé verso gli altri. Il cinema rappresenta il luogo privilegiato di una tale esposizione e l’attore cinematografico possiede la misteriosa capacità di rendersi sensibile allo spettatore e di costituirsi come esperienza. L’esperienza del cinema non è soltanto “proiezione del mondo”, ma esperienza stessa: «[...] tutta lì, sotto i

nostri occhi, niente di più, niente che resti nascosto» (*ivi*, p. 169, traduzione mia). E, dunque, il cinema hollywoodiano riprende lo scetticismo laddove la tragedia l'aveva abbandonato: secondo Cavell, infatti, la commedia rappresenta un'inversione della tragedia e ciò che in tragedia è elusione fatale dell'intollerabile idea della separazione (morte) diviene nella commedia un'accettazione felice tramite riconoscimento (divorzio e rimatrimonio). Le commedie del rimatrimonio rappresentano attraverso toni comici alcuni tratti essenziali dello scetticismo, tra i quali l'elusione e la perdita dell'altro, mettendo in scena la capacità degli eroi e delle eroine di superare questo stato di scetticismo e separazione, e quindi di *ri-trovarsi*. E la conversazione, lungi dall'essere un banale espediente teatrale, è lo strumento reale del riconoscimento: il luogo dove si costituisce una relazione di uguaglianza, il veicolo dell'educazione. L'idea del matrimonio come conversazione felice è una risposta affermativa, un *sì*: la reiterazione di un primo episodio, l'accettazione della ripetizione, del ritorno dei giorni e delle notti, ossia dell'ordinario. Per questo si parla di commedie diurne, domestiche (è lo scetticismo in questo senso ad essere "addomesticato", reso ordinario).

Proiettando il mondo, il cinema esprime il sogno scettico di una relazione trasparente e adeguata al mondo. Ci mostra come sogniamo di sfuggire al confronto con lo scetticismo, indicandoci il cammino di un'accettazione della nostra relazione equivoca e imperfetta col mondo. La specificità del cinema sarà, dunque, quella di educarci a percepire la nostra condanna all'espressione e all'immaginazione, mostrandoci come il mito scettico condizioni il nostro rapporto col mondo e determini il nostro rifiuto di sapere. La comunanza tra cinema e filosofia, per Cavell, non riguarda il soggetto, né tantomeno il metodo o una qualche propensione intellettuale. Riguarda piuttosto la scoperta che il cinema ci dona un'immagine riflessa del mondo che può entrare in conflitto con quella dataci dalla filosofia¹²⁷. Tale immagine consta di qualcosa che ci viene esplicitamente detto e

¹²⁷ Sull'argomento, cfr. S. Laugier, "L'ordinaire du cinéma" in Laugier, Cerisuelo, 2001, pp. 267-285.

mostrato. Come dice Wittgenstein, non c'è niente di nascosto, è tutto sotto i nostri occhi. Il cinema, come la filosofia, può essere una modalità di approccio al mondo, un'esperienza e non un oggetto. Comprendere la relazione esistente tra cinema e filosofia implica due cose: la prima è che avere un'esperienza necessita il prendere confidenza con la propria esperienza – circolarità gnoseologica e pragmatica: senza questa confidenza con l'esperienza, che si esprime attraverso la volontà di trovare delle parole per dirla, non abbiamo alcuna controllo su di essa –; la seconda è che trovare le parole per dire la propria esperienza vuol dire trovare la propria voce all'interno della propria storia, opponendosi alla tentazione dell'inespressività. La conversazione che ha luogo al cinema non è il dato di una conversazione ordinaria, ma esprime il suo rapporto mimetico rispetto ad essa, alle parole ordinarie. L'ordinario al cinema si definisce in questo rapporto tra esperienza e linguaggio ordinario. Riscoprire l'ordinario equivale al recupero di una adeguatezza tra le nostre parole e il mondo, di una prossimità tra la nostra esperienza e le cose: si tratta dello stesso problema di prossimità invocato da Kant, un problema relativo a un'adeguatezza possibile, o necessaria, del nostro intelletto rispetto al mondo. «E nella lettura operata da Cavell di Wittgenstein, Austin, Kant, il problema è irrisolvibile se viene posto in termini filosofici: per una ragione piuttosto radicale, ossia l'impossibilità di fondare il rapporto tra il mio linguaggio e il mondo (ciò che Cavell definisce la “verità dello scetticismo”)» (Laugier, 1998, p. 18, traduzione mia). La questione dell'adeguatezza riguarda evidentemente l'accordo significativo che si cela dietro l'espressione di una voce, *übereinstimmen* wittgensteiniano: «L'idea di concordanza qui non è quella di giungere o arrivare ad un accordo in una data occasione, ma di concordare continuamente, di essere in armonia, come le intonazioni o le note, o gli orologi, o i piatti delle bilancia, o le colonne di numeri. Che un gruppo di esseri umani *stimmen* nel loro linguaggio *überein* dice, per così dire, che essi si danno voce reciprocamente nel rispetto di esso, *all'unisono* da cima a fondo. (Cavell, 2001, p. 59)». La validità di una voce individuale è data da

una pretesa (*claim*) che la rende universale, nello stesso in cui Kant parla di “voce universale” nella *Critica del giudizio*: la natura soggettiva del sentimento del bello non esclude la sua universalità, la quale consiste non nella validità oggettiva propria della conoscenza intellettuale, ma nella *comunicabilità*, nella possibilità di essere condiviso dagli uomini.

Il cinema ci mostra sullo schermo la possibilità di tale riconciliazione, attraverso le conversazioni e le azioni dei personaggi. La voce dell'ordinario acquista senso solo in risposta al rischio di questa perdita di parola, di questo allontanamento dal mondo, entrambi oggetto dei film. Secondo Cavell, l'ordinario risulta essere a tratti inquietante e fonte di estraneità (*unheimlich*). Da questo punto di vista, esso non coincide con il senso comune invocato spesso dalla filosofia. L'ordinario al cinema non ha niente a che vedere con il buonsenso, esso è per natura perduto o allontanato, e la visione del film serve a restituircelo. «L'originalità di Cavell sta nel definire l'ordinario a partire dal linguaggio ordinario, e dunque un pensiero dell'ordinario a partire dalla filosofia del linguaggio ordinario – che non si occupa solamente di linguaggio, ma di visione e di esperienza» (Laugier, Cerisuelo, 2001, p. 270, traduzione mia). Parlare del linguaggio significa parlare di ciò di cui parlo, ossia del mondo. Allora il film non costituisce un doppio del mondo, esso piuttosto lo proietta, ed è l'esame di queste modalità proiettive che ci restituisce l'ordinario. Non viene chiesto di rinunciare alla filosofia per il cinema, ma di mostrare la mutua interiorità dei loro discorsi, come la filosofia del linguaggio ordinario che vuole mostrare ciò che viene nominato: l'interiorità reciproca di parole e mondo. Intimità che non può essere dimostrata con una tesi, ma soltanto messa in evidenza, attraverso l'esame immanente dei nostri usi. Per ritrovare la naturalità del rapporto tra linguaggio e mondo al cinema, è bene esplorare la nostra esperienza di cinema, in modo da ritrovare ciò che per noi ha valore. Un modo è quello di non interpretare, ma di lasciare che il film mostri ciò che ha da mostrare: la sua *voce*, concetto senz'altro paradossale per un pensiero del cinema, ma che permette di riformulare la

dimensione dell'esperienza, occultata sotto la nostra ossessione filosofica e cinefila per l'attività del guardare. Significa lasciarsi educare dall'esperienza del film, e ritrovarvi una passività dell'esperienza e della sua ripetizione, che è ciò che la filosofia tende costantemente a superare o a estendere. È l'educazione che prepara al riconoscimento del fatto che noi viviamo vite assolutamente separate e infinitamente comuni, vite che si compongono di banale e di sublime. La filosofia cerca di ritrovare il mondo a partire dall'esperienza: Cavell risponde che noi non sappiamo cosa sia un'esperienza (ordinaria), a causa della nostra incapacità di vivere, consistente in un rifiuto di conoscere e di percepire il nostro essere al mondo. È questa nostra volontà di sapere (inteso come appropriazione teorica) che ci fa perdere il contatto, la prossimità ordinaria con le cose. L'ordinario non è tanto una modalità di riappropriarsi del mondo quanto il riconoscimento della nostra condizione, la perdita radicale in cui noi siamo al mondo. Allo stesso modo, il cinema, più che farci recuperare un'esperienza ormai svanita attraverso una proiezione, incarna una modalità di riconoscimento della perdita. L'esperienza del cinema ha prodotto il dolore dell'illusione di possedere il mondo attraverso di essa. Riscoprire l'ordinario, superare lo scetticismo, implica il riconoscimento della nostra condizione. Accettare l'ordinario non è possibile se non attraverso una morte e una rinascita. Il paradosso dell'idea, presente in Cavell come in Wittgenstein, di un ritorno all'ordinario consiste nel fatto che si ritorna a qualcosa che non si è mai avuto. Torna anche qui il motivo della "inquietante estraneità": la riuscita delle commedie del rimatrimonio non sta in qualche trasfigurazione dell'ordinario, ma nell'accettazione del suo carattere patogeno.

3.4 Per una nuova filosofia dei generi

[...] ripensiamo solo a due immagini o idee della filosofia che mi sembrano associabili e che mi hanno sempre colpito da quando ho cominciato a capire quali tesori si nascondessero nelle *Ricerche Filosofiche* di Wittgenstein e in *Essere e tempo* di Heidegger. Entrambi i testi cominciano con le parole di qualcun altro: quello di Wittgenstein con una lunga citazione tratta dalle *Confessioni* di Agostino; quello di Heidegger con una citazione tratta dal *Sofista* di Platone. Mi pare che si celi qui una certa idea della filosofia, l'idea o l'immagine di una filosofia che evita di prendere la parola per prima. E se ciò non va inteso come un modo di avvicinarsi all'indifferenza e all'irresponsabilità, la lezione che se ne trae è che la virtù cardinale della filosofia è la sua responsività, la sua capacità e attitudine a rispondere. Il ruolo del filosofo si profila cioè come quello di Socrate che, nel *Simposio*, resta sveglio e parla quando tutti gli altri sono ormai addormentati. Che cosa significa questo? Significa che esistono testi che, pur non dichiarandosi apertamente filosofici, hanno comunque un senso filosofico. (Cavell, 1987, p. XIV)

Una delle caratteristiche specifiche del cinema, secondo Cavell, è che la ricerca sulle potenzialità espressive del mezzo passa, senza dubbio, in maniera più evidente rispetto alle altre arti, attraverso il riferimento a generi. Le altre arti non fanno appello alla nozione di genere se non in maniera retrospettiva per poter operare classificazioni, salvo rifiutarle nella maggior parte dei casi in nome della singolarità assoluta dell'autore e di ciascuna delle sue opere, valori essenziali per un'arte pura. È difficile stabilire se la propensione del cinema per i generi, sottolineata da Stanley Cavell, pertenga alla natura stessa del mezzo o alla sua situazione storica contingente di arte tardiva e non ancora pienamente riconosciuta o, semplicemente, al punto di vista "popolare" e anti-aristocratico adottato dall'autore [significativo in tal senso è lo scambio, avvenuto nel corso degli anni Sessanta, tra Stanley Cavell e Michael Fried sulla questione del modernismo in arte]. Una delle spinte che ha mosso un filosofo dell'ordinario come Stanley Cavell verso gli studi sul cinema è senz'altro il fatto che, contrariamente a ciò che avviene per quanto riguarda le altre arti, la

nostra esperienza di spettatori al cinema è emblema di una cultura ordinaria e condivisa, in cui trovano espressione una vera e propria fisionomia dell'ordinario o, ancora, una letteratura del povero, i sentimenti del fanciullo, la filosofia della strada, il senso della vita domestica (tutti aspetti presenti nell'opera dei due autori americani più utilizzati da Cavell: Emerson e Thoreau).

Roland Barthes scriveva «uscendo dal cinema». Stanley Cavell non smette di scrivere «entrando al cinema». L'entrare, in questo caso, è un'esperienza molto più promettente dell'uscire. L'idea che la forma più alta di cultura possa essere condivisa, comune, è uno dei valori fondamentali che ispirano il pensiero di Cavell. Un simile approccio non può che privilegiare la comprensione e la produzione in termini di generi, rispetto a una logica dell'ispirazione e del genio individuale, che è più affine a una visione di arte pura. Secondo Cavell, la produzione stessa dei film è in qualche modo, esplicitamente o implicitamente, condizionata dal riferimento ai generi. E ciò dipende dal carattere collettivo delle opere cinematografiche: la produzione di un film è un'impresa collettiva che coinvolge non soltanto un'equipe di veri e propri "operai", guidati dalla figura del regista, ma in maniera indiretta riguarda anche la comunità degli altri produttori (fabbricanti) di cinema e tutte le loro opere (sono sempre le stesse persone che lavorano di volta in volta intorno a opere diverse). Per comprendere l'opera cinematografica, è bene tener presente che esiste un sistema di referenze che trascende le volontà e le ispirazioni individuali (ci si riferisce anche a istanze economiche, per questo il cinema si costituisce come arte impura per eccellenza). Questo sistema è di per se stesso di genere (un genere collettivamente costituito). Si passa, dunque, da un sistema tradizionale autore unico (genio)/opera unica (capolavoro) a un sistema equipe/opera di genere (film di genere) che obbedisce a una logica totalmente differente. La modalità di produzione collettiva delle opere presuppone l'esistenza di generi come modelli archetipi. Il lavoro di un cineasta è attraversato costantemente da riferimenti, espliciti o impliciti, ad alcune opere archetipiche e ai generi che esse hanno contribuito a costituire in una

data epoca. Inoltre, secondo Cavell, i generi contribuiscono all'avanzamento della riflessione del cinema stesso sulle proprie potenzialità in quanto medium estetico specifico. I due generi principali esaminati da Cavell sono "la commedia del rimatrimonio" e "il melodramma della donna sconosciuta", entrambi votati alla questione della contingenza della nostra esistenza nel mondo (questione sollevata dall'ontologia stessa del cinema) in due varianti specifiche: nel primo caso, quella della ripetizione del quotidiano, e, nel secondo caso, quella riguardante il problema della separazione radicale (la follia, il mancato raggiungimento del sé). Di fatto la nozione cavelliana di genere è uno strumento teorico costruito per comprendere, secondo una sua logica propria, le modalità di sviluppo specifico del cinema: 1) reintrodurre la nozione di genere nel discorso sul cinema equivale a descriverlo come una pratica sottomessa a delle regole comunicabili e utilizzabili, e non come la risultante di una serie di ispirazioni solitarie e puramente irrazionali; 2) tali regole sono state elaborate all'interno di una comunità culturale; 3) non si tratta di categorie di un'estetica a priori, ma di principi strutturanti, immanenti a un certo corpus di film prodotti in una data epoca per una certa comunità. I generi risultano essere vere e proprie ricostruzioni a posteriori o induttive di strutture che hanno dapprima funzionato nella pratica e che si definiscono in riferimento a un certo corpus di opere effettive (ad esempio, un certo insieme di commedie prodotte, in un periodo storico determinato, gli anni Trenta e Quaranta, all'interno di una certa struttura di produzione, le grandi compagnie hollywoodiane dell'epoca); 4) riconoscere l'esistenza di generi e di regole non deve per forza cozzare contro una concezione intellettualistica o puramente teorica della pratica del cinema. I generi sono automatismi artistici che agiscono sull'individuo sotto il livello della coscienza (la struttura di tratti relativamente invarianti e "compensabili" che Stanley Cavell descrive sotto il nome di "genere del rimatrimonio", senza dubbio, non è mai giunto alla coscienza di alcun regista, produttore, agente o spettatore del cinema hollywoodiano degli anni Trenta. Emerge semplicemente); 5) più precisamente, i generi cavelliani, essendo

attualizzazioni di virtualità determinate dal mezzo cinematografico, non esistono e non sono altrimenti concepibili, al di fuori di queste attualizzazioni (le potenzialità espressive del cinema come medium estetico vengono create attraverso la loro messa in opera, attraverso la loro attualizzazione all'interno di un corpus di opere che gli conferiscono un significato facendone "possibilità reali"). Un genere cinematografico non è dunque un principio di classificazione a posteriori propriamente detto, ma una vera e propria forza generazionale, un principio generatore in grado di attualizzare un certo numero di potenzialità inerenti al medium stesso e funzionante fino all'esaurimento delle suddette. Un genere si presenta come reale e utilizzabile, poiché non consiste in un sistema di regole rigide e definite una volta per tutte, ma è un sistema aperto, soggetto al gioco delle variazioni future. È ciò che fa di un genere un quadro estetico produttivo e non una carcassa sterile; 6) un genere effettivo non è qualcosa che si trova in un manuale di cinema. È una forza collettiva posta a generare in una certa direzione. È un automatismo creatore. Una regola agente affinché i facenti parte della comunità cinematografica siano chiamati ad agire secondo alcune regole immanenti.

I generi cavelliani sono degli ibridi affascinanti, frutto di un originale tentativo di estetizzazione del prodotto filmico, in vista di una sua totale e auspicabile legittimazione in seno agli studi umanistici più istituzionalizzati. Ma allo stesso tempo, paradossalmente, il rimando diretto è alla *Poetica* di Aristotele e ai concetti di *mimesis* e di catarsi, per quanto concerne i confini tra il tragico e il comico, e il modo in cui tale differenza ha un ritorno sul problema della fruizione. Cavell descrive la perdita di fiducia del cinema contemporaneo nei confronti dei generi cinematografici come una sorta di disincanto che minaccia di condurre il cinema tutto a una certa forma di apatia. Perdendo la sua iscrizione nei generi, più o meno taciti, il cinema perde gli automatismi che sono stati i principali motori della sua produzione. Si tratta di dover recuperare da parte dei cineasti (e di chi studia il cinema) la giusta chiave critica nel definire

un rapporto felice e fecondo con la propria cultura specifica. La filosofia del cinema proposta da Cavell ristabilisce una connessione feconda tra la pratica effettiva del cinema e la tradizione. Cavell ci mostra, attraverso l'analisi dei generi del cinema hollywoodiano, che è possibile imparare dal passato senza per forza dover aderire a un senso di paralisi o di alienazione. Infatti, descrivere la tradizione in termini di generi in costante evoluzione e comunicanti gli uni con gli altri, equivale a dare ai cineasti contemporanei i mezzi per inserirsi in essa, sia attraverso un omaggio modesto a uno di questi generi, sia con un contributo innovatore, sfruttando l'apertura verso il cambiamento costitutivo dell'intero genere, sia per fabbricare nuove istanze di genere, sia per derivare da un genere ereditato un genere inedito.

Il piacere e la partecipazione che ci procura la visione di un film sono, prima di tutto, esperienze e opinioni collettive, più che giudizi individuali. La pratica estetica perde il suo carattere sacro: non deve più restare confinata in un universo accademico separato dalla vita comune, ma può perfettamente integrarsi. Un'estetica del cinema non deve difendere la specificità delle individualità creatrici e ricettrici dell'opera, né le opere nella loro singolarità, né le proprietà idiosincratiche della fruizione o della creazione dell'opera attraverso un soggetto dato, poiché non c'è nulla di unico e privato: al contrario, l'esperienza estetica è comune, ordinaria, condivisa, implicata e intrecciata alla vita quotidiana. Cavell ci permette di concepire un'alternativa all'individualismo e all'atomismo che regna in estetica, a concepire un'estetica più conviviale, più democratica, che sfugge al culto del genio, alla mistica dell'autore e dell'opera unica.

Conclusioni

[...] ripensiamo solo a due immagini o idee della filosofia che mi sembrano associabili e che mi hanno sempre colpito da quando ho cominciato a capire quali tesori si nascondessero nelle *Ricerche Filosofiche* di Wittgenstein e in *Essere e tempo* di Heidegger. Entrambi i testi cominciano con le parole di qualcun altro: quello di Wittgenstein con una lunga citazione tratta dalle *Confessioni* di Agostino; quello di Heidegger con una citazione tratta dal *Sofista* di Platone. Mi pare che si celi qui una certa idea della filosofia, l'idea o l'immagine di una filosofia che evita di prendere la parola per prima. E se ciò non va inteso come un modo di avvicinarsi all'indifferenza e all'irresponsabilità, la lezione che se ne trae è che la virtù cardinale della filosofia è la sua responsività, la sua capacità e attitudine a rispondere. Il ruolo del filosofo si profila cioè come quello di Socrate che, nel *Simposio*, resta sveglio e parla quando tutti gli altri sono ormai addormentati. Che cosa significa questo? Significa che esistono testi che, pur non dichiarandosi apertamente filosofici, hanno comunque un senso filosofico. (Cavell, 1987, p. XIV)

Torniamo a una delle domande da cui siamo partiti: è possibile parlare di una filosofia dei generi?

Se dovessimo basarci sulla citazione riportata in apertura di quest'ultimo paragrafo, la risposta sarebbe chiaramente affermativa, nel senso in cui i singoli film o le singole opere teatrali, come ci mostra Cavell, veicolano messaggi filosofici, per cui una costruzione retorica che contempi testualità filosofiche assume sicuramente carattere filosofico di per sé. Ma è altrettanto vero che soltanto prendendo le distanze e diventando osservatori esterni diventa possibile individuare il profilo di un percorso, così come la differenza tra commedia e tragedia dipende unicamente, se vogliamo, da una differenza di prospettiva. Ed ecco che, in conclusione, è necessario guadagnare un qualche luogo concettuale di prospettiva, simile al Connecticut delle commedie, dal quale poter riaffermare, rivendicare, la liceità della nostra indagine in modo che essa si attesti una volta per tutte e che i risultati effettivi ne siano esplicitati. Se filosofico è tutto ciò che presenta una attitudine intrinseca alla responsività, alla conversazione, a cosa è che risponde la teoria dei generi messa appunto in più trent'anni da Stanley Cavell attraverso i suoi lavori?

Rifacendoci a quanto detto nel paragrafo sull'autobiografia, è come se Cavell prendesse in prestito tutta una serie di strumenti per poter realizzare l'edificazione del suo pensiero filosofico sui generi, strumenti appartenenti a svariati ambiti teorici che abbiamo tentato di inquadrare seguendo diversi percorsi. La panoramica offerta dal primo capitolo del presente elaborato è importante, dunque, perché individua le basi retoriche dell'eredità incorporata dai generi cavelliani e si propone di ricostruire un percorso, mai nettamente mostrato in precedenza, al fine di mettere in luce l'originalità e la ricchezza dell'operazione filosofica compiuta da Cavell: partendo dalle origini, e quindi dalla retorica classica e da Aristotele, per giungere fino a Frye, si è voluto in un certo senso (puramente wittgensteiniano) delimitare il sito delle rovine che costituiscono una parte dell'eredità critica poi sviluppata in *Alla ricerca della felicità* e *Contesting tears*. Le stratificazioni più recenti, quelle riguardanti la retorica

cinematografica, servono da raccordo ulteriore: se le commedie del rimatrimonio, secondo Cavell, presentano una struttura narrativa classica, rifacendosi alla *New Comedy* di Menandro, Plauto e Terenzio, e a certi impianti drammatici ripresi dai *romance* shakespeariani, non si può certamente decurtare la porzione ereditaria legata alla testualità filmica (un'eredità fatta di tassonomie, situazioni, personaggi, ma soprattutto di registi e di attori) e, quindi, a tutto ciò che concerne il cinema americano degli anni Trenta e Quaranta, nella sua produzione di commedie *screwball* e di melodrammi. Naturalmente non si è potuto tralasciare nemmeno il problema teorico relativo al concetto stesso di genere per come esso è stato declinato in riferimento all'ambito cinematografico. E, dunque, dopo aver cercato di stabilire la tipologia delle domande a cui risponde, in prima istanza, la teoria dei generi di Cavell, il secondo capitolo ci mostra in maniera dettagliata il corpo effettivo di queste risposte, soffermandosi principalmente sui due generi in questione (commedie del rimatrimonio e melodrammi della donna sconosciuta) e, in generale, su tutte le opere cavelliane dedicata alla teoria del cinema. La vera opposizione retorica in gioco risulta essere quella tra comico e tragico, laddove essa, in Cavell, assume un valore principalmente filosofico. Il melodramma non è ciò che formalmente si oppone alla commedia, ma più che altro il suo negativo: sia commedia sia melodramma sono espressione di una stessa istanza scettica. In tal senso, la teorizzazione di Cavell risponde anche al problema tassonomico, ponendo la commedia del rimatrimonio al centro di un meccanismo retorico generativo attraverso il quale è possibile derivare tutti gli altri generi adiacenti a partire da un *claim* preciso, che in questo caso riguarda l'espressione scettica del tragico (ossia il problema dello scetticismo). Il terzo capitolo indaga proprio sulla natura di questo *claim*, segnalando l'esistenza di un'ulteriore eredità – e, quindi, forse, di ulteriori domande. Si tratta di un'eredità prettamente filosofica, la stratificazione ultima, forse la più profonda, perché rappresenta l'ossatura originaria sepolta nel terreno teorico su cui si innestano i generi: il perfezionismo morale di Emerson e Thoreau, la filosofia del

linguaggio ordinario di Wittgenstein e Austin, tante *voci* eccellenti che nel corso dei secoli hanno portato avanti una promessa di redenzione per la categoria dell'ordinario, ponendosi in qualche modo al di sopra delle mere logiche istituzionali e rifuggendo ogni tipo di affiliazione, in nome di un modello filosofico che si caratterizza per la sua arroganza e, dunque, per una pretesa di universalità che affonda, appunto, nella dimensione ordinaria dell'esistenza umana. E Cavell sceglie consapevolmente di far parte della loro compagnia filosofica, di dividerne il *claim*, prendendolo in prestito per poter ritrovare quella che è la propria voce di filosofo.

Stanley Cavell è il filosofo che voleva diventare americano – trovare la voce propria di un'America, di un'altra America, liberata dall'egemonia mondiale delle due famiglie filosofiche europee: la filosofia germanico-continentale, erede di Hegel, e la filosofia anglosassone, erede di Russell. O, paradossalmente, questa voce estranea alle muse europee, che cerca la propria eco con Emerson e Whitman nelle foreste e nei fiumi in cui l'anima democratica ha messo alla prova come in uno specchio l'ideale radicale della sua libertà, non si eleva senza farci ricordare l'intonazione di una voce familiare – seppure trasformata. (Macé, 2006, p. 82, traduzione mia)

La filosofia dei generi è, dunque, espressione di una voce ben precisa, quella della filosofia cavelliana appunto, la quale riesce ad assumere una posizione abbastanza netta all'interno della *querelle* "Analitici *versus* Continentali" in quanto si propone di far ricominciare la filosofia nel segno di un fatidico (ri)matrimonio con l'ontologia cinematografica e la testualità filmica che si prefigura come eco di una filosofia propriamente americana.

Se noi americani dobbiamo rivendicare la filosofia per noi stessi, dovremo inventare un linguaggio adatto in cui la nostra esistenza senza filosofia, o ossessionata dalla filosofia, è essa stessa esprimibile filosoficamente. Ciò richiederà uno sguardo e un suono finora inaudito, un'originalità mai nuovamente espressa a parole, come se

dovessimo parlare nuovi linguaggi; vogliamo le parole vecchie, ma trasfigurate dalla nostra esperienza senza precedenti di scoperta, dislocamento, e abitazione, di folli conflitti tra il desiderio di libertà e l'immediatezza del cielo, e il nostro perenne disappunto per non essere riusciti a diventare un nuovo mondo. Si tratterà di un linguaggio, o di un tipo di discorso, in cui ciò che noi diciamo non è né soltanto citato né semplicemente detto, forse perché esso viene negato così come viene detto o perché si dice più di una cosa. (Cavell, 2004, p. 28, traduzione mia)

È il linguaggio che parla una vera filosofia dei generi, trasfigurando termini come “eredità”, “educazione”, “condivisione”, “criteri”, “condizioni”, “conversazione” e soprattutto “responsabilità”.

Chiudiamo con un ultimo esempio di conversazione. Quella di un padre e un figlio che si ritrovano a condividere il peso di una scomoda eredità (un cuore malato). La conversazione definitiva, la più importante, con cui si attesta l'unione nella separazione, o viceversa la separazione nell'unione, attraverso l'assunzione, banale e sublime, di una responsabilità. Scrive Cavell in data primo settembre 2004, ricordando l'episodio relativo a un ricovero del padre:

La sua voce sembrava ancora più debole di quando gli avevo fatto visita l'ultima volta, ma la sua espressione era intensa.

“Mi capisci?”

“Vuoi dire se ti sento? Sì.”

“No, voglio dire, ti sembra sensato in questo momento? So di apparire confuso a volte.”

“Sei perfettamente chiaro. Perché me lo chiedi?”

“Devo chiederti una cosa.”

“Dimmi.”

“Perché tutti questi dottori e le infermiere e la famiglia entrano ed escono dalla mia stanza come se ci fosse un'emergenza?”

“Lo sai, devono metterti un pacemaker.”

“É proprio questo che intendo. Quanti anni ho?”

“Circa ottantatre.”

“È abbastanza. È naturale. Dov'è l'emergenza? Se un bambino è gravemente ammalato, quella è un'emergenza. Correre dentro e fuori dalla stanza perché un ottantatreenne può morire non è un'emergenza. Non è bello comportarsi così.”

“Fanno solo il loro lavoro. Inserire un pacemaker è diventata una procedura medica standard.”

“Vuoi dire che non ho scelta?”

“Non lo so.”

“Digli di fermarsi.”

“Non è compito mio.”

Chiedendomi se mio padre avrebbe domandato al filosofo qual è la responsabilità di un figlio, o quella di una moglie, o quella di un dottore, stavo per dire che avrei parlato al dottore della nostra conversazione, ma mio padre si era addormentato. La sua posizione mi parve imbarazzante. Uscii fuori a cercare mia madre. (Cavell, 2010, pp. 547-548, traduzione mia)

Bibliografia

Angel, Henri, 1963, *Romance Américaine*, Paris, Les éditions du Cerf;

Aa.Vv., 1978, *Attraverso il cinema: semiologia, lessico, lettura del film*, Milano, Longanesi.

Aa. Vv. 1993, “Panorama des genres au cinéma”, *CinémAction*, 68 – 3^e trimestre;

Aa.Vv., 1995, “On the Notion of Genre in cinema / Sur la notion de genre au cinéma”, *Iris*, 20;

Aa.Vv., 2005, "Cinéphilosophie", *Critique*, 692-693;

Aa.Vv., 2006, "Cinema come filosofia", *Micromega*, 7;

Altman, Rick, 1999, *Film/Genre*, The British Film Institute (trad. it., *Film/Genere*, Vita e Pensiero, Milano 2004);

- Aristotele, 1999, *Poetica*, Milano, Mondadori [cercare da quale edizione greca è preso il testo a fronte];
- Austin, John L., 1961, *Philosophical Papers* (third edition, 1979), Oxford University Press;
- Austin, John L., 1976, *How to Do Things with Words*, Oxford University Press (trad. it., *Come Fare Cose con le Parole*, Genova, Marietti, 1987);
- Bazin, André, 1958, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf (trad. it., *Che cos'è il cinema*, Milano, Garzanti, 1999);
- Belfiore, Elizabeth S., *Il piacere del tragico. Aristotele e la poetica*, tr. it., Jouvence, Roma 2003;
- Benjamin, Walter, 1955, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, SuhrKamp Verlag (trad. it., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000);
- Bordwell, David, Thomson, Kristin, 2005, *Storia del cinema e dei film. Dalle origini ad oggi*, trad. it., Milano, Il Castoro ;
- Bourget, Jean-Loup, 1983, *Le cinéma américain 1895-1980. Da Griffith à Cimino*, Paris, Presses Universitaire de France ;
- Bourget, Jean-Loup, 1985, *Le mélodrame hollywoodien*, Paris, Stock Cinema;
- Bourget, Jean-Loup, 2000, *I generi hollywoodiani: morte e trasformazione*, in Brunetta, Gian Piero, a cura di, *Storia del cinema mondiale – Vol. 2.2 – Gli Stati Uniti (2)*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 1535-1567;
- Bourget, Jean-Loup, 2005, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Armand Colin Cinéma ;
- Byrge, Duane, Milton Miller, Robert, *The screwball Comedy Films : A History and Filmography 1934-1943*, London, Jefferson (N.C.), 1989;

Casetti, Francesco, 1975, "Les genres cinématographiques", *Ça cinéma*, 18, pp. 37-43;

Cavell, Stanley, 1969, *Must We Mean What We Say ? A Book of Essays*, Cambridge MA, Cambridge University Press, 2002;

Cavell, Stanley, 1971, *The World Viewed. Enlarged Edition*, Cambridge MA, Harvard University Press ;

Cavell, Stanley, 1979, *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, New York, Oxford University Press, (trad. it., *La riscoperta dell'ordinario*, Roma, Carocci, 2001);

Cavell, Stanley, 1981, *Pursuit of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, President and Fellows of Harvard College (trad. it., *Alla ricerca della felicità. La commedia hollywoodiana del rimatrimonio*, Torino, Einaudi, 1999);

Cavell, Stanley, 1987, *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge MA, Cambridge University Press (trad. it., *Il ripudio del sapere. Lo scetticismo nel teatro di Shakespeare*, Torino, Einaudi, 2004);

Cavell, Stanley, 1988, *In Quest of the Ordinary. Lines of Skepticism and Romanticism*, Chicago, University of Chicago Press;

Cavell, Stanley, 1990, *Conditions Handsome and Unhandsome: The Constitution of Emersonian Perfectionism*, Chicago, University of Chicago Press;

Cavell, Stanley, 1994, *A Pitch of Philosophy. Autobiographical Exercises*, (trad. fr., *Un ton pour la philosophie. Moments d'une autobiographie*, Sandra Laugier at Élise Domenach, traduit par, Paris, Bayard, 2003);

Cavell, Stanley, 1995, *Philosophical passages: Wittgenstein, Austin, Emerson, Derrida*, Cambridge, Massachusetts, Blackwell;

Cavell, Stanley, 1996, *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago, Chicago University Press;

- Cavell, Stanley, 1999, “Les comédies du remariage: une histoire du lien conjugal”, *Esprit*, 252, pp. 148-158;
- Cavell, Stanley, 2002, “L’image de la femme dans le cinéma américain contemporain. Moments de *Lettre d’une inconnue*”, *Cité*, 9, pp. 129-170;
- Cavell, Stanley, 2004, *Cities of Words: Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*, Cambridge MA, The Belknap Press of Harvard University Press;
- Cavell, Stanley, 2005, *Cavell on Film*, New York, State University of New York Press;
- Cavell, Stanley, 2006, *Philosophy the Day After Tomorrow*, Cambridge MA, The Belknap Press;
- Cavell, Stanley, 2009, *Qu’est-ce que la philosophie américaine?*, traduit par Christian Fournier et Sandra Laugier, folio essays, Paris, Gallimard;
- Cavell, Stanley, 2010, *Le cinéma nous rend-il meilleurs?*, Paris, Bayard Éditions;
- Cavell, Stanley, 2010, *Little Did I Know: Excerpts from Memory*, Stanford, Stanford University Press;
- Das, Veena, 2007, *Life and Words. Violence and the descent into the ordinary*, Berkeley, University of California Press;
- Dauber, Kenneth, Jost, Walter, 2003, edited by, *Ordinary Language Criticism. Literary Thinking after Cavell after Wittgenstein*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press;
- De Gaetano, Roberto, 1996, *Il cinema secondo Gilles Deleuze*, Roma, Bulzoni;
- De Gaetano, Roberto, 2002, *Il visibile cinematografico*, Roma, Bulzoni;
- De Gaetano, Roberto, 2008, *Tra-Due. L’immaginazione cinematografica dell’Evento d’amore*, Cosenza, Pellegrini;

- Deleuze, Gilles, 1983, *L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit (trad. it., *L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 2006);
- Deleuze, Gilles, 1985, *L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit (trad. it., *L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 2006);
- Eco, Umberto, 2002, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani;
- Eco, Umberto, 1999, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani;
- Eldridge, Richard, 2003, *Stanley Cavell*, Cambridge MA, Cambridge University Press;
- Everson, William K., 1994, *Hollywood Bedlam Classical Screwball Comedies*, New York, Citadel Press Book Carol Publishing Group;
- Fink, Guido, 2000, «*Gaio e tragico! Breve e interminabile!*» *Le frontiere della commedia*, in Brunetta, Gian Piero, a cura di, *Storia del cinema mondiale – Vol. 2.2 – Gli Stati Uniti (2)*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 1019-1048;
- Frye, Northrop, 1955, *The Argument of Comedy*, in McDonald, Russ, edited by, *Shakespeare. An Anthology of Criticism and Theory 1945-2000*, Oxford, Blackwell, 2003;
- Frye, Northrop, 1957, *Anatomy of Criticism*, New Jersey, Princeton University Press;
- Frye, Northrop, 1965, *A Natural Perspective: The Development of Shakespeare's Comedy and Romance*, Columbia University Press (trad. fr., *Une perspective naturelle. Sur les comédies romanesques de Shakespeare*, traduit de l'anglais par Simon Chambon et Anne Wicke, Avant-Propos de Stanley Cavell, Belin, 2002);
- Frye, Northrop, 1967, *Fools of Time. Studies in Shakespearean Tragedy*, Toronto, University of Toronto Press (trad. it., *Tempo che opprime, tempo che redime. Riflessioni sul teatro di Shakespeare*, Bologna, il Mulino, 1986a);

- Frye, Northrop, 1983, *The Myth of Deliverance. Reflections on Shakespeare's Problem Comedies* (trad. it., *Tempo che opprime, tempo che redime. Riflessioni sul teatro di Shakespeare*, Bologna, il Mulino, 1986);
- Frye, Northrop, 1986b, *Northrop Frye on Shakespeare*, edited by Robert Sandler, New York, Yale University Press;
- Gehring, Wes D., *Screwball Comedy: A Genre of Madcap Romance*, Westport (Conn.), Greenwood Press, 1986;
- Giacovelli, Enrico, 1991, *La commedia del desiderio*, Roma, Dialoghi Gremese Editore ;
- Girard, René, 1961, *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque*, Paris, Éditions Bernard Grasset (trad. it., *Menzogna Romantica e Verità Romanzesca*, Milano, Bompiani, 2006);
- Girard, René, 1972, *La violence et le sacré*, Paris, Éditions Bernard Grasset (trad. it. *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi, 2008);
- Girard, René, 1990, *A Theater of Envy. William Shakespeare*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle (trad. it. *Shakespeare. Il teatro dell'invidia*, Milano, Adelphi, 2002);
- Goimard, Jacques, 1976, "La rose des genres à Hollywood", *Positif*, 177, pp. 34-39;
- Halliwell, Stephen, *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, tr. it., Aesthetica, Palermo 2009;
- Heidegger, Martin, 1927, *Sein und Zeit*, Halle Germany (trad. it., *Essere e Tempo*, Milano, Longanesi, 2005);
- Horton, Andrew S., 1991, *Comedy/Cinema/Theory*, Berkeley – Los Angeles - Oxford;
- Karnick, Kristine B., Jenkins, Henry, 1995, edited by, *Classical Hollywood Comedy*, New York, London, Routledge;

- Lanza, Diego, *La simmetria impossibile. Commedia e comico nella Poetica di Aristotele*, in AA. VV., *Filologia e forme letterarie*, V, Roma 1987, pp. 65-80;
- Laugier, Sandra, 1998, "Lire Cavell", *Archives de Philosophie*, 61, pp. 5-32;
- Laugier, Sandra, 1999, "Scepticisme et comédie. Cavell entre Wittgenstein, Emerson et Thoreau", *Esprit*, 252, pp. 159-172;
- Laugier, Sandra, Cerisuelo, Marc, 2001, edited by, *Stanley Cavell. Cinéma et philosophie*, Paris, Presses De La Sorbonne Nouvelle;
- Laugier, Sandra, 2002, "La voix des femmes et l'expérience", *Cités*, 9, pp. 73-90;
- Locke, Maryel, Warren, Charles, 1993, edited by, *Jean-Luc Godard's Hail Mary. Woman and the sacred in film*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville;
- McGinn, Colin, 2006, *Shakespeare's Philosophy. Discovery the Meaning Behind the Plays* (trad. it. *Shakespeare Filosofo. Il significato nascosto della sua opera*, Roma, Fazi Editore, 2008);
- Macé, Arnaud, 2006, "S. Cavell, devenir américain: Eléments pour une histoire des discours critiques", in *Cahiers du Cinéma*, July – August, 614, pp. 82-85;
- Merleau-Ponty, Maurice, 1996, *Sens et non-sens*, Éditions Gallimard (trad. it., *Senso e non senso*, Milano, il Saggiatore, 2004);
- Moine, Raphëlle, 2002, *Les genres du cinéma* (2^e édition, 2008), Paris, Armand Colin Cinéma;
- Montani, Pietro, 1999, *L'immaginazione narrativa*, Milano, Guerini e Associati;
- Mortara Garavelli, Bice, 1988, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani;
- Mulhall, Stephen, 1994, *Stanley Cavell: philosophy's recounting of the ordinary*, New York, Oxford University Press;

- Mulhall, Stephen, 1996, *The Cavell reader*, Oxford UK, Blackwell;
- Mulhall, Stephen, 2008, *On Film. Second edition*, New York, Routledge;
- Pasolini, Pier Paolo, 2000, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti;
- Platone, 1987, *Simposio*, Milano, Mondadori;
- Rancière, Jacques, 2006, *La favola cinematografica*, trad. it., ETS, 2006;
- Rancière, Jacques, 2007, *Il disaccordo*, trad. it., Meltemi;
- Rancière, Jacques, 2003, *Le destin des images*, Paris, La fabrique éditions (trad. it., *Il destino delle immagini*, Cosenza, Pellegrini, 2007);
- Read, Rupert, Goodenough, Jerry, 2005, edited by, *Film as Philosophy Essays on Cinema after Wittgenstein and Cavell*, New York, Palgrave Macmillan;
- Rodowick, David, 1997, *Deleuze's Time-Machine*, Duke University Press;
- Rodowick, David, 2007, *The Virtual Life of Film*, Harvard University Press (trad. it. *Il cinema dell'era del virtuale*, MCF, 2008);
- Rothman, William, Keane, Marian, 2000, *Reading Cavell's The World Viewed: a philosophical perspective on film*, Detroit, Wayne State University Press;
- Rothman, William, 2005, *Cavell on Film*, Albany, SUNY Press;
- Rothman, William, 2007, "Bazin as a Cavellian Realist", in *Film International*, 5(6[30]), pp. 54-61;
- Smith, Joseph H., Kerrigan William, *Images in our souls: Cavell, Psychoanalysis, and Cinema*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1987;
- Sparti, Davide, 1999, "Intimità, riconoscimento e genere nel cinema americano", in *Studi di Estetica*, 20, consultato tramite http://www3.unibo.it/estetica/files/SOMMARI/1999_20/sparti.htm;

- Stam, Robert, Burgoyne, Robert, Flitterman-Lewis, Sandy, 1992, *New Vocabularies in Films Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*, Routledge (trad. it., *Semiologia del cinema e dell'audiovisivo*, Milano, Bompiani, 1999);
- Théry, Irène, 1999, “L'énigme de l'égalité. Mariage et différences des sexes dans *À la recherche du bonheur* de Stanley Cavell”, *Esprit*, 252, pp. 128-147;
- Théry, Irène, 2007, *La distinction de sexe. Une nouvelle approche de l'égalité*, Paris, Odile Jacob;
- Tonning, Judith E., 2007, “Acknowledging a Hidden God: a theological critique of Stanley Cavell on Scepticism” in *HeyJ*, XLVIII, pp. 384–405;
- Vernet, Marc, *Lectures du film*, Paris, Albatros, 1976;
- Wilkinson, Lynn R., 2008, “Marriage, Remarriage, and Other Language Games. Emma Gad's *Ægtestand* and *De unge Drømme* and the Comedy of Remarriage”, in *Orbis Litterarum*, 63:3, pp. 177–194;
- Wittgenstein, Ludwig, 1953, *Philosophische Untersuchungen*, Oxford, Basil Blackwell (trad. it., *Ricerca Filosofica*, Torino, Einaudi, 1999);
- Papers dal Convegno *L'Écran de nos pensées: Philosophie et cinéma – Hommage à STANLEY CAVELL* (Lyon, 6-7 Maggio 2010).