

**laboratorio uno**  
nostalgie mediali

## La visione e la vergogna Falsificazioni degli anni Sessanta in *Mad Men*

Andrea Armani

### 1. Introduzione

Dal giorno della prima televisiva su AMC, il 19 luglio del 2007, *Mad Men* ha fatto parlare di sé per la stupefacente capacità di ricreare l'*allure* dei dorati anni Sessanta. Un successo che è stato attribuito in gran parte a Matthew Weiner, ideatore, oltre che produttore esecutivo, delle vicende dello studio pubblicitario Sterling Cooper. A proposito di questa serie si è spesso posta l'attenzione sulla perfezione della rappresentazione degli anni 60, soffermandosi soprattutto sulla cura filologica nella ricostruzione degli scenari e dei costumi. Tuttavia sembra sufficiente distogliere l'attenzione dalla cura dei dettagli scenografici – su cui si è già molto insistito (Guarnaccia 2009) e che in parte è da attribuire a esigenze di *product placement* – per accorgersi che *Mad Men* non è un prodotto del tutto fedele ai tempi che rappresenta. Osservando la dimensione estetica dei personaggi proveremo a individuare una messa in scena non completamente aderente al *mainstream* degli anni 60. Oltre alla dimensione estetica dei personaggi analizzeremo anche la loro dimensione passionale, per comprendere le modalità specifiche con cui viene tradotto e interpretato, e non semplicemente simulato, il passato recente della storia americana.

### 2. La visione di Betty

Il fatto che *Mad Men* non sia del tutto fedele ai tempi che rappresenta può essere evidente anche al più sprovveduto degli spettatori. Tuttavia non sarebbe semplice per questo spettatore spiegare cosa esattamente distingue questa fiction da quelle dei tempi in cui è ambientata. È necessario allora dotarsi di uno sguardo analitico per poter cogliere la tensione estetica e critica che *Mad Men* intrattiene con il cinema e le fiction di quegli anni.

Sebbene la serie attinga a piene mani al classicismo di Alfred Hitchcock e Billy Wilder, è evidente che la messa in scena sveli un mondo a cui gli autori di *Marnie* (1964) e *L'appartamento/The Apartment* (1960), avevano solamente alluso. È un caso eclatante la moglie del protagonista, Betty, una figura che in apparenza risplende di un fascino tipicamente hitchcockiano. I lineamenti aristocratici, il portamento impeccabile, l'eleganza nel vestire e la lucente chioma bionda, non possono che ricordare Kim Novak in *La donna che visse due volte/Vertigo* (1958), Grace Kelly in *Caccia al ladro/To Catch a Thief* (1955) e Tippi Hedren in *Marnie*. Il riferimento a *Marnie* è esplicito, basti pensare alla passione di natura evasiva di Betty per l'equitazione – soprattutto nella seconda

stagione (Episodi 1, 6, 9) – che costituisce un motivo caratterizzante anche di *Marnie* (cfr. Yacowar 2009, p. 31).

La somiglianza tra *Marnie* e Betty va rintracciata nel rapporto di opposizione che costituisce il fondamento psicologico di entrambe. Le due figure hanno in comune un alto grado di incomunicabilità tra la sfera dell'essere e quella del sembrare, un disturbo che i personaggi interpretano attraverso categorie freudiane e che cercano di affrontare con l'aiuto della psicanalisi. *Marnie* e Betty appartengono in altre parole a ciò che Brook chiama "immaginario melodrammatico" (1976), una dimensione narrativa in cui il conflitto principale è costituito dal tentativo di ricomporre la scissione tra la profondità e la superficialità dell'esperienza. È necessario aggiungere che sia in *Marnie* sia in *Mad Men* lo spettatore ha accesso alla dimensione profonda di entrambe attraverso le visioni immaginarie dei personaggi. Almeno in un'occasione *Marnie* e Betty sono soggette a un'esperienza visionaria su cui lo spettatore ha una panoramica completa. È a partire da questa alterazione della dimensione estetica dei soggetti che si possono notare alcune differenze fondamentali.

La prima differenza tra *Marnie* e Betty riguarda la forma della visione: mentre nel caso di *Marnie* la visione, per quanto distorta, è riconducibile alla forma del flashback, nel caso di Betty si tratta di un'esperienza immaginaria. Il primo scarto significativo tra *Marnie* e Betty avviene dunque sulla base della distinzione deleziana tra immagine-ricordo e immagine-sogno (Deleuze 1983, 1985). Questa differenza è qui particolarmente significativa, in quanto Deleuze rintraccia proprio nella comparsa dell'immagine-sogno il superamento della classicità hitchcockiana da parte del cinema moderno. Il secondo scarto va rilevato nel contenuto della visione. Nel caso di *Marnie* la visione riguarda un vissuto traumatico dell'infanzia, mentre nel caso di Betty si tratta di una fantasia erotica. È da notare che mentre l'emergere di un immaginario a sfondo erotico non costituisce una novità già negli anni 50 – un film consacrato a questo tema è *Quando la moglie è in vacanza/The Seven Year Itch* di Billy Wilder (1955), anche se qui le fantasie sono riconducibili a una figura maschile – è quanto meno anomalo pensare alla visione onirica di un crudo amplesso nel cinema e nella fiction degli anni 60.

In questo caso *Mad Men* simula l'aspetto figurativo di un personaggio tipicamente hitchcockiano (lineamenti, portamento, eleganza, acconciatura), riprende le opposizioni che ne strutturano la psicologia (discrasia tra essere e sembrare, scissione tra profondità e superficialità dell'esperienza), sfrutta una messa in scena simile per rivelarne la profondità attraverso delle immagini mentali, ma alla fine aggiorna il contenuto di questa profondità: ciò che Betty immagina è l'amplesso con un venditore di condizionatori porta a porta (Stagione 1 - Episodio 11). La falsificazione degli anni 60 emerge proprio dall'espressione dell'impulso sessuale che in

*Mad Men* si rivela in un amplesso impensabile nel *mainstream* di quegli anni. Bisogna notare che è proprio la convocazione dello scarto rispetto al modello implicito del cinema classico a dare vita alla pregnanza di questa e di altre scene di *Mad Men*. Di per sé l'emergere di una fantasia erotica risulta un fatto banale e quasi ridicolo in serie come *Californication* (Showtime 2007-), *Sex and the City* (HBO 1998-2004) o *Rescue Me* (FX 2004-2011). Al contrario in *Mad Men* la fantasia erotica assume tutta la valenza di sognante trasgressione, di agognato accesso all'oggetto proibito del desiderio. Da questo punto di vista il modello classico viene sfruttato come canone estetico da cui differenziarsi; questo anche al fine di poter trattare un tipo di immagini la cui visione era stata scoraggiata nel cinema dal codice Hays almeno fino agli anni 50 e del tutto proibita in televisione. Va anche ricordato che *Mad Men* sembra più in relazione con il cinema degli anni 60 che non con la fiction di quegli anni. La complessa figura di Betty infatti, che certamente prende le mosse dallo stereotipo televisivo in voga tra il 1950 e 1970, sarebbe inconcepibile in serie come *The Adventures of Ozzie and Harriet* (ABC 1952-1966) e *Leave It to Beaver* (CBS 1957-1958, ABC 1958-1963), in cui prevale lo stereotipo incorruttibile dalla donna "affettuosa e serena, dedita alla casa e alla famiglia [...] insomma la donna depositaria di tutte le virtù domestiche" (Del Pozzo 2002, p. 155).

L'analisi comparativa tra la figura di Marnie e quella di Betty ci aiuta a comprendere come *Mad Men* non sia una mera copia del *mainstream* dei tempi che rappresenta. La celebre serie televisiva infatti traduce, falsifica, interpreta e, in una parola, modifica il modello a cui si ispira. Ciò avviene attraverso una dilatazione della dimensione estetica dei soggetti, un'alterazione percettiva che svela attraverso lo sguardo immaginario del personaggio qualcosa che prima rimaneva inespresso. Questa dilatazione della dimensione estetica rivela una profondità che di fatto intacca la dorata immagine degli anni 60, mostrando sul piano dell'enunciazione la volontà di creare una *counter-mythology* (Tyree 2010, p. 39) e non una nostalgica evocazione di quel decennio.

### 3. L'epoca della vergogna

Continuando sul filo dell'analisi della figura di Betty, è interessante aggiungere alcune considerazioni che riguardano la dimensione passionale dei personaggi. Anche questa dimensione dei soggetti, oltre a quella estetica, può aiutarci a definire meglio le modalità con cui *Mad Men* affronta gli anni che si propone di rappresentare.

Ciò che si è detto sull'opposizione fondamentale che regola la psicologia di Betty è un tratto comune anche del marito, Don Draper. Il ruvido direttore creativo della Sterling Cooper è infatti un soggetto che appare del tutto diverso da come è in realtà. Vale la pena ripercorrere brevemente le sue vicende prima di continuare l'analisi. Ventenne, figlio di una prostituta morta durante il par-

to e di un padre ucciso di fronte ai suoi occhi, sfrutta un'occasione durante la guerra di Corea per cambiare identità. Si sostituisce al suo superiore ucciso da una granata, misconosce la famiglia e comincia la sua nuova vita da Don Draper, rinunciando al suo vero nome (Dick Whitman) e alle proprie origini. Nessuno tranne lo spettatore è a conoscenza della sua vera identità. Essa rimane celata fino a quando Peter Campbell, rampante *account executive* della Sterling Cooper, non si appropria di una scatola di effetti personali che risalgono alla prima parte della vita di Don e tenta di ricattarlo minacciando di rivelare la sua vera identità (Stagione 1 - Episodio 12).

Fino al momento in cui Peter scopre la verità, la vita di Don è dominata da un profondo senso di inadeguatezza che viene giustificato nel momento in cui il fratello, Adam Whitman, riemerge dal nulla rivendicando la vera identità, il sostegno e l'affetto del fratello maggiore (Stagione 1 - Episodio 5). Don è sordo alle richieste del fratello e cerca di allontanarlo offrendogli una cospicua somma di denaro. Sebbene Adam versi in una grave situazione economica, il denaro non ha per lui nessun significato. In seguito all'offerta di Don, Adam, sconvolto, ormai solo al mondo, si suicida. Questa situazione iniziale è regolata da un sistema di comportamento dominato dalla vergogna. In questo momento della narrazione Don teme di essere perseguito penalmente a causa delle sue azioni, ma è dominato dalla vergogna per il suo comportamento. Non ha di fronte a sé un tribunale, né penale né tantomeno marziale, ma il giudizio morale del fratello, il quale lo esorta ad accettarlo e ad accettarsi per ristabilire un sistema di valori a cui Don era venuto meno. Il discorso di Adam suscita un senso di vergogna in Don senza per questo metterlo di fronte alle proprie responsabilità penali. Adam cerca di convincere Don appellandosi alle leggi non scritte dell'affetto fraterno, rievocando un sentimento che li lega per natura e non per diritto. Ciò che avviene in un secondo momento è differente. Peter Campbell ricatta Don sulla base di alcune informazioni ricevute da un amico del Dipartimento della Difesa. Ciò che emerge dietro le accuse di Peter è quindi un'entità istituzionale che minaccia di prolungarsi in un'entità giuridica in grado di condannare le azioni penalmente perseguibili di Don.

Se in un primo momento la dimensione passionale di Don è dominata dalla vergogna, dovuta alla sua condotta morale, in un secondo momento è regolata dalla paura, causata dalla minaccia di una condanna penale. Questo passaggio non può non ricordare la distinzione di Jurij Lotman tra vergogna e paura: la prima regolata da un sistema morale, la seconda da un sistema giuridico (Lotman, Uspenskij 1973, p. 271). In questo episodio il conflitto tra le due istanze viene risolto secondo una modalità già prevista dal semiologo russo. Peter Campbell si decide a denunciare Don a Bertram Cooper, fondatore dell'agenzia pubblicitaria. A questo

punto ciò che avviene è stupefacente sia per Don che per Peter. Secondo Cooper infatti, Don è un membro indispensabile della Sterling Cooper e le sue questioni personali non riguardano il suo ruolo nell'agenzia. Al contrario di ogni aspettativa Cooper condanna invece il comportamento di Peter, il quale cerca di far prevalere il sentimento della paura su quello della vergogna. Cooper afferma di fatto il principio secondo cui, per usare le parole di Lotman, "provare paura sia motivo di vergogna" (*ivi*, p. 274), sancendo così l'appartenenza a una dimensione in cui gli uomini si pongono al di sopra del diritto: uno spazio elitario dove vige il controllo implicito dell'uomo sull'uomo e non della legge sul cittadino.

La risoluzione del conflitto tra paura e vergogna attraverso un termine complesso, riassunto nella massima secondo cui la paura è motivo di vergogna, è però un'eccezione nella linea narrativa di *Mad Men*. Questa sintesi rimane infatti un evento unico in una serialità che impone il dominio assoluto della vergogna sulla paura. È la vergogna a circolare nell'animo di tutti i personaggi. Ognuno possiede una dimensione nascosta che lo espone a un senso di vergogna dovuto al giudizio morale della comunità. È il caso di Betty e Don, ma anche di Peggy e di Peter. La dimensione passionale di questi personaggi è dominata da un pervasivo senso di vergogna che sorveglia silenziosamente gli eccessi e impone vincoli alla libertà sessuale, identitaria e professionale di ogni individuo. Ne sono la dimostrazione almeno due elementi che caratterizzano la serie. Il primo è la pressoché totale assenza di ruoli tematici legati a entità giuridiche o di polizia. Il secondo è l'onnipresenza di alcool e superalcolici.

È curioso notare come lungo tutta la serie non siano presenti avvocati, magistrati, poliziotti o agenti federali. Nulla è sottoposto al vaglio dei rappresentanti della legge: al contrario tutto è sotto la sorveglianza delle convenzioni implicite della comunità, frutto di equilibri di forza locali e di una diffusa cultura della vergogna. L'altro elemento che ci deve far riflettere è l'alcool, fedele aiutante del soggetto vergognoso, in grado di mettere a tacere gli incessanti rumori che provengono dall'esterno e, soprattutto, dall'interno dei soggetti. Il simulacro persecutorio della comunità si insidia infatti anche nell'animo dei personaggi, con una voce forse più sottile, ma sicuramente non meno assordante del grido di condanna proveniente dalle istanze esterne della comunità. La profusione di alcool, che inonda gli spazi di lavoro e i luoghi familiari è una marca di distintiva di *Mad Men*. L'alcool è un elemento fondamentale, in grado di conferire spessore alla dimensione segreta dei protagonisti. Il ruolo attanziale dei superalcolici è quello di sostenere i personaggi nella messa in scena della sfilata comunitaria, sempre brillante anche quando sotto cova un dolore o un segreto paralizzante.

Va detto che l'egemonia della vergogna sulla paura prevale soprattutto nelle prime tre stagioni. L'attenuarsi

di questa tendenza viene sancita, non a caso, a partire dalla puntata della morte di Kennedy (Stagione 3 - Episodio 12), intitolata emblematicamente *The Grown-Ups/La fine di un'era*. Tuttavia la vergogna rimane il sentimento dominante nelle relazioni tra i personaggi, determinando l'impronta passionale della fiction almeno fino alla quarta serie. Gli anni 60 di *Mad Men* sono dunque intrisi di un clima afasico che poco ha a che vedere con la mitologia dei gloriosi anni dell'amministrazione Kennedy. Al contrario, come sostiene Tyree, ciò che emerge è "la profondità deprimente e falsa dietro la retorica del cambiamento e della libertà" (Tyree 2010, p. 39).

Nel caso di *Mad Men* il pervasivo senso di vergogna è un carattere che influenza l'intera messa in scena degli anni 60: anni che emergono come un periodo in cui i soggetti vengono schiacciati sotto il peso di un modello positivo di comportamento. Di fronte a questo modello i soggetti hanno come uniche vie di fuga il segreto e la menzogna, pena il biasimo della comunità. A prescindere dall'aderenza rispetto alla realtà degli anni 60, quello che è in gioco è la classificazione del passato sotto l'etichetta di un'epoca della vergogna, da cui lo spettatore tende a differenziarsi in base a meccanismi testuali e intertestuali, finendo per definirsi come appartenente a una cultura del tutto differente, più affine a un legittimo senso di paura nel caso di condotte effettivamente criminali e a un misurato senso della vergogna rispetto a questioni che hanno ormai diminuito il loro effetto perturbante. Secondo questa ipotesi lo sguardo del presente sul passato si definisce in base a una distinzione che vede il passato come uno spazio culturale esterno dominato dalla vergogna, mentre il presente come una sfera di appartenenza assai più equilibrata.

Ciò che si è detto su *Mad Men* pone il problema, che qui non è possibile approfondire, della possibilità di interpretare il rapporto tra presente e passato come una dinamica culturale a cui soggiace una tipologia regolata da grandi configurazioni passionali. È lo stesso Lotman del resto che propone un modello diacronico in cui paura e vergogna si succedono definendo diverse epoche in base al prevalere di un sentimento di vergogna o di paura (in Lotman, Uspenskij 1973, p. 273, cfr. Pezzini 2008, pp. 6-8). Ciò che appare nel caso di *Mad Men* è che la distinzione tra passato e presente emerga anche in virtù di una tipologia che oppone la vergogna alla paura o se non altro a un termine complesso in cui paura e vergogna sono più equilibrati.

#### 4. Conclusioni

Le operazioni che *Mad Men* mette in atto nella rappresentazione degli anni 60 sono quindi almeno due. In primo luogo il *mainstream* di quegli anni viene falsificato attraverso l'attualizzazione della messa in scena. Si è visto che la dimensione estetica dei soggetti viene modificata nel tentativo di mostrare desideri profondi

## L'omertà di Dogville e la sineddoche dell'Altro tra passato narrativo e presente reale

Daniele Dodaro

### 1. Introduzione

Sono molti i testi audiovisivi prodotti nell'ultimo decennio che rileggono il nostro passato novecentesco. Un passato che in alcuni casi è oggetto di disvelazioni: una massa culturale, e non solo temporale, che si vuole mettere a fuoco, mostrando ciò che all'epoca non si poteva e non si sapeva vedere (come avviene in *Mad Men* per gli anni 60). E un passato che in altri casi è invece usato come pretesto per parlare dell'oggi. È questo il caso di *Dogville*.

*Dogville* è un film di Lars von Trier del 2003. Un testo complesso, sia per la durata – ben 173 minuti – che per la densità semiotica. Semioticamente parlando, *Dogville* è un ornitorinco testuale fatto con pezzi di cinema (il mezzo), teatro (uso dello spazio e rimandi brechtiani), letteratura (uso peculiare della voce narrante e suddivisione in capitoli), musica classica (Albinoni, Handel, il concerto in Sol maggiore di Vivaldi)<sup>1</sup>. Ma *Dogville* è anche un laboratorio d'interazione sociale in cui è messo in scena l'inserimento di uno straniero all'interno d'una piccola comunità statunitense dei primi anni 30. Ed è questo l'aspetto che in questa sede mi interessa mettere in luce.

Lungi dal voler esaurire tutto il dicibile su questo testo labirintico, il saggio si concentra sulla figurativizzazione dei rapporti di potere e dell'integrazione dell'Altro all'interno della società, con particolare attenzione all'asservimento sineddochico dello straniero, che viene assorbito nel corpo massa *Dogville* solo nella misura in cui è “fatto a pezzi” e sottoposto a una selezione delle sue parti – nella fattispecie braccia, cosce, vagina. Altra figura del potere oggetto d'analisi saranno i muri invisibili, che regolano la circolazione delle passioni e dei saperi collettivi, figurativizzando perfettamente l'omertà della comunità, il suo poter vedere e il non voler vedere.

Ma in *Dogville* la grammatica visiva del potere non è coniugata soltanto al passato degli anni 30. Perché con le fotografie documentarie dei titoli di coda non sono solo gli States degli anni 30 a prendere corpo, ma anche l'idea che ciò che si presentava in qualità di passato è in realtà un'immagine del presente (ribaltamento temporale), e ciò che credevamo essere pura finzione narrativa è, o pretende d'essere, la finzionalizzazione d'una realtà ben precisa (ribaltamento dello statuto semiotico del testo che “dal film vira verso il fotodocumentario”).

dei personaggi che in passato non era lecito mostrare. In secondo luogo gli anni 60 vengono raccontati come una cultura dominata dal senso della vergogna. Questo non solo a partire da un'effettiva corrispondenza con il *mainstream* di quegli anni, ma anche attraverso un dinamica di classificazione a cui soggiace una “psicologia semiotica della cultura” (Pezzini 2008, pp. 6-8).

La dimensione estetica e la dimensione passionale dei soggetti sono dunque due aspetti che rivelano una sostanziale rielaborazione degli anni 60. Attraverso la modifica delle percezioni e delle passioni dei soggetti, *Mad Men* rivela un'attitudine critica nei confronti di quel decennio, denunciandone la superficialità e rivelandone i segreti. *Mad Men* allora non deve stupire per la fedeltà con cui imita gli anni 60, ma per come riesce a mascherare l'interpretazione e la critica di questo periodo sotto la perfezione filologica della scenografia e dei costumi. Un'interpretazione che non riesce a cancellare del tutto le proprie tracce, rivelando un'attitudine critica al di sotto dell'evocazione apparentemente nostalgica degli anni 60.

### Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Brook, P., 1976, *The Melodramatic Imagination*, New Haven-London, Yale University Press; trad. it. *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche 1985.
- Del Pozzo, D., 2002, *Ai confini della realtà. Cinquant'anni di telefilm americani*, Torino, Lindau.
- Deleuze, G., 1983, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Paris, Minit; trad. it. *Cinema I. L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri 2006.
- Deleuze, G., 1985, *Cinéma II. L'image-temps*, Paris, Minit; trad. it. *Cinema II. L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri 2006.
- Guarnaccia, F., 2009, “Cose. Il potere degli oggetti in *Mad Men*”, in A. Grasso, M. Scaglioni, a cura, *Arredo di serie. I mondi possibili della serialità televisiva americana*, Milano, Vita e Pensiero.
- Lotman, J.M., Uspenskij, B.A., 1973, *Stat'i po tipologii kul'tury. Materialy k kursu teorii literatury*, Tartu, Tartu University Press; trad. it. *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani 1975.
- Pezzini, I., 2008, “Passioni, segni e valori nei modelli della cultura”, in E/C, www.ec-aiss.it.
- Tyrec, J.M., 2010, “No Fun: Debunking the 1960s in *Mad Men* and *A Serious Man*”, in “Film Quarterly”, vol. 63, n. 4, pp. 33-39.
- Yacowar, M., 2009, “Hitchcock's Imagery and Art”, in M. Deutelbaum, L. Poague, a cura, *A Hitchcock Reader*, Oxford, Wiley-Blackwell, pp. 25-33.

## 2. *Dogville* e i suoi PN: un problema di messa in prospettiva

Prima di chiederci *come* viene rappresentato l'inserimento dell'Altro nel testo, è necessario sbrogliare la matassa narrativa per capire *cosa* succede in *Dogville*.

Riporto l'inizio della sinossi di *Dogville* che appare su Wikipedia.it, oggetto culturale molto interessante per capire la forma che un testo assume nella memoria individuale (prima) e collettiva (poi).

Il film è ambientato agli inizi degli anni trenta. Grace, una giovane donna in fuga da alcuni gangster, arriva a Dogville<sup>2</sup>, dove trova rifugio in cambio di lavoro. Se, inizialmente, pare rintracciabile un equilibrio, e Grace sembra trovarsi bene nel paesino, la donna sarà successivamente vittima di ricatti, sfruttamenti e violenze di ogni genere[...]3.

*Dogville* dunque sarebbe *la storia di Grace*. Effettivamente, durante il corso del film finiamo per credere che il Programma narrativo principale, quello in grado di tenere insieme tutta la storia, sia la salvezza di Grace, di cui la permanenza a Dogville sarebbe un Programma narrativo d'uso. Così, quando il cinico Chuck dice a Grace: "Allora come procede l'accalappiata?" noi, come lei, pensiamo stia insinuando che Grace voglia accalappiare gli abitanti di Dogville.

Eppure il film inizia con una frase ben precisa: "Questa è la triste storia della città di Dogville". Una frase che, nella sua brevità, condensa in sé molte informazioni. Innanzitutto, c'è un chiaro giudizio valutativo sulla storia, che per noi è appena cominciata e che scopriamo essere una storia "triste". Ma c'è anche una chiara definizione della messa in prospettiva: questa è la storia di Dogville, non di Grace.

Il programma narrativo che tiene insieme tutta la narrazione, e a cui assistiamo sin dall'inizio del film, ben prima dell'arrivo di Grace, è un PN di "riarmo morale" che vede Tom come destinante e Dogville come destinataria: "Le persone a Dogville hanno un problema con l'accettazione, quello di cui avrebbero bisogno è qualcosa da accettare; come un dono". E questo dono arriva nelle vesti di Grace.

Così, il dono-Grace sarà semplicemente alla base di un PN d'uso – l'accordo per le due settimane di prova – subordinato al fine principale – mettere alla prova il proprio spirito di apertura verso l'Altro. Così come la festa del 4 Luglio non sarà la sanzione positiva della straniera, quanto l'auto-sanzione positiva della cittadina stessa, che ha dimostrato di potersi dire congiunta con quell'*Oggetto di valore modale* del *sapere accettare l'Altro*. Ciò che è certo è che Grace è il mezzo per l'impresa di Tom – a cui la comunità ha aderito; come ci ricorda infatti la voce narrante: "Lei calzava pur sempre come un guanto alla missione di Tom di educare Dogville all'accettazione".

## 3. Figure del potere

Che in *Dogville* si parli di logiche del potere e dell'accettazione è abbastanza chiaro, più interessante, da semiotici, è indagare *come* il potere e la sua processualità vengono figurativizzati al suo interno. Per farlo mi concentrerò su alcuni dispositivi di visione in cui l'*apparato di cattura* (Deleuze, Guattari 1980) dello straniero prende letteralmente forma: (1) i muri invisibili, (2) la mappa dello spazio striato, (3) la sineddoche dell'Altro.

Partiamo dal primo dei tre punti. (1) Ciò che colpisce immediatamente di *Dogville* è la peculiare costruzione dello spazio, che rimanda alla mente la spoglia figuratività delle scenografie teatrali. Niente elementi di troppo. Solo un tratto di gesso bianco che disegna sull'asfalto sagome degli edifici, siepi, e anche Mosè, il cane.

In particolare, nella scenografia c'è un'assenza evidente. Un'assenza presentificata. Gli edifici non hanno muri. In questo modo, nessun ostacolo è posto alla nostra vista, in grado di vedere attraverso, e di tenere sott'occhio tutto ciò che succede a Dogville. Così, la permeabilità degli spazi permette e figurativizza la permeabilità dei saperi, ma, secondo Giacomo Festi (2006), "questa è tale solo per l'osservatore enunciazionale". Alcuni fotogrammi però raccontano un'altra storia.



Figg. 1 e 2 - La violenza di Chuck e il pettegolezzo.

Durante la scena dello stupro di Grace la camera si sofferma sugli abitanti del villaggio che parlano tra loro. Di più si raccontano segreti, come testimonia il fatto che si parlano nell'orecchio coprendosi la bocca con la mano (Figg. 1 e 2).

Ad essere rappresentato è il pettegolezzo, il chiacchiericcio di paese. Nessuno di loro però tradisce il patto che il film instaura con lo spettatore: nessuno guarda dritto verso la scena. Altra scena altro regime di visione. In una scena molto precedente, infatti, gli abitanti di Dogville osservano Grace tutti da diversi punti di vista (Fig. 3). Ed ecco che un'apparente contraddizione dei regimi di visione previsti dal testo chiarisce il senso



Fig 3 - Diffidenza e ispezione ai danni di Grace.



Fig 6 - Le mani alabastrine sotto controllo.



Fig 4 - La ripresa dall'alto di Dogville



Fig 5 - Dogville rasa al suolo.

dell'invisibilità dei muri. Il muro invisibile è un'acuta riflessione sull'immaterialità del concetto di confine, sul suo carattere fittizio. Infatti, quando si tratta di custodire segreti e conflitti familiari, i muri di Dogville si alzano e acquistano concretezza. Quando, invece, la comunità di Dogville vuole davvero vedere qualcosa, quando ne ha interesse, quando dietro quel muro c'è l'Altro, questo muro si manifesta per quello che è: nulla. E il confine si rivela essere una porzione di spazio come tutte le altre. Così, ribaltando l'idea di Giacomo Festi, la permeabilità dei saperi non è patrimonio esclusivo dell'osservatore enunciazione, ma è una modalità di visione tipica di tutti gli attori dell'enunciato testo.

L'opposizione non è tanto quella tra *poter vedere* e *non poter vedere*; ma tra *voler vedere* e *non voler vedere*. I muri non rappresentano l'ignoranza di Dogville, ma la sua *omertà*.

(2) Altra immagine molto interessante è la ripresa di Dogville dall'alto, che fa sembrare la cittadina una mappa o un tavolo da gioco (Fig. 4). Un'immagine che trasforma la cittadina in un *panopticon benthamiano* e che, comparando insieme alla *voice over* si pone come traduzione visiva dell'onniscienza del narratore. Questa considerazione però mi interessa relativamente. Piuttosto credo che l'immagine funzioni da *metapicture*, per dirla con Mitchell (2007): una lavagna concettuale in grado di sussumere in sé tre ore di film e di farci vedere qualcosa in più. Che cosa?

a) Che siamo di fronte a uno spazio chiuso – oltre il confine c'è o troppo buio (nero) o troppa luce (bianco) – un mondo autosufficiente che non comunica con l'esterno<sup>4</sup>.

b) Che non siamo di fronte a uno spazio vuoto o in divenire, ma a uno spazio rigidamente organizzato. Le linee di gesso figurativizzano le strutture sociali di potere, permettendoci di leggere l'entrata dell'elemento nomade Grace come un'operazione di incasellamento, di *striatura dello spazio liscio* (Deleuze, Guattari *ibidem*). Abbiamo un sistema chiuso, Dogville, nelle cui righe maglie penetra un elemento estraneo: Grace. Un elemento che per essere inglobato deve essere filtrato. E tutto ciò è reso immediatamente leggibile proprio dall'operazione semiotica di traduzione messa in atto dalla mappa, in grado di fotografare perfettamente un complesso di relazioni di potere altrimenti più evanescente, facendoci *vedere il potere*.

Piccola prova di commutazione: emergerebbe lo stesso effetto di senso se al posto delle linee ci fossero delle case? Una risposta possibile la troviamo nel finale. Quando Grace decide che Dogville non può essere perdonata e fa uccidere tutti i suoi abitanti, quello che rimane della cittadina non sono le case distrutte e in fiamme, che veicolerebbero tutt'al più /distruzione/, ma uno spazio privo delle linee di gesso, uno spazio liscio (Fig. 5). Quello a cui assistiamo è un'operazione più profonda: la *lisciatura dello spazio striato*; l'eliminazione dei rapporti di potere che innervano Dogville. Grace farà letteralmente *tabula rasa* della cittadina, la trasformerà in una superficie piana e vuota. Spazio liscio in attesa di nuove significazioni, di nuove iscrizioni.

(3) Ma come assume senso Grace in Dogville e per Dogville? Partiamo da un presupposto: Grace viene inglobata attraverso il lavoro, "operazione generalizzata di striatura dello spazio-tempo" (Deleuze, Guattari *ivi*, p. 682) ma la mancanza di un lavoro ufficiale, l'instabilità della casella da occupare, garantisce che la sua sia sempre una mezza identità. Occupa la posizione dell'ospite: accolta dalla società ma bloccata in uno stato di estraneità permanente. Se gli abitanti di Dogville, legati come sono a precisi oggetti che fungono da protesi identitarie, sono personaggi dalle identità (lavorative) fisse – pedine degli scacchi che compiono sempre le stesse mosse codificate – Grace assomiglia più alla casella vuota del gioco del 15, che spazia nel sistema assumendo tutte le posizioni possibili senza averne mai una propria<sup>5</sup>.



Fig. 7 - Grace per Mr. Mc Kay.

Man mano che la “integrazione” lavorativa di Grace va avanti, procede anche la sua dis-integrazione. Grace inizia ad assumere senso per Dogville solo nelle sue parti: le mani alabastrine, le cosce, la vagina. Assume senso nelle sue protesi, e in quanto protesi della società; non in se stessa. In Dogville è rappresentata quella che con un ossimoro potremmo definire un’*integrazione frammentata*, fatta a pezzi. E questa *retorica sinneddochica della dis-integrazione dello straniero* viene ben evidenziata proprio dalle inquadrature, dal montaggio, che, man mano che l’asservimento macchinico di Grace prende piede, tendono a concentrarsi sui suoi singoli pezzi a lavoro: le mani alabastrine che incartano i fragili bicchieri molati da Mr. Henson (Fig. 6), o la coscia in cui affonda le mani di Mr. Mc Kay (Fig. 7). Parti che sono tutto ciò che Dogville ha semiotizzato, ha ritenuto rilevante del soggetto, e che per questo iniziano ad essere mostrate dalle inquadrature come disconnesse dal resto del corpo-Grace.

Quest’idea di una frammentazione del corpo è ancora più motivata se consideriamo che, nella logica di Dogville – ma ancora una volta (purtroppo) nella logica del senso comune – Grace non è uno straniero “qualunque”, ma è una donna. Allo sguardo oggettuale sullo straniero si sovrappone quello ugualmente oggettualizzante e frammentante sulla figura femminile. Anche in questo caso, alcune inquadrature esemplari evidenziano ciò che avviene a livello narrativo, in una in particolare, la figura di Grace dietro la testata del letto in metallo rievoca l’immagine di un corpo in prigione, di un corpo dietro le sbarre (Fig. 8). Tutto ciò proprio mentre si consuma un altro dei tanti efferati atti di violenza carnale sul corpo di Grace, sempre più configurato come un oggetto sessuale condiviso dalla comunità.

Riassumendo. Se è vero che l’integrazione dello straniero all’interno di Dogville passa attraverso il processo di striatura dello strumento lavoro – ti comprendo, ti accetto solo in quanto lavoratore – è anche vero che questo processo finisce sempre per essere appositamente incompleto e per assegnare quindi mezze identità – *ti comprendo solo in quanto lavoratore precario, solo in quanto braccio che svolge una funzione di aiutante all’interno del corpo sociale*.

Per trovare un esempio nel mondo “reale” delle logiche dell’accettazione dello straniero espresse in Dogville – e capire, così, il senso, la pervasività e l’attualità del suo *j’accuse* – basta guardare al contesto politico italiano.



Fig. 8 - Grace per gli uomini della città.

Non possiamo non notare che semiotizzare uno straniero in quanto braccio, coscia o vagina non differisce poi molto dall’operazione – semiotica prima che politica – messa in atto dal governo italiano con la regolarizzazione delle badanti. Estraggo dalla massa degli stranieri una particolare categoria di persone, sulla base del loro lavoro (ancora una volta il lavoro è il mezzo di striatura dello spazio liscio) e dunque della funzione che svolgono all’interno dell’organismo-società. Lo straniero, così, viene interpretato e reso significativo in quanto organon della collettività<sup>6</sup>. Non si tratta “soltanto” di una discriminazione per mestiere, ma più alla base di una discriminazione per funzione sociale, per grado di strumentalità; di una logica che considera l’Altro come un ammasso di pezzi di ricambio, come un corpo dal quale estrarre le parti che riteniamo necessarie alla sopravvivenza della nostra società. Nella fattispecie le braccia delle badanti per sorreggere il mio corpo sociale vecchio e malandato. Un’integrazione sinneddochica dello straniero nella nostra *semiosfera* che presuppone una sua dis-integrazione.

#### 4. Il colpo di coda dei titoli di coda

Arriviamo al terzo e ultimo punto. Il contratto che *Dogville* propone al lettore è particolare: da un lato ci viene detto che il *non-qui debrayato* nel testo è una cittadina delle Rocky Mountains negli Stati Uniti d’America, dall’altro le immagini bloccano questa lettura, la tengono sospesa. La spazialità vuota e la scarsità di elementi connotati culturalmente ci fanno quasi dimenticare che la storia ha luogo negli USA dei primi anni 30. La scelta di non dare una concretezza figurativa al paesaggio urbano di Dogville e di ambientare la narrazione su un tavolo da gioco immerso nel nulla, su una terra di nessuno, rende la storia leggibile come un modello generale e generalizzabile. In linea con i rimandi religiosi del testo potremmo parlare di una parabola; che, proprio perché ha luogo in uno spazio di nessuno, si propone, non come una storia possibile – come quella di Selma in *Dancer in the Dark* – ma come l’esemplificazione e l’estremizzazione di tutte le possibili storie sullo sfruttamento dell’Altro da parte della collettività.

Eppure a questa pretesa universale fa da contraltare una specifica pretesa sul reale che ha luogo nei titoli di coda.

Sulle note di *Young Americans* di David Bowie (1975) scorrono crudi scatti fotografici in bianco e nero del prole-

tariato vittima della Grande Depressione e fotografie a colori dell'odierno proletariato urbano: clochard, tossici, ma anche carcerati.

Gli scatti danno corpo e forma a quella mancanza di contestualizzazione storica, geografica e culturale che ci ha accompagnato per tre ore. Ci dicono cosa c'era da vedere dietro l'invisibilità di quelle case. Dogville si configura come una "profezia retrospettiva" (Fabbrichesi Leo 2004), che diviene perfettamente leggibile solo con gli occhi resi impuri dalle nuove conoscenze acquisite grazie alle immagini fotografiche.

Due i punti di rottura.

a) *Dal genere fiction si passa al genere fotodocumentario*: Dogville sfrutta abilmente le possibilità offerte dal suo essere un film di finzione in quanto si presenta come una fiaba immersa nel nulla, rende i suoi personaggi delle caricature, porta a un eccesso parossistico le sue logiche narrative, e può fare tutto ciò proprio perché si offre pienamente come un film di finzione, che non si maschera dietro pretese di realismo, come accade in *Dancer in the Dark*. In netto contrasto con tutto ciò, i titoli di coda, con le loro foto di denuncia sociale, prendono a piene mani dal mondo reale, e così facendo ci immergono nel reale. Dogville, nel finale, ci dice che ciò che vedevamo non è pura finzione, ma è piuttosto la finzionalizzazione della realtà. I titoli di coda, dunque, con la loro strategia enunciazionale di tipo oggettivante hanno un valore referenziale e veridittivo, perché innestano una retorica che "demanda alle immagini" la veridizione del suo discorso e la sanzione terminale del mondo rappresentato. Anche in questo caso siamo di fronte a un problema di riconoscimento di genere. Se accetto di leggere queste foto come foto di denuncia, sto automaticamente accettando quella porzione di mondo che esse rappresentano come realmente esistente o quantomeno possibile.

b) Secondo punto di rottura: *dal passato si passa al presente*. Di grande impatto, infatti, è la scelta di intervallare le foto d'epoca, che rinviano alla temporalità di Dogville, alle foto contemporanee. Una scelta che crea un senso di continuità temporale. "Gli emarginati della Grande Depressione sono esattamente come gli emarginati di oggi. La società non è cambiata affatto", sembra dire il testo.

Non solo. La narrazione al passato ci permette di accettare, "giustificare" determinate azioni, perché lette come azioni possibili in un altrove temporale e culturale distante dai valori risanati del qui e ora. Azioni che però una volta ribaltata la temporalità del film siamo costretti a considerare valide anche per il presente. Non è il passato a essere oggetto di disvelazioni, come avviene per *Mad Men*, ma il presente. E il passato diventa un pretesto per parlare del presente.

Infine, un ruolo importante nel definire la dimensione polemica e patemica del film è giocato dalla colonna sonora e dal dialogo intersemiotico che crea con le foto. Ad un primo ascolto/sguardo distratto, appare chiaro

come la canzone di David Bowie sottolinei innanzitutto il contenuto di "americanità", rendendo più chiara la lettura delle immagini. Questo è vero, ma c'è anche dell'altro. Innanzitutto, *Young Americans* col suo pop-soul gioioso e spensierato tende a neutralizzare la carica disforica delle immagini, riprendendo in questo modo il ruolo assunto nel corso del testo dal narratore. *Antifasi passionale* che crea nello spettatore un senso di frustrazione e che qui, anche a causa della disvelazione, assume i contorni di una beffa.

Ma la colonna sonora interviene anche a definire la struttura polemica della narrazione. Non appena la voce di Bowie ci chiede "Do you remember, your President Nixon?" ci viene mostrata proprio la foto del presidente americano. Un accoppiamento che rafforza il valore di quello seguente: "Do you remember, the bills you have to pay?", che appare in concomitanza con un bimbo di colore che ci guarda dritto negli occhi. Ecco, a detta di Dogville, quali sono i conti che gli Stati Uniti devono pagare. Lo schiavismo, la xenofobia, l'emarginazione sociale<sup>7</sup>. Una relazione, quella tra le due immagini, che non si limita al pur efficace collegamento messo in atto dalle parole della canzone, ma che ha una propria autonomia, dovuta alla loro specularità. Dando un'occhiata alle figure in *foreground* notiamo che: l'ampiezza dell'inquadratura è simile; le posture sono simmetriche, e ci troviamo di fronte a due sguardi frontali in macchina che chiamano in causa un rapporto iotù. Ma è nel *background* che si nasconde l'elemento più interessante. Nella foto di Nixon sulla sinistra si vede un autoritratto di famiglia, mentre in quella del bimbo afroamericano, sempre nello stesso punto, un signore di colore in maniche di camicia – probabilmente il padre – viene "messo in quadro" dalla sagoma di un pick-up zeppo di mobili e oggetti. Una figura le cui caratteristiche plastiche richiamano alla mente proprio l'immagine di una fotografia formato cartolina.

Questi due attori rappresentano l'incarnazione del Destinante e del Destinatario di quel contratto sociale e asimmetrico di cui si parla in Dogville. E il loro essere posti l'uno di fianco all'altro, in due immagini che ne enfatizzano le somiglianze plastiche, esplicita ancor di più la contrapposizione, ma anche la complementarità, dei loro due ruoli tematici, oltre che attanziali. Esplicita le loro divergenze in termini di potere, che sono alla base della relazione di egemonia di una parte sull'altra. Concludendo, ecco come i titoli di coda rappresentano l'ultimo tassello narrativo del film, in cui viene esplicitato tutto ciò che non è stato detto in precedenza, in cui quella che sembrava una riflessione trascendente e universale diventa di colpo immanente e locale. Allo scheletro narrativo viene dato un corpo, così come alla figura dello straniero. Ecco la faccia di coloro di cui si parlava, di coloro i quali si nascondevano dietro l'attore Grace. Eccoli i Grace-statunitensi: bianchi e neri; anziani e giovani e addirittura bambini; uomini e donne; americani d'origine anglosassone e d'origine africana;

vivi e morti. Ecco i pezzi asserviti alla macchina di Stato; quello spazio liscio, nomade, di cui parlo; quel terzo mondo che lo spazio striato crea inevitabilmente al suo interno per garantire l'asimmetria e dunque la tenuta del sistema (cfr. Deleuze e Guattari 1980, p. 609).

## Note

- 1 L'autore lo definisce un esempio di "film fusionale".
- 2 Per chiarezza espositiva, è usato il corsivo quando s'intende parlare di Dogville come film, evitando di usarlo quando ci si riferisce a Dogville come cittadina.
- 3 [www.wikipedia.it](http://www.wikipedia.it).
- 4 Del resto, il tutto è coerente con quell'isotopia della / chiusura/ che emerge dalla voce degli abitanti e del narratore nella prima parte del film ("dove la strada si concludeva", "abisso", "precipizio", "gola"...)
- 5 Il gioco del quindici è un rompicapo inventato da Samuel Loyd nel 1878. Il gioco consiste di una tabellina di forma quadrata divisa in quattro righe e quattro colonne (quindi 16 posizioni), su cui sono posizionate 15 tessere quadrate, numerate progressivamente a partire da 1. Le tessere possono scorrere in orizzontale o verticale, ma il loro spostamento è ovviamente limitato dall'esistenza di un singolo spazio vuoto. Lo scopo del gioco è riordinare le tessere dopo averle mescolate in modo casuale.
- 6 E il termine *organon* (greco) non è usato a caso. Il suo significato è: strumento, arnese; e si riconnette al verbo *èrgo*: io lavoro. Così, *organon* condivide l'etimologia con *ergasterion*: ergastolo.
- 7 Un'accusa che diventa ancora più chiara se si prende in considerazione il seguito di Dogville: Manderley, in cui si tratta il tema dello schiavismo dei neri nel sud degli Stati Uniti.

## Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Deleuze, G., Guattari, F., 1980, *Mille plateaux: capitalismo et schizophrénie*, Paris, Minuit; trad. it. *Millepiani*, Roma, Cooper & Castelvocchi 2003.
- Fabbrichesi Leo, R. 2004 "L'abduzione come profezia retrospettiva", in "Semiotiche", n. 2, pp. 123-135.
- Festi, G., 2006, "Dogville/Greimas. Le doppie catture", in G.P. Caprettini, A. Valle, a cura, *Semiotiche al cinema. Esercizi di simulazione*, Milano, Mondadori Università, pp. 196-227.
- Greimas, A.J. e Courtes, J., 1979, *Semiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato di teoria del linguaggio*, Firenze, La casa Usher 1986.
- Mitchell, W.J.T., 2007, "Four fundamental concepts of image science", in J. Elkins, a cura, *Visual Literacy*, New York, Routledge, pp.11-30; trad. it. "Scienza dell'immagine. Quattro concetti fondamentali", in M. Cometa, a cura, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Palermo, Duepunti edizioni 2008, pp. 5-17.

## Discografia

"Young Americans", da *Young Americans*, di David Bowie, UK 1975.

## Filmografia

*Dancer in the dark*, di Lars Von Trier, Danimarca 2003.  
*Dogville*, di Lars Von Trier, Danimarca 2004.  
*Mad Men*, di Matthew Weiner per AMC, USA 2007-in produzione.

E|C

## Il ribellismo femminile a cavallo fra gli anni Cinquanta e Sessanta in tre film contemporanei

Maria Pia Pozzato

Considerata la tendenza, nei media contemporanei, all'uso del *passato per parlare del presente*, come mai in tre film vicini a noi si parla di forme di ribellismo femminile che sembrano, oggi come oggi, totalmente inattuali? In che senso, nel caso dei tre film in oggetto, questi temi verrebbero osservati nel passato storico con lo sguardo della nostra contemporaneità? È una semplice rivisitazione del "com'eravamo", noi donne, a cavallo fra gli anni Cinquanta e Sessanta, cioè prima della grande rivoluzione del costume del Sessantotto? È solo un'occasione per dire quanta strada è stata fatta, per compiangere quelle donne costrette ancora a morire d'aborto nel bagno di casa propria (come in *Revolutionary Road*, Sam Mendes 2008 dall'omonimo romanzo di Richard Yates); o costrette a vivere all'ombra di padri repressivi e di maturi seduttori senza scrupoli (come in *An Education*, Lone Sherfig, 2009, sceneggiatura originale di Nick Hornby)? Io non credo, credo invece che anche questi casi, come tanti altri, si tratti di *una messa in discorso del passato attraverso il presente e di una messa in discorso del presente attraverso il passato*. Consideriamo le tre possibilità-base che possono essere previste all'interno di questa problematica: trattare il passato per com'era, tentando una lettura filologica ma soprattutto *disvelativa*; rivisitare il passato in chiave filologica ma come "pretesto per parlare dell'oggi"; evocare il passato attraverso una pura convocazione stilistica, rifacendosi ad elementi espressivi dell'epoca, come esercizio di stile. Rispetto a queste possibilità, i tre film in oggetto possono dar luogo a queste riflessioni. Il romanzo di Richard Yates *Revolutionary Road* esce nel 1961 e la storia che narra è grosso modo la stessa del film che Sam Mendes ne ha tratto nel 2008. Tuttavia se si legge il romanzo si nota che esso è molto diverso per alcuni aspetti, soprattutto per la chiarezza delle motivazioni psicologiche dei personaggi che invece nel film appaiono più opache, o forse semplificate. Sia nel

romanzo che nel film il linguaggio e le situazioni sono crudi, marito e moglie si apostrofano spesso violentemente e la scena finale della donna che procede a un tragico aborto casalingo è terribile sia sulla pagina che sullo schermo. Il film dunque non presenta nessuna valenza disvelativa in più sull'epoca poiché già il romanziere aveva proceduto a una descrizione abbastanza realistica della situazione della coppia all'inizio degli anni Sessanta, con il tratto fortemente coercitivo del ruolo maschile.

Anche nel secondo film qui considerato, *An Education*, non viene presentato nulla che non potesse essere trattato in un romanzo dell'epoca. Sicuramente una storia del genere, con una ragazza giovanissima che intrattiene un rapporto amoroso con un uomo adulto e sposato, avrebbe trovato meno spazio nella cinematografia statunitense degli anni Sessanta, retta dal famoso *Codice Morale* in vigore dal 1930 al 1968, anche conosciuto come *Hays Code*, dal capo della censura del tempo Will H. Hays. Il medium quindi fa qui la differenza: un film di oggi, in quanto film, può procedere alla rappresentazione di situazioni che nella metà del Novecento erano tutt'al più trattate dai libri, da un medium cioè meno di massa, più elitario e quindi soggetto a minori censure rispetto ai prodotti hollywoodiani.

Il terzo film che compone il mio corpus d'analisi, *Abbasso l'amore*, girato da Peyton Reed nel 2003, è un film comico e quindi appartiene a un genere diverso dai primi due. Collocandosi per la precisione entro un genere parodico, non dice quello che la filmografia dell'epoca non avrebbe potuto dire ma si uniforma esattamente agli stili dei film dell'inizio degli anni Sessanta. In questo film per esempio non vengono mostrate scene di sesso ma fra i due protagonisti è tutto un balletto allusivo molto in consonanza con la commedia brillante dagli anni Quaranta a tutti i Sessanta. La pertinenza di questo film all'interno della presente riflessione è data dal tema: infatti anche in questa commedia l'eroina è una giovane donna che intraprende una ribellione contro il mondo maschile, come vedremo più avanti.

Nei tre film non è questo tema a essere modernizzato né il modo di presentarlo è disvelativo rispetto ai tabù del passato, poiché, come si è detto, almeno in campo letterario si parlava già, e a volte a tinte fosche, della questione femminile. Tuttavia è il rapporto fra lo sguardo di ieri e quello di oggi, la nuova contestualizzazione e quindi la nuova prospettiva che l'oggi crea in rapporto al passato che rende questi film prodotti contemporanei e non mere citazioni, o parodie, delle epoche che raffigurano. Soprattutto i due film drammatici del corpus sono anzi modi di usare il passato come pretesto per parlare dell'oggi, magari per contrasto: per esempio, il tema del confronto-scontro fra uomo e donna, al centro sia di *Revolutionary Road* che di *An Education*, mette in scena una passione collettiva femminile che appare tutto sommato molto lontana dai diktat postfemministi del mondo di oggi. Le protagoniste dei film che stiamo



Fig. 1 - Jenny diventa donna a Parigi. Inquadratura di *An Education*, di Lone Sherfig.

considerando non vogliono essere inquadrate, costruirsi una famiglia, puntare sull'uomo come sicurezza. Rivendicano una vita più creativa ed edonistica, fuori dalle regole stabilite dal sistema familistico-patriarcale, ma non ambiscono tuttavia ai carrierismi del mondo maschile. Entrambe le protagoniste avvertono tutti i prodromi di una rivoluzione dei costumi a venire, figurativizzata in entrambe le pellicole da Parigi, grande mito sia di April (interpretata in *Revolutionary Road* da Kate Winslet), sia di Jenny (interpretata in *An Education* da Carey Mulligan), che attribuiscono alla capitale francese un'apertura mentale e di costume maggiore rispetto ai relativi contesti statunitensi e britannici. Per April Parigi rimane un mito, il posto edenico dove ricostruire la sua vita, quella di suo marito e dei suoi figli; per Jenny è qualcosa di più concreto poiché il suo amante le fa assaggiare di fatto la bella vita parigina, intellettuale e mondana, in modo tale che dopo questi viaggi la ragazza troverà insipidi se non insopportabili gli scenari di prima, come ad esempio il progetto di iniziare l'Università a Oxford.

Se si fa quindi un confronto con le lotte femminili di oggi, è evidente che le donne non sono più costrette entro un modello familiare patriarcale in cui dettano legge prima i padri e poi i mariti. Tuttavia, i valori cercati da April e da Jenny sono stati raggiunti? April è un'attrice fallita, non ha un suo progetto di vita e punta sulla presunta creatività del marito offrendosi, una volta che questi abbia accettato il trasferimento a Parigi, di fare lei un lavoro impiegatizio al suo posto, pur di lasciargli il tempo di "creare". Il marito Frank, interpretato da Leonardo Di Caprio, non è però affatto sicuro di possedere qualche talento e preferisce tenersi stretto il suo lavoro routinario ma sicuro in patria, facendo naufragare tutti i sogni della moglie che si ritrova per di più alle prese con una terza gravidanza, per nulla desiderata. Il programma di Jenny è invece più edonistico, anche a costo di condotte fraudolente, poiché il suo amante David, impersonato da Peter Sarsgaard, gode di un certo benessere grazie al fatto di essere un ladro e un



Fig. 2 - La strada senza uscita di April. Un'inquadratura di Revolutionary Road, di Sam Mendes.

truffatore. Ristoranti, viaggi, bei vestiti valgono, agli occhi della giovanissima, qualche deroga alla morale ma il limite è presto invalicabile quando viene allo scoperto che David è addirittura sposato e con prole.

Viste con gli occhi di oggi queste due storie sono molto consonanti con le attuali aspirazioni femminili legate al mondo dello spettacolo e della mondanità, forme che non arretrano di fronte allo sfruttamento commerciale e sessuale da parte del mondo maschile. Le due pellicole ambientate all'inizio degli anni Sessanta mostrano in definitiva la fragilità di un certo *velleitarismo* femminile alla ricerca di scorciatoie verso la felicità. Così facendo, esse mettono in cortocircuito il prefemminismo di allora e il postfemminismo di oggi, attraverso un tema che non era affatto al centro delle narrazioni di quegli anni, ovvero l'*edonismo*, tema che è invece assolutamente al centro nelle società postcapitalistiche avanzate, supermediatizzate e spettacolarizzate di oggi. Se fossero vissute oggi, April sarebbe stata la moglie-ombra di un uomo di successo e Jenny una starlette che mette la propria scaltrezza al servizio di una carriera assai vicina a una forma di prostituzione. In loro, come in molte ragazze di oggi, non c'è la rivendicazione di un potere paritario, come nelle epoche d'oro del femminismo, ma la ricerca di una Bohème di lusso, liberata dalle incombenze del quotidiano, della famiglia, del lavoro, dello studio.

Il terzo film, *Down with love*, *Abbasso l'amore* in italiano, realizza il terzo dei punti di cui si diceva all'inizio e cioè quello che prevedeva l'evocazione parodica della filmografia brillante anni Sessanta.

Bisogna tuttavia riflettere meglio sul senso di questi "esercizi di stile" poiché la protagonista Barbara Novak, interpretata da Renée Zellweger, alla fine si rivela sia una vincente che una perdente dal momento che decide, all'inizio della storia, di chiudere con l'amore per dedicarsi alla carriera ma, alla fine, tutto questo si rivela un espediente per conquistare un uomo. Lo sfondo valoriale è dunque in un certo senso opposto a quello dei primi due film considerati: pur avendo avuto un grande successo con il manuale *Abbasso l'amore* dove teorizza l'emancipazione femminile dal sentimento, Barbara punta in realtà sul bislacco giornalista, interpretato da Ewan Mc Gregor. Fin dal nome (Catcher Block, più o meno "colui che acchiappa e rinserra"), costui fa presagire la fine di ogni libertà femminile.

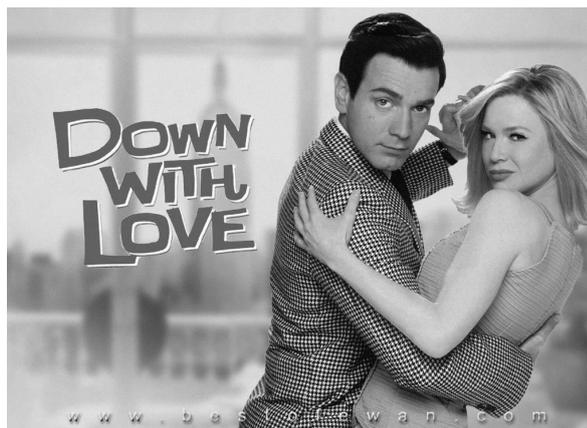


Fig. 3 - Il mondo parodico di Barbara e Catcher. Cartellone pubblicitario per il film Down with Love, di Peyton Reed.

Considerato come corpus, quindi, l'insieme di questi tre film mette in scena tre stadi diversi di una passione collettiva tutt'altro che superata al giorno d'oggi e che potremmo denominare /ribellismo/ o, più precisamente /velleitarismo edonistico femminile/: in *Revolutionary Road* assistiamo al naufragio drammatico e senza alternativo del sogno; in *An Education* il suo superamento, attraverso una forma più faticosa, triste di realizzazione, quale lo studio e la carriera; in *Down with love* la negazione del velleitarismo femminile per un ritorno euforico alle regole del patriarcato, negazione che conserva però le tracce di un'affermazione, poiché la donna conquista l'uomo tramite una forma astuta e mirata di pseudo femminismo.

Si potrebbe facilmente costruire un quadrato semiotico per tutto ciò, denominando i termini contrari /velleitarismo edonistico/ vs /realizzazione tramite l'impegno/, e mettendo in relazione di omologia questo quadrato con un altro, molto semplice, che oppone /potere maschile/ vs /potere femminile/. Vedremmo in questo modo che April è vittima del potere maschile e che il suo velleitarismo edonistico è destinato a una negazione narrativa assoluta; Jenny parte invece dalla posizione del /velleitarismo edonistico/ realizzato, anche se al prezzo di soggiacere al /potere maschile/, per arrivare infine, tramite negazione + affermazione, alla /realizzazione tramite l'impegno/, dove però il /potere femminile/ è di incerta affermazione, poiché l'eroina conclude il suo percorso macinando tristezza e senso di sconfitta; infine, l'esuberante Barbara, che parte dalla posizione della /realizzazione tramite l'impegno/, neutralizza la categoria (/né velleitarismo né impegno/) per affermare qualcosa di diverso e cioè una sottomissione volontaria e fattiva al potere maschile. L'ironia dell'operazione sta proprio in questa posizione paradossale, dal punto di vista valoriale: tanto sforzo, tanta bravura, per diventare una dolce mogliettina?

Come nei film di Woody Allen in cui i protagonisti non amano mai la persona giusta, anche in questo corpus vediamo che Barbara fa quello che Frank vorrebbe

facesse sua moglie April, mentre Jenny, risolvendosi a studiare a Oxford, si appresta a diventare quello che Barbara non vuole più essere e cioè una intellettuale di successo. April va incontro a un rischio autolesionistico al quale nessuna delle altre due è disposta. La pratica mortale sul proprio corpo mostra un volto disperato del velleitarismo edonistico femminile che anche oggi è ben visibile nell'assunzione in massa di modelli estetici che dovrebbero aprire a mondi dorati e invece sfociano, come mostrano le statistiche, in un aumento esponenziale di disturbi alimentari e ricorsi sempre più precoci alla chirurgia estetica.

In conclusione, quello che risalta nell'analisi di questo corpus, è che non è sufficiente considerare le opere (film, serie televisive, romanzi, ecc.) in sé e per sé quando il problema riguarda la rappresentazione mediatica del passato. Lo sfondo culturale contemporaneo crea uno specchio di moltiplicazione e di deformazione delle storie che sono ambientate nel passato: se ciascuno di questi tre film, per esempio, venisse considerato solo in sé e per sé, apparirebbe come una messa in scena filologica di storie femminili che non ci appartengono più, che ci ricordano com'erano le nostre madri o le nostre nonne cinquant'anni fa, prima del Sessantotto, prima delle lotte del femminismo, dell'emancipazione tramite la legalizzazione dell'aborto e della pillola, prima dell'evoluzione dei costumi per quanto riguarda il ruolo sociale della donna. Ma se ci chiediamo che senso abbia riproporre queste storie oggi, e confrontiamo quelle passioni femminili con quelle dell'epoca contemporanea, vediamo che si aprono vasti piani di traduzione e che i motivi di quelle vecchie storie, così come ci sono state raccontate nel primo decennio degli anni Duemila, appaiono come travestimenti, o premonizioni, dei drammi che agitano il mondo femminile contemporaneo che vibra oscuramente delle stesse aspirazioni di April o di Jenny, anche se magari le ragazze di oggi non sognano Parigi bensì la copertina di un rotocalco o la vacanza da sogno sullo yacht di qualche vip.

### Filmografia

- An Education*, di Lone Scherfig, UK 2009.  
*Down with love*, di Peyton Reed, USA 2003; versione it., *Abbasso l'amore*.  
*Revolutionary Road*, di Sam Mendes, USA-UK 2008.

E|C

## Ritorno al presente: passioni del tempo, nostalgie vintage e memorie mediali, da Far From Heaven a Mad Men

Lucio Spaziante

La nostalgia è delicata, ma potente. Nostalgia significa letteralmente "dolore che deriva da una vecchia ferita". È uno struggimento del cuore di gran lunga più potente del ricordo.

Mad Men

Alcune passioni temporali, sorta di pratiche di "gioco con il tempo", sembrano essere un tratto costitutivo delle culture contemporanee, attraverso forme discorsive diverse, spesso già definite con precise etichette all'interno di una cultura. Ad esempio si parla di *revival* quando riemergono dalla memoria elementi appartenenti a un determinato periodo storico, solitamente tramite una selezione sistematica, quasi come fosse il kit di un "mondo possibile". Il revival si impone come attitudine passionale *organica* e *sistemica*, che tende a coinvolgere interi mondi culturali e mode. Un desiderio di reviviscenza che risulta quasi un gioco ad indossare una maschera coinvolgente in modo totalizzante. Avviene ad esempio con ritorni di mode e stili, come è stato il caso del *mod revival* o dello *ska revival*, periodi durante i quali gruppi di persone adottavano abiti, gusti musicali, oggetti riproducendo in modo completo il canone di uno stile culturale per come era stato tramandato. Attualmente l'impiego del termine revival nel linguaggio giornalistico assume più che altro il senso della "rievocazione storica", oppure per un concerto o una serata dance-party anni sessanta, settanta, e così via. Ne consegue che il termine ha acquisito anche una forte accezione negativa: *revivalismo* come patetico tentativo di ritornare al passato (nella moda, nella politica, nelle relazioni sociali) o di indulgere in modo eccessivo al ricordo.

Un altro termine molto in voga di recente - per ora non investito di una accezione negativa - è invece *vintage*<sup>1</sup>, e almeno in parte sembra distanziarsi dal revival, ma in che modo? Il vintage è una tendenza che conferisce valore fortemente positivo al passato, però laddove il revival è totalizzante il vintage seleziona i dettagli e le singolarità degli oggetti o degli stili, in esplicita comparazione con il presente: scaturisce dal compiacimento dello scarto differenziale tra ieri e oggi e dalla congiunzione con l'oggetto che ha subito un processo di valorizzazione estetica. L'estetica vintage propone ad esempio l'impiego di una custodia per iPhone che ne trasformi l'aspetto in una vecchia fotocamera Kodak Instamatic oppure in una calcolatrice Casio anni ottanta. Il valore di queste operazioni si coglie solo per contrasto, in quanto inserite in un contesto del tutto odierno. Inoltre non tutto ciò che appartiene al passato è "cool": la foto di un reale ambiente domestico del 1982 potrebbe risultare del tutto respingente. Il vintage assume senso attraverso la selezione di dettagli, rappresentativi e peculiari, inseriti però in un insieme contemporaneo. Un processo di presa di distanza che seleziona solo alcuni tratti di un insieme con la funzione di attenuarne il coinvolgimento diretto e assieme di produrne una *rilettura a partire dal presente*. Analogamente a proposito del *camp* Susan

Sontag rileva che “le cose si fanno *camp* non quando invecchiano ma quando noi spettatori ne siamo meno coinvolti, così che possiamo godere del fallimento del tentativo invece di sentircene frustrati” (1966, p. 384). Il *camp*, atteggiamento culturale elitario, fornisce dunque una buona traccia per comprendere anche il vintage: la passione che nasce dall’osservazione a distanza, senza coinvolgimento. È così che il vintage diventa una tendenza culturale molto popolare, visto che sono frequenti anche casi di mercatini vintage, così come “linee vintage” si trovano negli occhiali, nell’abbigliamento, ma anche nei pavimenti o nelle bomboniere.

Una lettura passionale del passato a partire da presupposti del presente ha coinvolto anche l’universo dei media e anche qui si può parlare di una tendenza affermata a partire dai primi anni Duemila che vede nella televisione e nel cinema, e nei gusti culturali più in generale, un orientamento verso il passato, in particolare il passato recente. Uno sguardo desiderante verso stili, mode, comportamenti fortemente connotati in periodi storici ben definiti. Se il genere storico e l’ambientazione “in costume”, detta anche *period drama*, è sempre stata una componente fondamentale delle narrazioni contemporanee, pensiamo solo a *Barry Lyndon* (UK, USA, 1975) di S. Kubrick per il cinema, oppure al serial *Poldark* (UK, 1975-77) oppure a *Elisa di Rivombrosa* (Canale 5, 2003-5) per la televisione, il tipo di passato evocato in questo caso non è più *remoto* bensì *prossimo*. È la serie tv americana *Mad Men* (AMC, 2008 – in produzione) a detenere il ruolo di iniziatore per questa tendenza, conseguito grazie ad un forte investimento produttivo orientato alla qualità e ripagato da un forte successo, critico e di costume più che di audience, che ha innescato una vera e propria tendenza di genere e di gusto. Una domanda che sorge spontanea è se questa complessiva proiezione verso il passato nasconda, e in quale misura, una passione nostalgica, e quali siano le reali procedure insite nel ricostruire forme di temporalità all’interno dei media.

### 1. Memorie e usi temporali della cultura pop

Parlando di *memoria mediale* e non di memoria *nei* media, si vuole sottolineare il fatto che i materiali medialici costituiscono la base culturale condivisa attraverso cui si costruisce una memoria collettiva. I media sono cioè una delle fonti principali dell’immaginario per la memoria storica recente, in quanto è su documenti audio e video che si sono fissati eventi e testi diventati poi parte costitutiva della memoria culturale contemporanea<sup>2</sup>. La televisione è il medium per eccellenza della quotidianità vissuta, e dunque di un vissuto dell’infanzia e dell’adolescenza che ritorna nelle immagini televisive riviste. Nel passato mediatico che riaffiora, spesso riemergono immaginari di fantascienza d’altri tempi che ora ci appaiono come un oggetto di modernariato: pensiamo ai costumi e agli effetti speciali di serie tv come *UFO* (UK, 1970-71) oppure *Spazio 1999* (UK, 1975-77)

che proponendo visioni su un futuro che ora è a noi coevo, risultano grottesche ma assieme evocano passioni affini alla tenerezza.

La *pop culture* più in generale adopera la propria memoria culturale come una sorta di *repertorio linguistico*, ovvero attingendo a un insieme di *usi* (cfr. Hjelmslev 1959) già in precedenza divenuti *prassi*, manifestando in questo modo uno stadio evolutivo di auto-consapevolezza storica il quale attraversa trasversalmente cinema, videogiochi, fumetti, televisione, musica. Emerge una sorta di stratificazione generazionale e cronologica che coinvolge quelli che rispetto al mito di Superman risultano esserne figli e oramai nipoti. Quella “cultura di massa” incarnata dal primo supereroe per eccellenza è divenuta un’entità più ampia e complessa dotata di una propria storicizzazione interna, divenendo un sistema composto da generazioni stratificate di cultura popolare. All’interno del classico *Apocalittici e integrati* di Umberto Eco (1964), dove appunto era contenuto un saggio sul “mito di Superman” e dove in copertina nell’edizione degli anni Settanta campeggiava Batman, si affrontavano in modo specifico i processi di *mitopoiesi* legati all’immagine nell’epoca della cultura di massa. Eco vi individuava tra l’altro una sorta di trasposizione moderna di quei personaggi, come l’abate Suger, che in età medievale si occupavano di tradurre i concetti religiosi in immagini “per tutti”, rilevando al proposito che:

i Suger della nostra epoca, che creano e diffondono immagini mitiche destinate poi a radicarsi nella sensibilità delle masse, sono gli uffici studi delle grandi industrie, gli *advertising men* di Madison Avenue. (1964, p. 223)

Non deve suonare insolito dunque se a distanza di mezzo secolo quegli stessi *advertising men* di Madison Avenue citati da Eco siano divenuti i protagonisti di *Mad Men*, ovvero una serie televisiva che rende omaggio e va a scandagliare proprio l’universo dei nonni della mitopoiesi contemporanea. La cultura pop del dopoguerra rappresenta infatti il primo strato geologico di un processo mitopoietico che, per la prima volta, trae origine e si sviluppa quasi del tutto all’interno dei media. È così che la stessa genesi storica dei media diviene una sorta di matrice generativa della memoria culturale ed è proprio grazie a simili forme di cultura pop (visiva, audiovisiva e sonora, dalle arti visive al cinema, alla televisione, alla musica) che la memoria culturale sviluppa un senso riflessivo della propria temporalità. Ed ecco chiarita anche la reiterazione di motivi come quello della “time machine”, come nell’episodio di *Mad Men* qui citato in esergo, nel quale il pubblicitario protagonista, Don Draper, illustra a dirigenti Kodak la creatività di una campagna pubblicitaria sul nuovo proiettore per diapositive a caricatore circolare, definito *Carousel*, ovvero una giostra su cui salire per tornare bambini.

Questo aggeggio non è una nave spaziale: è una Macchina del Tempo. Ti può portare avanti o indietro. Ci porta in

un posto dove vogliamo tornare. Non si chiama “ruota”, si chiama “giostra”. Ci fa viaggiare nel modo in cui viaggia un bambino. Gira e gira, e poi torna a casa. Che è il posto dove sappiamo di essere amati (*Mad Men*, stagione 1, episodio 13, *The Carousel* - La ruota del destino).

Il classico motivo del “viaggio nel tempo”, pensiamo in letteratura a *La macchina del tempo* di H. G. Wells, oppure al cinema con *Ritorno al futuro* (USA, 1985), si fa di nuovo ricorrente. Anche nel recente romanzo di Stephen King *22/11/63* si narra di una sorta di “porta del tempo” o di “buca del coniglio” attraverso la quale il protagonista viene indotto a tornare indietro all’epoca di J.F. Kennedy, per impedirne l’assassinio e modificare il corso della Storia. Si tratta in questo caso di pretesti per metterci in grado, tra l’altro, di fare esperienza passionale ed estetica – positiva o negativa - di immagini, suoni, odori e sapori del 1963, ma con la sensibilità del 2011: dalle birre “artigianali”, all’inquinamento di fumi e scarichi, dal design delle automobili, alla qualità delle relazioni umane, in un processo di continua comparazione e confronto. Qualcosa di simile avveniva già nel film *Pleasantville* (USA, 1998), nel quale due ragazzi venivano idealmente trasportati all’interno di una sit-com, ritrovandosi a vivere nel 1958, in un mondo-stereotipo in bianco e nero, ordinato, tranquillo e sempre uguale. Un universo chiuso, le cui strade erano circolari, i cui confini erano quelli della città stessa, come nel coevo film *The Truman Show* (USA, 1998), dove la cittadina di Seahaven (realmente esistente a Seaside, Florida) era il “mondo per Truman”, un luogo artificioso in cui il tempo sembra essersi fermato al passato in un punto cronologicamente indefinibile.

## 2. Forme semiotiche del tempo culturale

Il viaggio nel tempo risulta essere la punta dell’iceberg, ovvero un escamotage creativo e tematico, di un più generale processo che conduce all’indagine storica e alla comparazione storico-culturale e cronologica. Ci troviamo davanti a modalità narrative condotte tramite tipiche strategie di *temporalizzazione*, ovvero procedure fondanti nelle procedure di *narrativizzazione*, e in particolare di messa in discorso, anche se forse la *temporalizzazione* tra le altre non risulta sufficientemente indagata. In prima istanza la *temporalizzazione* è relativa a processi di *localizzazione spazio-temporale*, ovvero alla possibilità in un testo di costruire “un sistema di riferimenti” che sia in grado di “situare temporalmente” le azioni narrative (Greimas Courtés 1979, p. 188). Una sorta di localizzatore GPS o di “navigatore” spazio-temporale. In sostanza si tratta primariamente di mettere in grado il lettore di rispondere alla domanda “dove siamo e in quale tempo?”.

Da un punto di vista enunciativo sappiamo che ogni discorso necessariamente trae origine da una *scissione temporale*: tra l’enunciazione e l’enunciativo “deve” esserci una *non-concomitanza*, tra un “ora” e un “non-ora”.

Tanto che la stessa ipotetica adesione totale di un racconto al suo *presente* sarebbe solo una forma strategica di *embrayage*. Ma al di là di una logica semiotica discorsiva di base, relativa all’enunciazione, la questione della localizzazione presenta un’articolazione ben più complessa. È assodato che la “temporalità” deriva da un effetto di senso del discorso (*ivi*, p. 355), ma attraverso quali strategie e per quali scopi essa viene attuata? In una narrazione, al di là delle forme temporali *interne* alla diegesi narrativa, esistono anche forme esterne, ovvero il tempo della Storia, un “tempo culturale” che si ritrova in quelle “figure del tempo” e in quelle “passioni modello” che si depositano nelle culture. Le configurazioni relative alle diverse età e alle diverse *epoche* portano con se caratteri ed immaginari specifici che risultano sia strumento di localizzazione temporale di un discorso, sia organizzazioni discorsive e figurative complesse. Inserire *débrayage* temporali che collochino ad esempio una narrazione nei primi anni Sessanta in America, significa volerne definire una localizzazione spazio-temporale e automaticamente attivarne le relative configurazioni culturali e passionali. Puntare l’orologio su un certo giorno in un dato anno vuol dire convocare una coerenza crono-culturale enciclopedicamente precostituita: ad esempio se ci troviamo nell’aprile 1962 negli Stati Uniti, ci sono comportamenti che sono plausibili e altri no, ci sono tecnologie disponibili e altre no, e così via per abbigliamento, automobili, musica e ogni altro ambito.

Quella correlazione in certo qual modo vincolante che sussiste tra un mondo e la sua localizzazione spazio-temporale di norma risulta uno stratagemma di *ancoraggio*, e di conseguenza anche del suo contrario. Voler deliberatamente non localizzare, significa ricercare strategie di *dis-ancoraggio*, ad esempio quando il tempo in una narrazione non risulta marcato, ovvero non vi è traccia di *debrayage* temporali. Mentre è possibile anche ricercare forme artificiali di *commistione* tra elementi provenienti da differenti epoche, tali da creare stati di “temporalità astratta”. In particolare si può dire che gli universi finzionali, dalla letteratura, alla televisione al cinema mostrano da qualche tempo, e sempre più, una predilezione per l’annullamento di una *temporalità* lineare in favore di una *temporalità reversibile* e senza direzionalità definita: pensiamo solo a recenti serie tv come *Lost* (ABC, 2004-10) oppure *Heroes* (NBC, 2006-10) dove l’andirivieni temporale costituisce uno degli elementi fondanti dell’impianto narrativo. Oppure con il cinema di Quentin Tarantino, nel quale a partire da *Reservoir Dogs* (1992) fino a *Inglorious Basterds* (2009) abbiamo in più l’esempio di un’estetica *retro* trasformata in una modalità creativa. Anche solo limitandoci alle scelte musicali, i brani scelti ad esempio per la colonna sonora di *Pulp Fiction* (1994) pongono spesso la localizzazione temporale in uno stato di definizione sospesa. Allo stesso modo avviene in *Jackie Brown* (1997) in cui mentre nel plot ci sono espliciti *débrayage* che collo-

cano l'azione nel 1996, l'ambientazione complessiva riporta idealmente il tutto di venti anni indietro: dalle marche enunciazionali di ripresa filmica (luci, lettering dei titoli, fotografia sono tutti "del" cinema anni Settanta) a quelle musicali (nella colonna sonora extra e intra-diegetica prevalgono brani soul-funky degli anni Settanta) alle scelte di casting (attori di culto di b-movie anni Settanta). Paradossi di localizzazione temporale, vale a dire sorta di "falsi indizi" che restituiscono l'effetto di una dimensione costruita, strategica e autoriflessiva del testo, in cui l'incongruenza tra gli elementi di localizzazione conduce a risalire verso le istanze strategiche enunciazionali. Il tempo diviene l'ingrediente di passioni che non sono di tipo *enunciativo*, cioè scambiate diegeticamente all'interno delle relazioni tra i personaggi, bensì di tipo *enunciazionale*, che cioè riguardano una relazione contrattuale con i lettori e gli spettatori (cfr. Basso, Calabrese, Mattioli 1994).

Anche esempi meno spinti rispetto all'estetica tarantiniana, come è il caso del blockbuster *Spider Man* (USA, 2002), presentano quella che appare una localizzazione temporale al presente mentre il film si presenta al contempo ricco di riferimenti temporali al passato (dalle pettinature, all'abbigliamento, alle auto, agli strumenti tecnologici) il tutto senza coerenza cronologica (cfr. Koh 2009). È un passato mescolato, simile ad un percorso onirico, che contiene i mondi del fumetto e che restituisce un effetto di non-presente e assieme di temporalità sospesa e ludica. Si tratta dunque di giochi passionali concordati tra testo e pubblico tesi a porre come posta il tempo.

### 3. Mad Men: strategie di straniamento temporale

Mad Men si basa su una attenta ricostruzione filologica di oggetti, accessori, auto, abiti, design, arredamento, abitazioni tutti precisamente ancorati in un tempo ben definito, a partire dal 1961 - data dell'inizio del plot nel pilota della serie - e collocati nella città di New York, all'interno dei già citati uffici dei pubblicitari di Madison Avenue. La scelta del preciso ancoraggio e della dettagliata operazione di ricostruzione in Mad Men non realizza semplicemente uno scopo di tipo filologico, sebbene l'elemento del realismo apparentemente giochi un ruolo determinante nel dare efficacia al testo. La localizzazione temporale "anni Sessanta", costruita con criteri mimetici di rappresentazione, in Mad Men è in realtà un pretesto per fornire invece una esplicita ricostruzione a partire dal presente ovvero un *tempo-presenza*, che risulta essere il vero elemento di efficacia della serie. La contro-prova risulta facile: la serie *Pan Am* (ABC, 2011-12) è invece stata realizzata secondo una logica di pura ricostruzione cronologica, del tutto posticcia, prevalentemente ottenuta disseminando l'apparato visivo di oggetti, arredamenti, abiti, gadget, riviste distintivi di quel dato periodo (altrimenti definibile come "realismo di superficie", Sprengler 2011, p.

237), con risultati disastrosi su ogni piano, mentre in Mad Men potremmo dire che i personaggi agiscono negli anni Sessanta ma pensano nel 2010 o pensano per un pubblico del 2010, cercando di entrare nella psicologia dei personaggi e staccandosi dalle visioni stereotipiche televisive. Una sorta di straniamento temporale implicito contenuto nel testo e di cui sono consapevoli e complici gli stessi fruitori. In Mad Men viene messa in atto una strategia di *comparazione* temporale tra il tempo di ieri e quello di oggi, costruendo di continuo agganci con temi e situazioni che o generano assonanza con l'attualità, o al contrario un effetto di totale contrasto. Nel corso della narrazione emergono temi sociali relativi a comportamenti sessuali, condizione femminile, omosessualità, razzismo, abitudine al fumo i quali nella nostra contemporaneità sono al centro della discussione sociale, mentre nell'epoca storica degli anni Sessanta in cui la serie è ambientata, in America così come in Italia, erano temi tabù o semplicemente assenti dal dibattito pubblico. Nelle rappresentazioni mediali dell'epoca, televisive ma anche cinematografiche, simili modalità di comportamento, stili di vita e prassi quotidiane venivano edulcorati e coperti da un velo di omissione, laddove in Mad Men emergono nella loro cruda realtà. Anche la semplice rimozione dei cliché tipici delle rappresentazioni mediali d'epoca è sufficiente a creare quell'effetto di straniamento. Si tratta di "nuovi" anni Sessanta, inediti perché riletti attraverso i Duemila, e dunque intrisi di sensibilità ed estesie contemporanee. Dietro il velo dorato della Golden Age americana, modello felice per le generazioni seguenti, vengono fatte emergere le contraddizioni, gli eccessi e le meschinità, o anche solo quadretti familiari stereotipici però tutt'altro che esaltanti. La società che emerge da Mad Men è gerarchica, aziendalista, razzista, sessista, tendente all'abuso di alcool e fumo ma soprattutto descrive un quadro di persone infelici. D'altra parte, come già detto, attraverso operazioni discorsive di localizzazione temporale in un'epoca definita, si costruisce implicitamente una biforcazione temporale enunciativa: si costruisce il passato, secondo strategie meticolose, ma sempre a partire da un presente. Affrontando temi tuttora controversi e problematici nel presente, enfatizzandoli nella rappresentazione del passato come una sorta di operazione archeologica, si realizza di fatto un laboratorio per il presente. Ad esempio mostrando comportamenti che per l'attualità risultano devianti (ad esempio il fumo) al punto da essere non più rappresentabili (se non come abitudini "storiche"), disvelando così i tabù ieri ma anche quelli di oggi.

### 4. Effetti audiovisivi retrò

Trattandosi di un testo audiovisivo è lecito domandarsi se per ottenere l'effetto retro-temporale Mad Men sia stato realizzato avendo come modello una serie televisiva dell'epoca. La risposta, se guardiamo ad esempio *Peyton Place* (ABC, 1964-69) è prevalentemente negati-

va: il linguaggio di Peyton Place comparato con *Mad Men* è arcaico, con primi piani prolungati, dialoghi interminabili pseudo-teatrali, e pressoché nessuna attitudine a descrivere il contesto ambientale dal punto di vista visivo e men che meno sonoro. La distanza tra televisione e cinema all'epoca era abissale e infatti i punti di contatto con *Mad Men* si possono piuttosto ritrovare con film (cfr. Sprengler 2011, p. 238) affini per genere come quelli di Douglas Sirk o come *L'appartamento* (USA, 1960) di Billy Wilder, ambientato in un contesto affine e per giunta citato anche nella serie. Operare una sorta di ricostruzione del passato comporta una doppia visione prospettica: osservare le rappresentazioni coeve di quel periodo, e le rappresentazioni di quel periodo stesso realizzate successivamente, ovvero sia il presente di un testo *del* 1961, sia le modalità in cui nei testi successivi è stato fissato *il* 1961. Nelle testimonianze dell'ideatore di *Mad Men*, Matthew Weiner si cita (Guarnaccia 2009) come ispirazione la luce di quadri di Edward Hopper come *Nighthawks at the Diner* (1942) - dunque una localizzazione temporale precedente - ma assieme si citano ispirazioni alle atmosfere di *Blue Velvet* di David Lynch (USA, 1986), ovvero una localizzazione temporale successiva, sebbene intrisa di *pop culture* anni cinquanta e sessanta. La localizzazione temporale viene condotta cioè attraverso marche non necessariamente "autentiche", cioè non solo attraverso strategie di "ambientazione" (in inglese "doing period"), ma attraverso processi che potremmo definire di dis-ambientazione, cioè tramite la resa di forme composite di localizzazione temporale. Anche i legami con gli accadimenti storici "reali" creano ulteriore spaesamento e differenziazione rispetto alle serie dell'epoca: ad esempio la morte di Marilyn Monroe che trova spazio in più episodi di *Mad Men* è un esempio di questo tipo.

Molti elementi del cinema di Lynch ne sono altri esempi lampanti: da *Twin Peaks* (ABC, 1990-91) a *Wild at Heart* (USA, 1990) al già citato *Blue Velvet* (USA, 1986) potremmo mai definire in modo coerente in quale periodo è collocato il plot? Oppure si tratta di deliberate strategie di riconfezionamento temporale, in modo non lontano da quanto è rilevabile nei lavori di Tarantino? Il passato viene in realtà ricostruito attraverso serie di mediazioni di presenti successivi (Sprengler, 2011, p. 241), spesso con il deliberato scopo di realizzare localizzazioni temporali indefinite o comunque paradossali.

## 5. Prassi enunciative e riscritture culturali

In ogni caso, la ricostruzione del passato, come qualsiasi operazione esplicita di localizzazione temporale, passa attraverso una inevitabile convocazione di prassi enunciative filmiche e televisive. Si tratta di operazioni che "evocano" forme immagazzinate in memoria, cioè possiedono un "sapore" anni sessanta, ma avvengono in una configurazione discorsiva del tutto contemporanea. Singoli atti di messa in discorso che ricorrono negli usi collettivi, tanto da perdere il carattere di unici-

tà per divenire "modi dell'enunciare" impersonali (cfr. Bertrand 1993). Un buon esempio si trova nei lavori del regista Todd Haynes, specializzatosi proprio in operazioni di ri-costruzione e de-costruzione sul passato, come in *Velvet Goldmine* (UK, USA, 1998), *Io non sono qui* (USA, 2007), *Mildred Pierce* (HBO, 2011). In particolare nel caso del film *Far From Heaven* (USA, 2002, in italiano *Lontano dal paradiso*) c'è una evidente presa a modello della cinematografia di Douglas Sirk in particolare del film *All That Heaven Allows*, (USA, 1955, in italiano *Secondo amore*) del quale ricostruisce l'ambientazione di una ricca cittadina dell'America di Eisenhower nella medesima epoca. A partire dalla comparazione dei due incipit, comprendiamo di essere di fronte ad una forma peculiare di *remake* (cfr. Dusi, Spaziante 2006) che talvolta si spinge fino alla vera e propria emulazione: in entrambi i casi vediamo il movimento del dolly che parte da una prospettiva aerea, in mezzo a foglie d'albero color ruggine, per poi inquadrare l'orologio del municipio, e seguire i movimenti di un'auto familiare azzurra. Seguendo questa traccia iniziale si scopre che in realtà l'intero film di Haynes, come è documentato in vari lavori (cfr. tra gli altri Willis 2003 e Richardson 2006), risulta un'operazione di ri-scrittura culturale di quell'ambiente culturale e di quella epoca, nella quale il testo cinematografico di Douglas Sirk assume quasi la valenza di un testo teatrale classico riadattato alla contemporaneità. In questo senso l'operazione Sirk-Haynes si può considerare un modello, una sorte di matrice artistica e ricercata di operazioni mainstream pensate per un pubblico televisivo, come *Mad Men*. In prima istanza i due film di Sirk e poi di Haynes presi in esame presentano il medesimo tema passionale, ovvero il conflitto tra i valori individuali di una donna rispetto alle pressioni dei valori sociali dominanti. Nel caso di Sirk è una donna matura (Jane Wyman), vedova ma ancora piacente, che rifiuta le attenzioni di un attempato corteggiatore appartenente alla sua classe sociale, sessualmente impotente, per innamorarsi invece del giovane giardiniere (Rock Hudson). Alla relazione della donna (Julianne Moore) con il giardiniere, Haynes invece aggiunge il tema razziale<sup>3</sup>, ma soprattutto l'omosessualità del marito (Dennis Quaid). Il trattamento delle passioni da parte di Haynes viene indirizzato attraverso un altro stratagemma comparativo, ovvero attraverso l'uso semi-simbolico, in chiave espressionista, dei colori: repressione e solitudine corrispondono ad una certa configurazione cromatica rosso-verde, mentre gioia e libertà sono sotto il segno del marrone del giallo e dell'ocra. Più in generale, è stato rilevato come *Far From Heaven* rappresenti una rilettura degli anni cinquanta per come si sono depositati nella "popular memory", attraverso le lenti della teoria femminista del cinema degli anni ottanta e novanta (cfr. Willis 2003, p.134). A tal proposito, approfondendo questioni relative al rapporto tra spettatore e attribuzione di significato, trattate dalla semiotica e poi messe in discussione da teorie

post-strutturaliste, Patricia White (1999, p. 196) propone la nozione di *retrospectatorship*, basata su un approccio etnografico in chiave gay e lesbico che tenta di configurare “spettatori ‘reali’ in contesti culturali definiti”. Con “retro-spettatorialità”<sup>4</sup> White definisce più precisamente una forma di “ricezione filmica” che risulta dalla negoziazione tra esperienze soggettive e testualità oggettiva, ma allude anche alla pratica di visione legata al guardare testi filmici del passato con le relative sottoculture e modalità di consumo, attraverso nuovi criteri e contestualizzazioni, dando vita così a sua volta a nuovi inneschi culturali filmici (cfr. anche Willis 2003, p. 137). Le situazioni sociali che in *All that Heaven Allows* secondo le convenzioni dell’epoca si ponevano ai limiti dell’accettabilità, in *Far From Heaven* sono amplificate ed esplicitate, su diversi piani, attraverso differenti registri del linguaggio audiovisivo: dalla colonna sonora musicale, all’uso del colore, al montaggio, alla definizione del punto di vista di ripresa, c’è un continuo riferimento al testo-matrice e contemporaneamente un parallelo spostamento di senso (cfr. Richardson 2006).

## 6. Non è la nostalgia?

Dalle precedenti considerazioni risulta come possa essere riduttivo riguardo a questo ambito testuale parlare sbrigativamente di *operazioni-nostalgia*, intese come semplice rimpianto del passato, in quanto di sicuro l’esempio di *Far From Heaven* e di *Mad Men*, ma anche di altri casi che per certi versi potrebbero essere assimilabili, come il film di Lone Scherfig, *An Education* (UK, 2009) oppure *Revolutionary Road* di Sam Mendes, (USA, 2008), si presentano invece come forme di rilettura-riscrittura del passato per come era stato tramandato dalla “popular memory”, ovvero per come era stato fissato nella memoria mediale, attraverso categorie critiche e il punto di vista del presente. Andando allora a riprendere lo studio di Greimas “De la nostalgie. Étude de sémantique lexicale” vi troviamo in primo luogo la definizione di nostalgia come “rimpianto per luoghi e tempi passati”, ma anche di rimpianto per “una cosa che desiderata di nuovo” (ivi, p. 234), in un presente compiuto e definitivo, ovvero del rimpianto “di ciò che non si è conosciuto” (*ibidem*). Questo seconda ipotesi evoca un “vissuto immaginario” (*ibidem*), cioè una proiezione verso una costruzione mitica, che è la materia di cui sono fatte le rappresentazioni mediali. Si parla in ogni caso di un tentativo di compensazione della *manca* (nel presente o verso il futuro), dunque qualcosa potenzialmente in grado di scatenare un’attesa *euforica*. Tra le caratteristiche della nostalgia emerge dunque il “rimpianto melanconico”, verso ciò che è stato oppure verso ciò che ancora non è, il che genera il termine complesso (e ambivalente) *disforia+euforia*. Afferma d’altronde Greimas che “la nostalgia è il desiderio di non si sa che cosa”, configurando così un soggetto del volere dotato di una “certa libertà nella scelta dei valori con i quali nutrirà il suo immaginario” (ivi, p. 235). Il soggetto

nostalgico si proietta così verso un *altrove* il che configura un *débrayage* da esso stesso convocato per generare un’isotopia *immaginaria*, ovvero un soggetto che auto-definisce solipsisticamente le componenti del mondo verso cui tende. Che si tratti di una tensione verso un passato scomparso oppure mai esistito, che si tratti del desiderio di un futuro di là da venire ma già immaginato, queste forme passionali presentano tratti “nostalgici” da questo punto di vista: la nostalgia è una passione *osservativa*. Cioè postula un soggetto che è in realtà sempre un meta-soggetto, ovvero un soggetto che si pone dall’esterno in una posizione temporale che allo stesso momento è *dentro e fuori*, dunque una forma passionale ambivalente. Un soggetto che ricordi (o immagini) un passato, o faccia proiezioni verso ciò che non ha mai conosciuto, si configura in ogni caso come un soggetto che si pone all’esterno del sistema per osservare. Del resto le riletture del passato attraverso il presente sono esattamente questo: forme di osservazione di un mondo, poniamo l’America del 1960, attraverso la disamina dei media dell’epoca e successivamente attraverso forme di ricostruzione che costituiscono allo stesso momento un mondo che è assieme ieri e oggi, tenero e inquietante, innocente e perverso. In ogni caso è una costruzione laboratoriale in cui le relazioni umane vengono osservate, studiate, immaginate, messe in pratica attraverso testi, dando loro un valore critico ed efficace allo stesso tempo. Don Draper è uno stereotipo e assieme un eroe, un modello negativo e un personaggio, un compagno di giochi (come molti personaggi dei serial) e un’entità immaginaria. Ciò consente adesione quanto basta e presa di distanza per quanto sia opportuno: un laboratorio di immedesimazione e assieme di mascheramento, ma anche di riflessione sul sociale, che può spingersi ad assumere tratti didascalici quasi in chiave “educational”, come è il caso del film *We Want Sex* (UK, 2010) sui primi scioperi delle operaie nelle fabbriche inglesi del 1968. Del resto Vladimir Jankélévitch a conferma di ciò affermava nella trattazione *L’irreversibile e la nostalgia* del 1974 che “il nostalgico vive la coscienza di un altrove: è qui e là, è presente ed assente, né qui né là, due volte presente due volte assente” (Prete 1992, p. 126).

## Note

1 *Vintage* è un termine inglese che deriva dal lessico enologico francese come è il caso de *l’age du vin* (vino d’annata) e di *vendenge* (vendemmia), assumendo in altri contesti la connotazione traslata di “d’annata” e dunque “pregiato”. L’uso del termine *vintage* è divenuto comune nell’ambito degli oggetti di modernariato: abiti usati ma ricercati nello stile, oppure riproduzioni fedeli di oggetti di vario tipo. È anche collegato alla consuetudine degli oggetti di “seconda mano”, e dunque diviene una logica alternativa al rinnovarsi frenetico dei cicli della moda e alla ricerca del nuovo: se negli anni Settanta il *vintage* è stato associato a una dimensione di critica del consumismo, successivamente è divenuto una forma di snobismo che si poneva in controtendenza rispetto all’omologazione di

massa, per poi divenire un'ennesima forma di omologazione (Silvestri 2010, p. 11).

2 L'idea di memoria mediale può essere collegata all'idea di "popular memory" elaborata da Lynn Spigel in relazione al ruolo assunto dai media in simili processi sociali: "Popular memory [...] is history for the present; it is a mode of historical consciousness that speaks to the concerns and needs of contemporary life. Popular memory is a form of storytelling through which people make sense of their own lives and culture" (Spigel 1995).

3 L'operazione di rilettura passa attraverso un altro intertesto già originato dallo stesso film, ovvero *La paura mangia l'anima* (*Angst essen Seele auf*) (Germania, 1974) di R. W. Fassbinder, il quale si era esplicitamente rifatto a Sirk, ma al posto del giardiniere aveva scelto un immigrato turco in Germania.

4 "Cultural texts "outside" the subject participate in this structuring, and each new textual encounter is shake by what's already "inside" the viewer. I call this kind of film reception, which is transformed by unconscious and conscious past viewing experience, retrospectatorship. [...] 'Retrospectatorship' also recalls the viewing practice attached to film retrospectives, through which texts of the past, reordered and contextualized, are experienced anew in a different filmgoing culture. Classical Hollywood cinema belongs to the past but is experienced in a present that affords us new ways of seeing. Although its modes of production and reception have been historically superseded, it preserves a structuring role culturally and frequently marks individuals and subcultures with its texts and characteristic modes of consumption (White 1999, pp. 196-197).

## Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rinvii ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Basso, P., Calabrese, O., Marsciani, F., Mattioli, O., 1994, *Le passioni nel serial tv*, Roma, Nuova Eri VQPT.
- Bertrand, D., 1993, "L'impersonnel de l'énonciation. Praxis énonciative: conversion, convocation, usage", in "Protée", vol. 21, n. 1, pp. 25-32.
- Dusi, N., Spaziant, L., 2006, *Remix remake: pratiche di replicabilità*, Roma, Meltemi.
- Eco, U., 1964, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani.
- Greimas, A.J., Courtés, J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Bruno Mondadori 2007.
- Greimas, A.J., 1986, "De la nostalgie. Etude de sémantique lexicale", in "Actes sémiotiques - Bulletin", XI, n. 39; trad. it. "Della Nostalgia", in P. Fabbri, G. Marrone, a cura, 2001, *Semiotica in nuce. Volume II. Teoria del discorso*, Roma, Meltemi, pp. 231-237.
- Guarnaccia, F., 2009, "Smoke gets in your eyes. Intervista a Matthew Wiener", in "Link. Idee per la televisione", n. 7.
- Hjelmlev, L., 1959, *Essais linguistiques*, Copenhagen, Nordisk Sprog; trad. it., *Saggi di linguistica generale*, Parma, Pratiche 1981.
- Koh, W., 2009, "Everything old is good again: Myth and

nostalgia in Spider-Man", in "Continuum: Journal of Media & Cultural Studies", vol. 23, n. 5, pp. 735-747.

- Prete, A., a cura, 1992, *Nostalgia: storia di un sentimento*, Milano, Raffaello Cortina.
- Richardson, N., 2006, "Poison in the Sirkian System: The Political Agenda of Todd Haynes's Far From Heaven", in "Scope", n. 6.
- Silvestri, I., a cura, 2010, *Vintage. La memoria della moda*, Bologna, Editrice Compositori.
- Sontag, S., 1966, *Against Interpretation*, New York, Farrar, Strauss & Giroux; trad. it. *Contro l'interpretazione*, Milano, Mondadori 1998.
- Spigel, L., Jenkins, H., 1991, "Same bat-channel, different bat times: Mass culture and popular memory", in R.E. Pearson, W. Uricchio, a cura, *The many lives of the Batman: Critical approaches to a superhero and his media*, New York, Routledge, pp. 117-48.
- Spigel, L., 1995, "From the dark ages to the golden age: women's memories and television reruns", in "Screen", vol. 36, n. 1, pp. 16-33.
- Sprengler C., 2011, "Complicating Camelot: surface realism and deliberate archaism" in S.F. Stoddart, a cura, *Analyzing Mad men: critical essays on the television series*, Jefferson, N.C., McFarland, pp. 234-25.
- White, P., 1999, *Uninvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*, Bloomington, Indiana University Press.
- Willis, S., 2003, "The Politics of Disappointment: Todd Haynes Rewrites Douglas Sirk", in "Camera Obscura", 54, vol. 18, n. 3, pp. 131-175.

EIC

## Inglourious memoir: la vendetta raccontata attraverso il corpo di Shosanna Dreyfus Valentina Vellucci

41

### 1. Inglourious Basterds – Bastardi senza gloria: breve introduzione al corpus

Il tema di questo saggio è lo studio della relazione passionale fra corpo e vendetta nel film di Quentin Tarantino *Inglourious Basterds – Bastardi senza gloria*.

L'obiettivo dell'analisi, quindi, è quello di esplorare i diversi regimi discorsivi e figurativi attuati nella messa in scena passionale della vendetta, ad opera del regista Quentin Tarantino.

*Inglourious Basterds – Bastardi senza gloria* è una pellicola del 2009 di Quentin Tarantino: le vicende narrate in *Inglourious Basterd* sono ambientate nella seconda guerra mondiale.

Nella pellicola si intrecciano la storia dei "Bastardi di Aldo Raine" e di Shosanna Dreyfus.

I primi hanno già una missione ben definita: uccidere i nazisti. Il loro Programma Narrativo di base è sconvolto da un imprevisto: i "Bastardi di Raine", a causa di una sparatoria finita male, si trovano coinvolti in prima persona in un piano per attentare alla vita del Terzo Reich.



Fig. 1 – Inglourious Basterds (2009), locandina ufficiale.

Shosanna è una giovane ragazza ebrea sfuggita miracolosamente al colonnello nazista Hans Landa, detto “il cacciatore di ebrei”. Vive sotto falso nome a Parigi: si occupa di un piccolo cinema della capitale francese e la sua vita trascorre tranquilla, fino a quando Frederick Zoller, soldato tedesco e nascente stella del cinema nazista, si innamora perdutamente di lei.

Zoller, sordo alla repulsione di Shosanna, desidera che la prima del film di cui è protagonista, *Orgoglio della Nazione*, sia ospitato nel cinema dell’amata.

Alla premiere assisteranno le più alte cariche della Germania Nazista.

Shosanna deve piegarsi alla decisione di Zoller: ciò le fornisce l’opportunità di avere nel suo cinema le più alte cariche del regime nazista, di quel regime che sta ha sterminato la sua famiglia e sta sterminando il suo popolo.

I PN di base dei due soggetti, i “Bastardi di Raine” e Shosanna, giocano il ruolo di PN d’uso nella complessa narrazione principale di *Bastardi Senza Gloria*.

La pellicola di Tarantino è un mosaico di rappresentazioni e intrecci finzionali, un labirinto citazionistico polipassionale che chiama in causa il passato della Seconda Guerra Mondiale e lo rimodella secondo il proprio paradigma socio-temporale, per raccontarlo - e raccontarsi - secondo i canoni espressivi del presente.

Non è questo però, il luogo in cui sviluppare la ricostruzione del labirinto citazionistico e polipassionale di Tarantino. Era doveroso accennare al più ampio contesto in cui si iscrive la pellicola del regista.

Il percorso di analisi sulla pellicola di Tarantino, come già precisato, si limiterà allo studio della relazione passionale fra corpo e vendetta nel film *Inglourious Basterds* – *Bastardi senza gloria*.

Il cuore del percorso di ricerca è il personaggio di Shosanna Dreyfus.

## 2. Focus su Shosanna Dreyfus

Il cuore di questa ricerca risiede nel personaggio di Shosanna Dreyfus. Con la sua storia si apre il racconto di Tarantino. E con il suo “trionfo” si chiude la storia di Tarantino.

Il regista sviluppa intorno a Shosanna un vero e proprio romanzo di formazione, che vede la crescita del personaggio in climax passionale estremo, in cui il corpo stesso della donna gioca un ruolo fondamentale.

### 2.1. Shosanna Dreyfus – La questione linguistica – NOMEN OMEN

Prima di addentrarci nel romanzo di formazione di Shosanna Dreyfus, è necessario soffermarsi sulla questione linguistica di cui è protagonista.

Shosanna porta nel suo nome, nell’identità stessa che Tarantino le attribuisce, il seme dell’ingiustizia: il suo cognome è infatti un palese richiamo storico al caso Dreyfus. Shosanna è già segnata nell’identità (come poi sarà segnata nel corpo) dal seme dell’ingiustizia. È un soggetto il cui status di quiete è stato turbato, sin dal nascita.

L’universo di valori inscritto nella narrazione passionale dell’identità di Shosanna è marcato dall’ingiustizia.

La marca passionale dell’ingiustizia ne anticipa il destino, il percorso narrativo. Inscrive nel soggetto l’assenza di giustizia e la relativa necessità di ristabilirla.

### 2.2. Il romanzo di formazione di Shosanna Dreyfus: il ratto che fugge nel western di John Ford

Siamo nel 1942, in Francia, durante l’occupazione nazista: Shosanna vive nascosta con la sua famiglia nella casa di un piccolo fattore, persa fra le campagne francesi.

Il colonnello nazista Hans Landa, detto anche “il cacciatore di ebrei”, piomba nella casa del fattore per un controllo. Attraverso la dialettica del terrore e della deresponsabilizzazione, manipola la volontà del fattore e lo convince a tradire gli ebrei che nasconde.

Le argomentazioni di Landa si basano sul fatto che non è del contadino la responsabilità di ciò che è successo e che sta per succedere. Gli ebrei, che sono ripugnanti per natura, lo hanno ingannato: sono stati gli ebrei per primi a manipolarlo. È quindi giusto che il fattore li denunci, poiché gli ebrei non sono essere umani.

Hans Landa: «Ora, se si dovesse determinare quale attributo il popolo tedesco condivide con una bestia, sarebbe l’istinto astuto e predatore di un falco. Se si dovessero de-

terminare quali attributi gli ebrei condividono con le bestie, sarebbero quelli del ratto. La propaganda del Führer e di Goebbels ha detto più o meno la stessa cosa. Ma le nostre conclusioni differiscono. Nel fatto che io non considero il paragone un insulto.

Consideriamo per un momento il mondo in cui un ratto vive. È un mondo molto ostile. Se un ratto dovesse intrufolarsi dalla porta di casa sua, adesso, non lo accoglierebbe con ostilità?».

Fattore: «Immagino di sì. ».

HL: «I ratti le hanno fatto qualcosa per creare questa animosità che sente nei loro confronti? »

F: «Diffondono le malattie, mordono le persone. »

HL: «I ratti erano la causa della peste bubbonica, ma è successo tanto tempo fa.

Io penso questo: le malattie diffuse dai ratti possono essere diffuse anche dagli scoiattoli [...] eppure immagino che non nutra la stessa animosità che ha per i ratti [...], eppure sono entrambi roditori, e a parte la coda si somigliano perfino. ».

«È un concetto interessante...».

«Tuttavia, per quanto possa essere interessante il concetto, non fa la minima differenza con quello che lei prova.

Se un ratto si intrufolasse dalla porta proprio ora, mentre sto parlando, lei gli offrirebbe un piattino del suo latte squisito? ».

«Probabilmente no. ».

«Io non credo proprio. Non le piacciono. Non sa bene perché non le piacciono, ma sa solo che li trova ripugnanti. ».» (dialogo fra Hans Landa e il fattore che nasconde la famiglia di Shosanna, *Inglorious Bastard – Bastardi Senza Gloria*, 2009).

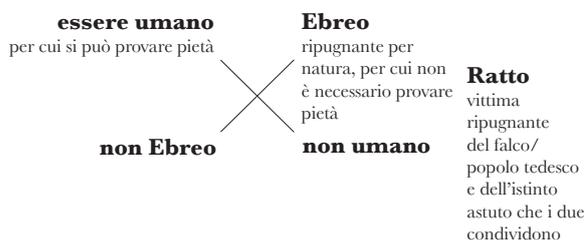


Fig. 2 - Quadrato semiotico costruito sull'universo valoriale di Hans Landa.

La riduzione dell'ebreo a ratto per natura, ripugnante senza alcun motivo, se non perché ebreo, è l'arma vincente di Landa. Negare la natura umana della famiglia di Shosanna declassa il "tradimento" del fattore: non sta causando la morte di esseri umani. Sta solo autorizzando la caccia ai topi che, per loro natura, sono ripugnanti.

Shosanna: ecco la prima volta che la vediamo. Ratto che striscia sotto le tavole del pavimento di un contadino francese. Shosanna Dreyfus: un ratto biondo circondato da altri ratti. Le inquadrature e l'immaginario evocato da Landa, non ci fanno pensare nemmeno per un attimo a Shosanna come a un essere umano: è solo un topo in trappola con altri topi.

Non ne ha nemmeno le sembianze dell'essere umano: il corpo incastrato sotto le tavole di legno, la mano sulla bocca per non far rumore: l'espressione del suo volto è

a malapena visibile fra la luce che filtra fra le tavole del pavimento.

E poi gli spari. La carneficina dei ratti. E un tumulto sotto le tavole: un ratto che si muove ancora.

Shosanna striscia fra polvere e sangue: il viso sporco, i capelli biondi impastati di sangue e terriccio.

Shosanna che striscia. Shosanna che scappa. Shosanna che si allontana veloce in un piano sequenza che cita esplicitamente "Sentieri Selvaggi" di John Ford. Una campagna francese dal sapore tremendamente western fa sfondo alla fuga di Shosanna, che corre disperata sotto il tiro della pistola del colonnello Hans Landa.

Come se fosse impossibile raccontare quella fuga se non facendo appello all'universo patemico di John Ford, Tarantino convoca in scena, grazie a questa precisa scelta stilistica, il tema del duello e del contrasto fra i due personaggi

Il piccolo ratto sopravvive, anche se il suo mondo è stato totalmente distrutto.

### 2.3. Shosanna: modalizzazione del soggetto turbato e PN della vendetta

Shosanna, nella fase iniziale del film, è una vittima del gerarca nazista: la sua condizione è quindi di soggetto 2, vittima del soggetto 1. Lo *status ab quo* (Greimas 1983, p. 219) in cui viveva è stato irreparabilmente turbato dal soggetto 1. La privazione dello stato di quiete di Shosanna, ne causa l'insoddisfazione. Il procrastinarsi di questo stato di turbamento, unito alle provocazioni di Zoller, agisce come *perno passionale* (ivi, p. 218) sul soggetto S2.

Il perno passionale che genera il turbamento dello stato di quiete di Shosanna si articola, quindi, in due momenti principali:

- 1) Il brutale assassinio della sua famiglia
- 2) desiderio dell'eroe nazista di amarla e voler essere amato, piegando alla sua volontà non solo Shosanna stessa ma anche il suo cinema, rendendolo luogo dedicato a uno spettacolo nazista.

La battaglia di Shosanna diventa passionale e culturale; l'intensità del livello passionale della giovane donna cresce di pari passo con la tensività complessa con cui l'eroe nazista cerca di piegarla al suo volere.

Non c'è più spazio per la Shosanna/vittima: gradualmente si sta plasmando una Shosanna/carnefice.

Il soggetto S2 si trova modalizzato da soggetto che "non può fare" a soggetto del "voler" e del "poter fare". Il sintagma passionale della vendetta, alimentato dal perno passionale della frustrazione, nato dalla privazione dei diritti di Shosanna, ne trasfigura la dimensione passionale iniziale.

La necessità di ristabilire lo status ab quo primordiale diventa l'oggetto di valore assoluto del S2: il fare aggressivo e il performare aggressivo di cui prima era vittima, ne diventano attualizzazioni.

La vendetta come bisogno, come risarcimento del torto subito: "La vendetta [...] è innanzitutto un riequilibrio

delle sofferenze fra soggetti e antagonisti.” (*ivi*, p. 233). Shosanna è trasformata a tal punto dal suo universo passionale, nell’animo e nel corpo, da non avere un proprio PN. Segue un programma di compensazione passionale, in cui brutalizzare lo stato di quiete di S1 è l’unico fine: “un riequilibrio dei piaceri e dei dispiaceri.” (*ivi*, p. 234).

Il PN di Shosanna diviene la distruzione dello stato *ab quo* di Hans Landa e dei nazisti.

Non c’è spazio per il perdono: la frustrazione di cui è vittima la giovane donna trova sfogo solo in un bramoso desiderio di vendetta, in una perpetrazione del male nei confronti dell’antagonista, in nome di un necessario riequilibrio dei valori che circolano nel PN di Shosanna. E poco importa a Shosanna, se questo riequilibrio coincide con la sua trasformazione da vittima a carnefice.

#### **2.4. Shosanna Dreyfus, vittima vs carnefice: livello plastico, figurativo e costruzione degli spazi**

Fino a quando il ruolo giocato da Shosanna nella pellicola di Tarantino è quello della vittima, c’è una precisa e coerente costruzione del livello plastico, figurativo e degli spazi in cui la figura della giovane ebrea si muove (o è costretta a muoversi).

La prima forma sotto cui viene presentata la ragazza, è un luogo angusto, in cui non filtra luce. A tratti claustrofobico: Shosanna è nascosta sotto il pavimento del fattore francese.

La figura di Shosanna/ratto è poco visibile e pare essere schiacciata dall’ambiente che la ospita/la nasconde. La fuga di Shosanna è invece costruita in un ambiente ampio: una vasta e incontaminata campagna francese che sembra inghiottire/nascondere la sua fuga disperata.

L’evoluzione del personaggio di Shosanna trova corrispondenze evidenti non solo nella trasformazione estetica, ma anche negli spazi in cui il suo corpo si muove. Mano a mano che il suo desiderio di vendetta prende forma, il suo personaggio è libero di muoversi in spazi che crescono d’importanza.

Quando era solo una vittima, giaceva sotto il pavimento di un fattore, mentre Hans Landa gustava il latte del contadino.

Divenuta l’oggetto della passione di Frederick Zoller, può sedere al tavolo con Landa. Il livello spaziale in cui si muovono è lo stesso. C’è un tavolo, c’è del latte: ci sono Hans Landa e Shosanna (che Landa conosce sotto il falso nome di Emanuelle). Gli elementi sono gli stessi, ma l’universo passionale e valoriale in cui sono iscritti è cambiato.

Shosanna ora può sedere al tavolo con il suo aguzzino. L’evoluzione del personaggio di Shosanna va avanti di pari passo con la costruzione degli spazi, le rime plastiche e figurative.

Se i PN di Shosanna e Landa si intrecciano raggiungendo un apparente equilibrio attoriale nella scena del lat-

te, è nel cinema che Shosanna svela la vera evoluzione del suo personaggio.

È la sera della prima: il cinema di Shosanna pullula di nazisti. La vendetta di Shosanna sta per andare in scena. E la giovane donna si affaccia dalla balconata del suo cinema e scruta i nazisti, dall’alto in basso. Proprio come Zoller faceva dalla sua torretta in *Orgoglio della Nazione*, per meglio prendere la mira e ammazzare quanti più nemici poteva. Proprio come Landa sedeva con il fattore francese, quando Shosanna stava rifugiata con la sua famiglia sotto le tavole di legno del pavimento.

Ci sono degli spazi riservati agli aguzzini nella struttura narrativa di Tarantino. Nel cinema, Shosanna mostra l’evoluzione del suo personaggio. La sete di vendetta l’ha trasfigurata. L’ha trasformata. È a lei che viene riservato il posto del ceccchino, del macellaio, del carnefice.

#### **2.5. Shosanna: passione e colore. Il livello cromatico come chiave per decifrare la crescita passionale di Shosanna Dreyfus**

Il colore che domina la narrazione tarantiniana in *Bastardi Senza Gloria* è il rosso. Il rosso è nelle effigi naziste, nel sangue che impasta la faccia di Shosanna durante la fuga da Hans Landa, nel sangue che le sgorga dal ventre dopo il colpo di pistola di Zoller, nel rossetto che ne esalta la femminilità, nel vestito che la cinge nelle vesti di carnefice.

Rosso è il sorriso beffardo e audace che si staglia sulla schermo della trappola di morte che Shosanna ha costruito. Rosso il fuoco che la divora.

Non si può certo sfuggire all’interpretazione socio-culturale del rosso, che iscrive questo colore nel mondo delle passioni forti e decise.

L’uso del rosso nelle pellicole è una chiara leva passionale, che accentua l’evoluzione e la crescita del personaggio di Shosanna.

Allo stesso tempo, è il colore che si impadronisce di Shosanna solo quando la sua evoluzione in carnefice è totale. Appartiene a un’assiologia euforica e negativa, in cui non c’è spazio per la giustizia, ma solo per la vendetta.

Emblema del significato violento e fisico dell’uso che Tarantino fa di questo colore, è la scena del trucco di Shosanna.

Il viso di Shosanna ha una duplice relazione con il sangue e con il colore rosso, sin dall’inizio del film.

La Shosanna vittima ha il volto e i capelli biondi impiestrati di sangue.

La Shosanna carnefice ha i biondi capelli perfettamente acconciati e sul viso porta il trucco come fosse un’indiana pronta a scendere in guerra.

Linee rosse le segnano il viso: il volto di Shosanna è il principale scenario di questa guerra.

Il rosso non esce di scena: ripulito il viso, il rosso della vendetta riposa sulle splendide labbra di Shosanna.



Fig. 3 – L'evoluzione di Shosanna Dreyfus.

Torna poi a essere sangue quando Zoller spara al ventre della giovane donna e si tramuta in fuoco quando la vendetta di Shosanna è al culmine della passione.

### 3. Il Sé Vendicatore distrugge se stesso

La realizzazione del regime passionale di Shosanna comporta la sua totale trasformazione da vittima a carnefice.

Il suo corpo e, in particolare il suo viso, sono il teatro delle passioni che circolano nel suo PN, votato alla distruzione dell'altro (in questo caso, Lans Handa, Frederik Zoller e i nazisti).

Il sintagma passionale della vendetta porta alla rivelazione di un Sé vendicatore, che abita Shosanna e ne azzera l'universo valoriale, qualsiasi forma o progetto di vita.

Ciò che importa è la vendetta. Anche se il suo compimento ha come prezzo la distruzione del Sé.

La scelta di Shosanna, la consapevolezza con cui rapidamente brutalizza se stessa, ha poco a che fare con la narrazione delle vicende della Seconda Guerra Mondiale.

La costruzione del suo personaggio, il tumulto interiore che percorre le sue vicissitudini, poco hanno a che fare con l'estetica passionale di una donna raccontata con i canoni linguistici ed estetici della Seconda Guerra Mondiale.

Shosanna è mostruosa. È brutalizzata. Nella realizzazione del suo PN de-umanizza se stessa consapevolmente.

A conclusione di ogni PN c'è una prova qualificante: nel PN di Shosanna, ovvero nel suo disperato tentativo di riequilibrare l'iniziale stato di quiete, imponendo all'altro la stessa sofferenza che era stata imposta a lei, la prova qualificante è la distruzione del Sé.

Shosanna si è avvicinata troppo ai suoi aguzzini: per difendersi è diventata come loro. Per punirli è diventata come loro.

La vendetta come dispositivo di "riequilibrio delle sofferenze" (Greimas 1983, p. 233): nella distruzione del Sé troviamo la (in)gloriosa restituzione dello status ab quo.

### Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rinvii ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Alexander Jeffrey C., 2003, "Verso una sociologia del male. Al di là del senso comune della modernità sull'alternativa al bene", in M.P. Lara, a cura, 2003, *Ripensare il male: prospettive contemporanee*, Roma, Meltemi.
- Casetti F., 1986, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milano, Bompiani.
- Calabrese O., 2001, *Breve storia della semiotica*, Feltrinelli, Milano.
- Dawson J., 1995, *Quentin Tarantino: The Cinema of Cool*, New York City, Applause Books.
- Génin B., 2003, *Le Cinéma d'animation*, Paris, Cahiers du Cinéma; trad. it. *Il cinema d'animazione: dai disegni animati alle immagini di sintesi*, Lindau, Torino 2005.
- Greimas A.J., 1983, *Du sens II, Essais sémiotique*, Paris, Seuil; trad. it. *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, Milano, Bompiani 1985.
- Marrone G., 2001, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi.
- Paolucci, C., 2008, "Introduzione", in C. Paolucci, a cura, *Studi di semiotica interpretativa*, Milano, Bompiani.
- Pezzini, I., 2008, *Immagini quotidiane. Sociosemiotica visuale*, Roma-Bari, Laterza.
- Pozzato, M.P., 2001, *Semiotica del testo. Metodi, autori, esempi*, Roma, Carocci.

### Filmografia

- Inglourious Basterds*, di Quentin Tarantino, USA 2009; versione it., *Bastardi Senza Gloria*.
- E dio disse Caino*, di Antonio Margheriti, Italia-Germania Ovest 1970.
- La Battaglia di Algeri*, di Gillo Pontecorvo, Italia-Algeria 1966.
- Mein Führer – Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler*, di Dany Levi, Germania 2007; versione it., *La veramente vera verità su Adolf Hitler*.
- Quel maledetto treno blindato*, di Enzo Castellari, Italia, Germania, USA 1978.
- Stolz der Nation/Inglourious Basterds*, di Eli Roth, Germania 2009; versione it., *Orgoglio della Nazione/Bastardi senza gloria*.
- The Searchers*, di John Ford, USA 1956; versione it., *Sentieri selvaggi*.
- To be or not to be*, di Ernst Lubitsch, USA 1942; versione it., *Vogliamo vivere*.
- To be or not to be*, di Mel Brooks & Alan Johnson, USA 1983; versione it., *Essere o non Essere*.

