

Marco Settimini

La commedia classica hollywoodiana (due corpi, due sessi, una mascherata)

– appunti di ricerca –

Nel quadro del cinema classico hollywoodiano, se il *western* è contraddistinto dalla ripartizione tra chi guarda e ciò che viene guardato, nel nesso tra campo e contro-campo, che determina la suddivisione tra un individuo agente e un campo d'azione, in un *rapporto organico duale*, dialettico, tra il corpo di un *soggetto* e un oggetto d'azione, uno spazio su cui esso opera una trasformazione, e tra il visibile e il non-visibile, fondamentale per creare un effetto di *suspance*, di tensione del *racconto* che ha come nucleo il corpo di un personaggio corpo maschile, se si cambia di ge-nere, e si passa alla commedia, vi osservano notevoli differenze e innanzitutto il ruolo e la dialettica dei due sessi.

Se nel *western* il rapporto tra visibile e non-visibile, è difatti la risultante di una composizione dualista, che divide un corpo maschile agente e un campo d'azione, oggetto agito, nel quadro d'un mondo aperto (in una forma S-A-S', soprattutto), nella commedia il nesso tra campo e contro-campo è diversamente il duale, il dualismo tra un corpo maschile e uno femminile, su di un piano di basilare parità, in un mondo piuttosto chiuso (in una forma A-S-A', soprattutto).

Non soltanto nella commedia il campo in cui i corpi compiono le loro azioni è un mondo chiuso, e non soltanto più metropolitano, per così dire civilizzato, ma anche nel senso che è *ridotto a piccole situazioni* in cui i personaggi si trovano a agire alla cieca e che non è il mondo intero da trasformare, bensì, proprio nel venir meno di una maestosa visione d'insieme e della presenza d'un vero nemico, il dualismo su cui l'azione si fonda è ridotto a termini minori, pur trattandosi di un duale fondativi per l'umanità, quello tra maschile e femminile, e l'azione si fa comica e per nulla eroica, pur in presenza di una non rara componente mentale, in cui giocosità e ragionamento, si accompagnano.

La formula è, come afferma Deleuze, quella di un *qualcosa di nascosto che viene mostrato con una sorpresa*, come nel cinema *noir* e poliziesco, poiché è l'azione che svela la situazione in modo frammentario, passo a passo, per tramite di *piccoli dati «locali»*, e *non globali*. La dimensione non è quindi quella grandiosa, epica, inglobante e universalizzante del *western*, quanto quella indiziaria e cronachistica, in cui dominano le ellissi funzionali alla comicità.

L'«indizio» è difatti la figura fondamentale della commedia, figura della quale un regista quale Ernst Lubitsch è il maestro, come mostra un film come *Vogliamo vivere!*, poiché è l'elemento posto come «immagine-ragionamento», per mezzo d'elisioni, ellissi e frammenti e dati secondari che determinano una «equivocità» sulla quale si fonda la comicità. E questo tanto nel rapporto *tra visibile e dicibile*, ciò che i corpi sono e fanno e ciò che essi dicono, quanto in quello *tra visibile e non-visibile*, ciò che i corpi rivelano nelle immagini e ciò che queste viceversa nascondono.

E' richiesto quindi un ragionamento, in quanto più che una grande azione, nella sua evidenza, si dà un piccolo gesto d'un corpo, come può esserlo l'atto di travestirsi, sia pure involontariamente, azione che può aprire diverse *situazioni di grande differenza*, delineando uno tra due o più stati eventuali, e abitualmente quello che fa ridere, e che, caratterizzato da una indizialità, richiede che si dia un pensiero.

La commedia è d'altra parte un genere più marginale, nel sistema hollywoodiano e per questo un po' più libera. Per esempio nella descrizione delle figure femminili di maschiette, tanto dal punto di vista *esteriore*, del corpo, quanto da quello *interiore*, delle attitudini, assai lontane dai canoni della diva hollywoodiana (Kathryne Hepburne, la Stanwick, la Lombard, ecc.), e nel realizzare rappresentazioni radicalmente caricaturali dei maschi.

Tra gli autori da ricordare, nel cinema della classicità: Frank Capra, con *Accadde una notte*, Gorge Cukor con *La costola di Adamo*, *Scandalo a Filadelfia* e *Il diavolo è femmina*, Billy Wilder con *A qualcuno piace caldo*, *Irma la dolce*, *L'appartamento* e *Sabrina*, Preston Sturges con *I dimenticati*, *Infedelmente tua* e *Lady Eva*, e appunto Ernst Lubitsch con *Scrivimi fermo posta*, *Mancia competente*, *Partita a quat-tro* e *Ninotchka*, e Howard Hawks, del quale *Susanna!* è film davvero esemplare. Nella tarda classicità, quelli di Jerry Lewis, *Il cenerentolo*, *Il mattatore di Hollywood*, *L'idolo delle donne*, ecc., e Blake Edwards con *Hollywood party*.

Il fine della commedia, brillante, sofisticata o rocambolesca che sia, è di provocare, oltre che far ridere, specialmente appunto sul rapporto tra i due sessi, tra i due corpi, maschile e femminile. Il mezzo è, come testé detto, è quello di provocare e far ridere, ma in modo sì eccentrico, ma sofisticato. Il controllo è tanto formale in senso stretto, e cioè rispetto ai codici che disciplinano le immagini della classicità hollywoodiana, quanto, sul piano della censura, *del visibile e del dicibile*, di ciò che si può mostrare e dire. Per questo, per via del dominio del pudibondo puritanesimo americano tra gli anni '30 e gli anni '50, ciò che è più provocatorio sta allora *nel non-dicibile e nel non-visibile*, e soprattutto nel rapporto *tra visibile e dicibile*, tra ciò che viene dato a vedere e ciò che viene detto, le presenze corporee e le parole.

Un film come *Io ero uno sposo di guerra* di Hawks è rappresentativo di questo gioco, quanto il già citato *Susanna!*. Il gioco dei corpi, tra i corpi, maschile e femminile, tra *il maschile e il femminile*, che dalla base veterotestamentaria della Genesi, cui titoli come *La costola di Adamo* di Cukor e *Lady Eva* di Preston Sturges si fanno manifestamente riferimento, sfocia in una versione comica, non di rado barbaramente svilente, sia detto tra parentesi ma senza dimenticarsene, basata su maschere, simulazioni, travestimenti, squalifiche delle identità e scambi di ruolo, tra malintesi, e le azioni rocambolesche sulla falsariga del genere *screwball*, che nulla hanno da invidiare alle azioni del *burlesque* di Harold Lloyd e Buster Keaton, delle quali ripropongono, e la comica fisicità e la vertiginosa ritmica, fosse pure soltanto quella delle parole e di gesti ridotti e marginali, come ne *La donna del venerdì* di Hawks, che si danno in spazi altrettanto ridotti, che hanno quindi un che di teatrale.

D'altra parte teatrale è non di rado pure il modo di porsi dei corpi, il rapporto tra i corpi, per non dire di certe pantomime nelle quali i toni verbali hanno un che di ridicolmente letterario, con ampio spazio per le allusioni alla sessualità. Ma poiché non si può dire troppo, e non si può esplicitare nulla, molto spazio è allora lasciato alla comicità corporale, come esemplarmente in *Venere e il professore* e *Gli uomini preferiscono le bionde* di Hawks, nei quali un gran ruolo è giocato pure dalla musica, o in *Lady Eva* di Sturges.

Questo fa di molte commedie una sorta di *cinema da camera*, che non è però quasi mai quella da letto, sempre a causa del puritanesimo americano, quanto le altre stanze degli appartamenti borghesi, o gli ambienti della *high society*, spazi di un gioco, di schermaglie, e non di grandi avventure. Secondo Deleuze, precisamente,

l'ambiente è, nella commedia, «una tangente a partire da un punto o da un segmento che funziona come interiorità», e non uno spazio dalla *curvatura smisurata*, come il mondo esterno. Il gruppo non è preso in operazioni di tipo collettivo, bensì per esempio nella costruzione di una macchina che inverte dei poli opposti, che attua «inversioni» di classi antitetiche, come avviene, dice Deleuze, con gli esperimenti del protagonista de *Il magnifico scherzo* e nella fabbricazione della catapulta ne *Il grande cielo*, entrambi film di Hawks. Questa è d'altro canto proprio il modo comporre di questo autore, basata sullo scambio, l'inversione d'opposti, tra cui, fondamentale, quella tra il maschile e il femminile, per mezzo chiaramente di un artificio.

Nel «meccanismo costante», come dice Deleuze, del cinema di Hawks, non è più un insieme ampio il riferimento dei corpi, il campo d'azione dei corpi, bensì la realtà minore di una opposizione, di una relazione tra opposti, su di una scala ridotta, come un appartamento. Se «il di fuori e il di dentro sono pure funzioni», scrive Deleuze, «il di dentro può assumere la funzione del di fuori», come allo stesso modo una donna può assumere una funzione maschile, per esempio nella seduzione, e di contro l'uomo una funzione femminile, come capita in *Susanna!*, o analogamente gli adulti una funzione caratteristica piuttosto dei bambini, e viceversa, come ne *Il magnifico scherzo*.¹

Lo schema narrativo della commedia hollywoodiana è semplice. Si ha un incontro tra un uomo e una donna, delle schermaglie, e quindi un gioco duale, un duello minore, per esempio in rapporto a quello del *western*, un dualismo comico, tra i due corpi, i due sessi, spesso mostrato in un modo ideologicamente a tutto vantaggio della donna, come nel caso di *Accadde una notte* di Capra, di *Scandalo a Filadelfia* di Cukor, o de *La signora del venerdì* di Hawks, per chiudere poi la storia col lieto fine del matrimonio. Nel mezzo, più interessante del finale, tutta la lotta tra i due sessi, posti in una serie di campi e contro-campi, come in *Susanna!*, che ne schematizzano su di un piano logico il gioco, le dinamiche, convertendo i *cliché* e i *codici* essi connessi in modo comico. L'uomo abitualmente vi soccombe, o è in ogni caso mostrato come meno capace della donna, a essa subalterno. Oppure, nel migliore dei casi, più intelligentemente, è rivelata una certa indipendenza della donna, ma mai, chiaramente, una sua completa indipendenza, come non v'è quella maschile. Perché il rapporto tra i due corpi, i due sessi, è fondamentale.

La questione più interessante, non è quindi la risoluzione, ovvia, in un lieto fine, quanto il modo in cui vi si perviene, la maniera in cui i due diventano una coppia. Il ragionamento, la logica delle gag, descrive tale contrapposizione tra i due sessi, i loro rapporti, per tramite di una sorta d'estremizzazione delle *differenze*, che paiono quasi delle *astrazioni*, per *cliché* antitetici, e per interscambi tra tali *cliché*.

Il tutto, in una guerra dei sessi che non manca di riproporre momenti rocamboleschi in stile *slapstick*, tuttavia formalizzati in maniera più disciplinato, elegante, accordandoli agli schemi della classicità, dalla quale deriva una certa *astrazione della corporeità*, ridotta a materiale funzionale alle idee e alle allusioni del non-visibile e del non-dicibile, e alla funzione degli oggetti artificiali, e in particolare dei vestiti, in una sofisticazione dei corpi quanto dello stile di composizione, che vale non a caso la denominazione di commedia *sofisticata*, molto più *razionale* e pulito rispetto a quello della *slapstick*, con una *chiarezza* visiva di cui Hawks è il maestro, col suo sguardo ad altezza d'uomo e il suo montaggio tanto logico.

La lotta, il duale, tra i due sessi si basa sul botto e risposta, soprattutto verbale, in una serie di faccia a faccia dialogici, se non nel confronto tra i due corpi; due corpi ontologicamente e diversi, ma spesso, nella commedia, non marcati da quella gerarchizzazione che abitualmente il duale tra campo e contro-campo suggerisce e che,

¹ Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Milano, Ubulibri, 1984, pp. 187-193

nella commedia, se è presente, è a priori a vantaggio della donna, diversamente da generi come il *western* o il *noir*. L'uomo non è, nella commedia, il grande operatore di modificazioni, come nel *western*, né l'autore del sogno su cui si fonda il film, né il corpo che raccoglie la tragedia o l'epica di un intero gruppo.

V'è invece un equilibrio tra maschio e femmina, come con la Bacall, protagonista di altri film di Hawks, quali *Il grande sonno* e *Acque del sud*, nei quali la donna si dà sì a guardare, è ancora seducente oggetto di uno sguardo maschile ma più consapevolmente, diventando pure soggetto di sguardo, fino a essere soggetto istrionico, e di certo altrettanto desiderante, o una vera e propria minaccia, nella provocazione della forza femminile di seduzione, come ne *Gli uomini preferiscono le bionde*, o alla declinazione comica di quella virile, come ne *Lo sport preferito dall'uomo*, o con un racconto completamente nella prospettiva della donna, come ne *Gli avventurieri dell'aria*.

Certo è che l'assimilazione del femminile nel maschile, nella permutazione degli opposti, e l'assoggettamento degli uomini a una donna che, come nel caso de *Gli avventurieri dell'aria*, oltre che ne *La signora del venerdì* e in *Susanna!*, vuol essere una sorta di maschio, non è la soluzione, al di là degli effetti non per niente solamente comici che si ottengono sul piano cinematografico e non soltanto. Perché invece che affermarsi di per sé, in quanto tale, la donna prende dagli uomini, e così i due protagonisti compiono gesti che *si somigliano*, con i due corpi presi da uno stesso ritmo, *conformati* nelle posture, e l'uomo si trova a dover a sua volta laboriosamente rispondere, pur a fronte della indolenza statica, un po' pigra o intontita, se non imbambolata che stando alle stravaganti idee di questo genere classico hollywoodiano, li contraddistinguerebbe, come nel caso del Clark Gable di *Accadde una notte*, in quello del Cary Grant de *Il magnifico scherzo* e in quello di James Stewart di *Scandalo a Filadelfia*.

E' d'altra parte lampante quanto la donna perda, in questi casi, a fronte della seducente affermazione della femmina in quanto tale, come la si può vedere incarnata dalla Bacall nei due film di cui s'è detto, *Il grande sonno* e in *Acque del sud*. Ma è chiaro soprattutto quanto più che l'approfondimento nella commedia hollywoodiana predomini, sia per quanto riguarda gli uomini sia per quanto riguarda le donne, una forma caricaturale, con dei corpi stereotipati, per *cliché d'opposti* e *cliché di permutazioni d'opposti*.

Per entrambi quel che è fondamentale è l'automaticità di corpi che paiono quasi delle macchine, compartecipanti a un ritmo a tratti inconsapevole, che di nuovo può ricordare quello delle *slapstick* assente per esempio in un autore come Lubitsch, come si può vedere nello stile di film come *Il ventaglio di Lady Windermere* o in *Ninotchka*, un ritmo così rapido da portare a un finale sempre assai sbrigativo. Perché, come detto, è il desiderio tra i due sessi, i rapporti e le distanze tra i due corpi a essi corrispondenti, ciò che conta in fondo nella commedia, ossia un desiderio in forma di farsa ritmata quasi come una *slapstick*, un amplesso comico che non si dà a vedere. Se nella *slapstick* si ride per quel che si vede, insomma, nella commedia hollywoodiana classica si ride di più, o si sorride, per ciò che non si vede.

(Stoccolma, dicembre 2007)