

Angela Maria Andrisano

*Aristofane a Manhattan: Mighty Aphrodite di Woody Allen**

Abstract

This paper provides an analysis of the chorality found in the movie *Mighty Aphrodite* by Woody Allen. The Greek choir featured in the Greek theater of Taormina participates in the events of the movie as an alienating element, whose functions are identified by the researcher in spite of all concerns about its definition raised by critics and scholars; the latter speak of subtext (Barker), twisting (Del Corno), introduction or comment to the story (Girlanda-Tella) etc.

Questo contributo propone un'analisi della coralità nel film *Mighty Aphrodite* di Woody Allen. Il coro greco inquadrato nel teatro di Taormina e partecipa delle vicende del film è elemento straniante, di cui la studiosa identifica le funzioni, a fronte della perplessità di definizione dei critici e degli studiosi che parlano di sottotesto (Barker), di forzatura (Del Corno), di introduzione o commento alla vicenda (Girlanda-Tella) etc.

1. *Tra passato e presente*

Come sempre straordinariamente inventivo e originalmente immaginifico, Woody A(llen) ha dedicato ormai vent'anni fa alla dea dell'amore, *M(ighty) A(phrodite)*, una commedia divertente, semiseria come la maggior parte della sua produzione¹. La potente e antica divinità² che regola la vita di una coppia di intellettuali newyorkesi è per l'appunto Afrodite³: un segnale chiaro per esibire, non senza un pizzico di compiacimento, un'eredità e un'appartenenza culturale. A. si mostra consapevole che all'antica Grecia risale la tradizione del teatro occidentale, con la quale il cinema fin dai

* Il titolo del contributo è preso a prestito da quello – potremmo dire “ad effetto” – di un paragrafo dedicato al film in questione (GIRLANDA – TELLA 2009, 137), senza che Aristofane vi sia in realtà menzionato come fonte del serio-comico alleniano. Rimane il fatto che la citazione estemporanea del commediografo ateniese rinvia – come vedremo in questa sede – ai meccanismi, alle funzioni, alla tipologia dei personaggi di un teatro con cui dialoga il regista newyorkese e non solo in occasione di *MA*.

¹ *Mighty Aphrodite* 1995, U.S.A. 95'; scritto e diretto da W. Allen; produzione: R. Greenhut; fotografia: C. di Palma; montaggio: S.E. Morse; musiche: D. Hyman; cast: W. Allen (Lenny Weinrib); M. Sorvino (Linda Ash/Judy Cum); H. Bonham Carter (Amanda); P. Weller (Jerry Bender); F. Murray Abraham (Corifeo); O. Dukakis (Giocasta); M. Rapaport (Kevin); T. Sirico (Charlie Biggs); J. Warden (Tiresia).

² Credo che si tratti del richiamo, molto probabilmente consapevole, di un coro delle *Trachinie* (vv. 498s. μέγα τι σθένος ἃ Κύπρις ἐκφέρειται νίκας ἀεί, «una grande potenza lei Cipride: riporta vittorie sempre»). Vedi, per alcune considerazioni in proposito, ANDRISANO (2011, 316) e, per i riferimenti, tuttavia generici, alle funzioni corali in Sofocle e Aristofane in merito alle riprese di A., PASQUALE (2011, 9, 14-16 e n. 26).

³ Chiamando in causa Afrodite, A., si mette sulla linea d'onda degli antichi Greci e Romani per i quali le divinità, maggiori o minori che fossero, «non solo sovrintendono a determinate azioni, ma anche le *rappresentano* sotto forma di operatori religiosi: in breve, divinità che nello stesso tempo funzionano come modi di azione e categorie cognitive» (BETTINI 2014, 15).

primordi non ha mai cessato di dialogare, e non da ultimo il suo cinema⁴. In questo film del 1995, attualissimo ancor oggi, il regista newyorkese affiancava al racconto scoppiettante di una storia di adozione nientemeno che la fantasmatica presenza di un coro greco. Attraverso questa originale riproposizione, rifunzionalizzata in chiave simbolica⁵, lo spettatore è obbligato a riflettere non solo sulla stravagante vicenda, ma anche su una sofisticata, e a mio avviso non “forzata”⁶, operazione metapoietica, contestualizzabile dichiaratamente nel solco della cultura europea⁷, e non solo per via di questo ammiccante prologo. I titoli di testa scorrono, infatti, al suono di una musica greca moderna in cui è protagonista il bouzouki (Vassilis Tsitsanis, *Neo minore*) e le prime immagini del lungometraggio si aprono con un’ampia panoramica sull’assolato teatro greco-romano di Taormina: vengono inquadrati scena e cavea (vuota) e nello sfondo l’Etna innevato. Siamo senza dubbio in Sicilia in una tarda primavera dei nostri tempi, quando è d’abitudine poter vedere la riproposizione delle antiche tragedie in teatri antichi più o meno grandi e famosi a partire da quello di Siracusa.

2. Il prologo di Mighty Aphrodite: teatro e cinema

A richiamare questi eventi – che si rivolgono come il cinema ad un grande pubblico –, e il loro arduo e a volte irrisolto collegamento con la contemporaneità, la macchina da presa inquadra l’entrata di un coro mascherato e abbigliato con prevedibili lunghi chitoni, chiamato a recitare con voce stentorea. D’altronde può succedere in queste occasioni che un coro tragico sia immaginato ancora così: capita quando la riproposizione delle antiche tragedie, puntando *in primis* ad una resa filologicamente fedele, risulti sulla scena stancamente archeologica, uno strumento didascalico per un

⁴ Per una recente filmografia relativa alla presenza dell’antica Grecia nel cinema, si veda ora VALVERDE GARCÍA (2010).

⁵ Per la riproposizione del coro antico credo che si possa legittimamente parlare di «sottotesto» (BAXTER 2001, 443) del film, ma in senso culturale e dialogico. Di fatto la coralità antica partecipa all’azione del film e ne vanno individuate di volta in volta le funzioni. A. mostra attraverso questo elemento straniante lo spessore culturale del protagonista (un riflesso del proprio, evidentemente): un Pigmaliione – non dimentichiamolo!

⁶ In questi termini si pronunciava il famoso grecista Dario Del Corno in una puntata del Grillo (19/4/1999) di Rai Educational (<http://www.emsf.rai.it/grillo/trasmissioni.asp?d=415#cinema>), dedicata a *Mito e teatro nel rito tragico*, rispondendo ad uno studente a proposito delle presenze del tragico nel cinema contemporaneo da Abel Ferrara a Woody A.: «*La dea dell’amore*, in realtà, ri-attualizza la tragedia greca soprattutto da un punto di vista formale, attraverso una *parodia* delle strutture stesse della tragedia greca. Una parodia graziosa, anche se, a volte, si può ritenere forzata. Ma il soggetto de *La dea dell’amore*, non comporta quell’aspetto problematico e contraddittorio della realtà che è il fondamento stesso della tragedia».

⁷ Il film ebbe successo in Europa, ma non piacque agli americani, forse per via del riferimento ad una tradizione culturale elitaria, nonostante la nomination all’Oscar come migliore sceneggiatura e l’Oscar come migliore attrice non protagonista per la Sorvino. L’incasso americano fu di soli 5 milioni di dollari contro i 15 di costo (GIRLANDA – TELLA 2009, 139).

grande pubblico. Ma il pubblico del teatro nel film è assente: questa “parodo” solenne ha funzione evocativa, non documentaristica. Mette in scena, come sarà immediatamente chiaro, i fantasmi di una “tragedia” dei nostri giorni, gli incubi del protagonista e le sue ossessioni, in modo teatrale più che cinematografico, accostando passato e presente, azione e visione come avveniva nel grande teatro (tragico e comico), affiancando la realtà dell’immaginazione onirica a quella della vicenda raccontata⁸: incubi ed ossessioni inevitabilmente condizionati da una formazione e da una cultura tradizionali⁹. Il nome (Lenny Weinrib) – una non casuale omonimia con un famoso attore newyorkese, scrittore e *voice actor* di famosi *cartoons*¹⁰ – rinvia per un verso da Manhattan ad origini mitteleuropee¹¹, e per un altro sottolinea l’operazione parodica che A. si accinge a costruire. Una storia semiseria che fa sorridere, ridere e riflettere su questioni urgenti (identità, eredità genetica, crisi coniugale etc.) e che rappresenta il ruolo, a volte sorprendentemente centrale del caso – la *tyche* di ascendenza euripidea –, nelle vite dei newyorkesi del ventesimo secolo. Già l’estetica antica, e in particolare Aristotele nella *Poetica* (1452a 2-11)¹², osserva d’altronde come nella vita risultassero

⁸ Si tratta di un espediente che costituisce uno degli elementi spesso utilizzati nel cinema di A. (vedi *infra* n. 23). Per la messinscena delle antiche tragedie nei teatri americani si veda ora FOLEY (2012).

⁹ A. sembra mostrare, in questo ed in altri film di condividere quella tradizione di matrice platonica (*Leg.* 654a) secondo cui l’*achoreutos* era nell’antica Grecia l’uomo incolto, tagliato fuori dalla maggior parte delle relazioni sociali, quindi anche dal godimento estetico. Per interessanti riflessioni a proposito della «song and dance culture» in Grecia e per la successiva tradizione, innovazione, scomparsa del coro si veda ora almeno l’introduzione al volume di BILLINGS – BUDELMANN – MACINTOSH (2013, 1-11). A questo proposito cf. ora anche SMALL (1998, 9) che ha coniato il neologismo «musiciking»: «to music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing». Infine rinvio anche a NAEREBOUT (1997 e 2006). In linea con queste riflessioni è possibile facilmente constatare come, oltre alla musica, elemento di grande ricercatezza nel cinema di A., anche la danza nelle sue diverse espressioni “corali” presenti una ribadita centralità: dalla riproposizione del *musical* (*Everyone says I love you*, 1996), alla festa da ballo in un’altolocata villa della Provenza nel recentissimo *Magic in the Moonlight* (2014), ma si potrebbero aggiungere altri esempi come una ripresa del coro de *I pagliacci* di Leoncavallo in *To Rome with Love* (2012). D’altro canto, a proposito dell’irrelevanza della dimensione corale e del trionfo dell’individualismo narcisistico e della famiglia “borghese” nella nostra società postmoderna, in riferimento al cinema, si veda per lo meno YOUNG (2003, 348-403) e relativa ampia bibliografia: si tratta di una dissertazione di taglio filosofico che non esita ad usare come fonti di discussione almeno due film (*Star Wars* e *Indiana Jones*), significativi per circoscrivere «the homeless family» (pp. 374ss.), quell’unità familiare postmoderna, alienata in un vissuto consumistico superficiale, immemore di tradizione e identità culturale.

¹⁰ Per la biografia dell’attore, scomparso nel 2006, si veda il sito di Wikipedia (http://en.wikipedia.org/wiki/Lennie_Weinrib).

¹¹ Il nome ebraico di origine polacca avrà richiamato per il pubblico statunitense anche un altro famoso artista: il bassista, cantante e tastierista dei Rush, appassionato di baseball, Gary Lee Weinrib. Meglio conosciuto, tuttavia, come Geddy Lee, nome d’arte ispirato dal forte accento con cui la madre pronunciava il suo nome di battesimo. I genitori di Lee erano, infatti, profughi ebrei provenienti dalla Polonia, sopravvissuti ai campi di concentramento nazisti. Quanto basta perché il personaggio dovesse essere guardato con simpatia da A., la cui origine etnica non era dissimile.

¹² Il riferimento a passi della *Poetica*, nel contesto di queste osservazioni sul film di A., servirà a sottolineare come il regista ricorra più o meno consapevolmente agli elementi tradizionali individuati da

spesso stupefacenti quei fatti casuali apparentemente dettati da un disegno prestabilito. L'esempio proposto dallo Stagirita riguarda un assassino, ucciso prodigiosamente dal fatale crollo di una statua: proprio quella innalzata alla sua vittima, un certo Miti. Potremmo quindi dire che A. intreccia una storia quasi incredibile, ma verosimile, in cui i fatti nascono gli uni dagli altri contro ogni aspettativa¹³.

3. L'aprosdoketon

Ma torniamo al prologo della vicenda: l'evocazione del coro alla sventurata umanità, con la citazione degli esemplari e altisonanti personaggi mitici vittime del volere degli dèi (Achille, Edipo, Medea¹⁴), innesca la parodia come sulla scena comica antica: una parodia segnalata dal subitaneo *aprosdoketon*¹⁵. Qual è l'elemento inatteso? Quale la nuova vicenda da affiancare ad eroi ed eroine del passato? Prendete ad esempio – continua il coro – il caso di Lenny Weinrib. Dal mondo aulico e lontano del mito si ritorna alla realtà mediocre del presente: il personaggio sconosciuto, che rimanda per omonimia alla voce dei *cartoons*, mostrerà nella scena successiva il suo profilo comicamente nevrotico, ma intanto la sua vicenda viene definita coralmemente in modo ironico e ampolloso «una storia greca e senza tempo quanto il fato stesso». Aprendo il film in questo modo originale, il suo autore comunica al pubblico la necessità del dialogo con il nostro passato culturale anche remoto, perché alcune domande cruciali, cui non è facile dare risposta, sono ancora le stesse che ci assillano nella contemporaneità. Non tutte certamente: allo svolgimento del film sarà affidata, infatti, la riflessione parallela sulla nostra diversità e sulla lontananza da quel mondo, nonché sui

Aristotele per la costruzione di una buona struttura drammaturgica. La *Poetica*, al di là delle intenzioni prescrittive, rimane ancora uno strumento utile per una buona analisi semiotica dello spettacolo, e non solo teatrale. Sottoposto a questa verifica, A. risulta un cineasta "classico", un esponente del genere serio-comico che a buon diritto, prescindendo dal mezzo usato, si inserisce con rinnovata creatività nel filone della satira, tuttavia non discostandosi mai dalle urgenze del proprio presente, anche quando si trovi ad utilizzare digressioni fantastiche e oniriche, non troppo diversamente da come se ne servivano i comici dell'*archaia*, Aristofane tra i primi e, secondo modalità diverse, gli stessi tragici. Basti ricordare la presenza del fantasma di Dario nei *Persiani* di Eschilo o la visione di Clitemestra, figura sognata dal coro delle Erinni, nelle *Eumenidi*, per non parlare del teatro shakespeariano, riferimento irrinunciabile nella cinematografia di A.

¹³ Per la verosimiglianza degli eventi rappresentati, non necessariamente reali ma possibili si veda anche *Poet.* 1451b 37-39.

¹⁴ Per le antiche figure femminili nel cinema si veda NIKOLOUTSOS (2013), che tuttavia non si sofferma sul nostro film, e più in generale WINKLER (2001).

¹⁵ Per un'analisi dei cosiddetti «Allenist devices», in particolare *parody* e *metafiction*, si veda BAELO-ALLUÉ (1999). Per la nozione di «laying bare the device» messa a punto da Šklovsky, si veda già ANDRISANO (1993). Se tuttavia è vero che A. «parodies the conventions of the Greek Tragedy» (p. 393), va ricordato come questa operazione non è nuova, ma già presente nell'antichità: Allen sembra mostrarne consapevolezza. Ecco che allora sono più facilmente risolvibili le questioni poste sul tappeto dalla studiosa in questione (p. 397). Ne daremo conto nel corso della trattazione.

nuovi esiti di una narrazione serio-comica, che tuttavia ancora risente di forti legami con il teatro.

4. Una trama complessa

La trama di questa storia non è “semplice” in senso aristotelico, fatta cioè di scene giustapposte che conducono per accumulazione ad un lieto fine¹⁶. È una trama complessa perché prevede una classica peripezia, ma non un vero e proprio riconoscimento. Si serve alla maniera euripidea di un *deus ex machina* che diventa, tuttavia, personaggio secondario: si mescola alla vicenda e non ne rimane estraneo spettatore. Risulta, infatti, fondamentale per chiudere la vicenda, ne determina cioè il finale positivo, giocato su un incontro casuale che cambierà anche la sua esistenza oltre a quella di una protagonista che non poteva non meritare un riscatto. Non si tratta perciò di un *deus ex machina* preso in prestito da Euripide¹⁷: certo la citazione di Euripide è sottesa all’episodio, e proprio per questo si tratta ancora una volta della divertente parodia di un *deus ex machina*¹⁸ con cui si ammicca al pubblico colto. Il montaggio del film, a cura dell’allora stretta collaboratrice di A., Susan E. Morse, concorre a strutturare la vicenda in accordo alla trama complessa, che viene articolata in diciotto scene, la cui sequenza crea una sorta di *suspense* divertente e prolungata¹⁹.

5. Una scena simposiale

Lasciata l’evocazione della solare Taormina, l’imprevisto passaggio ad un ristorante di Manhattan presenta in azione il protagonista Lenny, giornalista sportivo (A.), e la moglie Amanda (Helena Bonham Carter), gallerista in carriera, che cenano con una coppia di amici in attesa di un figlio. La situazione “simposiale”, prediletta da A. per

¹⁶ Cf. in Aristot. *Poet.* 1452a 15-22 la nota distinzione che oppone ad una trama «semplice» quella «complessa» giocata su «peripezia» e «riconoscimento», due elementi con cui A. gioca nel film per rendere il finale della vicenda assolutamente imprevedibile e divertente, ma anche modernamente privo di un classico «scioglimento».

¹⁷ Questo modo tragico di arrivare alla soluzione era notoriamente avversato da Aristotele (*Poet.* 1453b 1-14). Cf., per l’uso del *deus ex machina* in tragedia (e commedia), ANDRISANO (1993); MARZULLO (1993, 318-38); FIORENTINI (2013, 134-6) e relativa più recente bibliografia.

¹⁸ Vedi *infra* pp. 370s. Il *deus ex machina* prefigura un lieto fine o meglio la soluzione di nodi che appaiono inestricabili: ma si può davvero dire che, ad esempio, nell’*Oreste* euripideo si tratti di questo? Le scelte drammaturgiche del tragediografo in realtà comportano un’intrinseca e sconcertante ambiguità, una dolorosa ironia: solo se scendesse un dio la situazione drammatica si potrebbe risolvere. Nella vita una vicenda come quella rappresentata nell’*Oreste* non si risolve. A. naturalmente elimina dai suoi racconti ogni elemento metafisico a favore di una soluzione tanto casuale quanto concreta. La vita, tuttavia, riserva delle soluzioni a volte inattese.

¹⁹ L’editor Susan E. Morse lavorava con A. già dal 1977, quando era stata assistente di montaggio per *Annie Hall* (*Io e Annie*). Divenuta montatrice principale per *Manhattan* (1979), avrebbe poi montato tutti i film di A. dal 1980 al 1999, allontanandosene in seguito alle vicende giudiziarie del regista.

molte scene di apertura, consente di tratteggiare in poche battute il carattere dei quattro personaggi newyorkesi attraverso le inquadrature della macchina²⁰: Amanda vuole un figlio, forse sedotta dalla condizione dell'amica, ma il lavoro non le consente di perdere un anno per una gravidanza e vuole quindi adottare. Suscita così la reazione vibrata ed autoironica di Lenny (già al secondo matrimonio, ma senza esperienza di precedenti paternità), che ha «award-winning genes»²¹ e li vuole trasmettere («I'm going to pass them on»), che ammette l'orgoglio del possesso ed è contrario perfino ad una scelta di genere (Amanda: «what do you mean, he? Why can't we adopt a girl?»), ma pronto invece ad accogliere le paure conformiste dell'amico («I'd be afraid that I might get a bad seed... you read that in the tabloids all the time!»), e quindi incline ad immaginare la conseguente tragedia creata dal frugoletto («he turns thirteen, we go to sleep at night, he'd split our head with an axe»).

La successiva nuova virata sulla scena del teatro greco oggettiva le paure del protagonista, ne concretizza le fantasie catastrofiche, tuttavia nobilitate dal ricorso al mito, paradigma ancora attuale²² di questioni cruciali: l'identità, l'appartenenza ad una stirpe, le bizzarrie del codice genetico. Questioni antiche, ma sempre urgenti, e ancor più attuali oggi in tempi di fecondazione eterologa. Il protagonista colto sembra paranoico – così dice di lui l'amica gravida, piacevolmente gratificata dalla sua condizione. La comprensibile paura dell'ignoto attiva nell'indisponibile Lenny, incline a “drammatizzare”, un dialogo interiore con i fantasmi che scaturiscono dalla propria cultura. Il regista li reifica, come solo il cinema può fare – ma già il teatro, come abbiamo detto –, esibendo così anche la fertile fantasia del proprio *alter ego* (Lenny Weinrib), della sua componente razionale e superegoica. Ne offre una visualizzazione “drammatica” proiettandoli nuovamente sulla scena assoluta: li lascia liberi di agire, non diversamente da un drammaturgo greco, che ogni volta riproponeva secondo istanze diverse i racconti dei propri progenitori, i personaggi del mito, ritradotti in nuove forme per ogni nuova occasione.

²⁰ Il movimento della macchina inquadra frontalmente solo il protagonista, sottolineandone mimica e gestualità nevrotica e la tendenza autoironica all'iperbole e al paradosso, nonché i maldestri tentativi di cogliere in contraddizione la seconda moglie, di cui sembra non avere ancora accettato il ruolo. Amanda è ripresa di profilo o di spalle con i capelli che spesso le coprono il volto e gli occhi quasi sempre bassi a segnalare insicurezza, fragilità, e solo a tratti un piglio più deciso che tradisce il desiderio di una affermazione alternativa: l'adozione perché il mondo è sovrappopolato, l'avanzamento nel lavoro. L'amica rappresenta la tipologia opposta di donna, più tradizionalmente appagata della propria condizione. Questa coppia più conformista ricopre quella funzione ancillare necessaria a lasciare emergere nel teatro drammatico di tutti i tempi la “straordinarietà” dei protagonisti.

²¹ Lenny usa divertenti metafore prese a prestito dagli ambienti sportivi che frequenta per lavoro. «I gotta run out and get some weights. He is light as a feather» – dirà del neonato adottato da Amanda, cui egli si è opposto vanamente.

²² Si veda in proposito anche MICHELAKIS (2013, 139).

6. Laio, Giocasta e l'Edipo di Harlem

La dinamica di questa seconda incursione nel teatro antico risponde allo stesso obiettivo parodico. La scena diventa teatro di un dibattito vibrato tra il fantasma di Laio e quello di Giocasta: il primo che lamenta la propria morte per mano del figlio, ma si chiede anche se esista un vuoto nel matrimonio dei Weinrib, e l'altra che cerca di attenuare le responsabilità di parricidio e incesto e difende l'istinto di maternità di Amanda, antico quanto la terra («a woman's urge to motherhood is old as the earth»). Il ricorso all'attualità – il corifeo ricorda anche come sia nata una nuova professione a 200 dollari l'ora per un'ora da 50 minuti («a whole profession was born, charging sometimes 200 an hour»)²³, mentre entra in scena lo storpio e caracollante Edipo, riconducono con modalità paratragica alla trama del film (**sequenza 1**).

La vicenda porrà al centro del *plot* la ricerca dell'identità di Max²⁴, il bambino imposto senza ulteriori discussioni da Amanda a Lenny, il figlio di una ragazza madre – elemento centrale del racconto –, che si rivelerà molto dotato e che non dovrà arrovellarsi a scoprire le sue origini. Lo farà il padre adottivo, il vero Edipo di Harlem (così il fantasma di Giocasta definisce Lenny, che per lavoro frequenta le palestre del quartiere afro-americano). Di fronte all'eccezionalità del figlio (grande personalità, senso dell'umorismo, perfetto uso della sintassi), ne vuole testare il patrimonio genetico e la connessa ereditarietà scovando la madre per appurarne le straordinarie doti, guarda caso in un momento di crisi coniugale. Amanda, infatti, superando la resistenza ad ogni cambiamento di Lenny, ha pervicacemente²⁵ traslocato dall'Upper East side a Tribeca, perché nel quartiere alla moda si è trasferita la galleria in cui lavora e da cui vorrebbe sganciarsi per aprirne una propria. Si allontana emotivamente da Lenny, obbligandolo a frequentare persone noiose²⁶, ma idonee a facilitare questo percorso, potenziali

²³ Il coro commenta: «the children grow up. They move out. Sometimes to ridiculous places, like Cincinnati, or Boise, Idaho. Then you never see them again». E il corifeo aggiunge con voce altisonante: «You'd think once in a while they'd pick up a phone». Per alcune osservazioni sull'intreccio di elementi antichi e attuali, si vedano le conclusioni dell'analisi del film da parte di ARAÚJO (2011, 108) e quelle di FOKA (2014, 3s.).

²⁴ In omaggio forse alla commedia classica e ai destini insiti nel nome, sia Max che Amanda appaiono *speaking names*: il superlativo Max (“massimo”) viene scelto perentoriamente dalla madre adottiva (donna bella, attraente, volitiva, “da amare”), che scarta le comiche proposte del marito, preoccupato dell'eufonia del nome affiancato ad un cognome ebraico (Weinrib), ma altresì proteso all'evocazione di personaggi-mito (Groucho, Harpo, Django etc.) per dare al figlio un nome promettente e beneaugurante.

²⁵ A delineare indirettamente il carattere deciso di Amanda ed il vissuto di Lenny, il “perdente” all'interno della coppia, basti citare la famosa scena del trasloco a Tribeca, di cui il bambino chiederà ragioni domandando in aggiunta chi comanda in casa. Notoriamente Lenny ama l'Upper East Side e non si sarebbe mai trasferito. È costretto, dunque, a rispondere: «I'm the boss... mommy's only the decision-maker» e, a conferma di un ruolo non secondario in famiglia, insiste di avere inoltre «the control on channel change».

²⁶ Lenny deve rinunciare ai propri divertimenti, come andare a vedere Edward Albee a teatro: la passione del regista non manca mai di essere menzionata.

finanziatori, oltre al titolare della galleria che di lei è visibilmente innamorato e che ha casa nell'odiata (da Lenny) East Hampton. Il rapporto è in crisi – la divertente scena del mancato amplesso, in cui il protagonista perde l'orientamento, ne denuncia comicamente le difficoltà. Un amico di Lenny tenta di rincuorarlo, lo invita con il cosiddetto “messaggio paradossale” ad apprezzare le cose che ha, compreso un figlio di talento: anche se adottato, «a good father, a dynamite mother produce a kid like Max».

7. Il tuono di Zeus

La madre...! Si riattiva pericolosamente la fantasia di Lenny, l'azione si mette in moto con un esordio sonoro: è il tuono di Zeus che porta Lenny a diventare personaggio dei suoi deliri onirici. Ora il regista, in un'operazione di sdoppiamento dal protagonista che ne è inequivocabilmente la proiezione²⁷, porta la sua creatura ad interloquire in panni moderni – quasi uno spettatore che faccia irruzione sulla scena moderna di una tragedia greca – con quell'antico coro che per la straordinaria occasione si prodiga ad abbassare i toni, ad “imborghesirsi”, attualizzando se stesso nel trasformarsi in coro da parodia mitologica²⁸. Suggestisce, quindi, cautela in toni semiseri, abbassando il registro linguistico fino alla trivialità del quotidiano («Let sleeping dogs lie. Curiosity. That's what kills us. Not muggers or all that bullshit about the ozone layer. It's our own hearts and minds») (**sequenza 2**). Ma Lenny vuole scoprire quella madre alla dinamite, che sarà sicuramente fantastica!

L'incursione esagitata del protagonista in quel proprio teatro mentale è operazione visionaria, non ignota, ad esempio, alla commedia greca antica, nella fase classificata come *archaia*, uno spettacolo non illusionistico, la cui trama non creava insuperabile barriera nei confronti della cavea. Il pubblico era parte integrante dello spettacolo: coro ed attori gli si rivolgevano, a nome dell'autore (parabasi) o nel loro ruolo di attori alle prese con i loro personaggi. Il metateatro è elemento essenziale della commedia classica, aristofanea *in primis*.

Da regista consumato e creativo, A. immagina una soluzione uguale e contraria, che il mezzo cinematografico enfatizza: è lo spettatore Lenny che irrompe nel proprio

²⁷ Molto severo nei confronti del film – il titolo dell'articolo *L'Orestie à la portée de tous* è ingeneroso ed è in qualche modo non pertinente, anche se l'*Agamennone* è indirettamente citato –, in riferimento all'inafferrabilità del regista nel passare da un genere all'altro, scriveva SEGUIN (1996, 26): «ces diversions, ces fuites et ces retours [...] ne font, en fait, que creuser et reconstruire, avec une variété très grande de techniques, l'épaisseur qui sépare l'auteur et son personnage».

²⁸ Notoriamente non possediamo l'intero copione di una commedia greca giocata sulla parodia mitologica, un filone nato proprio in Sicilia con Epicarmo (cf. Aristot. *Poet.* 1449b 6-9), ma che ebbe ad Atene rappresentanti come Cratete o come lo stesso Aristofane, più noto per la specificità “politica” dei suoi spettacoli. La produzione frammentaria ed i titoli sopravvissuti dimostrano, in realtà, che si cimentò anch'egli in questo genere di operazione. Per alcune considerazioni su un frammento corale delle *Danaïdi* rinvio ad un mio contributo in c.d.s. (ANDRISANO in corso di stampa).

delirio onirico. Un'operazione surreale, un confronto con la parte razionale di sé (il coro) che tenta di riportarlo alla saggezza e all'equilibrio (in omaggio alle funzioni tipiche di un coro greco)²⁹. A questa scena dettata da una sofisticata fantasia immaginifica, tesa ad esaltare l'eroe comico e degna del filone comico-satirico aristofaneo³⁰, si accompagna da questo momento in poi la reificazione delle funzioni razionali e superegoiche del protagonista nelle vesti del corifeo³¹ che, quale ectoplasma fantasmatico³², esce dalla scena teatrale per divenire interlocutore reale dal momento in cui ha inizio l'azione: Lenny è deciso a trovare la portentosa madre del figlio e si reca a chiederne il nome, che gli verrà naturalmente negato, dall'amica di Amanda, Carolyn Hester, impiegata all'ufficio adozioni, che ha procurato loro il bambino.

8. L'eroe comico

Tradizionalmente l'eroe comico³³ è trasgressivo, è costretto a superare i limiti dell'anonimato: gli si confà l'iperbole, che cinematograficamente nel nostro caso si

²⁹ Si veda in proposito anche FOKA (2014, 15-17).

³⁰ Credo, infatti, che si dovrebbe accostare *MA* al lungo elenco di film che WINKLER (2013, 938s.) cita come «outstanding examples» della presenza aristofanea nel cinema.

³¹ Non mi sembra condivisibile l'analisi di BALEY (2001, 211s.), che legge in modo generico una «implicit identification of the chorus with Allen's screen persona»: una lettura che, tuttavia, permette allo studioso di replicare a chi vede nella presenza del coro semplicemente un elemento comico («some of the film's reviewers perceived the chorus' presence in *MA* as an arbitrary mean of producing a few easy laughs as a device pushed well beyond its comic limit»).

³² Questo elemento surreale, che sottolinea l'artificialità di ogni prodotto artistico e la sua totale autonomia rispetto alla realtà, verrà utilizzato, ad esempio, in modo simile in *To Rome with love* (2012). L'architetto John Foye, un americano colto in visita a Roma dopo molti anni, che gode gironzolare nella città piuttosto che visitare rovine – gli inducono una sorta di “melancholia” – si materializza accanto al giovane studente di architettura, che l'ha riconosciuto per strada, intervenendo con consigli e avvertimenti quando costui si innamora dell'amica della fidanzata. La sua funzione è analoga a quella del corifeo: egli rappresenta il punto di vista razionale di fronte all'irrazionalità di un innamoramento, prevedibilmente sfortunato. Ma fin dai tempi di *Play it Again, Sam* (1972), non a caso un adattamento della commedia scritta e messa in scena come protagonista da A. a Broadway (1969), questo meccanismo tutto teatrale era stato adottato per le ripetute materializzazioni del grande Humphrey Bogart.

³³ L'eroe comico trionfa sulla scena fin dalle prime commedie di Aristofane, le uniche che ci permettono di identificare compiutamente l'originario profilo del personaggio. Si tratta di un visionario: una figura spesso grottesca e solipsistica che muove l'azione e ne costituisce il perno. Lo statuto di questo protagonista si evolve col mutare della situazione storica e sociopolitica. Nell'ambito della stessa produzione aristofanea è possibile vederne tipologie variegata: nelle *Rane*, messe in scena nel 405, in un anno di crisi, protagonista è lo stesso Dioniso, dio del teatro, in onore del quale si organizzano annualmente gli agoni teatrali. La commedia di Menandro e in seguito la commedia latina presentano prospettive e strategie nuove: i tempi sono cambiati, i contesti culturali sono diversi. Prevale quindi – per dirla molto brevemente – il carattere del personaggio, ed è da questo che scaturisce l'azione, oppure si afferma la rilevanza di una funzione: il servo plautino diviene, ad esempio, regista in scena e determina lo svolgersi della trama. Si vedano, per un'analisi della figura dell'eroe comico, almeno WHITMAN (1964); TORRANCE (1978); LANZA (1989); HENDERSON (1993); FILOCHE (2007) etc. Non mi sembra condivisibile l'analisi di BALEY (2001, 211), che legge una «implicit identification of the chorus with Allen's screen

realizza in una ossessiva compulsività, quella che il coro giudicherà la debolezza più rischiosa e stupida: «of all human weaknesses obsession is the most dangerous» (cf. **sequenza 3**). Weinrib non si dà per vinto, approfitta della momentanea uscita dall'ufficio della signora Hester per rientrare e cercare forsennatamente la chiave dello schedario – la scena è commentata da un crescendo di tromba (Benny Goodman, *I've found a new baby*) – e altrettanto forsennatamente la pratica necessaria agli assillanti interrogativi che lo tormentano. Ma al posto della signora Hester si materializza a questo punto il corifeo che, con atteggiamento parabatico, si toglie la maschera³⁴: nella presente “drammatica” situazione, quella della ricerca delle origini del proprio figlio, Lenny si immagina protagonista di un'antica tragedia, il cui capo–coro, da interlocutore saggio ed equilibrato, cerca di dissuaderlo dal procedere nell'insensata ricerca. Weinrib vive un contrasto interiore tumultuoso e A. ne reifica il super–ego nei panni dell'antico personaggio, ancora non disposto alla mediazione, ma fedele al suo ruolo di “spettatore in scena”. Il regista costruisce una parodia non solo giocando con l'immaginario dell'antico teatro classico, ma utilizzando ogni potenzialità metateatrale, come in questa scena, in cui nel divertente e singolare dialogo tra protagonista e corifeo, vengono parafrasati per il pubblico più colto addirittura alcuni capisaldi della *Poetica* aristotelica. Oltre ad una allusione ad *Antigone*, con l'evocazione del contrasto tra “legge” (quella che Lenny infrangerebbe, secondo il corifeo, rubando il fascicolo dall'archivio) e “legge superiore” (quella che Lenny rivendica come diritto di sapere chi è la madre di suo figlio), il protagonista è costretto a teorizzare il proprio ruolo di fronte all'interlocutore (un “doppio”, come lo sarà successivamente Cassandra), che gli rinfaccia di aver idealizzato la madre del figlio perché in crisi con la moglie e che si rifiuta di fare la guardia per facilitare il furto del fascicolo archiviato. Sarà, perciò, sempre un membro del coro («That's why you will always be a chorus member!») – lo schernisce Lenny, che si riserva invece il ruolo di colui che agisce³⁵, che prende iniziative, che fa succedere le cose («I act. I take action. I make things happen») (**sequenza 4**).

persona»: una lettura che permette allo studioso di replicare a chi vede nella presenza del coro semplicemente un elemento comico.

³⁴ La parabasi è notoriamente sezione corale tipica della commedia: un inciso metateatrale in cui i coreuti a faccia scoperta si rivolgono al pubblico, lasciando momentaneamente il ruolo imposto dalla trama. Ispirato da questo antico espediente, nel costruire la paratragedia di Lenny Weinrib, A. se ne serve quando sposta i personaggi dell'antica *performance* nella *location* newyorkese. Il movimento è biunivoco, perché anche i personaggi moderni irrompono sulla scena del teatro di Taormina: viene così sottolineata la relazione forte tra passato e presente nonostante le vistose differenze che i costumi e le maschere sottolineano visualmente. Qualcosa di nuovo sotto il sole continua ad esserci.

³⁵ Cf., per l'azione come caratteristica prima del personaggio teatrale, almeno Aristot. *Poet.* 1448a 27-29 e il famoso passo sulla catarsi (1449b 24-28: 26).

9. *L'azione*

Partendo, infatti, per la Pennsylvania alla ricerca della fantomatica ragazza–madre, Lenny scopre in breve che la ragazza ha cambiato diversi nomi: voleva fare l'attrice ed è iscritta al sindacato comparse, ma in realtà si è buttata sul porno. Non è una star e si chiama Judy Cum³⁶, l'ultimo “nome d'arte” dopo una serie di cambiamenti (Leslie Wright, Linda Ash etc.): in realtà fa la prostituta. Lenny è sconvolto, anche perché contemporaneamente si intensifica la tensione nei rapporti con la moglie dopo un week-end al mare in casa del gallerista che, innamorato di Amanda, propone loro l'acquisto di una casa accanto alla propria.

Depresso, Lenny reagisce con le solite battute paradossali e dopo la gita in barca esclama: «It's no problem. I don't mind throwing up into the wind». L'istinto paranoico rischia di travolgerlo, a tal punto che si materializza questa volta al suo fianco il personaggio di Cassandra. È questa volta un'angelica fanciulla in costume greco che si allontana per un attimo dallo spettacolo di quell'antica tragedia messa in scena dal delirio di Weinrib. Cassandra è in realtà un altro “doppio” del protagonista, che è caratterizzato da un carattere bifasico, alternante: l'antica e preveggente sacerdotessa ne rappresenta gli aspetti fobici e gli rimprovera, infatti, di aver cercato la madre del figlio. E quando Lenny ridicolmente le dice (dice a se stesso!) di non fare la Cassandra, lei, divenuta ormai personaggio interlocutore, risponde: «I'm not such a Cassandra. I am Cassandra», ingiungendogli di non comprare la casa al mare per via dell'erosione della spiaggia e ...del mutuo pesante³⁷ («I see big problems with beach erosion. And a heavy mortgage») (**sequenza 5**).

10. *L'incontro con Linda Ash*

Deciso ad andare a fondo, Weinrib fissa un appuntamento con Linda Ash (*alias* Judy Cum) con una balbettante telefonata, durante la quale il corifeo, nuovamente materializzatosi, gli prospetta, in sintonia col suo ruolo, la verosimile possibilità di un tradimento, il rischio di contrarre l'AIDS, ma con una nuova disponibilità questa volta a

³⁶ Nell'ottimo doppiaggio italiano, una “traduzione” che traspone con intelligenza l'umorismo alleniano, il nome diventa Judy Orgasm.

³⁷ Quando successivamente Lenny rivelerà alla moglie i suoi timori rispetto all'acquisto della casa, si sentirà rispondere di non fare la Cassandra («Beach erosion? Come on, now. You're such a Cassandra»), a conferma dello sdoppiamento che il regista ha appena realizzato nella scena precedente. Per il doppio, elemento centrale nel cinema di A., mutuato dalla commedia antica e poi presente nella successiva tradizione di letteratura, teatro, cinema, si veda per lo meno FUSILLO 1998, BETTINI (2000, 184-204 e 2004, 217-30), e, a proposito della tradizione della “tragicommedia” *Anfitrione*, PASETTI (2007, 20-22). A proposito del film *Zelig* (1983), esemplare a questo proposito, il regista afferma, nel recente documentario-intervista *Woody* (2013) di Robert B. Weide, come si tratti di un tema psicologico universale, il fatto di voler diventare uguali al vicino.

farsi coinvolgere nella “trama”³⁸. Man mano che ci si avvicina al grande incontro, alla “peripezia” della storia, il super-ego di Lenny, o meglio dire lo “spettatore in scena” «of a tale as Greek», si lascia coinvolgere, dà suggerimenti, fornisce la penna a Lenny per scrivere l’indirizzo di Linda, gli tiene ferma la carta. La comicità prende il sopravvento con il nuovo mascheramento del protagonista, che per l’occasione si fregia dell’altisonante cognome Gildersleeve³⁹, funzionale anche a sottolineare la distanza culturale tra l’intellettuale newyorkese e la sprovveduta ragazza di provincia⁴⁰ (**sequenza 6**). Con l’entrata in scena di Mira Sorvino, la cui prodigiosa interpretazione fu premiata con l’Oscar⁴¹, ha inizio un divertente *crescendo* di situazioni paradossali, a partire dall’incontro dei due protagonisti nella casa della ragazza.

La ragazza, tanto bella quanto apparentemente semplice e ingenua, non riesce a nascondere la tristezza legata alle vicissitudini del passato e all’abbandono del figlio. Si instaura uno stravagante rapporto con il Pigmalione entrato bruscamente nella sua vita, che vorrà solo parlare – non godere delle prestazioni che gli vengono insistentemente offerte! – per indirizzare, non senza toni moralistici e predicatorii, la sua prorompente interlocutrice verso una vita normale. Il personaggio di Linda conferma, anche per via delle doti della Sorvino, di appartenere a una commedia semiseria, ad un genere di comicità che non vive solo di battute triviali (Linda ne inanella una dopo l’altra)⁴², ma che affianca la serietà alla buffoneria. Figlia d’arte – il padre è l’attore e regista italo-americano Paul Sorvino – Mira mostra già a questo suo secondo film un talento innato. La comicità del suo personaggio è senz’altro legata anche al tono di voce, non imposto dal regista, ma da lei stessa scelto per apparire «less intellectually gifted» (si veda l’intervista a Will Harris del 2011, cf. http://en.wikipedia.org/wiki/Mighty_Aphrodite). A. gliene chiese spiegazione e lei rispose che «the voice affected how she approached the character, and that if she changed the voice the character changed».

³⁸ Per il relativismo, di cui a tratti è portatore il coro di A., si veda BALEY (2001, 211s.).

³⁹ Risalendo ad un antico casato sassone di Norfolk in Inghilterra (a partire dal XIII secolo). Ma non possiamo neppure escludere – come mi suggerisce il collega Luigi Spina – che ci sia un riferimento al famoso Basil Lanneau G., filologo classico statunitense e professore di greco all’Università della Virginia e alla Johns Hopkins di Baltimora, noto anche in Europa tra i classicisti come autore di una *Syntax of classic Greek* (1900), nonché fondatore dell’«American Journal of Philology».

⁴⁰ Impallidito di fronte alla prorompente bellezza di Linda che appare nel vano della porta d’ingresso, Lenny chiede del Perrier, ma passa alla richiesta di acqua del rubinetto, quando si rende conto dello *status* sociale dell’interlocutrice, che evidentemente non sa di che cosa si tratti. Più prosaicamente, di fronte allo sconvolgimento di lui, lei gli chiede se abbia avuto un ictus.

⁴¹ Cf. *supra* p. 351, n.7.

⁴² Il primo confronto tra Lenny e Linda è degno della comicità aristofanea. La pornstar che sogna di arrivare a Broadway, quasi erede di un *bomolochos* di fronte ad un *ieron* diversamente colto, sottolinea di avere un gran senso dell’umorismo e di saper incassare le battute. La casa è piena di inequivocabili simboli sessuali e fallici, nonché di regali di dubbio gusto ricevuti dai clienti. Linda mostra, ad esempio, al povero Lenny un orologio antico (*sic!*) illustrandone il marchingegno («See? As the mainspring goes back and forth, the bishop keeps fucking her in the ass»). Non solo ma la comicità nasce altresì dal fatto che la ragazza «repeatedly misconstrues what the others say» (BOFF 2007, 14).

Lenny viene cacciato via. Gli viene restituito il denaro con cui voleva solo comprare il tempo della ragazza per offrirle buoni consigli sul versante professionale (non farsi pagare per i porno, se il traguardo agognato è Broadway) e personale (una nuova prospettiva: un marito e un figlio). La sera a casa, mentre mette a letto il bambino, che egli considera incredibilmente eccezionale, si immagina nuovamente protagonista di un episodio paratragico, il cui coro gli suggerisce di fermarsi per accettare la verità. E mentre Cassandra prevede disastri, catastrofi, avvocati, ecco arrivare l'immane messaggero che deve raccontare ciò che accade nello spazio extrascenico: egli viene, infatti, dal "centro", dove Lenny Weinrib, la cui curiosità è stata riattivata dal primo incontro, vuol rivedere la prostituta, incapace di liberarsi dei propri demoni. È lo stesso desiderio di conoscenza che spingeva Edipo al fondo della propria storia, che ora, nella *detorsio* comica, costringe Lenny a rivedere la donna⁴³. Respinto telefonicamente da una serie di insulti – continua a raccontare con voce altisonante il messaggero, che non esita a riferirne anche i più triviali –, il protagonista sconcolato si apposta di fronte alla casa. Con sottile senso dell'umorismo il regista deforma una volta ancora in senso comico, come nelle antiche parodie mitologiche, la "drammatica" vicenda di Lenny. Il messaggero conclude, infatti, senza abbandonare la recitazione solenne, che l'incontro avviene davanti alla lavanderia e con questa affermazione banale, che fa ripartire l'azione, la sequenza "metateatrale" si chiude (sequenza 7).

11. *Il secondo incontro con Linda Ash e la festa dei genitori di Amanda*

Lenny porta al ristorante Linda, ne deve conoscere l'albero genealogico, capire da dove viene l'intelligenza del figlio adottivo. Spera ancora di scoprire qualcosa di strabiliante. E d'altronde che cosa mai si chiedevano al primo incontro i personaggi epici se non chi sei, da chi sei nato, da dove vieni. Le origini, le radici, la patria. Sono interrogativi ancora fondamentali per un eroe della buona borghesia newyorkese, colto e capace all'occasione della battuta ironica anche di fronte a rivelazioni sconvolgenti. Il padre di Linda era uno spacciatore, ladro di macchine, perfino epilettico, e Lenny chiede comicamente alla ragazza se per caso non abbia tralasciato qualcosa! Non si arrende: vorrebbe trovare almeno un talento in quella disastrosa famiglia. E in effetti il fratello del padre era bravo in matematica: è a lui che la ragazza deve la sua intelligenza! –, peccato che, essendo uno "stupratore a catena", abbia passato la sua vita in carcere. La conversazione procede tra battute esilaranti in omaggio a dialoghi che lasciano emergere l'ingenua e stravagante personalità di Linda, avviata alla carriera di pornodiva, che le ha fatto scoprire l'amore per la recitazione (!) dopo vicende di

⁴³ Per il desiderio di conoscenza come argomento principe del film si veda BAILEY (2001, 211-19).

vagabondaggio, tentativi abortiti di trovare un lavoro serio, esperienze sentimentali fallimentari. Dialoghi che ribadiscono d'altro canto l'ossessione iperbolica del padre adottivo, la cui urgenza sarà ormai solo quella di redimere la giovane. I due vanno all'ippodromo, lei vuol far colpo su di lui, un uomo che comincia a piacerle, ma punta sul cavallo sbagliato e rivela tutta la frustrazione della perdente abituale. Lenny la rassicura: fedele al suo personaggio, le fa una serie di complimenti, ma con ironica amarezza non riesce a non tradire il suo sgomento («You're obviously a state-of-the-art philatrix»), per concludere poi paternalisticamente che la ragazza non è stupida, ma fa cose stupide («I don't think you're stupid. I think you're doing a stupid thing with your life»). Questa volta è lei che chiede di rivederlo: lui per la prima volta rivela di avere moglie e figlio. Il "riconoscimento" comincia ad essere biunivoco: Lenny sa ora molte, troppe cose di Linda; Linda apprende che Lenny è un uomo sposato.

Sposato con una donna in carriera di estrazione borghese, abbiamo detto. La macchina da presa si sposta ora, infatti, sulla festa dei genitori di Amanda che celebrano i venticinque anni di matrimonio: un ambiente intellettuale, raffinato, in cui i dialoghi convenzionali sono accompagnati dalle note di un pianoforte che campeggia al centro della casa. Lenny casualmente verrà a sapere dalla giovanile e bella suocera che la tanto agognata galleria della moglie si aprirà finalmente: a Soho! Ci sono i finanziamenti, si tratta ormai di una realtà. Amanda, il cui impegno lavorativo aumenterà, si schermisce di fronte all'imbarazzo del marito, che, pur tagliato fuori da ogni informazione, mostra una soddisfazione tutta di maniera: il solco tra i due sembra approfondirsi. Sullo sfondo, appena menzionato, ma pur sempre presente, Jerry Bender.

12. *La prova di recitazione: finzione e verità*

Riesce difficile, per dare conto della complessità dell'operazione di A., non ripercorrere la trama del film nei suoi vari passaggi. Niente è lasciato al caso: sceneggiatura e dialoghi rispondono ad una costruzione, una *poiesis*, in cui ogni dettaglio, anche una singola battuta, ha una funzione definita e circoscrivibile. Una trama complessa, aristotelica nelle forme, sofoclea per tematiche e ambiguità, aristofanea negli aspetti parodici⁴⁴. Lenny Weinrib fa tutto quello che fa per appagare la sua brama di

⁴⁴ A. si colloca nella tradizione della satira aristofanea perché ne assume i meccanismi piuttosto che riprenderne le trame (per cui si veda ad es. WINKLER 2013), che nascono sempre dall'esperienza del presente, dalla sua estemporanea creatività. Durante i sopralluoghi con Di Palma a Taormina A. racconta in un'intervista che anni prima, guardando la figlia adottiva Dylan, molto intelligente, aveva pensato che i genitori biologici dovessero essere delle persone in gamba. Si dimenticò, quindi, di questa riflessione, ma mesi dopo gli venne in mente che sarebbe stato divertente scrivere una storia su un personaggio ossessionato dall'idea di potersi innamorare della madre del proprio figlio adottivo, magari in un momento in cui il proprio matrimonio è in crisi, per scoprire poi che è una prostituta, una donna volgare e incolta (BALEY 2001, 211; GIRLANDA – TELLA 2009, 138s.). Per i riferimenti ad Aristotele nei film di Allen, rinvio anche a BARBERÀ (2003-2004).

conoscenza⁴⁵, ma anche perché, proiettandosi nel figlio, è consapevole – e non solo per un principio di realtà – che il figlio cercherà la madre vera. Il regista conduce lo spettatore alla soluzione finale attraverso vicende che, pur nella sostanziale lieve comicità⁴⁶, presentano tratti toccanti e che definirei – con qualche audacia – catartiche.

La frequentazione tra Lenny e Linda prosegue e li avvicina emotivamente, nonostante la differenza culturale. Una nuova scena li mostra in casa di lei, impegnati in una prova di recitazione, che risulta la *mise en abîme* dell'intero film. Linda, che con toni enfaticamente accorati si cala in un personaggio di *Philadelphia Story*⁴⁷, risulta involontariamente tragicomica, quasi un simbolo dello *spoudaiogeloion* di cui A. è maestro. Lenny, spettatore impassibile, cela maldestramente lo sconforto di fronte all'attrice mancata, ma riesce, in virtù della sua raffinata retorica venata di umorismo, a sollecitare, quasi maieuticamente, la confessione con cui la sua interlocutrice si mette a nudo. Il dialogo è forse uno dei più belli del film, venato di assurdità, beckettiano.

L'andamento *nonsensical* è più o meno questo:

Lenny: I just thought it's a very odd part for you to choose.

Linda: Why?

Lenny: Because it's *Philadelphia Story*⁴⁸.

Linda: I lived in Philadelphia.

Lenny: What has that got to do with it?

Linda: I know the city.

⁴⁵ Va ricordato che, almeno a partire dalla commedia menandrea, è possibile verificare come diventi comune anche in commedia il tema dell'*anagnorisis*, che si realizza a conclusione di una vicenda in cui governa l'*agnoia*. Per la personificazione dell'ignoranza, si veda il prologo della *Perikeiromene* (*La donna tosata*) di Menandro, in cui questa nuova figura divina diventa «il motore drammaturgico dell'azione, in quanto essa è determinata appunto da equivoci sulle relazioni che i personaggi intrattengono tra loro» (PADUANO 2005, 213). Per la personificazione della *Tyche*, che come l'ignoranza è espediente drammaturgico nella sceneggiatura di *MA*, si veda invece l'*Aspis* (*Lo scudo*). Cito la commedia menandrea, perché è uno dei modelli della *palliata*. Il teatro plautino, più facilmente presente nella memoria di un intellettuale come W.A., riprende, infatti, le tematiche della *nea* greca, pur con stile che se ne allontana completamente per la ricchissima espressività. Il sistema familiare è il contesto in cui si muove l'azione, come già si poteva vedere nel teatro euripideo (es. *Elena*, *Oreste* etc.), e il matrimonio rappresenta spesso la soluzione di ogni nodo.

⁴⁶ Cf. a questo proposito MICHELAKIS (2013, 137), che opportunamente scrive: «the film is not about the tragedy of Oedipus but about the comedy of his foster father and his biological mother» e ancora, osservando il superamento della tradizionale gerarchia tra tragedia e commedia (p. 139), cita SILK (2000, 85) e osserva: «comedy may deal with low subjects, but it has true and lifelike qualities; tragedy cannot avoid pomposity, stiltedness, and artificiality unless placed at the service of comedy. Comedy is original, authentic, and primary. Tragedy is abnormal and ridiculous».

⁴⁷ *Philadelphia Story* (Scandalo a Filadelfia, 1940) è il noto film diretto da George Cukor e interpretato da Cary Grant, Katherine Hepburn e James Stewart. È interessante notare come WINKLER (2013, 943) lo citi tra quei film in cui vi sono «unexpected appearances» di Aristofane, a mostrare come ancora oggi il commediografo sopravviva sullo schermo.

⁴⁸ Linda cerca di interpretare, con toni esageratamente altisonanti, il ruolo della protagonista del film, donna elegantissima e ironica, che fa le rimostranze al padre, perennemente assente, ma arrivato all'improvviso a turbare il suo matrimonio.

Lenny: You should get something closer to yourself... Clint Eastwood doesn't play a meek little hairdresser.

Linda: I could play a hairdresser. I used to do it a lot.

Lenny: Why'd you give it up?

Linda: I don't know. One thing led to another...

Lenny: My aunt worked at a beauty parlour for years. She loved it.

Linda: Wait. You mean not be an actress.

Lenny: An actress is a very tough life. But a hairdresser can always make a buck... An honest buck. No beatings, no AIDS. You can meet somebody... get a family. Have a real life. Someone that cares for you.

Linda: Hey! Now don't you think that I want to meet somebody and get married and get the hell out of the rat race? I would like to move away and become a mother and just raise kids. I don't want to be a hairdresser. If Clint Eastwood wants to, let him.

Lenny: You miss the point. Clint Eastwood doesn't want to be a hairdresser.

Linda: I had a kid, Lenny. And I gave him up for adoption. It's the sorriest thing I ever did in my entire life. There's not a day that doesn't go by that I don't wake up thinking about him. Now some lucky family has him. I just hope to God that they're taking good care of him.

Realtà e finzione si mescolano indissolubilmente in questa scena. I sogni di Linda, le sue aspirazioni segrete, sono impliciti nella scelta di recitare la parte della protagonista di *Philadelphia Story*, una commedia romantica a lieto fine in cui trionfa l'amore. Ma l'immane ironia di Lenny, i suoi mezzi retorici ardati per indirizzare la ragazza al mestiere di parrucchiera attraverso l'*exemplum fictum* della zia, la citazione straniante di Clint Eastwood, non permettono che la situazione, pur emotivamente coinvolgente perché vera, scivoli nel melodramma. Perché Linda ha abbandonato il bambino? Non aveva un soldo, non sapeva chi fosse il padre (poteva essere uno fra cento)! La tensione cresce, la ragazza è sull'orlo del pianto, ma il *mélo* è scongiurato dall'ultimo dettaglio: il bambino – conclude Linda – è venuto sulla terra «thanks to a broken condom».

All'improvviso Linda, dopo essersi consolata con un bicchiere di vino, chiede di sapere di Max, il figlio di Lenny, ne ammira la fotografia in un'atmosfera che rimane sospesa, ambigua («He's very sweet. You're very lucky»). Ma l'*anagnorisis* classica non si compie, pur richiamata, e non si compirà neppure in seguito⁴⁹. Nessuna ulteriore rivelazione: Lenny, che si affretta a ribadire l'eccezionalità del figlio, quasi una rassicurazione per la vera madre, è talmente provato col suo bicchierone d'acqua in mano (per rimanere lucido?, per non cedere alle possibili profferte di Linda?) da vedere nuovamente i fantasmi, entrando per la seconda volta sulla scena del proprio delirio.

⁴⁹ Anche quando la ragazza racconterà, in un successivo incontro, di non riuscire a togliersi di mente la foto del bambino.

Il corifeo, con funzione di doppio anche in questa scena, si mostra quale coscienza razionale⁵⁰ di fronte alla passionalità del proprio *alter ego*. Ne distingue le relazioni interpersonali: voluta dal fato quella con Amanda, dettata da *hybris* quella con Linda, cui pervicacemente Lenny vorrebbe cambiare il corso della vita sospingendola verso un matrimonio e un nuovo impiego da parrucchiera. Materializzatosi come imputato nel tribunale della propria visione onirica, il protagonista tenta di difendersi – il figlio Max non dovrà da adulto ritrovarsi come madre la star che ha lavorato nel film *The Enchanted Pussy!* –, ma è incalzato contemporaneamente dalla voce della paura: la vigile Cassandra profetizza un nuovo tremendo pericolo, non emotivo questa volta – Lenny sostiene che sarebbe in grado di affrontarlo –, bensì fisico. Quale demone visionario l'antica eroina dà corpo ai timori del protagonista, ben consapevole della propria condotta trasgressiva e ora in attesa dei tradizionali contraccolpi: in toni apocalittici ella descrive l'apparizione di un uomo calvo con una sbarra di ferro che spezza a Lenny... nientemeno che le rotule! Ancora un *aprosdoketon* a temperare i toni catastrofici e a strappare il sorriso dello spettatore (**sequenza 8**).

13. Linda, Ricky e Lenny, Amanda e Jerry

In omaggio alla commedia classica, accanto al personaggio della cortigiana⁵¹ (Linda, la pornstar) non può mancare un lenone (Ricky, l'agente): si tratterà del pelato con l'orecchino, intravisto dalla visionaria Cassandra. Ricky sarà l'antagonista in uno scontro con Lenny: la scena è girata nella penombra di un locale, in cui nuovamente penetrerà il corifeo, per affiancare il suo protetto con i necessari consigli. Lenny viene, infatti, implorato da Linda ad affrontare Ricky per mitigarne l'ira. La ragazza è ora disponibile a scegliere una nuova vita dopo i consigli del proprio Pigmaliione e si è messa conseguentemente in contrasto con il cosiddetto "agente". Non senza ritrosia Lenny Weinrib accetta di affrontare il figuro che l'ha minacciato di morte, accusandolo di essere responsabile delle proprie future perdite economiche. Il nostro eroe protesta ironicamente di essere codardo solo nella realtà («only in actuality»), esibisce un soffio al cuore («I got a slight heart murmur, and right now it's murmuring, "Hide"»), si dichiara contrario alla violenza («I'm not a violent person»), ma cede di fronte all'insistenza di Linda, non senza comunicarle a scopo precauzionale il proprio gruppo sanguigno. Ed ecco allora entrare in scena il nostro protagonista nei panni di un tremeondo ed antitragico eroe⁵², spronato all'agone⁵³ retorico dall'elogio persuasivo della ragazza, un elogio dai contorni tradizionali: Lenny vincerà perché è più

⁵⁰ Vedi a questo proposito anche BOFF (2007, 13).

⁵¹ Per una prima illustrazione del personaggio si veda il recente contributo di FEDELI (2012, 34-40).

⁵² Per l'ascendenza classica del personaggio, si veda per lo meno FILOCHE (2007).

⁵³ L'incontro tra Lenny e Ricky si configura come un vero e proprio agone comico, giocato anche sulla diversa fisicità dei due personaggi.

intelligente, perché è un uomo migliore. Egli riuscirà, in effetti, con astuzia, ad avere la meglio sul violento figuro, garantendogli i posti in prima fila per la partita dei Knicks, la squadra di pallacanestro newyorkese che gioca nel massimo campionato professionistico statunitense. Il corifeo, che lo incita durante la colluttazione, gli ricorda il valoroso Achille («remember brave Achilles»), ma questa volta viene invitato a tornarsene ad Atene: Achille aveva solo il tallone, Lenny ha tutto il corpo di Achille («Achilles only had an Achilles heel. I have a full Achilles body») (**sequenza 9**). In realtà risulterà vincitore per via del caso e di un po' di fortuna, che governano già nella commedia classica le storie messe in scena. Anche l'energumeno, privo di ironia, ha le sue debolezze: per un posto in prima fila vicino alle stelle del cinema sarebbe disposto a vendere la madre e a maggior ragione una sguadrina da due soldi («a cheap little wore»). Un'asserzione ineccepibile, succinta («Perfectly put. Succinctly put») – commenterà Lenny, personaggio che il regista vuole in ogni circostanza superiore, *kreitton* in senso sofisticato, per via della sottigliezza retorica, giocata sull'iperbole e sul paradosso: mirabile per comicità risulta il dialogo anche in questa scena.

Ma mentre Lenny sfida addirittura il malavitoso Ricky per non lasciare la madre di suo figlio schiava di un pappone – secondo i timori espressi convincentemente dal corifeo –, Amanda, sempre più assorbita dalla professione, continua a disertare le uscite col marito, intensificando la sua relazione con Jerry, che pur di conquistarla ha fatto buon viso alla nuova galleria e al conseguente allontanamento della sua ex-collaboratrice. Le due storie corrono parallele: Lenny è sempre più impegnato a cambiare la vita di Linda, cercandole addirittura un potenziale marito; Amanda è sempre più impegnata nel lavoro, ma comincia a dubitare del suo coinvolgimento nei confronti di Jerry. Ha così inizio lo scioglimento della vicenda, che prevede un altro episodio, quello del tentativo di accasare Linda da parte di Lenny: un episodio che, come gli altri, è strettamente funzionale alla struttura del racconto. Se da un lato viene enfatizzata la paranoia dell'eroe comico (Lenny) che in veste di demiurgo pensa di essere regista delle vite altrui, l'avvicinamento progressivo di Lenny a Linda deve trovare una conclusione perché ci possa essere un finale che rimetta le cose a posto, secondo il modello della commedia classica. Linda d'altronde, invaghita della superiorità di Lenny, ha ormai realisticamente rinunciato a lui, e vorrebbe cercare qualcuno alla propria altezza o meglio all'altezza della propria intelligenza (!). Questo personaggio femminile risulta sempre più variegato nei passaggi tra comicità triviale, dolce ingenuità, sogno ad occhi aperti, ma manca dell'ironia sottile che è privilegio di Lenny, della sua cultura. Il regista ne ha forgiato i caratteri in modo che siano destinati ad allontanarsi.

14. Lenny nel ruolo del mezzano

Il caso viene incontro al progetto di Lenny di aiutare Linda ad accasarsi. In palestra conosce Kevin, un ragazzo di campagna (il fratello coltiva cipolle al nord) che tira di boxe, ma senza troppo impegno e senza la necessaria vocazione. È stato appena lasciato dalla ragazza e vorrebbe tornare alla fattoria. È un ragazzo limitato e lo mostrerà nel dialogo con Lenny, che per l'occasione si trasforma in mezzano, con una moderna variazione rispetto al ruolo dell'antica *lena* plautina⁵⁴. Forsennatamente Lenny vorrebbe ora che Kevin e Linda si incontrassero e si piacessero. Il suo obiettivo è ora la costruzione dei due ritratti, deformati fino all'inverosimile per raggiungere l'obiettivo. Di nuovo la scoppiettante retorica del protagonista entra in gioco: Linda si lascia convincere suo malgrado a fingere di essere una parrucchiera. La prospettiva di finire con un coltivatore di cipolle, che per giunta fa il pugile, non le aggrada, nonostante il ragazzo le venga presentato addirittura come intelligente, oltre che giovane, forte e sano. Ma è nel proporre Linda a Kevin che Lenny trova le definizioni più ingegnose e paradossali: «she is church people. Butter churn, a pioneer girl, who is practically incidentally a virgin», una ragazza di chiesa, che fa il burro in casa, di razza pioniera e in pratica vergine, con un crescendo di qualità fino ad accreditarla come attrice di *Schindler's List*. Il coro si ripresenta alla sua mente: sta esagerando, in effetti, e ne è consapevole. Viene nuovamente tacciato di *hybris*, vuol fare dio, ma il corifeo che ormai sembra aver accettato un ruolo paratragico lo difende, ne sottolinea l'impegno (**sequenza 10**). Dopo aver trasformato il look di Linda travestendola da ragazza perbene e suggerendole una adeguata pettinatura, Lenny la accompagna all'incontro: ma la ragazza non sa recitare questa parte o almeno non ancora. Le escono dalla bocca le peggiori trivialità, ma il sempliciotto con cui si accompagna non sembra afferrarne la portata e le propone di andare allo zoo. Lenny se n'è andato, ma in un porticato scenograficamente stravagante che fa da sfondo alla passeggiata dei due ragazzi si materializza nuovamente il coro: un coro tradizionalmente mascherato che si muove più sinuosamente del solito nel centro di New York. Si è modernizzato e canta un motivo di Cole Porter, adatto a commentare quell'incontro che non avrà seguito (*You do something to me, something that simply mystifies me. Tell me, come on and tell me why should it be you have the power to hypnotize me?*) (**sequenza 11**). Questo coro paratragico rinvia alla scena del musical nel film *Night and Day* (1946) di Michael Curtiz sulla vita di Cole Porter: un coro che ha ossessionato le fantasie di Lenny, e che ora, come già era successo nell'antichità⁵⁵, si trasforma, si modifica, assume forme maggiormente

⁵⁴ Si veda a proposito di questo personaggio e delle sue declinazioni nella commedia latina almeno il recente contributo di FEDELI (2012, 31-34).

⁵⁵ Non mi è stato possibile vedere GIROND (2013), cui tuttavia rimando per le osservazioni della ricezione del mondo antico in A.

spettacolari man mano che la vicenda volge al lieto fine, almeno apparente. Il regista ne inquadra i volti attraverso primi piani, ne mostra dettagliatamente le figure di danza. Lenny sta ridimensionando la drammaticità della propria scoperta: la sua azione da protagonista, e non da spettatore come quella del coro, sembra aver modificato una realtà che appariva terrorizzante come quella di una tragedia antica.

15. *Linda e Kevin, il cieco Tiresia*

A cena Linda e Kevin parlano della loro vita. Linda ora deve calarsi nel nuovo personaggio. Come già nella commedia antica che proponeva scene di travestimento, anche in questa vicenda newyorkese A. mostra le difficoltà di Linda non solo a entrare nella parte – e dire che avrebbe voluto fare l’attrice! –, ma ad acquisire un nuovo *linguistic behaviour*. I lapsus e le scivolate si moltiplicano, ma non compromettono l’atmosfera d’intesa che sembra crearsi tra i due. Certo le aspettative sono diverse: Kevin vuole una donna all’antica, che si comporti come la madre, una che non faccia storie. Non deve, quindi, recitare se non la parte di se stesso, rivelando così i risvolti autistici del suo carattere: sogna di essere catapultato nella neve del polo Nord e di rimanere lì muto (*sic!*). Linda, ancora ricca di immaginazione positiva nonostante tutto, si rivela invece solo quando confessa il suo sogno: che arrivi qualcuno che la ritenga speciale e che le cambi la vita. Messi insieme dal progetto di un maldestro quanto interessato regista, i due personaggi sembrano voler credere che l’incontro sia andato bene e stabiliscono un nuovo appuntamento.

Nel frattempo nuove nubi si addensano sul destino di Lenny Weinrib. Come all’inizio del film, un “tragico” presentimento arriva a funestargli la mente, ora che si sente sicuro di aver sistemato Linda con Kevin. Tornano i fantasmi: la *location* del coro è nuovamente quella dell’antico teatro. Dopo un intermezzo per inneggiare al nuovo amore, una virata riporta lo spettacolo sul versante della paratragedia: arriva Cassandra – una miss Party-pooper, a detta dell’ormai disincantato corifeo – che annuncia questa volta la visione di Tiresia, il cieco di Tebe. Il quale ha per l’appunto “visto” se stesso insieme a Weinrib sull’Acropoli. Si tratta dell’incontro reale all’uscita del ristorante newyorkese Acropolis tra Lenny ed un mendicante cieco che lo riconosce e gli confida di aver visto Amanda baciarsi con Jerry Bender dentro la galleria. Solo il protagonista ne è all’oscuro, ma si rammarica di non aver sospettato, coinvolto com’era in ben altre vicende. «Something you don’t want to know, but you had to be blind not to see it» – sentenza il moderno Tiresia⁵⁶, che cieco evidentemente non è. Lenny si ripropone di affrontare Amanda. Il coro ora invoca Zeus, ma Zeus non è più disponibile come una

⁵⁶ A. riscrive il mito da laico, dubitando della cecità di Tiresia e di ogni previsione che non sia basata sulla valutazione di indizi precisi.

volta⁵⁷. È la segreteria telefonica a rispondere! I mortali se la devono cavare da soli. E d'altronde lo stesso corifeo non condivide le sentenze conformiste dei coreuti sui rapporti sentimentali che non durano a lungo, frasi banali da cartine di cioccolatini: «It sounds like a fortune cookie» – commenta (**sequenza 12**).

16. *L'esodo: il deus ex machina*

Lo spettacolo corale reifica naturalmente lo sconvolgimento che si agita nella mente dell'eroe, divenuto un "perdente" da un momento all'altro⁵⁸. Egli affronta Amanda che ha deciso di lasciarlo per capire la natura del suo rapporto con Bender, ma giudica intollerabile l'andamento della conversazione e se ne esce di casa. Viene ora ripreso in un bar, sconfortato, con un boccale di birra davanti a sé. Tutto sta franando: all'uscita l'incontro con Kevin davanti a casa di Linda – una scena comicamente paradossale – gli fa registrare un'ulteriore sconfitta: il ragazzo ha scoperto che la nuova fidanzata, con cui aveva già deciso di sposarsi, è una pornostar. L'ha picchiata e ora parte per andare dalla mamma.

Lenny non può che finire tra le braccia di Linda, un desiderio forte e trattenuto che ora assume anche aspetti consolatorii: la scena si conclude – si tratta di un lungo piano sequenza – con un appassionato bacio cinematografico. La macchina da presa si sposta, quindi, bruscamente nella galleria di Amanda ad inquadrare la stessa situazione: ma Amanda si divincola da Jerry in preda all'incertezza. Un terzo bacio, però, è quello risolutivo: sulla scena del teatro greco il corifeo si informa sulle capacità amatorie di Linda da uno sconcolato Lenny, che si aggira in cerca della moglie, di cui sente grandemente la mancanza. Dopo le rispettive diverse esperienze amorose i due si ritrovano per il momento sulla scena di una paratragedia – «a little Greek drama» la definirà il corifeo – che sembra avviarsi alla conclusione: Amanda dichiara tutto il suo amore al marito afflitto⁵⁹ e parte il terzo risolutivo bacio non meno appassionato, anche se vissuto nell'altrove dell'immaginazione. I coreuti girano immediatamente la maschera e offrono allo spettatore il lato sorridente⁶⁰ (**sequenza 13**).

⁵⁷ Non ci sembra infatti, con RIAMBAU (1996, 36), che condizioni «la vida de los pobres mortales, aunque éstos vivan en Manhattan y en pleno siglo veinte».

⁵⁸ Per GIRLANDA – TELLA (2009, 140) emergerebbe il rinvio alla sorte dei deboli, delle vittime e dei vinti, sotteso in tutto il film e tipico dell'identità ebraica. Si veda, a questo proposito, anche FOKA (2014, 10 n. 11).

⁵⁹ La "peripezia" era giocata sul rischio che la coppia si separasse: ma nonostante l'attrazione per Bender, in omaggio al divertente narcisismo di A., Amanda sceglie di nuovo il marito. D'altronde l'intellettuale Weinrib potrebbe mai vivere con Linda? Una situazione analoga (il tema sempre caro del Pigmaliione con la giovane avvenente) risulta fallimentare nei recenti *Whatever Works* (2009) e *You Will Meet a Tall Dark Stranger* (2010).

⁶⁰ Si vedano anche le osservazioni di BARBERÀ (2009, 280) a proposito di questo finale: «moments of humour do exist in men and women's lives; comic playwrights exploit them, but they exist within a tragic overall framework; the essence of life is not comic, it is tragic, so that "we laugh because it masks our

Con ritmo magistrale si succedono le vicende degli altri personaggi. Niente è lasciato al caso: il regista riannoda le fila e introduce per accelerare il finale una voce narrante a commentare una serie di brevissime riprese sospese tra realtà e rispecchiamento teatrale. Per prima ecco Linda in lacrime che sta tornando in macchina da Wampsville (Wisconsin), dove ha tentato invano di riconquistare Kevin (che vedremo nei titoli di coda, accoppiato, questa volta sì, ad una ragazzotta che sembra di “razza pioniera”). Il prodigio si compie e il sogno si realizza: la ragazza vede scendere⁶¹ dal cielo un elicotterista, un *deus ex machina* che non viene a decidere le sorti di nessuno, ma che all’opposto chiede aiuto, secondo un comico rovesciamento, per un guasto all’elicottero e ringrazia Linda di essersi fermata. È un ragazzo meraviglioso, senza pregiudizi, non bacchettone e represso: le cambierà la vita sposandola e la considererà speciale, riuscendo a sorridere del suo non ortodosso passato.

La trama della vicenda raccontata teatralmente e metateatralmente risulta più complessa, tuttavia, di quella di una commedia antica. Il ventesimo secolo si sta chiudendo senza risposte, con molte domande, con l’impossibilità di dominare una realtà sempre più complicata. Le questioni centrali (l’identità, i rapporti interpersonali, l’amore, la famiglia, la conoscenza etc.) sono ancora le stesse, ma calate in contesti nuovi. Di conseguenza coro e corifeo dello spettacolo che mescola la realtà filmica alla finzione teatrale sono in cerca di un ruolo nuovo, di nuove modalità spettacolari: si tolgono e si rimettono la maschera, modificano la voce, il movimento, la danza a seconda di quel che accade, mentre i protagonisti del film affrontano questioni simili a quelle degli antichi personaggi (Edipo, Tiresia, Giocasta, Cassandra), fantasmi su una scena teatrale moderna, come già lo erano su quella antica.

Come abbiamo già osservato, la “peripezia” è un elemento sfruttatissimo nella trama del film: il “riconoscimento” è parziale *et pour cause*. Sarà Tiresia, nei panni del mendicante newyorkese (e non il cieco veggente di Tebe), ad annunciare un finale più articolato, entrando in panni moderni tra i coreuti e continuando a raccontare. Certo l’amore trionfa: si incontrano Linda e Don, si ritrovano Amanda e Lenny, ma – un vero *coup de théâtre!* – Lenny e Linda hanno fatto l’amore: «he was like Zeus and she was Aphrodite with an aphrodisiac», racconta la voce fuori campo, e Linda ha concepito il figlio di Lenny, ma non gli ha detto nulla, generosamente, per non rovinargli la vita con Amanda, e se n’è andata col nuovo marito.

real terror about mortality”». Al di là della relazione più generale tra tragico e comico, l’operazione di A. appare questa volta rovesciata rispetto a quella di *The Purple Rose of Cairo* (1985), in cui è centrale la dialettica cinema-vita ed è il personaggio cinematografico che esce dallo schermo attratto dall’amore della spettatrice assidua (la protagonista). In *MA* invece è centrale la dialettica vita-teatro. Sono i personaggi a salire sulla scena della tragedia, gli intellettuali o il mendicante simulatore, quelli che più conoscono l’arte di recitare una parte e che trasformano i toni e gli esiti di una potenziale tragedia con un portentoso bacio.

⁶¹ Opportunamente FOKA (2014, 22) osserva come «the helicopter is photographed [...] from the ground, thus entering the scene abruptly, randomly, granting Allen’s audience with the expected resolution».

In un giorno d'autunno a New York Lenny e Linda si incontrano in un negozio di giocattoli: lui ha il figlio di lei (e lo sa), lei ha la figlia di lui (e lo sa), ma non si rivelano reciprocamente quel che sanno. Il corifeo non si capacita: la vita è ironica, incredibile, stupefacente. Nel mondo contemporaneo non ci può essere una piena *anagnorisis*: c'è piuttosto la consapevolezza che l'altro è almeno in parte uno sconosciuto. Lenny e Linda, l'intellettuale e la ragazza tanto bella quanto sempliciotta e spregiudicata, hanno tratto beneficio dall'esperienza del loro "dionisiaco" incontro, passaggio emotivamente e intellettualmente decisivo verso un'esistenza più consapevole ed equilibrata. Scelgono di conseguenza ambedue di mantenere il proprio segreto⁶².

Afrodite si è dimostrata ancora potente come l'antica Afrodite, invocata nel coro delle *Trachinie*. La tragedia stava già tramontando sul finire della carriera di Sofocle ed Euripide negli ultimi anni del V secolo, e non sarebbe valso il ritorno all'ordine aristotelico per mantenerla in vita. Trionfava la spettacolarità del nuovo ditirambo: i cori ciclici inscenavano spettacoli sperimentali con musica e danza sempre più ricercate. Nell'assolato teatro di Taormina anche il coro sottolinea che di tragedia vera e propria non si è trattato e danza⁶³ finalmente come in un musical (**sequenza 14**), cantando *When you 're smiling* (M. Fisher, Joe Goodwin, Larry Shay), mentre nella cavea sono ora i personaggi (Cassandra, Laio, Tiresia, moderno simulatore di cecità etc.) a fare da spettatori⁶⁴: Edipo è distratto, abbraccia forsennatamente Giocasta. La macchina da presa restituisce, infine, le immagini delle due famiglie felici: Linda fa ora la parrucchiera, mentre i due "cattivi" (Ricky e il compare) guardano la partita dei Knicks nelle prime file. Lenny Weinrib si è dimostrato grande, all'altezza del suo regista. Il quale nel documentario citato di Robert B. Weide (*Woody*, 2013) dichiara la sua maledizione, l'approccio del clown, il fatto di essere costretto ad affrontare una

⁶² Per alcune riflessioni sull'intreccio di comicità e aspetti drammatici della vicenda, il serio-comico di cui abbiamo parlato, vedi anche BARBERÀ (2008, 9): «Woody Allen believes once again in men and women and their need for love. It is precisely love with all its mystery which can undo the tragic knot and make them happy».

⁶³ Si tratta del Dick Hyman Chorus & Orchestra.

⁶⁴ Un elemento che da BAILEY (2001, 219) viene considerato incomprensibilmente «more disquieting, but equally appropriate», così come non risulta chiaro perché «Oedipus putting the heavy make on Jocasta [...] is certainly not comedy – it's just sex». Lo studioso sembra contraddirsi nel momento in cui mette intelligentemente in epigrafe nel capitolo riservato a *MA (That Voodoo That You Do So Well)* il discorso di Lester sulla commedia in *Crimes and Misdemeanors* (1989): «Think of Oedipus. Oedipus in the structure of funny. Who did this terrible thing to our city? Oh my God – it was me! That's funny». Credo che si tratti una volta ancora per la scena di *MA* di parodia o meglio di paratragedia, la cifra stilistica del film. Basti rimandare ad un famoso passaggio delle *Ecclesiazuse* aristofanee. Ai vv. 1038-42 il personaggio anonimo di una giovane si rivolge ad una vecchia ed esclama: «Sei pazza! Non ha certo l'età per venire a letto con te. Puoi essere sua madre, non la sua donna. Se imponete questa legge, riempirete di Edipi l'intero paese».

situazione in modo comico, pur avendo da sempre desiderato di avere il talento di un grande tragediografo⁶⁵.

⁶⁵ Rinvio alle analoghe incisive conclusioni di FOKA (2014, 33) sulla ricezione dei classici da parte di A.: «in *Mighty Aphrodite* Allen reconstructs tragedy into comedy by distancing it from its original context and modernizing it, stripping on psychological tension via the media of humour».

riferimenti bibliografici

ANDRISANO 1993

A.M. Andrisano, *Appunti per una analisi drammaturgica dei testi classici (Eur. Med. 1385, Aristoph. Av. Iss.)*, Atti del XIV congresso internazionale di studi sul dramma antico, «Dioniso» LXIII/2 227-46.

ANDRISANO 2011

A.M. Andrisano, *Franco La Polla, la serietà nel gioco e... il musical*, «AOFL» VI/1-2 313-18 (<http://annali.unife.it/lettere/>).

ANDRISANO in corso di stampa

A.M. Andrisano, *A proposito delle Danaidi di Aristofane (fr. 264 K.-A.): costumi primitivi e antiche coreografie*, «SIFC».

ARAÚJO 2011

L.A. Araújo, *Poderosa Afrodite: uma tragédia cômica*, «Archai» VII 102-108.

BAELO-ALLUÉ 1999

S. Baelo-Allué, *Parody and metafiction in Woody Allen's Mighty Aphrodite*, «Epos» XV 391-406.

BALEY 2001

P.J. Baley, *The reluctant Film Art of Woody Allen*, Lexington (Kentucky).

BARBERÀ 2003-2004

P.G. Barberà, *New York versus Tragedy and Oedipus. The Legacy of Sophocles and the Sophists in Woody Allen's Crimes and Misdemeanors*, «Anuari de Filologia. Studia Graeca et latina» XXV-XXVI Secció D n. 12 179-93.

BARBERÀ 2008

P.G. Barberà, *Woody Allen and the Spirit of Greek Tragedy: from Crimes and Misdemeanors to Match Point*, «BELLS (Barcelona English Language and Literature Studies)» XVII 1-18
(<http://www.publicacions.ub.edu/revistes/bells17/documentos/589.pdf>).

BARBERÀ 2009

P.G. Barberà, *Cassandra's Dream (2007) de Woody Allen: la contemporaneïtat de la tragèdia grega*, «Faventia» XXXI/1-2 279-93 English Version
(<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/18365>).

BAXTER 2001

J. Baxter, *Woody Allen: A Biography*, trad. it. di Susanna Rossi, Torino.

BETTINI 2000

M. Bettini, *Sosia e il suo sosia: pensare il doppio a Roma*, in *Le orecchie di Hermes*, Torino, 148-76.

BETTINI 2004

M. Bettini, *Construire l'invisible. Un dossier sur le double dans la culture classique*, «Metis» II 217-30.

BETTINI 2014

M. Bettini, *Elogio del politeismo. Quello che possiamo imparare oggi dalle religioni antiche*, Bologna.

BILLINGS – BUDELMANN – MACINTOSH 2013

J. Billings – F. Budelmann – F. Macintosh (eds.), *Choruses, Ancient and Modern*, Oxford.

BOFF 2007

I. Boff, *An analysis of Woody Allen's Mighty Aphrodite by means of relevance theory*, «Revista Virtual de Estudos da Linguagem (ReVEL)» V/5,8 1-31.

FEDELI 2012

P. Fedeli, *Modelli di comportamento femminile nella commedia latina*, in *Donne e teatro*, Seminario di studi, Bari, 31-55 (<http://www.uniba.it/ateneo/editoria-stampa-e-media/linea-editoriale/collana-comitato-pari-opportunita/index.html/donneteatro>).

FILOCHE 2007

C. Filoche, *Le miles plautinien ou Le langage comique d'un anti-héros*, «REL» LXXXV 46-65.

FIorentini 2013

L. Fiorentini, *Machines et deus ex machina dans les spectacles comiques*, in B. Le Guen – S. Milanezi (éds.), *L'appareil scénique dans les spectacles de l'antiquité*, Vincennes, 121-36.

FOKA 2014

A. Foka, *Remixing Classics for the Screen: Woody Allen and the Classical Tradition*, «Studia Oliveriana», <https://umu.academia.edu/AnnaFoka>.

FOLEY 2012

H.P. Foley, *Reimagining Greek Tragedy on the American Stage*, Berkeley.

FUSILLO 1998

M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e Storia del doppio*, Firenze.

GIRLANDA – TELLA 2009

E. Girlanda – A. Tella, *Woody Allen*, Milano.

GIROND 2013

F. Girond, *Woody Allen et l'antiquité*, Paris.

HENDERSON 1993

J. Henderson, *Comic hero versus political elite*, in *Tragedy, comedy and the polis*, Bari, 307-19.

LANZA 1989

D. Lanza, *Lo spazio scenico dell'attore comico*, in L. De Finis (a cura di), *Scena e spettacolo nell'antichità*, Atti del convegno Internazionale di Studio, Trento 1988, Firenze, 179-91.

MARZULLO 1993

B. Marzullo, *I sofismi di Prometeo*, Firenze.

MICHELAKIS 2013

P. Michelakis, *Greek Tragedy on Screen*, Oxford.

NAEREBOUT 1997

F.G. Naerebout, *Attractive Performances. Ancient Greek Dance: Three Preliminary Studies*, Amsterdam.

NAEREBOUT 2006

F.G. Naerebout, *Moving events. Dance at public events in the ancient Greek world: thinking through its implications*, in E. Stavrianopoulou (ed.), *Ritual and Communication in the Graeco-Roman World*, Liège, 37-67.

NIKOLOUTSOS 2013

K.P. Nikoloutsos (ed.), *Ancient Greek Women in Film. Classical Presences*, Oxford-New York.

PADUANO 2005

G. Paduano, *Il teatro antico. Guida alle opere*, Bari.

PASETTI 2007

L. Pasetti (a cura di), *Anfitrione. Variazioni sul mito*, Venezia.

PASQUALE 2011

L. Pasquale, *Situazioni e aspetti della coralità cinematografica*, tesi di dottorato in Letterature comparate, Univ. di Bologna
(http://amsdottorato.unibo.it/3383/1/pasquale_luca_tesi.pdf).

RIAMBAU 1996

E. Riambau, *Poderosa Afrodita. Tragedia griega en Manhattan*, «Dirigido» CCXLIII 34-36.

SEGUIN 1996

L. Seguin, *L'Orestie à la portée de tous. Woody Allen, Maudite Aphrodite*, «La Quinzaine Littéraire» DCLXXXVIII 26-27.

SILK 2000

M.S. Silk, *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford.

SMALL 1998

C. Small, *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Middletown, CT.

TORRANCE 1978

R.M. Torrance, *The comic hero*, Cambridge (Mass.).

VALVERDE GARCÍA 2010

A. Valverde García, *Alejandro, Grecia antigua en el cine: filmografía y bibliografía*, «Philologica Urcitana Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología» III 129-46 (<http://www.ual.es/revistas/PhilUr/pdf/PhilUr03.Valverde.pdf>).

WHITMAN 1964

C.H. Whitman, *Aristophanes and the comic hero*, Cambridge (Mass.).

WINKLER 2001

M.M. Winkler, *Classical Myth and Culture in the Cinema*, Oxford.

WINKLER 2013

M.M. Winkler, *Aristophanes in the Cinema or The Metamorphoses of Lysistrata*, in S. Douglas Olson (ed.), *Ancient Comedy and Reception*, Berlin, 894-944.

YOUNG 2003

D.A. Young, *The silent chorus. Culture & Superficiality*, PhD Thesis, Dep. of Philosophy and Cultural Inquiry, Swinburne Univ. of Technology, Hawthorn (Australia).