

IL CINEMA DELL'INTEGRAZIONE IDEOLOGIE E CONFORMISMI

Alberto Pezzotta

«We make extremely right-wing movies with extremely filthy dialogue».
(Seth Rogen)

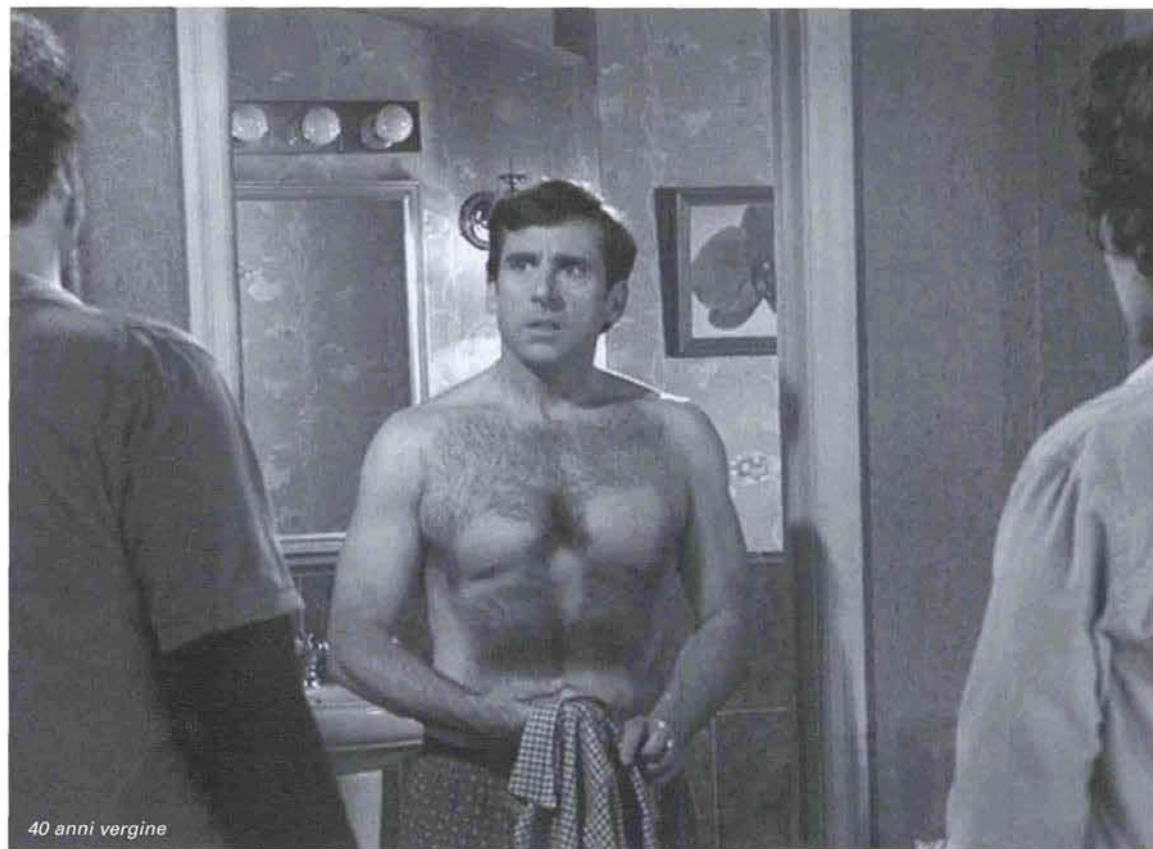
«Il tema del comico è l'integrazione della società che, normalmente, assume la forma dell'incorporazione di un personaggio centrale nella società stessa». Ciò che scriveva Northrop Frye (1) del *modo narrativo comico* da Aristofane a Shakespeare vale tuttora per qualunque commedia americana. In *40 anni vergine* di Judd Apatow, il protagonista Andy (Steve Carell) viene incorporato nella società adulta sposando una vedova con figli. Ma anche i *teenager* di *SuXbad* di Greg Mottola (produzione Apatow, con Seth Rogen come cosceneggiatore e attore) si incorporano: nel mondo eterosessuale, dove dalle masturbazioni su internet si passa alla *real thing* e, magari, a una crescita umana e sentimentale.

Che cosa significa? Che gli archetipi sono eterni, che la commedia americana di oggi è pur sempre classica, o che è strutturata secondo forme, modi e simboli vetusti, incapaci di riflettere i veri mutamenti della società di oggi?

Scomodare Frye per spiegare Apatow e coglierne la specificità non basta. Frye, del resto, non voleva fare critica (per Frye la critica dipende da qualcosa di opinabile come il gusto), ma spiegare la letteratura *iuxta propria principia*. Ma a noi, più che gli archetipi e i miti interessano i pregiudizi, i giudizi di valore retorici: anche perché, come dice Frye, sono in stretta relazione con i valori sociali. E chiediamoci dunque perché i film di Apatow (scritti da, diretti da o prodotti da/nelle varie combinazioni) piacciono tanto all'America di oggi e alla critica americana più autorevole, che va da Roger Ebert del «Chicago Sun-Times» agli agguerriti recensori del «New York Times». Da noi i film di Apatow, Rogen e compagnia bella piacciono un po' di meno e incassano molto di meno, finiscono direttamente nei *multiplex* accanto alle commedie di serie C come *Che fine hanno fatto i Morgan?*, perché la riconoscibilità è meno spiccata. Non si tratta di una questione autoriale, ma funzionale: probabilmente da noi la funzione dei film di Apatow è assolta dai film di Giovanni Veronesi, o dei fratelli Muccino, ma questa è un'altra storia.

Prima, però, un passo indietro: perché, parlando di commedia, concentrarsi sul caso Apatow? Proprio in quanto "caso", quantitativo e retorico, e

(1) Northrop Frye, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 2000, p. 59 (prima edizione 1957).



40 anni vergine

tenendo comunque conto che il modello Apatow influenza decine di altre commedie contemporanee, da *L'isola delle coppie* di Peter Billingsley (che è una specie di grado zero anche a livello di confezione) a *Il dilemma* di Ron Howard (che è il tentativo pretenzioso e fallito di realizzare una commedia adulta e morale). Storicamente, *40 anni vergine* (uscito nel 2005) rappresenta qualcosa di nuovo. Ogni decennio, o quinquennio, ha la sua commedia di rottura, che crea nuovi modelli sociali. Ci sono stati *Animal House*, *Porky's*, *Tutti pazzi per Mary*, *American Pie*, *Una notte da leoni*. Ognuna di queste commedie ha ridefinito codici del rappresentabile (sullo schermo) e allargato i parametri dell'accettabile (nella società), secondo un modello fintamente riformista e intimamente reazionario: quello sintetizzabile nella formula "un passo avanti, due indietro".

Quando in *40 anni vergine* Steve Carell entra in scena aggirandosi per la sua casa da *single* con una vistosa erezione mattutina che tende il tessuto dei suoi *boxer* (immagine che non viene quasi mai ricordata nelle eufemistiche recensioni), Apatow si colloca in un contesto già modellato dalle infrazioni e trasgressioni di oltre due decenni di commedia goliardica, sessuomane, fallocentrica: dal pene inserito in un buco della doccia femminile di *Porky's* ai liquidi seminali nei capelli di *Tutti pazzi per Mary* alle erezioni coperte da calzini di *American Pie*. E già ci sarebbe materiale per riflettere sull'immaginario e la sessualità messa in scena e ratificata da questi film. Ma Apatow va oltre: perché nei suoi film, come dice con pregnanza insuperabile e complice A.O. Scott a proposi-



Molto incinta

to di *Molto incinta*, il tono è «tagliante ma non malvagio, dolce ma non soft, e malgrado l'oscenità ribalda di rado suona crudo o volgare. Al contrario, suona onesto; per quello che dice dell'amore, del sesso, e soprattutto delle discrepanze sovrastrutturali tra ciò che uomini e donne si aspettano gli uni dalle altre, e su ciò che è probabile ottengano» (2). Questa è la realtà dei rapporti tra uomo e donne: non disperiamo, in fin dei conti viviamo nel migliore dei mondi possibili.

I film di Apatow perfezionano la normalizzazione e l'integrazione nella società rispetto ai loro modelli più infantili e anarcoidi dei decenni precedenti. E usano una strategia piuttosto sottile e grondante di *ideologia*: perché la pulsione goliardica e il narcisismo fallico non sono rimossi o denegati, anzi: sono visti come componente essenziale dell'interesse dell'individuo, anzi dell'Individuo: il maschio americano. I protagonisti di *SuXbad*, scrive Manhola Dargis, sono «bravi ragazzi, teneri e veri, non importa quanto sfrontatamente volgari siano i loro discorsi, o quanto ossessivamente priapiche siano le loro preoccupazioni» (3). Rara voce discorde, Ross Douthat ha mostrato invece quale sia la posta in gioco politica di questi film: «Nessun film come *Molto incinta* ha mostrato come la difesa dell'aborto sia una cosa intimamente riprovevole» (4). E questo perché quando la giornalista televisiva in carriera Alison (Katherine Heigl) scopre di aspettare un bambino dal poco attraente e

(2) A.O. Scott, *Bye-Bye, Bong. Hello, Baby*, «New York Times», 1 giugno 2007.

(3) Manhola Dargis, *For Three Virgins, the Path to Sunrise Is Paved With Excess*, «New York Times», 17 agosto 2007.

(4) Ross Douthat, *The Unfunny Truth*, «New York Times», 9 agosto 2009

affidabile Ben (Seth Rogen), scopata di una notte, non mette mai in discussione di portare a termine la gravidanza. La parola "aborto", anzi, non viene mai nemmeno pronunciata.

Mentre protagonisti di *Porky's* e di *American Pie* erano teste di cazzo (e lo sono ancora quelli della serie *Una notte da leoni*, con tutta la loro brava omosessualità cameratesca repressa), gli eroi della nuova commedia alla Apatow sono bravi ragazzi, anche se il loro mondo ruota attorno al loro pisello. Lo stesso vale per i mariti solitamente interpretati da Vince Vaughn e da Adam Sandler (che raggiunge il *nadir* conformista nel vomitevole *Un weekend da bamboccioni*). Questa forma di buonismo ha finito per contagiare addirittura un attore come Aaron Eckhart, che da misogino per antonomasia (*Nella società degli uomini* e gli altri film di Neil LaBute) è precipitato nel *mainstream* di commedie finto-ciniche e zuccherose come *Qualcosa di speciale*. E il sesso non è più arma di trasgressione, ma strumento di controllo sociale. Rispetto a un qualunque film con Jennifer Aniston o Sandra Bullock, le cui commedie sono decisamente

ingenue e datate nel loro conformismo, film come *Amore e altri rimedi* di Edward Zwick (con Jake Gyllenhaal e Anne Hathaway) e *Amici, amanti e...* di Ivan Reitman (con Ashton Kuchter e Natalie Portman) sembrano più liberati e anticonformisti per la franchezza con cui mettono in scena gli appetiti sessuali e la loro soddisfazione istantanea; ma fanno pagare una prima parte edonista con una seconda di *rappel à l'ordre*, aggravata addirittura, nel film di Zwick, dalla malattia (il Parkinson!) che colpisce la giovane protagonista femminile.

Non importa quanto siano volgari i loro discorsi, i loro comportamenti, i loro sistemi di valori: gli eroi delle commedie *mainstream* sono tutti brave persone, tenere e vere. Come avrebbe detto Frye, dal *modo ironico* (dove lo spettatore si sente superiore al personaggio, con tutti gli agganci socio-psicoanalitici del caso) si passa a quello *basso-mimetico*, dove lo spettatore si rispecchia e si identifica nell'eroe. Il Michael Cera di



Sopra, *Qualcosa di speciale*. Sotto, *Un weekend da bamboccioni*.



cineforum 506

SuXbad è *mon semblable, mon frère*; Christopher Mintz-Plasse, che nello stesso film è il *nerd* occhialuto Fogell, lo è un po' meno: è il *freak* di cui ha bisogno il normale per sentirsi tale. E qui si vede la lezione dei Farrelly, che hanno sempre usato i *freak* secondo questo senso ipocrita.

Da che cosa si distingue una commedia non ideologica da una commedia ipocrita e reazionaria? Scomodiamo per l'ultima volta Frye: «La commedia procede di solito verso un lieto fine, al quale generalmente il pubblico reagisce dicendo "così dovrebbe essere". Questo suona come un giudizio morale e difatti lo è: solo che non si tratta di un giudizio morale in senso stretto, ma sociale. Il suo opposto non è la malvagità, ma l'assurdità» (5). La commedia dell'integrazione non può ammettere un finale diverso dal lieto fine: lo mostra anche *Funny People*, a tutt'oggi l'ultima regia di Apatow, che avrebbe dovuto rappresentare la sua capacità di affrontare temi tragici mostrando lo *stand-up comedian* George Simmons (Adam Sandler) alle prese con una leucemia, il declino professionale e l'impossibilità di riconquistare l'amore della propria vita, ora sposata con prole. Il pubblico americano ha gradito poco, e la critica ha sottolineato quanto il regista si sia allontanato coraggiosamente dal suo tipico ottimismo. *Bullshit*, come dicono gli americani. Le minacce alla felicità del protagonista si rivelano spauracchi, e se il film ha incassato meno è solo perché la formula si sta logorando e Sandler, in una struttura narrativa appena più articolata del solito, mostra la sua totale incapacità di empatia, la sua assoluta inutilizzabilità (che forse solo Paul Thomas Anderson aveva intuito e cercato di sfruttare in *Ubriaco d'amore*, per altro esempio fallimentare di ipercommedia autoriale tra Blake Edwards e Jerry Lewis di cui giustamente non è importato niente a nessuno).

E il coraggio del finale amaro, o aperto, è la prova del nove che c'è uno sguardo sulla realtà più complesso, o semplicemente più realistico e meno ipocrita. Non intendo stilare qui la mia lista delle eccezioni, anche perché mi rendo conto di quante siano le lacune in questa mappa: dalle commedie di derivazione televisiva (il dittico *Sex and the City*) a quelle *indie* (da *Little Miss Sunshine* a *Un perfetto gentiluomo*); dalla inclassificabilità di Will Ferrell (il cui infantilismo stralunato può però essere usato anche in un contesto-Apatow, vedi *Fratellastri a 40 anni*) alla già celebrata autorità di Greg Mottola (che per altro sembra abdicare in *SuXbad*). Ma un'altra commedia è ancora possibile: che la si trovi in un *teen movie* come *Easy Girl*, che prende di mira il conformismo sessuale dei *teenager* americani, dove è meglio passare per zoccole che per sfigate; o in un film per adulti come *Tra le nuvole* di Jason Reitman. La mancata integrazione di George Clooney, che alla fine decide di rimanere uomo senza casa e senza sentimenti, è l'esatto opposto del "così dovrebbe essere" che si aspetta il pubblico. I più sofisticati potrebbero rinvenire l'ombra dell'ideologia nel fatto che lo spettatore è portato a sperare che Clooney si redima. Ma la realtà è un'altra, non siamo nel migliore dei mondi possibili.

5) Northrop Frye, op. cit., p. 222. Com'è noto, Maurizio Grande (*La commedia all'italiana*, Roma, Bulzoni 2003) si è servito di Frye per analizzare la nostra commedia; anche se di fatto lo studioso canadese gli serve soprattutto per la commedia rosa degli anni Cinquanta. La commedia all'italiana degli anni Sessanta, all'insegna del fallimento e dell'integrazione mancata, è in realtà un'anti-commedia che esce dalla categorie di Frye.