

## L'anedonico tra le camelie: Woody Allen e l'amore riflessivo

Thomas Aiello e Brent Riffel

Traduzione  
Francesca Liguoro

L'analisi di Roland Barthes de "La signora delle camelie" di Alexander Dumas descrive il personaggio centrale, Marguerite, come di colei che "ama per ottenere riconoscimento, ecco perché la sua passione (nel senso etimologico, non in quello relativo alla libido) ha la sua sorgente interamente nell'altro... Marguerite è *consapevole* della sua alienazione, ovvero si vede la realtà in quanto alienazione...non è mai più di una consapevolezza alienata: si avvede della sua sofferenza, ma non immagina alcun rimedio che non sia parassitico rispetto alla sua stessa sofferenza".<sup>1</sup> L'analisi di Woody Allen del suo personaggio Alvy Singer descrive il personaggio centrale del film come colui che "non vorrebbe mai appartenere a un club che lo accettasse in quanto membro."<sup>2</sup>

Alvy, infatti, funge da sostituto di Marguerite. Se le note dell'analisi di Barthes riportata sopra fungono da precisi segni topografici su una mappa relativa all'anedonia, il protagonista di *Io ed Annie* segue lo stesso percorso. Non appena il film ha inizio, Alvy racconta se stesso in quanto personaggio in relazione alla sua alienata compagna (o, piuttosto, egli trova le sue risorse interamente negli altri). I suoi cronachisti ricordi d'infanzia sono dominati da una scena in un'aula scolastica dove mette in rassegna le

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, "The Lady of the Camellias," in *A Barthes Reader*, ed. Susan Sontag, 89-92 (New York: Hill and Wang, 2001), 91.

<sup>2</sup> *Io ed Annie*, Woody Allen, 1977.

future occupazioni dei suoi compagni di classe. (“Io ho un’industria di abbigliamento fiorente” dice uno. “Sono nel pellame” dice un altro.) Perfino il titolo del film tradisce questa insicurezza, in quanto ostentatamente incentrato sul ragazzo di Annie Hall, esso mantiene infatti il nome di lei sulla locandina – implicando che qualunque definizione accurata di Alvy debba principalmente includere Annie.

Certamente Alvy è consapevole della sua alienazione (ossia, egli vede la realtà come qualcosa che genera alienazione). “Il resto del paese vede New York come se noi fossimo fotografi omosessuali ebrei comunisti”, si lamenta. “Penso a noi nello stesso modo certe volte, e io vivo qui”. Questa situazione, analogamente a quella di Marguerite, rappresenta lo stato di dualità fatto di sofferenza e consapevolezza della sofferenza stessa e Alvy, come Marguerite, immagina che non ci sia rimedio che non sia parassitico rispetto alla sua condizione. Certo, il rimedio che egli cerca è l’amore, soddisfacendo così il ciclo dell’auto-inganno descritto da Dumas anche se nella sua relazione con Annie, le azioni di Alvy appaiono meno come quelle de “La signora delle camellie” e più come quelle di “Pigmaliote”. La proiezione di se stesso sull’oggetto del suo affetto si manifesta infatti nel suo insegnare alla ragazza di Chippewa Falls, Winsconsin, come essere di New York.

Ma i tentativi di Alvy di usare l’amore come palliativo sono senza successo. “Perché ho lasciato Allison Porchnick?” si chiede in un a parte narrativo. “Era bella, volitiva, veramente intelligente”. Il soddisfacimento – la rimozione di quella consapevolezza di alienazione – non si verifica mai. Un attimo prima di questo risveglio, Alvy trascorre il suo tempo da solo nella camera da letto mentre sua moglie contempla l’assassinio di Kennedy

e quando Alvy ed Annie siedono al ristorante ordinando dei sandwich, lui racconta di un secondo tentativo di matrimonio senza successo.

Il trattamento filmico dell'amore di Woody Allen (rappresentato dal matrimonio o da altro) sostiene che l'esperienza dell'amore è un inefficace ma valido palliativo all'anedonia – incapacità di provare piacere o sentimenti romantici. L'amore, per Allen, è essenzialmente irraggiungibile, o almeno, incapace di portare felicità, ma rimane la migliore strategia di combattimento a nostra disposizione, e dunque rimane un comportamento valido. In ciò giace la firma al rovescio dell'amore in Allen (come anche in Dumas): *Potresti certo amare, ci dice, perché, se non altro l'amore porta al sesso, il quale ti fa dimenticare morte e solitudine fino alla mattina seguente.* Mentre Marguerite assume un comportamento servile, facendo di se stessa un oggetto sociale, Woody Allen sceglie un mite narcisismo – che cova la sua alienazione e funziona come un oggetto di riconoscimento che egli cerca tramite la sua originaria concezione dell'amore.

Forse la presentazione più efficace di questo narcisismo come fuga viene rappresentata in *Crimini e misfatti*.<sup>3</sup> Clifford Stern, un regista di documentari, è intrappolato in un matrimonio frustrante privo di quel necessario amore corrisposto. La situazione lo spinge a tormentarsi sulle proprie inadeguatezze e a trascorrere il suo tempo cercando di instillare i suoi valori a sua nipote. Non è un caso che la donna che cattura il suo affetto è una produttrice cinematografica, nella quale egli può trovare il riflesso che può aiutarlo a dimenticare il suo matrimonio senza vita e senza amore. Insieme, i due

---

<sup>3</sup> *Crimini e misfatti*, Woody Allen, 1989.

analizzano la filosofia di uno dei soggetti documentaristici di Clifford, il Prof. Louis Levy. “Ciò a cui miriamo quando ci innamoriamo è un paradosso molto strano” dichiara Levy. “ Il paradosso consiste nel fatto che quando ci innamoriamo, stiamo cercando di ri-trovare tutte o alcune delle persone alle quali siamo stati attaccati da bambini. D’altra parte, chiediamo ai nostri amati di correggere tutti le cose sbagliate che i nostri genitori o parenti ci hanno inflitto. Dunque l’amore contiene all’interno di sé la contraddizione – tentativo di ritorno al passato e tentativo di disfare il passato”. Per Levy, quel tentativo d’amore era necessariamente riflessivo e, nel suo ruolo di riflettore, necessariamente impossibile.

E ancora non è un caso che il filosofo si suicidi prima della fine del film. I paradossi sono per definizione irrisolvibili. L’amore non può essere un verdetto, può essere solo una tregua. La sua presenza come palliativo, comunque, e la sua natura fondamentale egoista, non lo rende né sbagliato né non necessario. Sebbene Clifford sia presentato da solo nei titoli di coda, il prototipo del protagonista di Woody Allen continua ad apparire, riflettendo su paure simili circa la morte, la solitudine e il generale abisso esistenziale. La sua soluzione è, ogni volta, costituita dall’ennesimo tentativo di un amore riflessivo – un amore nel quale egli può vedere se stesso come l’oggetto dell’affetto di qualcuno che sia l’incarnazione intellettuale, emotiva e sessuale di tutti i suoi ideali preordinati. I suoi tentativi sono necessariamente inefficaci, ciononostante egli non demorde. L’amore, presentato in ogni film e nell’opera omnia di Allen, è la migliore opzione per allontanare le dure realtà della vita, anche se, alla fine, non è affatto un’opzione. Dunque Allen presenta

un protagonista la cui inabilità ad essere felice è posposta attraverso maldestre ricerche di amore riflessivo, che trova riconoscimento nella passione (sia nel senso etimologico che in quello relativo alla libido), e risorse interamente negli altri. L'ambivalenza del regista nei riguardi dell'amore, le sue osservazioni taglienti su di esso, e le ragioni della sua sostenuta devozione a grandi ideali, è in qualche modo sotterranea ma sempre presente – come quella della signora di Dumas, da qualche parte tra le camelie.

Per Allen, l'amore dunque diventa una strategia di sopravvivenza, o ciò che l'antropologo James Scott chiama "arma della debolezza".<sup>4</sup> Ossia, messi davanti a crisi esistenziali ad ogni piè sospinto, i personaggi di Allen costruiscono una via di fuga attraverso l'idealizzazione della nozione d'amore – piuttosto che, diciamo, attraverso l'idealizzazione di una particolare persona. Il film *Manhattan*, del 1979, mostra ciò secondo differenti punti di vista.<sup>5</sup> Da una parte, il motivo ricorrente della paura esistenziale è espresso in diverse scene, dall'altra è espresso in modo più urgente nella sequenza in cui Allen e Diane Keaton, cercando di sfuggire a un acquazzone, fanno il tour dell'Hayden Planetarium. La metafora è quasi sopra le righe pur tuttavia essa è risonante: noi siamo alla deriva nell'universo, così come il personaggio Isaac Davis. In realtà, l'amore sembra essere l'unico valido antidoto al nulla. Chiaramente, la storia d'amore di Isaac con l'adolescente Tracy (Mariel Hemingway) segnala la sua volontà di recuperare la sua giovinezza, quando l'amore era all'ordine del giorno. La scena perno rappresentata dalla

---

<sup>4</sup> James Scott, *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance* (New Haven: Yale University Press, 1987).

<sup>5</sup> *Manhattan*, Woody Allen, 1979.

rottura – ambientata in modo brillante in un caffè-gelateria vecchio stile – rivela quanto assurdi possano essere i tentativi di Isaac. In realtà, in *Manhattan*, tutti i personaggi sbandano da quello che non riesce a trovare l'amore all'altro.

La città stessa rappresenta un personaggio maggiore, ma Allen la idealizza consapevolmente, così come fa col resto. Nello stesso anno in cui Mick Jagger descrive la città come un crogiolo di vermi e malattie, Allen offre un'ode all'isola.<sup>6</sup> I sontuosi movimenti di macchina di Carlo Di Palma, accompagnati dalla colonna sonora di Gershwin, concepiscono una città fatta di amore e sogni. Diventa dunque significativo notare che *Hannah e le sue sorelle*, del 1985, assume un punto di vista più cinico e tuttavia più realistico.<sup>7</sup> In quest'ultimo film, i personaggi ricercano ancora una volta relazioni condannate (lasciando naufragi romantici dietro di sé), ma questa volta le ambientazioni – costruite da Santo Loquasto – sono più tristi e desolate. La fervida confessione di Michael Caine della sua adorazione per Barbara Hershey (la sorella di sua moglie), è inquadrata su uno sfondo di graffiti e decadenza urbana. Inoltre, l'appuntamento di Allen con Diane Wiest ha luogo nel quartiere Bowery, al club punk CBGB. Sebbene entrambi i film riconoscano nell'amore l'unico mezzo per affrontare il mondo, *Hannah* presenta una visione più sanguigna. *Manhattan* alla fine rappresenta l'opera più forte, fosse solo perché Allen rifiuta di compromettere la sua posizione ontologica. In *Hannah*, la trama è chiaramente chiusa: Allen sfugge al cancro e al suicidio e addirittura riesce a trovare

---

<sup>6</sup> Rolling Stones, "Shattered," dall'album *Some Girls*, Virgin Records, 1978.

<sup>7</sup> *Anna e le sue sorelle*, Woody Allen, 1985.

l'amore. In *Manhattan* insiste sul fare in modo che i suoi personaggi fissino l'abisso, affrontino la propria stessa ipocrisia.

La critica più tagliente di Allen è riservata al personaggio di Yale, interpretato dall'attore spesso brillante Michael Murphy.<sup>8</sup> Yale cerca rinnovamento e senso nelle sue relazioni extra-coniugali, mentre desidera esprimersi in modo creativo (cerca senza troppa convinzione di scrivere la biografia di Eugene O'Neill). Ma alla fine, cerca di comprare una Porche, e per Allen questo marca il suo scivolare nella decadenza. Nel rivolgersi al mondo materiale, Yale ha ammesso la sua sconfitta nella più ampia battaglia della ricerca di senso e di realizzazione. In una delle scene perno del film, Allen e Yale discutono dello scheletro di Cro-Magnon. Il simbolismo è chiaro: la morte è ineludibile.<sup>9</sup> Si può ricorrere solo al carattere e all'integrità. Riferendosi alla scena dello scheletro, quando gli rimprovera di tradire la sua amicizia, Isaac la mette in modo succinto: "Starò in una classe un giorno e voglio essere sicuro che quando ne uscirò penseranno bene di me."<sup>10</sup> Certamente, Allen taglia corto nel fare in modo che il suo stesso personaggio, Isaac, posseda una integrità. Invece Isaac ignora il suo codice morale e supplica la sua giovane amante di restare con lui nel momento di chiusura del film. (E questo a dispetto del fatto che precedentemente

<sup>8</sup> Cfr. ad esempio la performance di Murphy in *McCabe & Mrs. Miller*, Robert Altman, 1973

<sup>9</sup> Allen traccia un punto simile in *Io ed Annie*, quando insiste a voler comprare ad Annie una copia del 1973 del famoso libro di psicologia *The Denial of Death*, di Ernest Becker (New York: The Free Press, 1974). In alcune interviste Allen ha dichiarato che questo libro ha avuto una grande influenza sul suo pensiero negli anni Settanta; infatti, il tentativo di sfuggire la morte informa il lavoro che ha realizzato in questo periodo, se non la sua intera opera.

<sup>10</sup> Il sottotesto di questo verso suggerisce il senso di Allen rispetto alla propria eredità in quanto regista, un punto sul quale egli ritorna in questo e in altri film come *Stardust Memories* (1980) e *Ombre e Nebbia* (1992).

aveva insistito che lei lo lasciasse al fine di migliorare se stessa). Dunque, in *Manhattan* l'amore non serve come meccanismo per trovare un significato più profondo nella vita, ma piuttosto come uno strumento per illudere se stessi.

Allen ha trascorso molto tempo negli anni Ottanta ad esplorare nuove tecniche, spesso con un successo sbalorditivo anche se sottovalutato. Il suo pseudo-documentario *Zelig* porta ancora più avanti il motivo della inesauribile richiesta umana di accettazione, ma la critica e il pubblico hanno ignorato le idee del film, lodando soltanto la sua abile miscela di generi: la miscela senza soluzione di continuità di repertori giornalistici, interviste (con personaggi reali come Susan Sontag) e fotografie. Tutto serve ad oscurare le sue sottigliezze tematiche.<sup>11</sup> Le altre opere realizzate nella stessa decade ritornano ancora e ancora sulla nozione di amore come porta di fuga. E se l'amore si dimostra irrealizzabile, la cultura popolare si deve adeguare, come suggeriscono *La rosa purpurea del Cairo* e *Radio Days*, che idealizzano forme di intrattenimento del passato. Significativamente, entrambi permettono ad Allen di fermare il tempo, dato che egli continua a cercare una sospensione per l'esecuzione della sua personale sentenza esistenziale – una morte da mille piccoli tagli.<sup>12</sup>

*Mariti e mogli*, del 1992 marca un'espressione più potente di crisi anedonica che tiene i personaggi di Allen nella sua stretta come nel lontano ritratto di Virgil Starkwell in *Prendi i soldi e scappa*, del 1969.<sup>13</sup> Evocando *Scene da un matrimonio* di Bergman *Mariti*

<sup>11</sup> *Zelig*, Woody Allen, 1982.

<sup>12</sup> *La rosa purpurea del Cairo*, Woody Allen, 1985; and *Radio Days*, ibid., 1987.

<sup>13</sup> *Mariti e mogli*, Woody Allen, 1992; *Prendi i soldi e scappa*, ibid., 1969.

*e mogli* si apre con il disfacimento di un matrimonio. Questa scena iniziale, girata ancora una volta da Di Palma, è stata realizzata con una macchina a spalla, iniettando nel film un senso di realismo accresciuto poi dallo stile documentaristico attraverso il quale i personaggi diventano testimoni di ciò che accade e rilasciano interviste ad un giornalista fuori campo. Jack (Sidney Pollack) e Sally (Judy Davis) annunciano con noncuranza a Gabe e Judy (Allen e Farrow, la cui relazione al di fuori dello schermo è notoriamente collassata durante la post-produzione di questo progetto) che stanno per divorziare.<sup>14</sup> Ciò che accade in seguito ruota intorno a questi quattro personaggi che reagiscono davanti a questa rivelazione. Tutti loro continuano a cercare relazioni private, con vari gradi di successo. Jack, come Yale in *Manhattan*, cerca rinnovamento sessuale con una istruttrice di aerobica giovane ma intellettualmente spenta, che si sforza in maniera molto espressiva e sciocca di spiegare la preveggenza dell'astrologia a degli accademici scettici durante una cena – Allen è stato costante in tutta la sua carriera nel deridere le vie di fuga New Age. La moglie alienata di Jack, Sally, lotta per superare il suo amaro risentimento verso la specie dei maschi – la scena più comica del film disegna i suoi tentativi di rientrare nelle scene da appuntamento. Il critico Vincent Canby si è giustamente riferito a lei come al "personaggio più irresistibilmente impossibile", e la sua rabbia ribollente contrasta nettamente con la "rabbia sommersa" della Farrow.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Riguardo alle riflessioni relative ai parallelismi tra la vita personale di Allen e *Mariti e mogli*, si veda John Baxter, *Woody Allen: A Biography* (New York: Carroll & Graf Publishers, 2000), 259.

<sup>15</sup> Vincent Canby, "Husbands and Wives; Fact? Fiction? It Doesn't Matter," the *New York Times*, 18 September 1992.

Nel frattempo Allen e Farrow hanno altre relazioni. Gabe si innamora velocemente di Rain, una giovane studentessa di scrittura creativa interpretata da Juliette Lewis ed è stanco fin dall'inizio di chiedersi se questa storia non corrisponda a buttare via "59.000 dollari di psicoterapia."<sup>16</sup> All'insaputa di Gabe, cerca di avere una relazione con Michael (Liam Neeson), che lavora nel suo ufficio, ma che aveva in principio presentato a Sally, per fare in modo che lei si innamorasse di lui. Descritta dal suo ex-marito come passiva-aggressiva, la Judi di Farrow è proprio come ha indicato Canby, "una trovatella con gli artigli". In realtà, Judy rappresenta una svolta significativa e rimarchevole nell'opera di Allen. In *Mariti e mogli* l'idea dell'amore è in ultima analisi scardinata. Jack e Sally si riconciliano, e facendo ciò essi ammettono che l'amore è imperfetto, se non irraggiungibile. Il ritratto dell'amore espresso da Judy si rivela essere pieno di furbizia – una strategia di conquista. Finalmente, Gabe si lamenta, alla fine del film, di essere presa di "donne kamikaze", che lo investono lasciandolo in macerie. Ma, come a completare il circolo iniziato con *Io ed Annie*, egli ammette di dover continuare a sperimentare nuove relazioni. Nella guerra fredda dei film di Allen (un mondo ironicamente costituito da battute e gag visive) l'amore è tutto quello che c'è, ma l'infinita ricerca d'amore non soddisfa e in ultima istanza si dimostra irrilevante.

Barthes vede questo amore come problematico. Egli descrive "il contenuto mitologico di quest'amore, che è l'archetipo del sentimentalismo piccolo-borghese costituito da uno stato del mito molto particolare, come semi-consapevolezza, o per essere

più precisi, consapevolezza parassitica".<sup>17</sup> Allen dipinge sullo schermo la stessa componente parassitica dell'amore, ma comprende che è inevitabile. Dopotutto, il personaggio che sceglie per se stesso è generalmente un amante parassitico. L'amore tra le camellie, per Allen, è meglio dell'abietta assenza di fiori. O, forse, i suoi personaggi appartengono più alla famiglia dei polli che dei fiori – animali piuttosto che vegetali. "Un ragazzo va dallo psichiatra e gli dice 'Dottore, mio fratello è pazzo. Pensa di essere un pollo' E il dottore dice 'Perché non lo rinchiodi?' Il ragazzo dice 'Lo farei, ma ho bisogno delle uova'". Mentre la voce over prosegue, Allen svolta l'angolo. "Ecco, io mi sento in questo modo circa le mie relazioni" conclude. "Sono totalmente irrazionali e folli e assurde, ma penso che continuiamo perché la maggior parte di noi ha bisogno delle uova". Avesse potuto Marguerite aver sentito le stesse cose riguardo il fiorire dei suoi coinvolgimenti romantici. E avesse potuto in qualche modo insinuarsi in un club che l'avrebbe pazientemente accettata come membro.

---

<sup>17</sup> Barthes, "The Lady of the Camellias," 91.