

Roberta Bortolozzo

DIARIO DI UN FILOSOFO DI CAMPAGNA

Che Woody Allen sia un appassionato lettore di quelli che in America vengono definiti “I classici della filosofia” è testimoniato, oltre che da molteplici aspetti della sua produzione cinematografica, dal fatto che spesso si diverte a pubblicare saggi, contributi e osservazioni personali prendendo spunto da autori come Aristotele, Platone, Cartesio, Nietzsche, ecc.: ultimo in ordine di apparizione l’articolo pubblicato il 3 giugno 2006 sul «The New Yorker» dal titolo *Thus Ate Zarathustra*, in cui l’autore allude agli effetti di “certa cucina” sull’evoluzione del pensiero filosofico.

Ma la produzione “speculativa” di Allen non si arresta al puro *divertissement*, allo scherzo filosofico ben confezionato, non lontano da analoghi esempi letterari del nostro Achille Campanile (*Gli asparagi e l’immortalità dell’anima* e *Vite degli uomini illustri*): il regista americano possiede la rara capacità di trasformare in immagini un oggetto “difficilmente digeribile” come il pensiero di un filosofo, ottenendo un prodotto godibile soprattutto per i nostri occhi di “orientali d’occidente”, divertiti dallo sguardo sagace con cui osserva il mondo culturale americano, offerto poi in sacrificio sullo schermo.

Una curiosa e intelligente elaborazione in chiave filmica della cultura americana degli anni ’70-’80, con evidenti tracce di classici della filosofia, spicca tra la cospicua produzione del regista con il titolo di *A Midsummer Night’s sex Comedy*; si tratta di una pellicola del 1982 in cui Allen affronta il tema del rapporto tra *eros* e *civiltà*: in un soleggiato *week-end* di campagna si gioca il destino di tre coppie sedotte e condizionate dal loro patrimonio genetico, la notte prima di un “distinto matrimonio”.

Sullo sfondo la quasi omonima commedia *A Midsummer Night’s Dream* di William Shakespeare e una serie di riferimenti a filosofi e testi filosofici, a partire da Aristotele, Hobbes fino al noto *Eros e civiltà* di Marcuse, a movimenti filosofici, esplicitamente al Pragmatismo americano di Peirce e Dewey, Mead e Lewis, e in primo piano una scienza che deve alla storia del pensiero e alla concettualizzazione filosofica il suo status epistemologico: l’etologia a partire da Darwin attraverso Lorenz fino a Eibl-Eibesfeldt. Inoltre, abilmente tessuto nella psicologia dei personaggi, vi è l’apporto di Freud, immancabile in Allen, con riferimento ai fondamentali *Disagio della civiltà* e *Totem e tabù*.

Una vigilia di nozze, un bosco incantato, tre uomini e tre donne, a cui vanno aggiunte le musiche di scena composte da Felix Mendelssohn: tra il film di Allen e la commedia shakespeariana non esistono che queste analogie strutturali.

Analizzando il rapporto fra l’azione delle due opere, si nota che entrambe prendono l’avvio nell’imminenza di un matrimonio (Teseo ed Ippolita in Shakespeare, Leopold e Ariel in *A Midsummer Night’s sex Comedy*) e dopo un breve prologo spostano l’ambientazione in uno

scenario campestre che rappresenta un luogo emblematico, magico (il bosco shakespeariano diventa il ruscello in *A Midsummer Night's sex Comedy*).

Protagoniste, qui e lì, sono tre coppie: in *A Midsummer Night's sex Comedy*, oltre a Leopold e Ariel, figurano Andrew e Adrian Hobbes (coppia sposata ma in crisi: la donna è psicologicamente bloccata dal rimorso per essersi concessa un anno prima a Maxwell, amico di Andrew, all'insaputa del marito), Maxwell e Dulcy (coppia formatasi per il *week-end* sull'onda di una forte attrazione fisica).

I personaggi sono dunque sei: Leopold, professore universitario filosofo pragmatista; Maxwell, medico materialista; Andrew, consulente finanziario inventore-spiritualista; Dulcy, infermiera istintiva; Ariel, seducente "finta suora"; Adrian, moglie fedifraga in fase depressiva.

I personaggi "parlano" teorie filosofiche storicamente codificate; facile per esempio rintracciare sullo sfondo la domanda "come si può definire l'uomo?", ed entrare subito nell'alveo delle grandi risposte:

Aristotele: "L'uomo è il più intelligente degli animali".

Hobbes: "*Homo homini lupus*".

In un dialogo immaginario con alcuni filosofi, Allen dipinge lo scenario di "quando" sia possibile definire l'uomo "razionale" e quando invece "animale": tutto ciò con dovizia di citazioni e con l'aspetto di un artificio formalmente perfetto, quasi rispondente a verità filosofico-scientifica.

Il trattamento del materiale filosofico risponde all'ideale di classicità che l'autore si è dato fin dalle prime battute del film: esso prende avvio sulle note della celebre Marcia nuziale di Mendelssohn, e subito appare il volto di un uomo sulla sessantina, di rango elevato, capo canuto, sopracciglia folte, barba bianca. È il professor Leopold, autore di *Pragmatismo concettuale*, impegnato di fronte ad un attento pubblico accademico a tracciare sulla lavagna i segni del proprio credo epistemologico: "*experience, pragmatism, Dewey*".

Le lapidarie affermazioni del docente, calate con arroganza, presto conducono nel cuore delle tesi da lui tenacemente sostenute:

Fantasmì, folletti o spiritelli [...] io non ci credo [...]. Niente è reale se non l'esperienza, tutto ciò che si può toccare, gustare, sentire o mediante il metodo scientifico "provare" [...]. I filosofi metafisici sono uomini troppo deboli per accettare il mondo qual è, le loro teorie sui cosiddetti "misteri della vita" non sono che proiezioni di quelle che sono le loro ansie interiori [...]. A parte questo mondo non esistono altri tipi di realtà [...].

Così allo studente che afferma: «Ma questo lascia molti problemi fondamentali irrisolti!», Leopold ribatte: «Mi dispiace, ma non ho creato io il cosmo, meramente lo spiego».

Ma se l'obiettivo del regista è una sottile critica al mondo intellettuale e filosofico americano nel momento di maggiore successo della sua prima filosofia storica, allora le vicende della personificazione di tale pensiero nella figura di Leopold vanno lette nella direzione di una dimostrazione della inadeguatezza, se non del fallimento, di questa filosofia, almeno nei suoi esponenti più radicali: coloro che hanno assolutizzato il valore della civiltà, in particolare della cultura contro ogni forma di comportamento istintuale "non integrato" culturalmente.

E pare venir recuperato il punto di partenza di *Eros e civiltà* di Marcuse, in cui l'autore sottolinea proprio la tesi freudiana, secondo la quale il consorzio umano evolve e si matura

a spese degli impulsi istintuali: dal momento che l'organizzazione sociale, per esistere, deve piegare e utilizzare gli istinti erotici (e distruttori) del singolo, il prezzo della civiltà è la repressione, e il suo disagio la nevrosi¹.

La società chiede all'individuo sacrifici sempre maggiori per poter crescere in sicurezza materiale, produttività ed ordine, ma ne impedisce la piena esplicazione delle istanze sessuali e ne incanala gli istinti distruttori, sottraendogli in definitiva, con queste energie, anche la libertà. Per usare un'espressione che potrebbe essere di Freud: la libertà non è un beneficio della cultura, essa era più grande prima di qualsiasi cultura, e lungo l'evolversi della società ha subito restrizioni al punto che ogni civiltà risulta repressiva².

Mentre Marcuse scriveva *Eros e civiltà*, Dewey operava il tentativo, sullo stimolo dei testi freudiani, di distruggere gli aspetti mitologici della teoria degli istinti, indicando la prospettiva, subito elaborata dai "revisionisti" neofreudiani, di una società totalmente integrata, dove ogni contraddizione sociale può venir risolta e annullata partendo dall'individuo, qualora si riesca a far sì che egli abolisca le proprie contraddizioni interiori e "risolva" in modo "positivo" i propri rapporti con l'ambiente esterno³. Un maturo, libero, creativo inserimento nell'ambiente diviene paradossalmente il requisito necessario per poter ottenere il miglioramento di quella stessa cultura che è causa delle nevrosi.

Con molta concisione Theodor Wiesengrund Adorno, al quale sotto questo profilo il pensiero di Marcuse si richiama in vari aspetti, nel suo *Minima moralia* identificava nell'ottimismo progressista dei neofreudiani la fine dell'anticonformismo freudiano⁴.

La provocazione di Allen pare seguire, in questa direzione, una preziosa indicazione dell'etologo Konrad Lorenz:

Il comportamento deve essere studiato *sul campo* osservando l'animale nel suo *habitat* naturale, non nelle condizioni artificiali del laboratorio che ne alterano la naturalezza⁵.

Il pragmatismo in campagna: ecco la prova del nove!

La scena si allarga all'esterno delle aule universitarie: l'incontro con alcuni colleghi, qualche saluto di rito, e veniamo ad apprendere che Leopold, in compagnia della promessa sposa, trascorrerà il week-end in campagna presso la casa della di lei cugina Adrian, e di suo marito Andrew (impersonato da Woody Allen).

I padroni di casa si presentano alquanto eccentricamente: Andrew appare volteggiando in aria con un aereo a pedali di sua invenzione, che precipita miseramente nello stagno. La difficoltà dei suoi rapporti con la moglie è esemplificata da un fallito tentativo di intimità, allorché dentro alla rimessa i due tentano di fare all'amore: Adrian non si sente a proprio agio e desiste, ma trovando una valida alternativa nell'elaborazione di una sfera magica, a proposito della quale commenta: «[...] esiste in questa vita più di quanto percepiamo con i

1 Cfr. H. Marcuse, *Eros e civiltà*, Einaudi, Torino 1964 e Id., *L'obsolescenza della psicanalisi*, in *Cultura e società*, Einaudi, Torino 1969, pp. 237-238.

2 Cfr. S. Freud, *Il disagio della civiltà*, in *Opere*, vol. X, Boringhieri, Torino 1978.

3 Cfr. C. Dewey, *Come pensiamo*, La Nuova Italia, Firenze 1973, pp. 174 e ss.

4 Cfr. T.W. Adorno, *Minima moralia*, Einaudi, Torino 1954 e M. Horkheimer/T.W. Adorno, *Dialettica dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino 1966, pp. 11-43.

5 K. Lorenz, *Etologia*, Rizzoli, Milano 1963, p. 12.

cinque sensi». Ecco comparso così il primo parassita che minerà il sistema immunitario di Leopold: spiritualista o metafisico che sia, questo personaggio gioca il ruolo di provocatore.

Il medico Maxwell, dichiarato materialista, fa la sua comparsa qualche scena dopo, intento ad organizzare un'uscita a due con l'infermiera Dulcy, in margine ad un fugace *rendez-vous* ambulatoriale: sarà lui il secondo parassita.

Per ultima giunge al ritrovo in campagna una coppia quasi perfetta: Leopold e Ariel, entrambi splendidi nel candore dei loro abiti bianchi. Il bianco – *candidus* – è simbolicamente il colore del candidato, cioè di colui che sta per mutare condizione; come colore di passaggio, nel senso in cui si parla di riti di passaggio, esprime uno stato di mutazione dell'essere, di iniziazione, morte e rinascita.

Allen approfitta del trasferimento del gruppo in campagna per godere di un osservatorio privilegiato dei comportamenti della specie umana alle prese con gli istinti primari. Del resto in merito ai fenomeni della natura ciascuno ha idee molto chiare:

«L'universo è magico», sostengono Adrian ed Ariel;

«È bellissimo e spiegabile», replica Leopold;

«Non è tanto meraviglioso, giù in ospedale», commenta Maxwell;

«Nelle notti d'estate si vedono cose [...]», racconta Andrew;

«Non ci sono fantasmi, a parte in Shakespeare, e molti di loro sono più reali di tante persone che conosco», ironizza Leopold.

Lo spettatore è invitato a sorridere dall'alto della vicenda come a condividere lo sguardo del regista, che si diverte a sorprendere i personaggi ora sedotti ora abbandonati dal loro mondo ideale e istintuale.

L'atmosfera di vacanza e la particolarità del paesaggio rendono sensibili gli ospiti alla bellezza della natura: colori, profumi, soggetti pittorici che si offrono ad ogni angolo, tutto congiura per rimettere in contatto i protagonisti con i propri sogni e i nascosti bisogni.

Da questo momento in avanti è evidente che saranno le invisibili leggi della natura a dominare la scena: le vicende sono stemperate da Allen in episodi, affreschi, visivamente suggestivi: prevalgono il bianco e il verde. Alle scene umane si alternano, su tappeto musicale, scene naturalistiche producenti effetti d'eco sulla narrazione. Apparentemente regna sovrana una sorta di armonia prestabilita.

La vicenda gradatamente si complica: si scopre che Andrew aveva in gioventù conosciuto e portato in quella medesima casa di campagna Ariel, ma – come egli afferma – «non era successo niente». Intanto però il passato si insinua intrigante a muovere stati emotivi, coscienza e comportamenti. E comunque Ariel, donna dal fascino magico, non costituisce solo il “sogno” del consulente finanziario/inventore-a-tempo-perso Andrew, ma anche del suo amico medico/casanova-a-tempo-pieno Maxwell, il quale abbagliato dalla bellezza di lei, o meglio folgorato dal suo profumo, trascura ben presto la propria compagna Dulcy, che sembra essere la sola persona del gruppo a sentirsi in armonia con la natura ed il proprio corpo, grazie alle conoscenze che di esso ha attraverso la professione d'infermiera, ed è tuttavia attratta da Leopold, docente universitario/filosofo, di cui ammira la “distinzione”.

La natura prende sempre più spazio, e sembra essere di monito ai protagonisti attraverso i suoi ritmi e le sue tentazioni, suggerendo con la voce di Schopenhauer che non c'è alternativa percorribile alla Volontà della natura: le scienze biologiche, dal canto loro, affermerebbero che il vero protagonista dell'evoluzione è il patrimonio genetico, unica struttura

naturale programmata per garantire sempre e prima di tutto la sopravvivenza attraverso quei comportamenti che si dicono “istintivi”⁶.

Allen è attratto dall’idea del racconto erotico pilotato dal patrimonio genetico: già ampiamente sfruttata, in altre parti della sua cinematografia, l’idea di analizzare un gruppo di personaggi in quell’ambiente ordinario che è il mondo civilizzato, perché non “osservare” cosa succede cambiando lo scenario? Il diletto del regista consiste primariamente nel solleticare e sollecitare l’impianto teorico del protagonista Leopold: resisterà il filosofo pragmatista “concettuale” al richiamo degli “istinti primordiali”?

Allen gioca le sue carte filosofiche contro il pragmatismo sul terreno stesso delle sue radici, rievocando a questo punto il fantasma di Darwin. È risaputo infatti che il darwinismo ebbe una forte influenza sulla concezione della conoscenza del pragmatismo: l’uomo non è una mente pura ma un essere vivente spinto da bisogni, e questi bisogni possono essere soddisfatti in vari modi. Uno di questi è costituito dalla teoria, le idee, le astrazioni; in altre parole la civiltà costruita sulla cultura ha a fondamento il rapporto dinamico fra l’uomo così concepito e l’ambiente in vista del soddisfacimento sempre migliore dei bisogni: la civiltà non essendo altro che un affinamento di ciò che gli uomini di altre epoche ottenevano con la clava o la selce scheggiata⁷.

Inevitabilmente si incontra a questo punto (del resto preannunciato platealmente dal titolo) il più recalcitrante dei temi trattabili “concettualmente” – il sesso – protagonista sopraffino e subdolo, bisogno espresso, evitato, sublimato da generazioni di filosofi e qui utilizzato per smascherare falsi miti e atavici tabù: «mi chiedo se i filosofi abbiano problemi sessuali!», è lo stralunato interrogativo posto da Andrew.

Ma se le divagazioni comiche mantengono frizzante il gusto della commedia, la telecamera del regista seleziona con rigore gli argomenti, monitorando con precisione i due comportamenti principali finora menzionati: sesso e aggressività.

Significati espliciti di *Eros* informano l’ossatura simbolica di *A Midsummer Night’s sex Comedy*. *Eros* è sinonimo di *Natura* e *Libertà*, ma anche di *Nostalgia*, e si contrappone a *Matrimonio* come *Condizionamento*, “imbalsamamento”, menzogna, e – come afferma Maxwell – “fine della speranza”.

È Maxwell a “sentire” con più fervore la voce degli istinti, al punto che al primo incontro con Ariel individua rapito l’essenza del suo profumo “Vampa di luna”; Ariel risponde sulla stessa lunghezza d’onda olfattiva, facendo emblematicamente osservare a Maxwell che «in natura saremmo sposati!».

Tutti i personaggi, chi prima chi dopo, chi più e chi meno, oscillano tra uno stato e l’altro: Leopold, che per tutta la vita ha frenato le pulsioni per cui prova vergogna, alla fine dà loro libero sfogo. Ariel, donna libera, rinuncia all’indipendenza in favore del matrimonio solo perché ha paura della vecchiaia.

Adrian, una volta liberatasi del fardello del rimorso per la scappatella con Maxwell, esprime il suo ardore amoroso (seguendo i consigli di Dulcy) nei luoghi più impensati.

Andrew, grazie ai condizionamenti impostigli dalla crisi matrimoniale (niente sesso), si realizza come inventore riuscendo a volare.

6 Cfr. D. Mainardi, *L’animale culturale*, Rizzoli, Milano 1974, p. 32.

7 Cfr. I. Eibl-Eibesfeldt, *I fondamenti dell’etologia*, Adelphi, Milano 1976, pp. 549 e ss.

E la menzogna diventa lo strumento per “agire a tutti i costi”. A nessuno è di monito il divieto di «corteggiare essendo sposati» (Maxwell lo rimprovera a Andrew, ma lui stesso insidia una promessa sposa, che non ha remore a ricambiare i sentimenti di Andrew, il quale è sposato).

Non vi è personaggio che non mentisca pur di obbedire ai propri istinti; ma *A Midsummer Night's sex Comedy* è un film, oltre che sull'innocenza perduta, sulle occasioni perdute. È importante agire di fronte alle occasioni che la vita presenta: come un *leit-motiv* questo principio pragmatista viene sostenuto a più riprese, assurgendo a motivo etico conduttore del film.

Il sospirante, «Ah se avessi agito[...]», è sulle labbra di più personaggi. Maxwell: «Una farfalla a banda gialla! Ne ho cercata una per tutta la vita!». Leopold: «[...] tutti i pensieri terribili che per tutta la vita ho paventato di frenare [...]». Andrew: «le nostre vite sarebbero state diverse, se avessi agito [...]».

Altro sentimento centrale analizzato in *A Midsummer Night's sex Comedy* è l'aggressività, fondamentale per le teorie del filosofo Hobbes e per gli studi etologici sulle spinte naturali che promuovono la vita.

Nella commedia alleniana l'originale traduzione dei comportamenti “aggressivi” dei tre uomini del piccolo gruppo pare seguire alla lettera le descrizioni dei comportamenti umano-animali dei testi di etologia: si osserva infatti nei maschi un «esplicito comportamento territoriale. Ognuno mantiene già, nei confronti degli altri, evidenti distanze individuali»⁸.

Sono gli studi di Darwin, Lorenz, fino al citato Eibl-Eibesfeldt, ad indicare come il grado di avvicinamento-allontanamento degli esseri umani, al pari degli animali,

[...] risulti variabile con i diversi tipi di cultura, e sia possibile discernere alcuni tratti fondamentali universalmente presenti⁹.

Le mosse dei tre sembrano tracciate su una scacchiera, e gli schemi che ne risultano hanno come scopo il raggiungimento del potere su un determinato territorio o su un altro membro del gruppo, uomo o donna che sia.

Come in un documentario naturalistico la macchina da presa di Allen pone l'enfasi sui processi comportamentali ritratti “come da manuale”: lo spettatore percepisce chiaramente l'intenzione didascalica del regista, resa più efficace dall'alternarsi delle scene di vita faunistica; in particolare l'accento è posto sulle modalità culturali di controllo dell'aggressività.

In quali circostanze un “animale razionale” finisce per perdere l'attributo di “razionale”? Il terzetto di maschi è rivelante a questo proposito: mentre le donne dedicano il loro tempo a passatempi più o meno tranquilli, essi si esibiscono in comportamenti aggressivi sempre meno camuffati.

La tendenza dell'uomo a segregarsi in piccoli gruppi e a competere aggressivamente con gli altri è stata indubbiamente la molla della evoluzione dell'uomo stesso¹⁰.

8 *Ibidem.*

9 *Ibidem.*

10 *Ibidem.*

E ciò ha creato la misura dell'autorevolezza della specie dominante: questa elegante affermazione potrebbe essere uscita dalla bocca di Leopold, il quale sarebbe inoltre perfettamente d'accordo sul fatto che la società ha sempre più immagazzinato direttive culturali tese a

[...] frenare l'aggressività praticando tutto ciò che contribuisce a creare legami: rituali in cui si offrono regali, suddivisioni, giochi, danze ecc. poiché è anche vero che comunque la nostra intolleranza potenziale ha una base filogenetica quanto le nostre tendenze altruistiche¹¹.

Afferma Konrad Lorenz:

[...] è noto come l'aggressività possa unire tra loro gli uomini. Nell'aggressione collettiva contro un nemico comune, vengono attivate in ciascun individuo forti emozioni come l'entusiasmo [...]¹²

e l'amicizia sembra saldarsi.

Andrew e Maxwell, sfoggiando una mimica che rievoca antichi rituali di guerra, paiono inizialmente allearsi contro Leopold, ma in guerra – com'è noto – non ci sono legami, e presto Andrew e Maxwell si ritrovano acerrimi rivali: cerimonie, saluti e affettazioni varie, atti tesi ad "acquietare" l'aggressività altrui, cedono così il passo alla competizione sfacciata, alla selvaggia imposizione della propria volontà condita da insulti, appostamenti, spiate e provocazioni verbali e fisiche.

Nel frattempo il dialogo con le componenti femminili del branco complica il già difficile equilibrio tra gli ospiti, mentre sulla casa di campagna volge ormai il tramonto.

La situazione precipita drammaticamente: in una sequenza concitata Leopold, convinto di riconoscere nella sfera magica Andrew in dolce vicinanza con Ariel, folle di gelosia imbraccia arco e frecce e si lancia alla caccia del rivale, finendo per colpire (sia pure non mortalmente) Maxwell.

L'evento sembra confermare alla lettera un'altra riflessione di Eibl-Eibesfeldt, secondo cui l'accecamiento prodotto dalla passione fa

[...] venir meno l'inibizione ad uccidere: l'autocontrollo non è un meccanismo innato, ma culturale, e i meccanismi innati sono insufficienti per controllare i nostri impulsi: sono stati ridotti a elemento del tutto secondario nel corso della filogenesi, e sostituiti con forme di controllo culturale¹³.

E infatti Leopold, autore dell'efferato "crimine" ha del tutto smarrito le proprie contegnose sembianze umane.

L'unica esperta che possiede la ricetta capace di dissolvere la lacerazione interiore dell'uomo, dominato dal dissidio tra le proprie passioni e i condizionamenti della civiltà, è Dulcy, il cui nome è altamente simbolico. È lei che rimette in funzione l'arrugginito rapporto tra Andrew e Adrian suggerendo alla donna che «l'amore non deve essere routine, ma deve accompagnarsi ad un senso di eccitazione e di spontaneità». Ed è a lei che Allen affida un compito ancor più decisivo: provocare l'"estinzione" dell'anziano docente universitario, il

11 *Ibidem*.

12 K. Lorenz, *Etologia*, cit., p. 29.

13 I. Eibl-Eibesfeldt, *I fondamenti dell'etologia*, cit., pp. 549 e ss.

quale, spinto da un “fervore erotico” e da un magico rapimento, muore durante l’amplesso con Dulcy .

Richiamati dal vociare allarmato di Dulcy, gli altri ospiti accorrono sul posto, trovando esanime il corpo di Leopold. Ma la loro attenzione è attratta dall’accendersi della sfera magica: il defunto ricompare sotto forma di luce, mentre la sua voce annuncia queste parole:

[...] la mia anima si è meramente trasferita in un’altra dimensione, io mi sono affrancato [...] finalmente: sono pura essenza. Ariel e Andrew avevano ragione, questi boschi sono incantati, affollati di spiriti, uomini fortunati e donne passionali che sono trapassati nell’acme del rapporto amoroso. Promettetemi tutti di cercare la mia luminescente presenza nelle notti stellate in questi boschi sotto la luna d’estate [...].

L’inganno della semplicità

Per concludere la lettura filmica con una analisi più strettamente filosofica è necessario, a questo punto, rivolgere l’attenzione all’unica citazione veramente esplicita in questo senso: il titolo del volume che il regista/sceneggiatore attribuisce alla penna di Leopold, ovvero *Pragmatismo concettuale*.

È sicuramente sul piano del confronto con la diffusione e la relativa percezione della più originale scuola filosofica americana, il pragmatismo appunto, che va valutato l’apporto speculativo di Allen, ossia quale immagine della filosofia egli voglia trasmettere attraverso il film.

Il titolo del libro rinvia al contesto che vide attivi i maggiori esponenti della filosofia pragmatista, come Peirce, James e Dewey, ma anche Mead, Lewis e Morris (questi ultimi meno noti in Italia), e si riallaccia idealmente a quel manifesto della scuola pragmatista che fu *Come rendere chiare le nostre idee* di Charles Sanders Peirce, apparso nel 1878 quale critica stringente al paradigma cartesiano-leibniziano, in cui l’autore sviluppava un concetto di realtà, verità e significato intrinsecamente connesso alla nozione di “effetto”, mettendo in evidenza come il criterio di significato dei concetti sia condizionato in maniera preponderante dalle conseguenze che derivano dal rapporto con i molteplici piani della realtà.

E che Allen voglia sposare questo assunto è dimostrato da quanto accade proprio al personaggio del filosofo, la cui dottrina, enunciata all’inizio della commedia, risulterà palesemente sconfessata nel finale. Più in particolare, approfondendo tale prospettiva, il film riprende la concezione espressa da George Herbert Mead, della piena continuità tra sfera biologica, sociale e intellettuale.

La prova del nove della tenuta di una serie di dottrine filosofiche in *A Midsummer Night’s sex Comedy* è infatti ambientata in campagna, in una situazione di fertile cattività, a confermare sotto il bagliore dell’evidenza che la trama delle relazioni è intrisa di natura e cultura, ma che è impossibile isolare la dinamica del passaggio tra una sfera e l’altra, giacché si condizionano e completano a vicenda.

Ancora più da vicino, il “pragmatismo concettuale” è la testuale denominazione di una versione della filosofia pragmatista che risale a Clarence Irving Lewis, logico di Harvard e maestro di Quine, uno degli epigoni del pragmatismo, che precisamente con tale espressione intende ricollegarsi all’eredità teorica dei primi pragmatisti.

Per Lewis, che tratta il tema nel suo saggio *L'elemento pragmatico della conoscenza* del 1926, il problema gnoseologico centrale è quello dell'interpretazione, il quale costituisce, a suo avviso, l'elemento chiave per intendere sia l'attività scientifica, sia i processi conoscitivi in generale: i concetti, "biologicamente" parlando, sono infatti considerati come nozioni a priori, che tuttavia ricevono nel corso del tempo mutamenti e adattamenti anche sostanziali¹⁴.

Come le specie in natura, i concetti, concretamente prodotti e costantemente revisionati dal vissuto, subiscono l'impatto sensibile dell'esperienza umana. In questo panorama le nozioni di conoscenza e verità perdono di fissità, ricevono dinamismo da una percezione della realtà più complessa e sfumata, in cui viene a galla il carattere portante che hanno i bisogni e gli interessi umani nella prassi conoscitiva.

Nella trama del film di Allen il ruolo che detengono le "spinte", i desideri, le voglie e i sogni incarna quell'inestricabilità tra azione e pensiero che dimostra ancora una volta un legame tra il regista e questa scuola filosofica.

La lezione pragmatista della impossibilità della metafisica, in Allen ironicamente e tragicamente rappresentata da Leopold – prima antispiritualista, poi membro della comunità degli spiriti del bosco – riecheggia, nella sua storicità come nella realtà, il noto adagio kantiano secondo cui ogni filosofia della conoscenza che tenti di fondarsi su presupposti diversi dalle condizioni dell'umana esperienza, fuggendone il controllo, perde di senso. Non perché tali condizioni costituiscano un termine di riferimento assoluto, ma piuttosto perché costituiscono l'unico criterio logico-pratico, seppur limitato, di cui possiamo disporre concretamente e sensatamente per orientarci nel mondo.

Leopold abbandona le sue teorie per un'esperienza di sesso fuori dai suoi consueti schemi concettuali e si trasforma egli stesso.

Funzione della conoscenza – conoscenza trasformabile dall'esperienza – è di migliorare la qualità dell'azione attraverso una continua interazione con la realtà circostante, con l'ambiente fisico-naturale e con quello socio-culturale.

Storicamente è da più parti riconosciuto che a ricollegare le questioni filosofiche, spesso considerate inutili e astratte, alle concrete esperienze umane fu merito particolare del pragmatismo, poiché riportò la filosofia a contatto con la realtà, nella sua complessità e problematicità.

Tale rivalutazione ricondusse la filosofia al suo antico ed originario ruolo dinamico di riflessione ed elaborazione reale dei problemi effettivi dell'uomo e della società.

Il contributo di Allen su questo fronte è senz'altro originale, ma va tenuto conto che egli predilige nella sua filmografia "leggera" tematiche in cui sia possibile filtrare i contenuti culturali attraverso i mezzi dell'ironia e della dissimulazione: essendo prevalente l'assunto ironico, sarà quindi una immagine stereotipata di filosofia quella espressa dai personaggi del racconto.

Non a caso la figura del filosofo da lui tratteggiata risponde ad una rappresentazione caricaturale della cultura accademica, fortemente arroccata e cristallizzata sulle proprie posizioni teoriche. Ma non solo: Allen rafforza quella concezione manualistica della cultura filosofica che è attestabile ai giorni nostri come una vera e propria "vulgata" sullo schermo,

14 Il saggio di C.I. Lewis, *L'elemento pragmatico della conoscenza*, è tradotto per la prima volta in italiano in R.M. Calcaterra (a cura di), *Il pragmatismo*, antologia di testi, La Nuova Italia, Milano 2004.

per dimostrare però che questo “fare filosofia” fuori da ogni contatto con l’esperienza vitale è ridicolo.

La combinazione di tale rappresentazione con una psicologia “alla portata di tutti”, che caratterizza gran parte della produzione filmica del regista, genera un cocktail vincente. Così psicologizzata, l’immagine della filosofia risulta come sottosviluppata, priva di denuncia, di critica, di ricadute sulla realtà: una collezione di cammei filosofici, o una vetusta galleria di ritratti d’autore; o meglio, un album delle figurine in cui non possono mancare “I grandi” con la loro relativa concettualizzazione.

Non è la speculazione a soffrire nel calarsi tra gli uomini, è piuttosto il modo di intagliare i personaggi che rende programmaticamente inattuabili queste proposte filosofiche. Platone, Aristotele, Cartesio, Nietzsche, Dewey, ecc.: Allen non vuole trattare con essi, ma con i loro stereotipi, proponendo una filosofia che susciti riso in bocca ai suoi stessi esponenti.

In un orizzonte statico, determinato, confezionato a misura di comprensione immediata, semplice, prende forma il progetto della filosofia per principianti, una fast-philosophy: ennesima burla che il regista, novello Socrate, architetta ai danni di chi crede che sia possibile fare filosofia o cultura “seriamente” attraverso pensieri astratti.

Ci si immagina il compiacimento di Allen nel maneggiare autori e dottrine che – ridotti a utili tasselli di un gioco ad incastri – proprio in virtù della loro semplificazione si prestano docilmente a esaltare gli intrecci comici della sceneggiatura: anzi l’intera atmosfera classicheggiante (in cui convergono elementi filosofici, pittorici e musicali) è così meravigliosamente stucchevole da far cadere senza sforzo nella rete della dissacrazione non solo alcuni elementi propri delle specifiche tematiche di *A Midsummer Night’s sex Comedy* (natura, armonia, istinto, ragione, apollineo, dionisiaco), ma anche alcune icone delle ideologie di massa:

- la filosofia non è una scienza, è una favola;
- la filosofia deve necessariamente confrontarsi con la scienza anche se non ne esce vincitrice;
- la filosofia deve far riflettere, ma non eccessivamente;
- la filosofia deve essere alla portata di tutti, ma solo finché resta una pedagogia per non pensare troppo e alleggerire le fatiche del quotidiano.

D’altro lato il modo in cui Allen gioca la sua critica è da vero filosofo; e la ricchezza di metafore visive/sonore con cui mostra l’inconsistenza di *questo* filosofare è da vero artista.

Il suo occhio analitico non tralascia dettagli significativi, come dimostra la realistica (e per nulla comica) considerazione di Maxwell sul vero mondo “giù in ospedale”: si tratta di una battuta fulminea, ma sufficiente a menzionare la vera realtà, che per un attimo fa capolino in tutta la sua complessità.

D’altronde il regista ha voluto creare “una bella favola”: e se l’intento suo non era quello di rappresentare il reale, come pretendere che *questa* filosofia – in qualche modo coprotagonista dell’opera – faccia eccezione?

È anzi probabile che Allen intenda dire che questa per l’appunto non è la realtà, e che *certa* filosofia non è in grado di rendere ragione della realtà, ma “meramente” di creare un mondo ideale in cui i rapporti umani siano sostenibili come in una favola: comprensibili e spiegabili, e possibilmente a lieto fine; una filosofia per paesaggi virtuali.

A Midsummer Night’s sex Comedy si rivela in definitiva un altro magistrale capitolo



Roberta Bortolozzo

Diario di un filosofo di campagna

dell'opera del regista nella progressiva dissacrazione dei luoghi comuni: stavolta a farne le spese è il concetto di semplicità, che – rivoltato senza riguardo alcuno, ma con un formidabile *sense of humour* – mette in scena il proprio stesso paradosso.