

## *Mrs. Doubtfire*: un'analisi queer

MARGHERITA CERAGIOLI

**ABSTRACT:** This paper analyses the film *Mrs. Doubtfire* and reflects on the representation of social categories provided by the film. The protagonist, an American male, convincingly performs the identity of a much older English woman in everyday life for weeks. Even if the success of his performance has the potential to show the performative nature of social identities, the subversive power of his actions is invalidated by other elements of the film. This article begins examining why Euphegenia Doubtfire's identity is believed to be genuine by the other characters and following which criteria it is created; then, it takes into consideration the role played by the protagonist's job as an actor and the implications of his decision of using his professional abilities in everyday life; lastly, it examines other devices through which his successful performance is made less dangerous to social order and the protagonist is discredited.

**KEYWORDS:** *Mrs. Doubtfire*; mainstream film; queer theory; performativity; film studies.

L'articolo prenderà in esame il film, diretto da Chris Columbus, *Mrs. Doubtfire* (1993) e rifletterà attraverso di esso sulla natura essenziale o performativa delle identità sociali<sup>1</sup> e, più in generale, cercherà di analizzare la messa in questione dell'opposizione binaria tra finzione e spontaneità operata dal protagonista.

Il tipo di analisi che porterò avanti sarà basata sulle teorie queer. Queste teorie presuppongono un approccio non realista e non essenzialista: le identità sociali, nell'ottica queer, sono frutto di performance ripetute (BUTLER 1990), le quali creano l'illusione percettiva della concretezza di queste identità. Nel caso in questione, il protagonista performa delle identità di genere, età, nazionalità e mestiere differenti da quelle che la società gli ha assegnato.

Il film narra infatti la storia di un padre di famiglia, Daniel Hillard, che, a seguito di una sentenza di divorzio che gli accorda la possibilità di vedere i figli una sola volta alla settimana, decide di vestire i panni di un'anziana

<sup>1</sup> Per la possibilità di estendere l'analisi queer a tutte le identità sociali si veda DELL'AVERSANO 2018. Dell'Aversano propone di studiare – in ambito queer – tutte le forme di categorizzazione sociale e le conseguenti forme di repressione; per fare ciò, Dell'Aversano suggerisce di utilizzare gli strumenti metodologici messi a disposizione dal sociologo Harvey Sacks nel corso dei suoi studi sulla conversazione e sulla categorizzazione sociale (SACKS 1984; SACKS 1992). La possibilità di utilizzare gli strumenti di Sacks in ambito queer viene quindi desunta da DELL'AVERSANO 2018 e, inoltre, da GRILLI 2018.

signora, Euphegenia Doubtfire, e di fare domanda come governante a casa della ex-moglie, Miranda. La sua performance risulta credibile agli occhi della famiglia e di diverse persone esterne ad essa per settimane; la sua vera identità viene scoperta quando è accidentalmente sorpreso dal figlio mentre utilizza i servizi (1:04'26"-1:05'21") e dalla moglie quando la maschera perde aderenza e gli cade dal volto (1:40'15"-1:41'37"). Daniel viene inizialmente punito per essersi spacciato per una anziana governante (il giudice concede l'affidamento esclusivo alla moglie e impone al padre che le visite ai figli siano sorvegliate<sup>2</sup>), ma successivamente Miranda decide di concedere a Daniel, che nel frattempo ha cominciato a lavorare come host in uno show televisivo interpretando proprio Mrs. Doubtfire, di occuparsi dei figli qualche ora tutti i giorni e senza sorveglianza (1:47'48"-1:54'00").

Il protagonista – che viene presentato come un uomo bianco, etero, cis, americano, parecchio più giovane<sup>3</sup> di Euphegenia e con un lavoro irrelato alla cura della casa – riesce a performare in modo convincente l'identità di una anziana governante di origine britannica. Nessuno dei familiari o dei conoscenti ha infatti il minimo dubbio sull'identità di Mrs. Doubtfire. L'autista dell'autobus che Daniel, nei panni di Euphegenia, prende spesso mostra perfino interesse per lei (41'17"-41'48"; 56'56"-57'53"), confermando che l'identità mostrata viene percepita come autentica: infatti, nel momento in cui a Daniel cade una calza e rivela la gamba coperta di peli, l'autista si stupisce, ma si riprende subito e dichiara di amare le donne che si presentano come la natura le ha fatte, senza modifiche (57'16"-57'37"). È interessante notare che quello che poteva costituire un indizio della vera identità delle governante non crei minimamente sospetti nell'autista, ma che questo cerchi una spiegazione coerente con l'identità che gli viene presentata, invece di problematizzarla e metterla in dubbio.<sup>4</sup> Judith Butler scrive che “l'azione del genere richiede una performance” (1990: tr. it. 198) da parte di tutti, perché ognuno imita una copia senza originale,<sup>5</sup> una mascolinità,

<sup>2</sup> 1:44'36"-1:45'02".

<sup>3</sup> Il fatto che la differenza di età fra Daniel ed Euphegenia sia marcata è ricavabile da un'affermazione del protagonista: quando questi torna a casa propria nei panni di Euphegenia ed incontra al portone l'assistente sociale assegnatagli dal giudice, dice di essere la sorella di Daniel, poi, notando che l'assistente sociale la sta guardando dubbiosa, sente il bisogno di precisare: “His... much older sister” (42'26").

<sup>4</sup> Per la spiegazione del fatto si veda la nota 38 a p. 297.

<sup>5</sup> 1990: tr. it. 194-196. L'autrice, a p. 195, scrive: “[L]’identità originale su cui si modella il genere è un’imitazione senza un’origine”.



per esempio, a cui gli uomini cercano di conformarsi per approssimazione, senza che ci sia un'essenza del maschile in ognuno alla cui realizzazione poter effettivamente aspirare. La performance è quindi in realtà eseguibile anche da persone aventi identità sociali differenti ed incoerenti, secondo le norme della società, con l'identità performata. Il fatto che la performance di Daniel risulti plausibile a diverse persone per settimane suggerisce che non esiste un'essenza di femminilità che la donna possiede, ma che ci viene insegnato a performare il ruolo di donna, che è legato ad un sesso specifico nella società, quello femminile; questa performance può essere infatti compiuta in modo verosimile dal protagonista, che è stato socializzato come uomo, etero, cis. Lo stesso si potrebbe dire anche delle altre categorie sociali che Daniel performa nei panni di Euphegenia, ovvero età, nazionalità e mestiere. Come si vedrà, anche queste richiedono un copione performativo che, nel corso della socializzazione, viene acquisito dai soggetti.

Come mai la performance identitaria del protagonista risulta credibile? Mentre impersona Mrs. Doubtfire, Daniel si attiene al modo di agire che è socialmente considerato quello naturale per una anziana governante inglese. Il protagonista è già in grado di svolgere alcune di queste attività, come parlare con estrema cortesia ed educazione,<sup>6</sup> mentre deve imparare a performarne alcune che, in quanto uomo americano che svolge un mestiere irrelato alla cura della casa e alla cucina, non gli competevano, ma che competono ad una anziana governante. Per esempio, Euphegenia deve saper cucinare: il protagonista è mostrato durante la sua disastrosa prima volta ai fornelli (52'15"-53'28") – a seguito della quale si vede costretto ad ordinare la cena presso un ristorante – e successivamente viene presentato mentre guarda programmi di cucina prendendo appunti (58'43"-59'00"); ad una sorpresa Miranda, Daniel dice poi di aver imparato perfino a cucire, oltre che a tenere in ordine la casa e a cucinare (1:21'53"-1:22'18"). È da sottolineare che il fatto che Daniel non sapesse cucinare o cucire precedentemente, come del resto il fatto che debba imparare se vuole performare correttamente l'identità di governante, non è giustificato di fronte al pubblico; questo implica che il testo presupponga la condivisione di quella conoscenza da parte degli spettatori: anche questi sanno che non è necessario che un uomo sia in grado cucinare e cucire, ma è opportuno che una

<sup>6</sup> Come si vedrà, cortesia ed educazione sono caratteristiche stereotipicamente attribuite alle persone provenienti dal Regno Unito.

anziana signora che fa la governante sappia farlo. Daniel sembra quindi attenersi ad un canovaccio performativo. Questo è spiegabile grazie agli studi di Harvey Sacks,<sup>7</sup> noti come Membership Categorization Analysis. Il sociologo ha infatti sviluppato il concetto di “Category-Bound Activities” (SACKS 1992: I, 241) – CBA – ovvero le attività che la società prevede siano legate a determinate categorie identitarie. Una persona della categoria identitaria abbinata sarà quindi titolata ad eseguire quelle attività; per una persona non titolata, l’esecuzione sarà invece “accountable”,<sup>8</sup> ovvero le verrà chiesto come mai la sta eseguendo, dato che non ne ha il diritto. Perciò, se cucinare è una CBA della donna e della governante, il protagonista non può esimersi dal performarla correttamente se desidera che la sua identità di Euphegenia risulti credibile agli occhi degli altri personaggi. Inoltre, secondo Sacks, la conoscenza relativa alle CBA è comune a tutti, chiunque sia stato socializzato le impara (senza rendersi conto di aver assimilato dei canovacci performativi); per questo il testo può presupporre la conoscenza di queste da parte dello spettatore, senza dover giustificare la necessità dell’acquisizione da parte di Daniel di quelle abilità. Nel corso del film la performance del protagonista è presentata come plausibile e coerente nei momenti in cui si attiene alle CBA relative alla sua identità di

<sup>7</sup> SACKS 1992. Il sociologo è noto per aver fondato l’analisi della conversazione. Come precisa Grilli (2018: 106), Sacks ha studiato la natura performativa dell’identità ancor prima di Butler; citarlo in un’analisi queer è perciò coerente. Per la pertinenza degli studi di Sacks in ambito queer si veda anche DELL’AVERSANO 2018.

<sup>8</sup> SACKS 1992: I, 4. Chiedere un “account” (*ibid.*) è già una forma di sanzione sociale, dal momento che sottintende che ci sia qualcosa di strano nell’esecuzione (o nella non esecuzione) di quella determinata attività da parte della persona in questione. Una modalità per richiedere un “account” – che è trattata da Sacks stesso (*ibid.*) – è porre la domanda “why?”. Nel testo, per esempio, quando il capo di Daniel si accorge che questo porta un profumo femminile e del rossetto, stupito, chiede il perché (1:36’17”- 1:37’00”):

“Daniel? Are you wearing ladies’ perfume?”

“Yes, I am”

“Are you wearing lipstick?”

“Yeah”

“Why?”

Portare profumi femminili e rossetto sono CBA di una donna, non di un uomo, per questo motivo il capo si meraviglia e chiede un “account”. Daniel riesce a trovare una risposta che convince il capo e lo giustifica ai suoi occhi: afferma cioè che questi si siano trasferiti su di lui mentre baciava appassionatamente una cameriera del ristorante con cui era solito uscire e che lo aveva approcciato quando si era alzato per andare in bagno. L’affermazione è ritenuta una spiegazione sufficiente e genera una reazione di complicità da parte dell’altro uomo (1:36’53”- 1:37’03”): essere in grado di fare conquiste amorose è infatti una CBA dell’uomo ed è anzi generalmente considerata una delle capacità che distingue quello che viene socialmente identificato come il ‘maschio alfa’ dallo ‘sfigato’.



anziana signora inglese (come accade di fronte ai figli e alla ex moglie); i momenti in cui le azioni di Daniel sono in contrasto con le CBA prescritte (ad esempio quando parla in modo esplicito di tematiche sessuali con il nuovo compagno della moglie<sup>9</sup> o si difende energicamente da un borseggiatore<sup>10</sup>) generano stupore, imbarazzo o fastidio negli astanti, se presenti – queste reazioni sono considerabili forme, seppure lievi, di sanzione sociale – e mirano a suscitare ilarità nello spettatore. Ciò accade perché il pubblico è al corrente della vera identità di Mrs. Doubtfire, perciò è complice dell'autore implicito<sup>11</sup> e di Daniel nel ridere di chi rimane infastidito o stupito del comportamento di Euphegenia in alcune circostanze. Questo è un esempio di riso aggressivo freudiano.<sup>12</sup> Secondo Freud:

Quando non è fine a sé stesso, cioè non è innocente, il motto è subordinato a due sole tendenze, che a loro volta possono essere viste come unitarie: esso è o un motto ostile (al servizio dell'aggressione, della satira, della difesa) o è un motto osceno (al servizio della denudazione) (FREUD tr. it. 1972: 86).

Se il motto non ha un piacere che deriva dalla tecnica, e non è quindi “innocente”, può avere uno scopo “ostile”, può cioè voler dar sfogo ad aggressività, la quale, per via delle limitazioni sociali, non può esprimersi nell'azione o in discorsi espliciti, ma solo attraverso battute. Secondo Freud, l'uso del motto mira ad accattivarsi la simpatia delle persone che assistono allo scambio discorsivo, facendo sì che gli astanti ridano della persona presa di mira con chi ha fatto la battuta e siano attirati dalla parte di quest'ultima. In questo testo, il riso che è generato ai danni di chi si stupisce quando la performance della governante non è perfettamente coerente con le CBA prescritte porta lo spettatore implicito<sup>13</sup> ad empatizzare ancora più fortemente con il protagonista. Daniel, inoltre, sta sfruttando le CBA per “passare”,<sup>14</sup>

<sup>9</sup> 1:01'43”-1:02'02”; 1:29'37”-1:30'37”.

<sup>10</sup> 59'51”-1:00'17”.

<sup>11</sup> Il concetto di autore implicito fu proposto nell'ambito della critica letteraria da Wayne Booth (1921-2005) (Brugnolo *et al.* 2016: 17) ed è stato ripreso da vari teorici, fra cui Iser (si veda, ad esempio, Iser 1976). Per un approfondimento sulla questione dell'enunciazione nel campo dei Film Studies si veda invece CASETTI 1986, METZ 1991 e ODIN 2000.

<sup>12</sup> Freud tr. it. 1972: 86-103. Ringrazio Davide Burgio per il suggerimento.

<sup>13</sup> Una funzione testuale analoga all'autore implicito sopra menzionato, simile al lettore implicito di Wolfgang Iser (1926-2007). Per maggiori dettagli su quest'ultimo concetto, si veda Iser 1976. Per un approfondimento sulla questione dell'enunciazione nel campo dei Film Studies si veda di NUOVO CASETTI 1986, METZ 1991 e ODIN 2000.

<sup>14</sup> GOFFMAN 1963: 92. Il termine presente nel testo di Goffman è “passing”; essendo un concetto

cioè per sembrare appartenente ad una categoria in cui non rientra, sta dunque effettuando quella che Sacks chiama “subversion” (1992: I, 120-121; 254) – “sovversione”: seguendo l’esempio di Sacks, un appartenente al gruppo sociale vede una donna con un passeggino, quello che vede è una madre con il figlio; non le va a chiedere (né si chiede) se lei è veramente la madre o meno. Se questa donna non fosse la madre, vorrebbe dire che sta sfruttando le CBA della categoria ‘madre’ per “passare” e sta dunque svolgendo un’azione – nell’ottica del membro del gruppo sociale – sovversiva. Daniel riesce a “passare” per una anziana governante poiché, come spiega Sacks,<sup>15</sup> se una persona che appare come qualcuno che può plausibilmente svolgere un’attività è visto eseguirla, viene dato per scontato dall’osservatore che questa sia compiuta da una persona che ha un’identità fra le cui CBA rientra lo svolgimento di quella. Gli altri personaggi, dunque, vedendo una persona con l’aspetto di una anziana governante eseguire le attività legate alla categoria come CBA, essenzializzano l’identità di Euphegenia e pensano che compia quelle attività perché è una anziana governante. Ad un’analisi attenta, anche un’altra scena (1:45’50”-1:46’41”) può essere interessante in ottica queer. Dopo una serie di colloqui con governanti che non sono state ritenute adatte dalla famiglia, la madre si ritrova a dover cucinare, aiutata dai figli, mentre risponde a telefonate di lavoro. I figli dichiarano di sentire la mancanza di Mrs. Doubtfire e anche Miranda ammette di condividere il loro sentimento. Subito dopo, questi, nonostante siano tutti consapevoli della vera identità della ex governante, ne parlano come se fosse una persona reale, al punto tale che la madre si sente in dovere di rimarcare: “She

tecnico, si è ritenuto opportuno metterlo fra virgolette. Per la traduzione in italiano dei concetti di Goffman, Sacks e Grilli si fa riferimento, in questo articolo, ai termini utilizzati da Alessandro Grilli durante il corso di Ermeneutica e Retorica tenutosi all’Università di Pisa nell’anno 2017-2018 e da Carmen Dell’Aversano durante il seminario autogestito di studi queer (iniziato nel corso dell’anno accademico 2017-2018 ed ancora in corso).

<sup>15</sup> Sacks parla di “viewer’s maxim”, ovvero, secondo il sociologo, “for an observer of a category-bound activity, the category to which the activity is bound has a special relevance for formulating an identification of its doer” (1992: I, 259). Sacks precisa che l’osservatore associa la CBA alla categoria abbinata se può, ovvero se il soggetto sociale che vede non ha qualche elemento che rende impossibile l’identificazione con la categoria abbinata: seguendo l’esempio di Sacks (*ibid.*), dal momento che una CBA del bambino è piangere, quando un soggetto vede una persona mai vista prima piangere, se può, vedrà un bambino piangere; se non può è perché, per esempio, la persona è classificabile, secondo i parametri usati dalla società, come un adulto e questo rende inapplicabile la categoria ‘bambino’. Nel testo, il travestimento che Daniel indossa fa sì che non sia impossibile per gli altri personaggi l’attribuzione al protagonista della categoria ‘anziana governante inglese’ e permette quindi il processo di essenzializzazione dell’identità sulla base delle CBA.



isn't real! We have to stop referring to her as if she were a real person". La teoria della performatività di Butler afferma appunto che è grazie alla ripetizione di rappresentazioni che le identità sociali sono illusoriamente avvertite come reali: "Il genere è la stilizzazione ripetuta del corpo, una serie di atti ripetuti in una cornice assai rigida di regolamentazione che si fissa nel tempo per produrre l'apparenza di una sostanza, di un certo essere naturale" (1990: tr. it. 50); "In che senso, allora, il genere è un atto? Come in altre messe in scena rituali, l'azione del genere richiede una performance che è *ripetuta*" (1990: tr. it. 198, enfasi nel testo). Seguendo questo principio, dunque, si può dedurre che la ripetizione, avvenuta per settimane, di una performance convincente di genere, età, nazionalità e mestiere<sup>16</sup> di Mrs. Doubtfire da parte di Daniel ha reso l'identità di Euphegenia reale nella percezione dei figli e della ex moglie; questi, pur sapendo che era Daniel travestito, non riescono a smettere di percepire come reale e concreta la governante.

Le considerazioni precedentemente esposte dovrebbero essere sufficienti a ipotizzare in modo aproblematico che il film abbia la potenzialità di dimostrare la natura performativa delle identità sociali – dal momento che un uomo americano di diversi anni più giovane e con un mestiere irrelato alla cura della casa riesce a performare in modo convincente una anziana governante inglese; se non fosse che nel film un dato problematico, che neutralizza il potenziale eversivo, è presente: Daniel è un attore.<sup>17</sup> Fin dall'inizio, il protagonista presenta Mrs. Doubtfire come un personaggio da interpretare: una volta concordato il colloquio per ottenere il lavoro di governante a casa della propria ex moglie, Daniel esclama entusiasta: "Showtime!" (31'27");

<sup>16</sup> Questi sono i tratti identitari che definiscono maggiormente Euphegenia come soggetto sociale. In altre parole, se bisognasse rispondere alla domanda: "chi è Euphegenia Doubtfire?", si risponderebbe "una donna, anziana, inglese, che fa la governante".

<sup>17</sup> Marjorie Garber nel suo libro *Vested Interests. Cross-dressing and Cultural Anxiety* (1992) analizza il film, diretto da Sydney Pollack, *Tootsie* (1982), in cui il protagonista, interpretato da Dustin Hoffman, è un attore che, per trovare lavoro, è costretto a fare un'audizione per un ruolo femminile fingendosi una donna di nome Dorothy. La studiosa arriva a conclusioni diverse da quelle esposte in questo articolo: ritiene infatti che il cross-dressing del protagonista sia ciò che rende Dorothy così affascinante e vede il film come "a critique of gender itself as a category" (1992: 9) – "una critica al genere stesso come categoria"; Garber non considera il mestiere del protagonista come un elemento che inficia il potenziale eversivo del testo. Le conclusioni diverse possono derivare sia dalle differenze fra i due testi filmici sia dai differenti strumenti di analisi utilizzati (era impossibile per Garber leggere all'epoca, per esempio, l'articolo di Grilli – che è invece tra le fonti teoriche su cui questo lavoro basa maggiormente le sue argomentazioni – poiché è stato pubblicato nel 2018, mentre il libro di Garber è stato pubblicato nel 1992).

di fronte al figlio, che chiede se non gli piaccia effettivamente vestirsi da donna, il padre lo rassicura: per lui “It’s just a job” (1:05’25”-1:05’41”) che fa per vedere i propri figli. Dal momento che Daniel è un attore, la frase suggerisce il fatto che la sua attività di governante possa essere considerata una performance attoriale; sembra quindi che il protagonista stia utilizzando le sue doti attoriali nella vita reale. Anche nel momento in cui Daniel viene definitivamente scoperto dalla moglie e dal nuovo compagno di questa, di fronte a tutto il ristorante, rivolto agli astanti, dice: “What are you looking at? Show’s over” (1:41’57”). Si gioca sulla natura polisemica dell’espressione, che equivale all’italiano: “lo spettacolo è finito”, riferito ad una scena marcata avvenuta di fronte a persone non coinvolte, come ad esempio un animato litigio fra fidanzati avvenuto in un bar; nel film, l’espressione acquista un doppio significato: dal momento che il protagonista aveva definito la sua performance di Euphegenia come “showtime”, la fine dello spettacolo è anche interpretabile come un riferimento al termine della performance di Daniel come Mrs. Doubtfire nella vita reale. La scelta del travestimento da indossare (31’35”-34’56”) si configura inoltre come la costruzione di un personaggio come descritta da Harvey Sacks: Sacks evidenzia il fatto che, per creare una descrizione verosimile in letteratura – e quindi un personaggio verosimile – sia sufficiente attribuire al personaggio le CBA percepite come corrette per la sua categoria identitaria (1992: I, 242). Bisogna notare che il procedimento di cui Sacks parla si riferisce alla creazione di personaggi letterari; Daniel lo applica invece alla costruzione di una identità verosimile nella vita reale. Nella scena del travestimento, l’aspetto del personaggio è immediatamente collegato a varie categorie identitarie e, di conseguenza, alle CBA di queste: quando indossa una parrucca di capelli neri e porta un trucco molto colorato, Daniel parla con accento spagnolo e racconta delle proprie conquiste amorose, dal momento che una delle CBA più stereotipate delle persone di madrelingua spagnola è essere molto passionali e capaci nelle conquiste amorose; portando invece un naso finto di dimensioni e forma marcati, parla con inserti di parole yiddish. Il protagonista fa vari tentativi per mettere a punto un travestimento coerente con l’accento britannico che aveva utilizzato al telefono con la ex moglie (29’34”-31’26”) e l’identità di anziana governante. La provenienza dal Regno Unito può essere intesa come un tratto stereotipico delle governante che, come il maggiordomo, è per antonomasia britannica, in virtù delle buone maniere e dell’educazione che, secondo l’opinione comune, sono possedute





dalle persone provenienti dal Regno Unito.<sup>18</sup> Dopo i primi travestimenti, il protagonista constata esplicitamente: “I need to go older”. Daniel ha infatti utilizzato, durante il colloquio telefonico con Miranda, una pronuncia inglese britannica ed espressioni non abbinabili ad una persona giovane (l’uso di “dear” e di “lovely”; “four glorious children”; “two precious gems” e “the jewel of your eye” riferito alle figlie di Miranda, “the little prince” riferito invece al figlio) e cerca quindi di trovare un’apparenza coerente con questi dati. L’operazione si basa perciò sui seguenti assunti: la governante è stereotipicamente britannica; parlare con accento britannico è una CBA di una persona di origine britannica, parlare in modo vagamente antiquato non è CBA di una persona giovane, bensì di una anziana; una persona anziana di origine britannica ha un certo modo di vestire che non è uguale a quello di una persona giovane. Per esempio, la prima volta che si traveste da Mrs. Doubtfire (34’15”-34’56”), Daniel indossa una camicia da donna con i merletti ai polsi e intorno al collo, una spilla sempre al collo, un maglione a trecce rosa antico, degli occhiali grandi e tondi e delle francesine o inglesine:<sup>19</sup> tutto lo stile del vestiario sembra voler richiamare un modo di vestire inglese, non americano, e di una persona di un’altra generazione.

Il fatto che Daniel sia un attore fa sì che Mrs. Doubtfire possa essere considerata un personaggio frutto di una rappresentazione attoriale; questo offre dunque la possibilità di disinnescare la problematicità della riuscita performance di Daniel: si potrebbe pensare che il protagonista riesca a convincere tutti della sua identità fittizia perché è un attore e non perché le identità siano performative: fingere in maniera convincente è una CBA degli attori, perciò il fatto che lui riesca a performare identità differenti dalla propria può risultare giustificabile in virtù del suo mestiere. Nell’immaginario sociale, gli attori sono inoltre noti per essere persone un po’ fuori dalle righe, per cui ci si aspetta che abbiano atteggiamenti che altre persone non potrebbero avere e che compiano azioni stravaganti che non sarebbero tollerate se venissero da altre persone. Questo viene evidenziato nel testo: nel momento in cui il protagonista discute con il proprio capo – finendo così per licenziarsi – poiché considera ciò che gli viene chiesto

<sup>18</sup> Ringrazio Alessandro Grilli per l’osservazione.

Si pensi, ad esempio, al cartone animato *The Aristocats* (1970): è ambientato a Parigi, tuttavia il maggiordomo si chiama Edgar, che è un nome di origine anglosassone.

<sup>19</sup> Vengono inquadrate chiaramente; in inglese si chiamano “brogues” e lo stesso termine, ma al singolare, viene utilizzato per indicare un accento del parlante, soprattutto uno irlandese o scozzese.

di fare contrario ai suoi valori etici e morali,<sup>20</sup> il commento fatto dal capo è “actors!” (02’43”); la stessa considerazione viene fatta poco dopo dalla figlia (04’27”), quando Daniel annuncia di aver lasciato il lavoro per motivi etici. La caratteristica, considerata tipica degli attori e naturalizzata, a cui i personaggi fanno riferimento è la loro stranezza, l’essere un po’ fuori dagli schemi. I commenti del datore di lavoro e della figlia si basano sul presupposto che non sia ‘normale’ porsi così tante domande sulle conseguenze etiche e morali di un lavoro lecito e legale.<sup>21</sup> Basandosi sulle considerazioni di Harvey Sacks, Alessandro Grilli osserva che determinate categorie sono titolate a fare ciò che normalmente non si potrebbe fare se si vuole risultare normali e non strani; fra queste categorie possono essere ascritti anche gli attori. Questo è un esempio di ciò che Alessandro Grilli definisce “proxy” (2018: 111), ovvero “delega”. Alla normalità si oppone, secondo Harvey Sacks, la salienza, ma questa è al tempo stesso necessaria affinché il concetto di normalità possa esistere: i soggetti, infatti, comprendono ed imparano i concetti anche grazie alla conoscenza dei loro opposti. A tutti sono necessari impegno e applicazione costanti per essere normali (Sacks definisce l’occupazione “job”<sup>22</sup> – “lavoro”): fornire una performance identitaria che si discosta dalla normalità viene infatti sanzionato socialmente. Per queste motivazioni esistono dei meccanismi di “neutralization of salience” (GRILLI 2018: 110), ovvero “neutralizzazione della salienza”, che permettono di riportare esperienze non ordinarie nel campo del normale e quindi del dicibile.<sup>23</sup>

<sup>20</sup> Daniel deve doppiare un cartone animato in cui ad un uccellino che sta per essere mangiato dal gatto, come ultima concessione prima della morte, viene data da fumare una sigaretta; questo lo fuma con soddisfazione. Il protagonista ritiene questo passaggio del cartone moralmente problematico, dal momento che potrebbe indirizzare gli spettatori verso il fumo (00’00”- 02’33”).

<sup>21</sup> Né è ‘normale’ preoccuparsi di ciò che viene rappresentato in un cartone. Come si vedrà più avanti, letteratura, serie tv, film e cartoni sono considerati realtà altre, distinte dalla realtà primaria della vita quotidiana e per questo viene data loro la possibilità di rappresentare anche ciò che sarebbe considerato invece problematico nella vita di tutti i giorni.

<sup>22</sup> SACKS 1984: 414: “This brings me to the central sorts of assertions I want to make. Whatever you may think about what it is to be an ordinary person in the world, an initial shift is not think of ‘an ordinary person’ as some person, but as somebody having as one’s job, as one’s constant preoccupation, doing ‘being ordinary’. It is not that somebody *is* ordinary; it is perhaps that that is what one’s business is, and it takes work, as any other business does. If you just extend the analogy of what you obviously think of as work - as whatever it is that takes analytic, intellectual, emotional energy - then you will be able to see that all sorts of nominalized things, for example, personal characteristics and the like, are jobs that are done, that took some kind of effort, training, and so on” (enfasi nell’originale).

<sup>23</sup> Tenere presente il legame tra ciò che è normale e ciò che è dicibile ci sarà utile quando affronteremo il concetto di “dimensione fatico-epidittica” del discorso (GRILLI 2018).

Fra i meccanismi di neutralizzazione vi è quello di “proxy”: determinate categorie vengono associate di prassi a comportamenti salienti – ovvero gli appartenenti a queste categorie hanno fra le proprie CBA la performance di azioni marcate –, così che la marcatezza esista e la normalità sia resa intellegibile, ma, allo stesso tempo, in modo tale che, nel momento in cui un comportamento marcato si presenta, questo possa essere riassorbito nel sistema della normalità facendo appello ad una categoria con delega di salienza a cui il soggetto appartiene. Ad aiutare Daniel con il travestimento sono infatti il fratello ed il compagno, che sono omosessuali (il che è un tratto marcato) e appartengono entrambi al mondo dello spettacolo, quindi non ritengono strana la richiesta di Daniel, né appare strano che lo aiutino con entusiasmo, dal momento che hanno tutti la “delega” di salienza. Il comportamento marcato è presente, ma questo è riassorbito nel tessuto dell’ordinario grazie alla “delega” di salienza che il suo esecutore ha. La performance di Daniel potrebbe quindi essere considerata come una bizzarria neutralizzabile grazie alla sua appartenenza alla categoria degli attori, tuttavia il testo non si accontenta di insinuare ciò: il giudice viene mostrato decidere di sanzionare in maniera molto dura Daniel. Questo deve avvenire perché il fatto che il protagonista sia un attore implica che abbia compiuto un’altra grave infrazione:<sup>24</sup> Daniel non ha tenuto conto della condizione

<sup>24</sup> Il testo suggerisce che la decisione del giudice di affidare i figli esclusivamente a Miranda sia causata dalle infrazioni sociali di Daniel. Riporto il discorso del giudice, intervallato da brevi interventi di Daniel, in cui viene presentata la decisione della corte:

“Mr. Hillard, *you’ve been able to fool a lot of people into believing that you’re a 60-year-old woman*. No easy task. And your little speech [un discorso – riportato nella nota 28 a p. 293 – in cui Daniel aveva cercato di convincere il giudice ad accordare l’affidamento condiviso, affermando di essere molto affezionato ai figli] seemed to be very heartfelt and genuine. But I believe it to be *a terrific performance by a very gifted actor*. Nothing more.”

“No, it’s not that.”

“The reality, Mr. Hillard, is that *your lifestyle over the past month has been very unorthodox*. And I refuse to further subject three innocent children to your peculiar and potentially harmful behaviour. It is this court’s decision to award full custody to Mrs. Hillard.”

“Oh, God, no.”

“You will have *supervised* visitation rights every Saturday.”

“Supervised, sir?”

“A court liaison will accompany you when you spend time with the children. I am suggesting a period of *psychological testing* and perhaps *treatment* for you. We will re-examine this case one year from now. Thank you. Court is adjourned” (1:43’55”-1:45’02”; enfasi mia).

Come si può vedere, entrambe le trasgressioni sono riportate alle memoria dal giudice: la frase “you’ve been able to fool a lot of people into believing that you’re a 60-year-old woman” ricorda che Daniel ha performato in maniera convincente un’identità sociale diversa da quella assegnatagli dalla società, compiendo dunque un’infrazione; subito dopo, il giudice afferma di considerare il

di separatezza dalla realtà secondaria del cinema e della letteratura. Queste sono solitamente percepite come dimensioni non interferenti con la vita reale. La conferma che l'idea di separatezza di queste due realtà sopra riportata sia considerabile pertinente nel film e, in linea generale, condivisa dai personaggi (ma non da Daniel) è data da una dichiarazione della ex moglie del protagonista: Miranda afferma di essersi innamorata di Daniel per la sua "spontaneity" (1:12'19"); il presupposto necessario per poter considerare aproblematica l'attribuzione della caratteristica della spontaneità ad un attore – ovvero una persona che, in virtù del mestiere che esercita, è perfettamente in grado di fingere – è l'avvertire i due sistemi (cinema//vita reale) come separati e non interferenti. Anche il capo di Daniel, nella scena iniziale del doppiaggio, mostra sorpresa ed esasperazione quando il protagonista esprime remore morali, preoccupandosi delle conseguenze che una scena di un cartone animato può avere sui bambini. Essendo un

discorso con cui Daniel si dichiarava molto affezionato ai figli "a terrific performance by a very gifted actor", la conclusione del giudice sottintende che lui consideri il discorso una performance attoriale come quella precedentemente messa in atto dal protagonista e da lui ricordata, ovvero della anziana signora; anche l'uso delle abilità attoriali nella vita reale è dunque un fattore che il giudice tiene presente. Questi comportamenti sono etichettati dal giudice come "peculiar and potentially harmful", probabilmente poiché al livello sociale questi sono ritenuti non conformi; questo fa sì che possano essere interpretati come segnali di marcata stranezza del soggetto che li compie o addirittura di instabilità psichica, come probabilmente fa poi il giudice, che suggerisce a Daniel di sottoporsi a test psicologici e trattamento e che gli impone visite sorvegliate ai figli. Il giudice, nel suo discorso, non menziona altri criteri o motivi per cui Daniel dovrebbe essere escluso dalla custodia (come aveva specificato il protagonista nel suo discorso precedente, aveva soddisfatto le richieste che il giudice gli aveva fatto durante la prima udienza per ottenere l'affidamento condiviso – ovvero avere un lavoro stabile e una casa adatta ai figli).

A seguito del discorso del giudice, Miranda viene inquadrata con un'espressione stupita e dispiaciuta; come vedremo, la ex moglie deciderà di permettere a Daniel di vedere i figli di frequente e non sorvegliato. Il testo nel suo complesso non mira infatti a rappresentare il protagonista come una persona terribile o psicologicamente instabile o imperdonabile; tuttavia, come si vedrà nel corso dell'analisi, la condanna del giudice non è un passaggio trascurabile del film, perché mostra i rischi che si corrono quando si compiono infrazioni sociali, ovvero sanzioni di vario genere; la severa condanna del giudice deve essere il momento in cui il protagonista impara – la sanzione arriva infatti da una persona con una certa autorità a livello sociale, essendo il giudice membro a pieno titolo del gruppo e ricoprendo un ruolo abbastanza prestigioso e legato all'ordine (nell'immaginario comune, la legge viene generalmente collegata al mantenimento dell'ordine), mentre Daniel è stato invece causa di disordine nel testo – che utilizzare le sue abilità attoriali nella vita reale e performare identità sociali che per la società non gli appartengono può essere interpretato in modo negativo (soprattutto da chi non è legato a lui da legami di affetto e non lo conosce profondamente) e può avere conseguenze spiacevoli. La vicenda nel suo complesso rappresenta per Daniel una possibilità di imparare ad adeguarsi alla performance che la società si aspetta da lui a seguito delle identità sociali assegnategli (per esempio, come vedremo, dovrà imparare che, in quanto adulto, deve comportarsi in maniera più seria).



cartone, le conseguenze etiche e morali non sono considerate pertinenti,<sup>25</sup> probabilmente perché avvertito come “solo un cartone”, appartenente ad una realtà diversa da quella di tutti i giorni e perciò non potenzialmente pericoloso. La realtà del cinema e quella dei cartoni animati appartengono alla categoria che Alessandro Grilli<sup>26</sup> definisce “proxy discourse” (2018: 112). Con questa espressione, lo studioso si riferisce ad alcuni ambiti discorsivi autorizzati a trattare contenuti salienti in virtù di un loro speciale statuto. Come esempio, Grilli riporta la letteratura, a cui è permesso mostrare contenuti ed azioni marcati poiché concepita come un universo separato, una “secondary reality” (2018: 112) – una “realtà secondaria” – e virgolettata, posta su di un piano differente rispetto all’esperienza quotidiana. Lo stesso potrebbe essere detto appunto del cinema, delle serie TV e dei cartoni. La separazione è avvertita sia sul piano dei contenuti dei singoli testi che su quello delle persone coinvolte nella produzione di questi: a Daniel è consentito fingere in maniera convincente quando doppia un cartone o recita in uno show televisivo perché è su un set, quindi non nella vita reale, ma in una realtà altra, virgolettata; proprio per questo, nella vita di tutti i giorni questa sua abilità non comporta l’essere avvertito come una persona falsa o poco spontanea. Nel momento in cui il protagonista utilizza le sue abilità da attore e doppiatore nella vita reale, infrange un divieto implicito. Per questa trasgressione viene sanzionato con un vero e proprio “contrappasso”,<sup>27</sup> che rende ancora più evidente il fatto che una colpa di Daniel sia proprio l’aver infranto questo divieto: il giudice considera il sentito discorso<sup>28</sup> con cui cerca di non essere estromesso dalla custodia dei figli un’altra

<sup>25</sup> Il capo di Daniel infatti esclama: “This is a cartoon! This is not a friggin’ Oprah Winfrey special” (2’25”). Lo show di Oprah Winfrey era molto conosciuto negli anni Novanta e trattava i problemi sociali del periodo; era quindi molto legato alla sfera etica e morale.

<sup>26</sup> Lo studioso è arrivato alla formulazione del concetto tramite la lettura delle considerazioni di Harvey Sacks presenti in SACKS 1984 e in SACKS 1992.

<sup>27</sup> Ringrazio Greta Colombani per l’espressione perfettamente calzante.

<sup>28</sup> Segue la trascrizione del discorso di Daniel al giudice (1:42’30”): “Your Honour, in the past two months, I have secured a residence, I’ve refurbished that residence and made it an environment fit for children. Those are your words. I’m also holding down a job as a shipping clerk. So I believe I met your requirements – ahead of schedule. In regards to my behaviour, I can only plead insanity, because, ever since my children were born, the moment I looked at them, I was crazy about them. Once I held them, I was hooked. I’m addicted to my children, sir. I love them with all my heart and the idea of someone telling me I can’t be with them, I can’t see them every day, it’s like someone saying I can’t have air. I can’t live without air and I can’t live without them. Listen, I would do anything. I just want to be with them. I know, I need that sir. We have a history. And I just– They mean everything to me and they need me as much as I need them. So, please, don’t take my kids away from me. Thank you”.



“terrific performance by a very gifted actor” (1:44’13”) e non solo concede la custodia esclusiva alla madre, ma, a causa dello stile di vita “unorthodox” (1:44’26”) del protagonista, consente solo visite sorvegliate ai figli e suggerisce un periodo di test psicologici ed assistenza. Il film presenta quindi le caratteristiche della *cautionary tale*, dal momento che si evince senza difficoltà cosa avviene ad una persona che performa identità sociali che non le competono e che infrange il “proxy discourse”, mettendo in discussione l’ontologizzazione delle categorie sociali: incorre in sanzioni anche severe.

Durante la prima udienza del processo – benché probabilmente consapevole del mestiere di Daniel<sup>29</sup> – il giudice non viene mostrato ipotizzare che il discorso del protagonista non sia autentico e che l’affidamento congiunto sia da lui richiesto non per affetto verso i ragazzi ma per altri fini, così come Miranda non aveva mai ipotizzato che dietro l’identità di Euphegenia potesse celarsi Daniel, nonostante i piccoli indizi che potevano essere rivelatori.<sup>30</sup> Il protagonista allude perfino alla verità riguardo la natura di Mrs. Doubtfire parlando con la ex moglie: “Sounds like an amazing woman [Mrs. Doubtfire], *too good to be true*” (1:22’40”. Enfasi mia), ma Miranda risponde convinta: “She is”;<sup>31</sup> la performance le appare credibile e spontanea, inoltre è ambientata nella vita reale, e questo la porta a dare per scontato che si tratti di una persona vera. Anche il giudice, come, in linea generale, gli altri personaggi eccetto Daniel, aveva inizialmente considerato la vita reale e la realtà cinematografica come universi separati, per questo non aveva messo in dubbio l’autenticità delle parole del protagonista durante la prima udienza. Perché invece ora conclude che Daniel sta recitando? Per punirlo rigirandogli contro la sua infrazione, abbiamo detto, e anche per punirlo in maniera esemplare. Questo implica che la trasgressione del protagonista sia avvertita come fonte di pericolo. Ad essere presa di mira durante il processo è proprio la capacità attoriale di Daniel. Il giudice, rivolgendosi al protagonista, non gli dice infatti che sta mentendo, non è al concetto di

<sup>29</sup> È infatti ipotizzabile che un giudice abbia accesso ai dati personali dei coniugi coinvolti nel divorzio.

<sup>30</sup> Per esempio, Euphegenia mostra di conoscere la collocazione degli utensili e del cibo nella cucina fin dal primo momento; questo viene notato da Miranda, che si stupisce e fa presente alla governante quanto sembri conoscere la cucina (40’04”-40’09”). Miranda afferma inoltre che Mrs. Doubtfire le ricorda qualcuno ed ha la percezione di conoscerla da anni, nonostante la abbia appena incontrata (40’20”-40’35”).

<sup>31</sup> Grammaticalmente, la risposta di Miranda può riferirsi ad entrambe le frasi e l’equivocità è forse voluta: gli spettatori e Daniel sanno che Mrs. Doubtfire non è vera, nella concezione comune, perciò questo potrebbe essere inteso come un momento di ironia.



menzogna che fa appello, bensì a quello di performance attoriale: la menzogna si riferisce infatti al livello della realtà primaria, mentre il giudice mescola – come ha fatto Daniel – realtà primaria e di secondo grado. La stessa scelta delle parole potrebbe non essere casuale: “And your little speech seemed to be very heartfelt and genuine. But I believe it to be a terrific performance by a very gifted actor. Nothing more” (1:44’05”). “Genuine” è un vocabolo che ha due applicazioni: come sincero e come autentico, “real; exactly what it appears to be; not artificial”.<sup>32</sup> Il termine può dunque anche voler far riferimento al fatto che il dubbio sulla natura del discorso di Daniel sorge nel giudice a causa delle sue doti attoriali, già usate in passato da questi nella vita reale per fingersi un’anziana governante. L’opposizione concettuale che gli interessa sembra essere più quella reale, spontaneo/finzionale<sup>33</sup> che non propriamente sincero/menzognero. Perché il giudice possa interpretare il discorso di Daniel non come sentito, ma come una performance attoriale, è necessario che l’idea di performare un’identità non propria nella vita reale sia adesso effettivamente verosimile e la sua messa in atto considerata plausibile; questo è possibile grazie all’infrazione del “proxy discourse” di Daniel. Mostrare, come ha fatto il protagonista, che è perfettamente possibile performare anche nella vita reale e che questa performance non è percepita come artificiosa suggerisce che le identità sociali nella realtà di primo grado del film non sono così spontanee come la società proclama; questo è reso ancora più eclatante dal fatto che la performance fosse relativa a dei tratti considerati eminentemente spontanei e naturali come il genere, l’età, la nazionalità. Nella quotidianità possono esistere persone che non si comportano in modo socialmente inteso come spontaneo, che sono calcolatrici e che fingono, tuttavia questo viene avvertito come un difetto, un tratto marcato da rimproverare<sup>34</sup> oppure queste sono autorizzate a farlo in specifici campi lavorativi,<sup>35</sup> dal momento che la società vuole

<sup>32</sup> *Oxford Advanced Learner’s Dictionary of Current English*, 2010.

<sup>33</sup> Come si può vedere, considero la letteratura e il cinema – anche le serie tv e cartoni, ovviamente – universi finzionali. Anche in Brugnolo S. *et al.* 2016 la letteratura viene concepita come universo finzionale.

<sup>34</sup> Durante un litigio, è inverosimile rimproverare qualcuno urlandogli “sei una persona sincera e spontanea!”, è avvertito come poco logico, mentre è verosimile rinfacciare “sei una persona falsa e calcolatrice!”. Il fatto che il secondo binomio si possa usare in senso offensivo, mentre lo stesso non accade per il primo, implica che il primo comprenda caratteristiche considerate positive, mentre il secondo no.

<sup>35</sup> Si pensi al campo attoriale, appunto, oppure ai poliziotti sotto copertura. Nell’ultimo caso non si può ricondurre la performance ad una realtà di secondo grado, tuttavia la pericolosità è

presentare le identità come di norma spontanee. L'infrazione del protagonista ha decostruito l'opposizione binaria finzione/spontaneità e, più precisamente, identità finzionale in letteratura o cinema/spontanea nella vita reale. Ad essere contestata dal giudice è la veridicità dell'identità di 'padre amorevole',<sup>36</sup> categoria a cui Daniel sembra voler dimostrare di appartenere, ritenendola per contrappasso finzionale, come quella della anziana governante. Il giudice può concludere che Daniel sta fornendo un performance attoriale, perché il protagonista con la sua infrazione ha sfumato il confine tra una realtà con identità spontanee e un set in cui sono finzionali e, a quel punto del testo, non si può più distinguere, mettere un confine tra realtà e finzione; set finzionale e realtà spontanea non sono più due poli opposti di un sistema binario. La trasgressione del protagonista deve essere quindi sanzionata duramente perché apre una possibilità: quella di rendersi conto che, nella realtà primaria del testo, tutte le identità sociali potrebbero non essere spontanee, ma frutto di performance ed essere cioè copie senza originale (BUTLER 1990: tr. it. 194-196). La messa in questione della genuinità del discorso è tuttavia limitata esclusivamente a Daniel, che ha compiuto l'infrazione; il dubbio non si estende ad altri personaggi, probabilmente poiché, a parte il protagonista, nessuno dei soggetti coinvolti nel processo lavora nell'ambito dello spettacolo (ed il film prova a riassorbire le possibilità eversive della trasgressione di Daniel proprio come dovute alla sua capacità attoriale). Il testo, inoltre, disinnescava la carica eversiva anche in un altro modo: il film suggerisce di considerare Daniel un'eccezione. La marca di eccezionalità che a cui il giudice fa appello ("a very gifted actor"<sup>37</sup>) implica che non bastava un attore a performare così bene il ruolo di una anziana signora nella vita reale, serviva un attore particolarmente bravo; la presentazione del notevole talento del protagonista, dunque, cerca di sottolineare il più possibile la distanza tra ciò che è stato in grado di fare Daniel – che costituisce l'eccezione – e la vita di tutti i giorni di persone comuni – che è invece la norma. Il concetto di eccezione, secondo Sacks (1992: I, 180), è un dispositivo che permette di riassorbire qualunque divergenza dalla regola mantenendo questa inalterata, a dispetto della rilevanza

comunque mitigata: la performance è infatti considerata come un lavoro e causata dalle necessità imposte da una rischiosa operazione di polizia – e questo già colloca fuori dalla normalità quotidiana la performance.

<sup>36</sup> Anche questa, come tutte le identità sociali, ha le sue CBA: per esempio prendersi cura dei figli, passare del tempo con loro, giocare con loro, mostrare affetto per loro.

<sup>37</sup> 1:44'13".

del fenomeno riscontrato e della sua frequenza;<sup>38</sup> il suo utilizzo all'interno del film è dunque un mezzo per neutralizzare la pericolosità della riuscita performance del protagonista.

Alla fine, il film presenta un happy ending: Miranda decide di permettere all'ex marito di vedere i figli ogni giorno non sorvegliato e la famiglia si appassiona allo show in cui Daniel interpreta Mrs. Doubtfire, arrivando a guardarlo tutti i giorni.<sup>39</sup> Questo può accadere perché Daniel è stato sanzionato (ed è perciò stato mostrato in cosa può incorrere chi compie infrazioni) ed Euphegenia è stata riposizionata nell'ambiente che, secondo la società, è quello giusto per lei: la finzione televisiva. Come personaggio di uno show, Mrs. Doubtfire può essere apprezzata e, in virtù della separazione ristabilita fra il campo della finzione artistica da quello della realtà, la convincente performance di Daniel non è più avvertita come una minaccia: le identità sono di nuovo spontanee nella vita reale e finzionali sul set cinematografico.

Secondo Alessandro Grilli (2018), “the shared and socially compulsory discourse of ordinariness” (112) è in grado di dare forma alla nostra percezione della realtà. Questo avviene in particolare nella “phatic-epideictic dimension of discourse”<sup>40</sup> – nella “dimensione fatico-epidittica del discorso” (113) –, ovvero nel corso di quel tipo di conversazione che non ha uno scopo pratico come farsi passare una forchetta, ad esempio; il fine con cui è portata avanti è mostrare la propria disponibilità a socializzare e ribadire e trasmettere durante il discorso le conoscenze sociali considerate comuni e non negoziabili. Ciò che è trattato discorsivamente nella

<sup>38</sup> Questo meccanismo viene messo in atto perché le categorie sociali e le loro CBA sono, secondo lo studioso, “protected against induction” (SACKS 1992: I, 180) – “protette contro induzione” – non possono quindi essere messe in dubbio né modificate dall'esperienza. Come mi ha fatto notare Carmen Dell'Aversano, che ringrazio per l'osservazione, questo è il motivo per cui, vedendo la gamba ricoperta di peli di Euphegenia Doubtfire, il conducente dell'autobus non ipotizza che sia un uomo travestito (mettendo quindi in dubbio l'identità mostrata), ma pensa sia una donna che mantiene un look ‘naturale’.

<sup>39</sup> Di ciò abbiamo notizia grazie a Miranda che, rivolta a Daniel, afferma (1:50'00): “We've... The kids... We've been watching [the show] every day”.

<sup>40</sup> Grilli arriva alla formulazione di questo concetto collegando le teorie di Sacks e Malinowski (1923). Quest'ultimo anticipa un modo di concepire il linguaggio che sarà poi condiviso anche della pragmatica, in quanto non considera le varie lingue come codici atti solo al trasferimento di informazioni; secondo Malinowski, infatti, in alcune situazioni lo scambio linguistico mira a mostrare la disponibilità a socializzare dei soggetti coinvolti ed ha quindi la conseguenza di rinsaldare i legami sociali; in queste circostanze di “comunione fatica” (1923: tr. it. 355) Malinowski considera – a differenza di Grilli – le tematiche trattate non rilevanti.

“dimensione fatico-epidittica del discorso” è ciò che è ritenuto ‘normale’ da un gruppo sociale e la sua ripetizione contribuisce a dar forma a ciò che percepiamo come reale;<sup>41</sup> ciò che non è ritenuto normale non trova invece generalmente spazio nella “dimensione fatico-epidittica”: è ciò che è considerato saliente e perciò non reale<sup>42</sup> (la letteratura e il cinema, infatti, essendo generalmente concepite come realtà di secondo grado, hanno la possibilità – come abbiamo visto – di mostrare azioni e personaggi salienti). Prendiamo in considerazione le principali occasioni in cui la capacità attoriale di Daniel è discussa dai personaggi:<sup>43</sup> durante l’udienza ne parla il giudice, ma una volta che Daniel ha compiuto l’infrazione e solo per punirlo (1:43’53”-1:45’11”); durante il colloquio con l’assistente sociale (17’48”-19’28”), che però non reagisce positivamente; nei dialoghi con il capo dello studio televisivo che lo assumerà come host.<sup>44</sup> Quest’ultimo è autorizzato a notare il talento di Daniel e a parlarne, perché è un membro del mondo dello spettacolo e, come è stato precisato, l’abilità del protagonista non provoca problemi in quell’ambiente. Differentemente si svolge invece la dinamica con l’assistente sociale: ad un certo punto del colloquio con questa,<sup>45</sup> Daniel inizia a fare sfoggio della sua abilità a fare imitazioni, presentando come particolarmente apprezzabile la sua imitazione di un hot dog; il protagonista sta tentando di risultarle simpatico e di mostrarle la sua abilità come attore, tuttavia l’assistente sociale non mostra segni di apprezzamento, rimane seria per tutta la durata del colloquio e insinua che Daniel non sia divertente (“Mr. Hillard, do you consider yourself humorous?” “I

<sup>41</sup> Grilli scrive: “However, such a rehearsing [delle conoscenze socialmente condivise] is only apparently neutral, since it shapes the socially shared sense of reality”(2018: 114).

<sup>42</sup> “Since the shared and socially compulsory discourse of ordinariness is assumed to be adequate to the description of reality, it necessarily follows that whatever transcends it (such as salience) *cannot be real*” (GRILLI 2018: 112, enfasi nell’originale).

<sup>43</sup> Nella scena precedente a quella con l’assistente sociale, la figlia piccola mostra apprezzamento per le abilità di Daniel (dice al padre che la nonna non è brava come lui a leggerle i libri per bambini, anche perché non modula la voce). In questa occasione, tuttavia, le abilità del protagonista non sono discusse in quanto abilità attoriali; in ogni caso, come vedremo nelle pagine seguenti, non mettere un confine netto fra realtà e finzione o fantasia è tra le CBA del bambino, perciò non è sorprendente che la figlia non presenti come strano l’atteggiamento del padre.

<sup>44</sup> 1:19’10”-1:21’09”; 1:32’55”-1:33’10”; 1:39’29”-1:39’38”.

<sup>45</sup> L’assistente sociale sta fornendo a Daniel le informazioni riguardo alle condizioni che lui dovrà soddisfare per poter ottenere l’affidamento condiviso dei figli. Il protagonista cerca di rispondere con delle battute all’assistente sociale – che si mantiene seria e continua a dare a Daniel le informazioni necessarie – fin dall’inizio; il momento delle imitazioni è tuttavia quello in cui Daniel tenta di allontanarsi maggiormente dalla serietà del discorso, cercando di portare la conversazione verso tematiche più leggere.





used to. There was a time when I found myself funny, but today you have proven me wrong. Thank you”). La reazione dell’assistente sociale costituisce una sanzione: come abbiamo detto, nel regime “fatico-epidittico” si ribadiscono e si trasmettono le nozioni considerate condivise dai membri del gruppo e non negoziabili, perciò, se l’assistente sociale avesse riso e avesse confermato che le imitazioni erano simpatiche e ben eseguite e che Daniel era un attore capace, avrebbe fornito una conferma al protagonista (della sua abilità attoriale, del fatto che questa fosse apprezzata e utilizzabile in quella situazione, della sua simpatia) e sarebbe stato inferibile che, nel discorso sociale del testo, il comportamento di Daniel era considerato normale; invece l’assistente sociale, con il suo comportamento – ovvero non ridendo né facendo apprezzamenti verbali –, fornisce a Daniel una disconferma. Questo implica che il “discourse of ordinariness” della realtà di primo grado del testo non costruisca come generalmente possibile l’uso delle abilità attoriali nella vita quotidiana – in altre parole, come abbiamo già avuto modo di vedere, l’utilizzo di queste nella vita di tutti i giorni non è considerato normale; inoltre, questa reazione suggerisce anche che non sia considerato adeguato per un adulto sfoggiare queste abilità cercando di suscitare il riso in una situazione seria (nel caso specifico, la ricerca di un lavoro al fine di poter vedere spesso i propri figli). L’assistente sociale ha dunque una reazione sanzionatoria perché l’atteggiamento di Daniel non è considerato normale ed adeguato. A partire dal colloquio fra Daniel e l’assistente sociale, è possibile approfondire la tematica della serietà. Friedman scrive che i gusti relativi all’umorismo delineano un “us” e un “them” (2012: 32), in altre parole, in base a ciò che una persona valuta divertente si può delineare la sua appartenenza categoriale. La categoria in cui Daniel deve essere incasellato allora è evidentemente differente da quella dell’assistente sociale, ma questa categoria qual è? Al di fuori del campo lavorativo, chi trova divertente Daniel, oltre Daniel stesso? Chi apprezza la sua abilità? Miranda da giovane (1:12’33”), quando le responsabilità della vita adulta non erano ancora entrate prepotentemente nella quotidianità,<sup>46</sup> poi i figli, soprattutto la figlia più piccola (16’18”; 40’00”). Fra il “noi” adulto e

<sup>46</sup> Fra le caratteristiche positive del marito, che la hanno fatta innamorare, Miranda elenca anche la capacità di questo di farla ridere, poco dopo afferma tuttavia: “But after a few years, everything just stopped being funny” (1:12’40”). Le incombenze della vita adulta (lavoro, casa e figli) hanno modificato la sua prospettiva ed avere un compagno che non riesce ad essere serio è diventato un problema (1:12’45”-1:13’55”).

il “loro” infantile, Daniel è quindi dalla parte del “loro”. Il testo mira infatti a suggerire l’idea che Daniel sia un po’ infantile nei suoi comportamenti (di Daniel viene detto che è adorato dai figli, ci è mostrato all’inizio del film ballare sopra il tavolino di casa insieme al figlio e ad un suo amico<sup>47</sup>) e che il film rappresenti la sua formazione come adulto più appropriato, più serio (Miranda dice infatti esplicitamente che Daniel non riesce mai ad essere serio, e questo ha costituito un problema nella loro relazione<sup>48</sup>), dal momento che sapersi comportare con serietà è una CBA degli adulti. Un altro indizio a favore dell’infantilizzazione di Daniel è che, tendenzialmente, sia CBA del bambino l’impossibilità di distinguere tra fantasia o finzione e vita reale.<sup>49</sup> Il motivo per cui Daniel, a differenza dei bambini, costituisce una fonte di pericolo al livello sociale è che questi rientrano in una “boundary category”<sup>50</sup> – una “categoria marginale” –, quindi non sono membri a pieno titolo del gruppo sociale e non hanno perciò potere contrattuale sulla definizione di cosa sia da considerarsi reale;<sup>51</sup> perciò la loro incapacità a distinguere tra finzione/fantasia e realtà è giustificata dicendo “sono solo bambini” (quindi ricordando che si tratta di una loro CBA e che, non essendo membri a pieno titolo, ciò che ritengono reale è trascurabile) e non ha conseguenze a livello sociale. Secondo Harvey Sacks, le categorie sono gerarchizzate; la categoria ‘adulto’ è gerarchicamente superiore a quella di ‘bambino’ o ‘ragazzo’. Dire o implicare che un adulto si sta comportando in modo infantile è, secondo il sociologo, un modo per degradarlo e biasimarlo.<sup>52</sup> Anche presentare Daniel come infantile, dunque, è un modo per far

<sup>47</sup> Riguardo l’adorazione dei figli per Daniel si veda: 40’00”; la seconda scena menzionata si svolge invece a partire dal minuto 8’26”.

<sup>48</sup> 1:12’45”-1:13’55”.

<sup>49</sup> Si pensi solo alla possibilità di avere amici immaginari, considerata normale nell’infanzia, ma preoccupante nella vita adulta oppure alle occasioni in cui i bambini fanno finta di essere animali, principesse ecc., se messo in atto da adulti questo comportamento non viene recepito come un gioco, ma come un segnale allarmante.

<sup>50</sup> SACKS 1992: I, 71. In queste rientrano i soggetti che non sono membri a pieno titolo del gruppo sociale.

<sup>51</sup> Per un approfondimento su come alcune categorie di soggetti gestiscano il modo in cui la realtà è percepita si veda ad esempio SACKS 1992: I, 70-71, 396 e seguenti, 479 e seguenti.

<sup>52</sup> SACKS 1992: I, 585 (enfasi nell’originale): “[T]he term ‘baby,’ it’s part of a set of what I’ll call ‘positioned categories’: ‘baby’ . . . ‘adolescent’ . . . ‘adult’. The dots mean that there are other categories in there, in various places. By ‘positioned’ I mean such a matter as, that ‘B’ could be said to be higher than ‘A,’ and if ‘B’ is lower than ‘C’ then ‘A’ is lower than ‘C,’ etc. And I’m not specifically intending that by ‘higher’ or ‘lower’ what we’ll be talking about is anything like the mere fact that there’s an age progression. That is not what is key to a positioned category collection. [...] If there is an activity ‘bound’ to some category of the positioned collection, then one thing that we



apparire meno minacciosa la riuscita della sua performance, dal momento che può essere in questo modo sminuita, considerandola una soluzione infantile, non degna di un adulto e perciò meno pericolosa, al problema del vedere i figli troppo poco. Da ciò che è stato detto, si può vedere che Daniel appartiene al gruppo adulto e contemporaneamente non vi appartiene: è adulto ma è presentato come infantile nei suoi comportamenti, è cioè un adulto che performa in maniera inadeguata il suo ruolo. Per questo appare come uno spostato.<sup>53</sup> Secondo Grilli, gli spostati si attengono al “propositional level of explicit discourse”<sup>54</sup> – “livello proposizionale del discorso esplicito”; come si è visto, il protagonista infatti ha difficoltà a comprendere un implicito del discorso sociale, ovvero che i livelli di finzione letteraria o cinematografica e la realtà, che si presuppone spontanea, devono essere tenuti separati. Anche il fatto che il testo si presenti come *cautionary tale* è in linea con l’interpretazione dello studioso, secondo cui gli spostati sono spesso protagonisti di questo tipo di narrazioni.

In conclusione, in questo testo l’apparente potenziale eversivo viene disinnescato: il film mostra il successo della performance di identità differenti da quelle che la società aveva assegnato al protagonista e lo spettatore implicito è portato ad empatizzare con Daniel; tuttavia questo è reso rappresentabile e possibile dal fatto che il film renda inefficace la pericolosità sociale del gesto di Daniel attraverso l’impiego di diversi dispositivi di neutralizzazione: tramite la sua appartenenza al mondo dello spettacolo, infantilizzando il protagonista, facendolo apparire come spostato, presentando

may find about it is that if a person is a member of another such category and does that action which is bound to this category, then he can be said to be ‘acting like an X,’ that X being whatever category the activity is bound to. And when ‘You’re acting like an X’ or things to that effect are said, that turns out to be one of two sorts of actions. If the activity is bound to a category lower than the one the person is in, then the statement is a ‘degradation’. If the activity is bound to a higher category than he is in, then the statement is ‘praise’. So that, say, in the case of an ‘adolescent’ found to be crying, they can be said to be ‘acting like a baby’ and that statement will be seen as a ‘degrading’ remark”.

<sup>53</sup> Mi riferisco qui alla categoria degli spostati analizzata da Alessandro Grilli in GRILLI 2018 e nel corso di Ermeneutica e Retorica tenutosi all’Università di Pisa durante l’anno 2017-2018. La proposta di considerare Daniel uno spostato, a seguito delle mie osservazioni sull’infrazione del “proxy discourse”, è di Davide Burgio, che ringrazio. Lo spunto si è rivelato estremamente interessante, dal momento che trova riscontro nel testo nella difficoltà di Daniel a comprendere un implicito discorsivo e nella sua performance inadeguata del ruolo di adulto.

<sup>54</sup> 2018: 115 (enfasi nell’originale): “[T]he social incompetence of misfits is mostly a consequence of their inability to manage interactions on two parallel levels [propositional and positional]. Misfits tend to adhere to the propositional level of explicit discourse, which is to them the only relevant dimension”.

la riuscita della sua performance come un'eccezione dovuta alla sua particolare bravura e con il riassorbimento di Mrs. Doubtfire nel mondo che le compete, cioè quello della finzione televisiva, ristabilendo così la distinzione, minata dall'infrazione del "proxy discourse" compiuta da Daniel, fra identità finzionali sul set e spontanee nella vita reale.

Margherita Ceragioli

margheritaceragioli@gmail.com

Independent researcher

## REFERENCES

- BERGER P. L., LUCKMANN T., 1966, *The Social Construction of Reality*, tr. it. di M. Sofri Innocenti e A. Sofri Peretti, 2004, *La realtà come costruzione sociale*, Il Mulino, Bologna.
- BRUGNOLO S., COLUSSI D., ZATTI S., ZINATO E., 2016, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Carocci, Roma.
- BUTLER J., 1990, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, tr. it. di S. Adamo, 2017, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Laterza, Roma-Bari.
- CASSETTI F., 1986, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano.
- DELL'AVERSANO C., 2017, "Per un'ermeneutica queer del testo letterario", in *Polyfemo*, 13 e 14: 49-87.
- DELL'AVERSANO C., 2018, "A research programme for queer studies", in *Whatever. A Journal of Transdisciplinary Queer Theory and Studies*, 1: 35-73. DOI: 10.13131/2611-657X.whatever.v1i1.23.
- FREUD S., 1972, *Opere 5. 1905-1908. Il motto di spirito e altri scritti*, Bollati Boringhieri, Torino.
- FRIEDMAN S., 2012, "Cultural omnivores or culturally homeless? Exploring the shifting cultural identities of the upwardly mobile", in *Poetics*, 40, 5: 467-489.
- GARBER M., 1992, *Vested Interests. Cross-dressing and Cultural Anxiety*, Routledge, New York-London.
- GOFFMAN E., 1963, *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*, Penguin, London.
- GRECO L., 2018, *Dans les coulisses du genre. La fabrique de soi chez les Drag Kings*, Lambert-Lucas, Limoges.
- GRILLI A., 2018, "On doing 'being a misfit'. Towards a contrastive grammar of ordinariness", in *Whatever. A Journal of Transdisciplinary Queer Theory and Studies*, 1: 105-121. DOI: 10.13131/2611-657X.whatever.v1i1.9.

- ISER W., 1976, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*; Eng. tr., 1980, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, John Hopkins University Press, Baltimore.
- MALINOWSKI B., 1923, “The problem of meaning in primitive language”, in C.K. OGDEN, I.A. RICHARDS eds., *The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*; tr. it. di L. Pavolini, 1966, *Il significato del significato. Studio dell’influsso del linguaggio sul pensiero e della scienza del simbolismo*, Il Saggiatore, Milano: 333-381.
- METZ C., 1991, *L’énonciation impersonnelle, ou le site du film*; tr. it. di A. Sanna, 1995, *L’enunciazione impersonale o il luogo del film*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.
- ODIN R., 2000, *De la fiction*; tr. it. di A. Masecchia, 2004, *Della finzione*, V&P, Milano.
- Oxford Advanced Learner’s Dictionary of Current English*, 2010, Oxford University Press, Oxford.
- SACKS H., 1984, “On doing ‘being ordinary’”, in Maxwell Atkinson J., Heritage J. eds., *Structures of Social Action. Studies in Conversation Analysis*, Cambridge University Press & Maison des sciences de l’homme, Cambridge-Paris: 413-429.
- SACKS H., 1992, *Lectures on Conversation*, Jefferson G., Schegloff E. eds., Blackwell, Oxford.
- STARA A., 2004, *L’avventura del personaggio*, Le Monnier, Firenze.

## FILMOGRAPHY

- Mrs. Doubtfire*, regia di Columbus C., USA 1993.
- Tootsie*, regia di Pollack S., USA 1982.
- The Aristocats*, regia di Reitherman W., USA 1970.



