

## ■ SAGGI

### ***Desperate Housewives:* Emma Bovary e “la legione lirica delle adultere”**

Alessandro Clericuzio\*

#### **Du bovarisme en Amérique**

Nell'ottavo episodio della prima stagione di *Desperate Housewives* la voce fuori campo di Alice Young, casalinga disperata che si suicida nell'episodio pilota, racconta che, quando era viva, si ritrovava puntualmente con le amiche per gli incontri del Club del Libro. Un flashback presenta uno di questi incontri, nei quali ognuna delle socie leggeva lo stesso libro per poi discuterne insieme. Il romanzo in questione è *Madame Bovary*, che una delle lettrici dichiara di aver trovato “*inspirational*”. A parlare non è una delle protagoniste, bensì un personaggio secondario che non apparirà più. Tra le casalinghe protagoniste, Lynette dice di aver letto solo fino a pagina cinquanta (e in un momento successivo la si vedrà riinfilarlo il libro in uno scaffale), mentre colei che l'ha proposto si rende conto di essere l'unica ad averlo letto interamente, poiché Susan dichiara di aver scelto la via più veloce, ovvero la versione cinematografica. Su *Madame Bovary* il circolo si scioglie: che senso ha, lamenta la lettrice, scegliere un libro se poi nessuno lo legge?

L'episodio suggerisce una serie di osservazioni, prima fra tutte la consapevolezza che la scrittura della serie dimostra di avere nei confronti della propria genesi e della propria natura di prodotto *fictional*, apparente in svariate occasioni. L'omaggio al romanzo di Flaubert va al di là della breve citazione nell'episodio in questione: vi sono piccoli dettagli come il ricorrere del nome del protagonista del romanzo in due (su quattro) dei protagonisti maschili (Karl e Carlos, nonché alcuni personaggi secondari, come un figlio mai nato e l'ex marito di Edie) fino a elementi più sostanziali. La voce narrante nel romanzo passa inspiegabilmente dalla seconda persona plurale alla terza persona singolare, e, nella serie, da un io/noi cui appartiene anche Alice a una anonima terza singolare; le significative figure professionali del dottore e del farmacista sono presenti in entrambe le opere; l'elemento del suicidio le accomuna essendo nell'*incipit* televisivo e nel finale (o quasi) letterario; la centralità del tema dell'adulterio e, in modo apparentemente non esplicito, ma reso tale dal breve episodio del *book club*, il bovarismo, sono di costante *ispirazione* per le trame delle casalinghe disperate.

\* Alessandro Clericuzio insegna Lingua e Letteratura angloamericana all'Università di Perugia/Terni. È autore di *Il teatro americano del Novecento* (Carocci, 2008) e di saggi sulla poesia di Cathy Song, sulla narrativa di David

Leavitt, Truman Capote, Flannery O'Connor, Michael Cunningham, e sul teatro di Tennessee Williams, John Guare, Edward Albee, Sam Shepard, LeRoi Jones. Si occupa anche di *film studies*.

Notoriamente esistono due accezioni per il termine *bovarismo*: quella storica, che risale agli ultimi anni del XIX secolo, inizialmente coniata da Barbey d'Aureville e canonizzata da Jules de Gaultier, autore del saggio *Il bovarismo* (1902), e l'uso invalso successivamente. A tutt'oggi, il bovarismo viene variamente definito come "desiderio di evasione dalla mediocrità della condizione piccolo borghese, con ambizione di vita brillante (e sostanziale impotenza a realizzare tali sogni)"; "atteggiamento psicologico tendente a valorizzare la fantasia e l'istinto fino alla costruzione di una personalità fittizia in contrasto stridente con la realtà"; "stato di insoddisfazione spirituale, desiderio di evasione dal conformismo della vita borghese con vaghe aspirazioni mondane, sentimentali e letterarie"; "insoddisfazione spirituale; tendenza psicologica a costruirsi una personalità fittizia, a sostenere un ruolo non corrispondente alla propria condizione sociale: desiderio smanioso di evasione dalla realtà, soprattutto in riferimento a particolari situazioni ambientali, sociologiche e simili".<sup>1</sup>

Consultando anche altri dizionari, si nota che solo in alcuni casi viene richiamato quello che a fine Ottocento era l'elemento essenziale del bovarismo, nonché del wertherismo, i due mali che preoccupavano il nuovo pubblico di lettori borghesi dell'epoca. Si trattava del ruolo della letteratura nel processo di riconoscimento della propria insoddisfazione e della relativa ricerca di una vita altra e, nei casi più patologici, l'imitazione tragica di eroi ed eroine romanzeschi.

Emma stessa sottostò a un'educazione sentimentale attraverso la letteratura: innumerevoli sono i riferimenti alle sue letture e agli stimoli che le creano le arti in generale. Non appena sposata, "ella cercava [...] di sapere che cosa volessero esattamente dire, nella vita, le parole *felicità*, *passione* ed *ebbrezza*, che le erano sembrate tanto belle, lette nei libri". Ancora, all'inizio del suo percorso personale che la porterà allo sfacelo, all'età di quindici anni "e per sei mesi di fila, Emma s'imbrattò, dunque, le mani con questa polvere di vecchie sale di lettura", finché, nel momento in cui cede al richiamo dell'adulterio, in una sorta di *mise en abyme*, ricorda "le eroine dei libri che aveva letto, e la legione lirica delle adultere si mise a cantare nella sua memoria con voci di sorelle che l'ammaliavano".<sup>2</sup>

Tra le protagoniste del *serial*, Lynette, Gabrielle, Bree, Edie e Susan, è solo quest'ultima ad aver visto il film tratto dal romanzo di Flaubert. Vi fa riferimento *en passant*, ma in realtà è lei ad essere la più vicina al bovarismo ottocentesco: tutte le altre fanno lavori che non hanno a che fare con le arti, mentre Susan si guadagna da vivere illustrando libri di favole per bambini. È lei che, come Emma, vive la propria vita sulla falsariga delle storie romantiche alle quali, peraltro, dà forma bidimensionale con i propri disegni. Susan viene presentata come una sorta di ragazza immatura che non vuole invecchiare – ironicamente giustapposta alla figlia, adolescente ma più saggia della madre. La passione romantica come regressione allo stadio adolescenziale è esplicita anche nel romanzo. Emma "si

1. Le definizioni sono *sub voce*, rispettivamente in *Dizionario italiano ragionato*, Giacomo D'Anna, Messina-Firenze 1988; *Dizionario italiano*, Le Monnier, Firenze 1990; *Dizionario della*

*lingua italiana*, Zanichelli, Bologna 2009; *Vocabolario italiano*, Treccani, Roma 1990.

2. Gustave Flaubert, *La signora Bovary*, Rizzoli, Milano 1976, pp. 140, 142-43, 255.



Alessandro Clericuzio

ripeteva: 'Ho un amante! Un amante!', deliziandosi a questo pensiero come a quello di una nuova pubertà sopravvenuta".<sup>3</sup>

La nebbia che nella nota descrizione flaubertiana alloggia nella mente delle donne innamorate è la stessa che rende Susan la più goffa tra le casalinghe disperate. Ciò che in Emma è fonte di tragedia, in Susan si trasforma in comicità, ma i suoi errori costanti, le sue gaffe, le azioni maldestre che la contraddistinguono sono la manifestazione della sua condizione di eterna innamorata, svampita e romantica. La compresenza di comico e tragico nel bovarismo sono costantemente ribaditi dal suo maggior teorico, che in alcune affermazioni sembra curiosamente descrivere le caratteristiche salienti di Susan:

La lettura dei romanzi di Flaubert [...] lascia ben poco da dire sul bovarismo degli individui, in quanto dà origine al rilievo comico dei personaggi. [...] Sono personaggi che le circostanze del loro stato, della loro casta, del loro sesso, della loro naturale intelligenza destinano a modi d'esistenza precisi, e che suscitano la nostra ilarità, perché un'infatuazione li induce a credersi diversi da come li hanno creati la natura e la società, ad assumere una parte in cui inciampano e dove l'inesperienza fa loro commettere mille sbagli [...]. Proprio in questo spazio [il personaggio] barcolla e dà il buffo spettacolo di uno che perda l'equilibrio.<sup>4</sup>

Susan cade, inciampa, va a sbattere, rotola giù dalle scale, si incastra in un buco tra un piano e un altro della casa del suo amato Mike, in una serie innumerevole di situazioni in cui è chiaro che l'autore e ideatore della serie, Mike Cherry, vuole presentarla come un personaggio privo di equilibrio (come Emma, che ha le vertigini, inciampa e cade più di una volta) fino, in alcuni casi, a farle rasentare la condizione di "squilibrata". Che sia la sua dedizione professionale al mondo della fantasia e della *fiction* a procurarle questo stato di perpetua goffaggine da innamoramento lo conferma anche una scena tagliata dalla versione finale. Nei contenuti speciali della raccolta in DVD della seconda stagione, Susan dichiara non solo di aver tentato la via del romanzo come autrice, ma, con un'aria sognante si chiede perché tutto il mondo non ami il finale di "vissero felici e contenti". In principio il romanzo, che dovrebbe nascere da una lettera d'amore (e rabbia) per Mike, non viene: Susan ha il blocco dello scrittore e ne dà la colpa al proprio essere "incasinata" ("screwed up" nell'originale), poiché priva di una figura maschile di riferimento.

"Ho sempre pensato di avere un romanzo dentro di me", dice Susan alla figlia: ma il romanzo non c'è nella scena e non ci sarà nella serie. Quindi, ella alberga in sé un testo non scritto: un'immagine di vuoto direttamente collegata al rapporto con la letteratura. Come scrive Tony Tanner dell'eroina flaubertiana, il nodo è propriamente questo: sono stati "tutti i libri e i quadri che hanno riversato i loro stereotipi nella testa di Emma – non a riempire i vuoti ma a produrli".<sup>5</sup> E Susan

3. Ivi, p. 255.

4. Jules de Gaultier, *Il bovarismo*, SE, Milano 1992, pp. 50-51.

5. Tony Tanner, *L'adulterio nel romanzo. Contratto e trasgressione*, Marietti, Genova 1990, p. 290.



ha un vuoto vero e proprio: l'ennesimo dottore infatti scopre che la sua milza vaga disancorata nel vuoto non controllato del suo addome.

Dottore e farmacista hanno un ruolo primario nel romanzo: nella serie televisiva, i dottori sembrano moltiplicarsi, ma il farmacista è uno solo. È dottore il primo marito di Bree, l'ex marito di Edie, il marito della nuova arrivata Catherine della quarta serie, uno degli spasimanti di Susan (proprio colui che le diagnosticherà il vuoto), nonché il nuovo marito di Bree, Orson Hedge. Ma il primo marito di Bree muore per colpa del farmacista, che a sua volta, in un'inversione dell'episodio del suicidio di Emma, si suiciderà avvelenandosi. E i suicidi, veri, tentati, falsi o addirittura indotti, si ritrovano in ogni stagione della serie.

In un mondo così segnato da malesseri grandi e piccoli, in questa serie che prende l'avvio dal suicidio di una protagonista e dal modo in cui tutte le altre risolvono o almeno affrontano le cause che potrebbero portare a una scelta estrema, il ruolo di chi "cura", corpo e/o anima, è indiscusso. Bree e il primo marito vanno in analisi, ma, sebbene ricorrenti, gli incontri con l'analista portano a ben poco. Nei vari episodi altre figure taumaturgiche – preti, suore, psicologi, una ipnoterapeuta – appaiono sulla scena di Wisteria Lane nel tentativo di redimere questa umanità che basa i propri rapporti sul ricatto, sulla vendetta, sulla menzogna e sul sopruso. Nessuno sarà efficace, tanto che la stessa Bree, la donna perfetta, così perfetta da sembrare la robotica *Stepford wife* dell'omonimo romanzo di Ira Levin del 1972 (e della versione cinematografica che in italiano porta proprio il titolo de *La donna perfetta*), si presenta autonomamente in un istituto psichiatrico per essere ricoverata.<sup>6</sup> Sulla scia di *Pollicino*, ha appena abbandonato il figlio adolescente in mezzo alla strada perché non approva la sua omosessualità. Povera non di soldi come la madre della favola, bensì di amore, Bree in effetti è anche vittima di un figlio ricattatore, provocatore e perfido, che nelle stagioni successive arriverà ad essere prima clone e poi socio in affari della madre.

Dunque, per curare il mal di vivere di questi personaggi si adopera una schiera di figure, e il dottore e il farmacista, intorno ai quali ruota il dramma di Emma, assumono qui fisionomie preponderanti. Sono infatti la spia del malessere che sembra accompagnare ogni inquilino di Wisteria Lane, e al tempo stesso il segnale del proprio stesso fallimento. I dottori, qui, non riescono a curare nulla e nessuno, tantomeno lo stesso Rex, primo marito di Bree, è in grado di gestire le proprie pulsioni erotiche. L'eros trasgressivo è chiaramente uno dei sintomi delle vite *adulterate* di questi personaggi: egli rovinerà, fino a pagarla con la propria morte, il matrimonio, a causa di un istinto sadomasochistico che non riesce a espletare con la moglie bensì solo con una "rispettabile" vicina che si improvvisa *padrona* per far quadrare il bilancio. Dal canto suo, il farmacista sopravvive al dottore dopo averlo eliminato – per motivi di rivalità virile – perché in questo microco-

6. I film tratti dal romanzo sono due: *La fabbrica delle mogli* di Bryan Forbes (1975) e *La donna perfetta* di Frank Oz (2004). Il romanzo, *Stepford wives*, è stato tradotto in italiano come *La fabbrica delle mogli*, Garzanti, Milano

1973. Il riferimento al romanzo è esplicitato in una battuta di Andrew, il figlio di Bree, che la definisce, nell'episodio pilota, aspirante "sindaco di Stepford" (tradotto in italiano come "Perfettolandia").



Alessandro Clericuzio

smo il sesso e l'adulterio sono dei semplici palliativi per le più gravi disfunzioni che i protagonisti si ostinano a non affrontare. Lo stesso accade in *Madame Bovary*, dove Charles, così prossimo e così amorevole, è la drammatica e ironica conferma della *incurabilità* del male di Emma. E il farmacista Homais, oltre ad avere un ruolo puramente logistico in quanto fornisce a Emma la modalità del suicidio, è la *controfigura* del dottore (e non solo di Charles), peraltro calcolatore e ambizioso, tanto da indurre Bovary a un'operazione sbagliata. In una frase egli racchiude l'ennesima equivalenza nel velenoso circolo chiuso del piccolo mondo di Emma: "C'è una cattiva letteratura, come c'è una cattiva farmacia", – verità che getta luce anche sull'universo circoscritto di Wisteria Lane.<sup>7</sup>

Il farmacista, in opposizione al dottore, è infatti colui che, procurando i medicinali sintomatologici e non l'intervento profondo, personifica la filosofia di alcuni personaggi di *Desperate Housewives*: il sesso al di fuori del matrimonio viene praticato come cura sintomatica, come medicina tampone da prendere velocemente nel momento dell'acuirsi del sintomo, mentre l'origine dello stesso viene volutamente trascurata.

### Clonazioni, iterazioni, citazioni

Sembra esserci una coazione a ripetere e/o ripetersi, fra i personaggi della serie. Nonostante le necessarie diversità dei vari protagonisti, alcuni replicano i comportamenti di altri (Edie imita Gabrielle; Bree invece sia Orson, sia Andrew...) e altri ancora i propri, come nel caso di Susan con i compagni che si susseguono. Questo viene ribadito anche in un registro extralinguistico come la rappresentazione artistica: in casa di Gabrielle, durante tutte le stagioni della serie, sono ben esposte delle litografie che la ritraggono in repliche nello stile di Andy Warhol. Per lei in particolare non c'è vera identità che la distingua dalla "legione lirica delle adulate"; non è un caso che in passato sia stata poco più che un manichino, una fotomodella/*mannequin* sulle passerelle di New York, Parigi e Milano. Non solo: dalla schiera delle sorelle adulate nell'episodio pilota, Gabrielle ne impersona una "canonizzata", la Mrs. Robinson del *Laureato*. Il dialogo tra Gaby e l'adolescente John sul letto di casa Solis è una replica di quello tra Ben e Mrs. Robinson nel film di Mike Nichols. È in questa scena che il giovane maschio (personificazione dell'innocenza) pone alla donna adulta (l'esperienza), le domande che nessuno oserebbe fare: il perché dell'adulterio. O, meglio, il perché del matrimonio in occasione di un felice adulterio. Nell'episodio successivo, Gabrielle indossa un foulard leopardato identico alla pelliccia di Mrs. Robinson: l'identità di femmina predatrice passa di testo in testo.

C'è quindi un senso di ripetizione e replica sia a livello intertestuale, sia in *Desperate Housewives* come macrotesto: la ripetizione è quella della sindrome del Rodolphe flaubertiano, che non distingue una donna dall'altra, e di cui sembra-

7. Flaubert, *La signora Bovary*, cit., p. 305.



no soffrire molti degli uomini di Wisteria Lane. Parallelamente, la figura del dottore non mancherà mai, né le medicine, di volta in volta prescritte o rubate (da Lynette) o adulterate dal farmacista per uccidere Rex, rivale in amore, in una promiscuità tra malattia, cura e sesso assai significativa. Per Bree, questa coincidenza assume una triangolazione che, parafrasando Lévi-Strauss,<sup>8</sup> passa inevitabilmente attraverso la sua ossessione per la pulizia: nel momento in cui ha il primo orgasmo della sua vita, peraltro in età alquanto tarda, Bree si convince di aver avuto un malore e va al pronto soccorso, mentre le immagini del suo rapporto vengono montate insieme a quelle di un lavandino di cucina ingombro di piatti, nel quale scorre incontrollata l'acqua del rubinetto fino a tracimare oltre i margini. Tra questi personaggi riecheggia senza alcun dubbio "[l]a sorte di Emma [che] è l'atto d'accusa rivolto ad una società in cui l'equivalenza e la ripetizione si sono spinte così a fondo da rendere impossibile distinguere tra pozioni e passioni".<sup>9</sup> E veleni, potremmo aggiungere, restando nell'assonanza che i tre termini hanno in inglese: *potion, passion, poison*.

Non così per tutti: se Bree subisce l'adulterio, Edie ne fa una sorta di bandiera identitaria, Gabrielle lo esibisce sin dall'episodio pilota, Susan lo considera la negazione del mondo romantico in cui crede con tutta se stessa. Ma anche lei ha il suo male da curare, ed è un mal d'amore che la vede costantemente sulla soglia di un coinvolgimento sentimentale definitivo che però non arriva mai. È sempre nella fase dell'innamorata adolescente, in bilico spesso tra un uomo e un altro. Si tratti di Mike o di tutti gli altri uomini con cui Susan sembra tentare una relazione alternativa, ovvero il poliziotto, il dottore, Ian il gentiluomo inglese che vestirà i panni del Principe Azzurro (nell'episodio 3/9 Susan perde la scarpetta e la voce fuori campo commenta, "Susan si rese conto che la sua vita si era trasformata in una favola"), poi il suo ex marito di ritorno, per Susan sussiste sempre un senso di instabilità sentimentale ed emotiva, così come è instabile la milza all'interno del suo corpo. Il suo essere sempre sulla soglia del matrimonio senza mai contrarlo la lascia in questo limbo che, invece, Emma abbandona.

Il problema dell'eroina flaubertiana è che quel limbo continuerà a cercarlo per tutta la sua breve vita di donna sposata. Non sono casuali, quindi, le ambientazioni dei suoi incontri in luoghi fortemente connotati: il sagrato della chiesa con Léon, la riva del fiume che percorre – inciampando – per raggiungere Rodolphe; ancora, con quest'ultimo, "l'orlo del muro" nel momento in cui suona la mezzanotte, in un altro caso un'anticamera,<sup>10</sup> nonché il lungo e ormai leggendario "fureur de la locomotion"<sup>11</sup> che segnala l'adulterio con Léon nella carrozza che vaga all'impazzata, come a dire che questo atto di sabotaggio del legame matrimoniale non ha cittadinanza: esso avviene dappertutto e da nessuna parte. Le immagini liminali sono ricorrenti, nel romanzo, a indicare lo stato psicofisico che Emma attraversa in un movimento emotivo ed erotico che le sarà fatale.

**8.** Si veda Claude Lévi-Strauss, *The Culinary Triangle*, "New Society", 22 dicembre 1966, pp. 937-40.

**9.** Tanner, *L'adulterio nel romanzo*, cit., p. 260.

**10.** Flaubert, *La signora Bovary*, cit., pp. 286-88, 320.

**11.** Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Garnier, Parigi 1971, p. 251.



Alessandro Clericuzio

Nell'episodio della Guérine, alter ego dell'eroina, si addensano un numero incredibile di raffigurazioni relative alla soglia:

Era triste, così triste, che a vederla in piedi sulla soglia di casa sembrava un lenzuolo funebre teso davanti alla porta. Il suo male, a quanto pare, era una specie di nebbia che aveva nel cervello, e né i medici né il curato potevano farci nulla. Quando le pigliava troppo forte, se ne andava, sola, sulla riva del mare. Il tenente della dogana, nel fare il suo giro, spesso la trovava distesa bocconi, a piangere sulla ghiaia. Poi, dopo sposata, le è passato, dicono.  
"Ma a me", diceva Emma, "è cominciato dopo il matrimonio".<sup>12</sup>

Sulla soglia delle case di Wisteria Lane vengono inscenati buona parte degli avvenimenti chiave, ovviamente per esigenze narrative specifiche della serie televisiva, che presenta un microcosmo nel quale la visibilità e l'occultamento sono motori principali dell'azione, ma anche per scelte estetiche non prive di un valore metaforico: Susan, infatti, si chiude fuori di casa, nuda, nel terzo episodio della prima stagione. Questo stato di non appartenenza sentimentale e domestica, che la accomuna a Emma, viene immediatamente messo in scena, con l'eroina che si aggira, al massimo dell'esposizione possibile, sul perimetro della casa in cerca di una via d'ingresso e, caduta sulla siepe, viene vista da colui che diventerà il fulcro del suo limbo d'amore, Mike Delfino.<sup>13</sup> Similmente, John, l'amante adolescente di Gabrielle, si espone seminudo, poiché non è riuscito a rivestirsi dalla vita in giù, alla finestra di casa Solis nel secondo episodio. Anche la *mistress* con cui Rex ha commesso l'adulterio viene *esposta* in *sexy lingerie* sul rigoglioso prato antistante la sua casa, quel prato che, quindi, si rivela essere sempre più curato dell'etica dei protagonisti.

Mostrare e nascondere sono le attività intorno alle quali ruotano le esistenze dei protagonisti di *Desperate Housewives*: il motto ricorrente della voce fuori campo è che le apparenze ingannano, e che bisogna sempre guardare da vicino per comprendere la realtà al di sotto della superficie. Da una parte, questo è un ovvio escamotage per portare avanti i *narrative strands* per molti episodi di seguito (l'idraulico non è un idraulico ma un detective, ma in realtà non è un detective, è un assassino, ma era stata legittima difesa e in realtà lui è il più umano e altruista di tutti...), dall'altra è un rimando a testi preesistenti, elemento, questo, che, ben calibrato, rende la serie fruibile a vari livelli di pubblico, dal più semplice al più esigente.

*Look closer* era lo slogan pubblicitario e il senso ultimo di *American Beauty*, il film di Sam Mendes del 1999. Anche in quel film lo sguardo attraverso le finestre tra i vicini di un quartiere dei sobborghi è ingannevole e viene usato come motore narrativo. Anche lì l'America che viene raccontata ha un che di idilliaco e fitti-

<sup>12</sup> Flaubert, *La signora Bovary*, cit., p. 207.

<sup>13</sup> Nell'episodio finale della terza stagione, con il commento della figlia di Susan, "questa cosa la trascinano da tre anni", si

celebra il matrimonio tra i due. Ma, alla fine della stagione successiva, Mike è stato rimpiazzato da un altro uomo.



zio, con i giardini perfetti o lo steccato bianco che circonda le case “di periferia”, locuzione che in italiano traduce in modo imperfetto l’originale *suburban*, termine ricco di risonanze ormai “mitizzate”.<sup>14</sup> Al di là di questi steccati, nella dialettica tra interno ed esterno, pubblico e privato, si consumano, nel film come nella serie, piccoli drammi familiari, si celano enormi crimini, e si palesano realtà *schermate* (solitamente da una finestra, ma anche da porte o siepi o tutto quanto possa incorniciare) che necessitano a loro volta di una interpretazione, duplicando così il processo di lettura e decodificazione da parte del lettore del mondo di Wisteria Lane racchiuso nella cornice dello schermo televisivo.

Tale tecnica non è ovviamente stata inventata dai creatori di *Desperate Housewives*, né dal regista di *American Beauty*, ma ha una lunga storia nella cinematografia, con un esempio illustre in Alfred Hitchcock (al quale viene reso omaggio in un episodio in cui Mike invita Susan ad andare a vedere una retrospettiva sul maestro del thriller). Il problema della prospettiva, la ricorrenza della finestra-schermo casalingo che replica lo schermo cinematografico (e la riproduzione in genere), nonché la giustapposizione di interno ed esterno sono alla base di uno dei capolavori del regista, *La finestra sul cortile*, in cui lo spazio architettonico del titolo, il cortile di Jeffries, ha “qualità dioramiche [...] ed esemplifica i meccanismi di tipologizzazione e riduzione di un sistema ordinativo americano”.<sup>15</sup> Lo stesso sistema normativo che i protagonisti di Wisteria Lane sono occupati a difendere o a demolire o, a seconda dei casi, a mantenere come facciata.

### Camp van de Bree

L’attenzione dei media si è concentrata maggiormente sulla figura di Bree, metonimica *facciata* sempre impeccabilmente perfetta, elegantissima anche quando fa giardinaggio (proprio come Carolyn in *American Beauty*), repubblicana convinta e costantemente occupata a far coincidere la realtà con la visione – o con le aspettative che ne ha. Bree è un’ossessiva compulsiva, una maniaca del controllo (*control freak*), la personificazione di un sovrumano/disumano ideale di perfezione non solo personale ma familiare. È per questo che, forse inconsciamente, forse no, arriva quasi a uccidere il marito provocandogli uno shock anafilattico nel momento in cui lui le chiede il divorzio. Il dissenso deve essere messo a tacere, anche a costo di sacrificare il marito, il quale ha osato “rivelare ciò che non va detto, denunciare come falso l’ideale di femminilità americana che i media si

<sup>14</sup>. Si veda Gary W. McDonogh, *Suburban Place, Mythic Thinking, and the Transformation of Global Cities*, “Urban Anthropology & Studies of Cultural Systems & World Economic Development”, 35, 4 (2006), pp. 471-500. In questo studio l’autore nota come i mass media – in particolare cita *Desperate Housewives* e *American Beauty* – nel nuovo millennio si rifacciano a una immagine irrealistica dei *suburbs*, ferma a ciò

che essi erano nell’immediato dopoguerra. Nella versione italiana, il termine *suburban*, che viene usato quasi in ogni episodio, è tradotto a volte come “periferia”, a volte come “quartieri residenziali”.

<sup>15</sup>. Dana Brand, *Hitchcock, Poe, and the Flaneur in America*, in J. Freedman e R. Millington, a cura di, *Hitchcock’s America*, Oxford University Press, New York 1999, pp. 126-27.





Alessandro Clericuzio

preoccupano così tanto di promuovere e sul quale la nostra cultura pone un valore così alto”, scrive Janet McCabe. Se Bree passa la propria esistenza a ripulire e lucidare la casa, “ella ha anche la funzione di ripulire il testo da qualsiasi trasgressione che sfidi ciò che lei personifica in quanto rappresentazione”.<sup>16</sup> Ma è proprio nella sua dimora e nel suo nucleo familiare che albergano le maggiori trasgressioni alla norma: il figlio omosessuale (che, allevato alla scuola della perfidia, del ricatto e della vendetta, andrà a letto con un partner della madre); il marito sadomasochista; un aspirante partner assassino (il farmacista); la figlia adolescente che prima ha una relazione con il professore che ha vent’anni più di lei ed è sposato con figli e poi resta incinta del boyfriend che ruba alla coetanea figlia di Susan; e lo stesso Orson, ultimo marito, che a lungo appare come un uxoricida, peraltro anch’egli esplicitamente imparentato a un personaggio letterario, il protagonista di *Berenice* di E.A. Poe, coinvolto com’è nella sparizione dei denti di una donna uccisa.

Se la sua lotta è contro forze impari, le forze della realtà, Bree soccombe e poi si riprende, durante le varie stagioni, passando dall’alcolismo a una rinnovata potenza dovuta unicamente alle sue capacità performative. La sua interpretazione della casalinga perfetta è la risposta a un vuoto che sembra minacciarla dal fulcro stesso della sua esistenza: che sia il vuoto lasciato dal marito o dalla mancanza dell’amore dei figli nei suoi confronti, se non viceversa, o, più pragmaticamente, la mancanza di un impegno extradomestico (in fondo è l’unica a non avere un lavoro, e nel momento in cui lo avrà, non sarà altro che la trasformazione del privato in professionale). Questo vuoto viene rappresentato in una scena in cui Bree è nella lavanderia di casa, che funge anche da sgabuzzino. Viene inquadrata una serie di contenitori, di scatole con le etichette bene in vista. Bree cataloga tutto, la sua ossessione di pulizia e di controllo, nei confronti di cose e persone, è una vera mania da “inventario borghese” che ha a che fare con il “contenimento”, sia di ciò che può sfuggire, sia di ciò che può turbare. Ma quelle etichette sono bianche. Non c’è scritto nulla. Sono la prova che per questa donna l’etichetta, termine nel quale confluisce un’idea di riconoscibilità esteriore ma anche di *performance*, di *etiquette*, è indipendente da ciò a cui rimanda, da ciò che contiene e da ciò che *significa* o dovrebbe significare.<sup>17</sup>

A tale processo di vuota proliferazione di segni va ascritta anche la sua costan-

**16.** Janet McCabe, *What is it With That Hair? Bree Van de Kamp and Policing Contemporary Femininity*, in J. McCabe e K. Akass, a cura di, *Reading Desperate Housewives: Beyond the White Picket Fence*, Tauris, London-New York 2006, p. 77.

**17.** Si veda Tanner sul parallelismo tra linguaggio e matrimonio: “È ormai una tesi consolidata che in tutte le società il matrimonio costituisca un importante tipo di linguaggio; è forse bene ricordare che è sostenibile anche la tesi inversa e cioè che il linguaggio è una forma

molto importante di matrimonio, un connubio tra il suono e il concetto [...]”. Le “vertigini [di Emma] e il suo barcollare, la sua ricerca disperata e confusa – in breve, la nebbia nella sua testa – si possono attribuire in larga misura al suo desiderio vago e disperato di un tipo di significato che il linguaggio esistente, il linguaggio del mondo in cui è nata, con i suoi vocabolari religiosi e romantici, sembra promettere, ma che, di fatto, non può mantenere o permettere”, Tanner, *L’adulterio nel romanzo*, cit., pp. 365 e 366-67.





## SAGGI

te recitazione. Nella terza stagione, quando il figlio Andrew torna a casa dopo esser vissuto per strada, lei inventa ciò che dovrà esser detto ai vicini di questa assenza. "Hai intenzione di mentire alla gente?", le chiede Andrew. "Oh non sto parlando di una bugia", lo rassicura Bree, "solo di una bella storia che spieghi dove sei stato. Non possiamo dire che hai vissuto in una baraccopoli e hai dormito in una scatola di cartone, ti pare?". Il marito di Bree propone: "Seguiva un corso di arte drammatica". Andrew tenta l'impossibile: "Perché non possiamo dire la verità?", al che la madre lo guarda con la tenerezza con cui guarderebbe un bambino che ancora non ha imparato a parlare e si rivolge al marito: "Trova un nome per la scuola d'arte".<sup>18</sup>

Bree è talmente consapevole della propria *performance* da essere indubbiamente catalogabile nel *camp*. La sua persona è una incessante caricatura dei significanti di *gender*: su di lei o intorno a lei si aggregano le iperboliche rappresentazioni della femminilità. Non solo nell'aspetto fisico, ma anche nell'interazione sociale. La sua recita della perfetta donna di casa, della madre e della moglie impeccabile è esplicitamente una finzione continua, una vera e propria *fiction* nella *fiction*, di cui il brano sopra citato è solo uno degli innumerevoli esempi. Nella terza stagione, per nascondere la gravidanza della figlia adolescente e single spedita in Svizzera, Bree inventa di essere incinta e porta avanti questa menzogna con una convinzione che sconfinava nel suo privato, anche davanti al marito, consapevole della verità. Non a caso, durante una cena con la madre di Orson, quest'ultimo chiederà alla moglie: "Quante altre cene alla Edward Albee hai intenzione di sopportare?". Il richiamo è non solo alla teatralità della loro esistenza, ma anche al figlio immaginario di *Chi ha paura di Virginia Woolf?*.

Nell'episodio pilota, a tavola con la famiglia (ancora una volta il richiamo alle cene in casa Burnham, in *American Beauty*, per inquadratura, colonna sonora e contenuto è palese) il figlio di Bree, ancora inarticolato nel linguaggio dell'etichetta, si lamenta che la madre serva sempre *haute cuisine*: ossobuco, purée di basilico e simili. "Can't we just have food?" suggerisce esasperato Andrew, e chiede di mangiare, come avviene a casa di un suo amico, maiale e fagioli in scatola.<sup>19</sup> La sorella percepisce che è stata sferrata una terribile offesa e lo supplica di chiedere immediatamente scusa, ma Bree ha già accusato il colpo e si rivolge al figlio: "Ti sei dato alla droga!".

La differenza tra *food* e *cuisine* è fondante per il senso delle categorie di Bree. Per lei non è possibile limitarsi a un livello standard di realtà: tutto deve essere una *mise en scène* sofisticata e sopra le righe. La cucina, in questo, è uno dei campi d'azione più significativi per una *housewife*: l'incapacità di Susan di cucinare è sempre collegata alla sua incapacità di tenersi un uomo. I suoi terribili *cheese macaroni* sono un *trait d'union* tra l'ex marito e lo spasimato Mike e minacciano anche Ian. Il livello di artificialità del rapporto di Bree con il cibo viene ridimen-

**18.** L'episodio è il quarto della terza stagione. Nell'originale si parla di "drama school", che avrebbe potuto avere più effetto se tradotto con "scuola di teatro". Andrew, peraltro, imparerà ben presto a usare alla per-

fezione i codici linguistici di Wisteria Lane e diventerà un alleato della madre.

**19.** In italiano, la traduzione rende meno l'idea: "Non possiamo mangiare come tutti gli altri?".



Alessandro Clericuzio

sionato e al tempo stesso ristabilito quando è messo a confronto con la cena della vicina che ha presentato come opera propria una cena da otto portate, resa possibile, in realtà, tenendo schiava un'immigrata cinese clandestina che lavora per lei. Sarà sotto gli occhi attoniti di Bree che questa mistificazione viene rivelata e assicurata alla giustizia. Il dominio sul linguaggio simbolico del cibo resta sotto il suo controllo indiscusso. Il potere del linguaggio, a vari livelli, è qui sempre sottolineato: il nome del personaggio più *camp* che ci sia, Bree Van De Kamp, è una ennesima conferma dell'autoreferenzialità che gli autori vogliono assegnare ad alcune caratteristiche della serie.

### Mostri fatti in casa

Non basta questa consapevolezza testuale della finzione di Bree: con una trovata esilarante, nel sesto episodio della quarta stagione, la natura artificiale di Mrs. Van De Kamp viene *smascherata*, azione possibile solo perché, di per sé, quella identità era una *maschera*. Alla festa di Halloween dei due nuovi vicini, la figlia Danielle si presenta travestita da "Bree incinta", per nascondere il fatto che in realtà è lei ad aspettare un bimbo. Bree, però, viene smascherata ad uso del pubblico, non degli altri protagonisti, che in numerose situazioni avevano in passato tentato di smascherarla, senza riuscirci. Danielle imita la madre nell'abito, nei gesti, nelle frasi, nell'intonazione: la parodia è perfetta, poiché un'ospite che non riusciva a capire da cosa fosse mascherata la ragazza, dopo la breve *performance*, dice sicura, "Ma certo, Bree, è te!".

Bree, a questo punto, appare affetta da bovarismo nel secondo, più ampio significato del termine, ovvero quella patologia per la quale, secondo de Gaultier, un personaggio (e non è superfluo ricordare che lo studioso lavora sulle patologie di personaggi fittizi) si crea una personalità diversa dalla propria e vive come se essa fosse vera.

Una debolezza della personalità, questo è il fatto iniziale che determina tutti i personaggi di Flaubert a crederci diversi da come sono. Dotati di un determinato carattere, assumono un carattere differente, nell'impeto di un entusiasmo, di un'ammirazione, di un interesse, di una necessità vitale. Ma questa debolezza della personalità è in essi sempre unita ad una impotenza, e, se pur si credono diversi da come sono, non riescono mai a uguagliarsi al modello che si sono proposti. Tuttavia l'amor proprio impedisce loro di riconoscere questa impotenza. Accendendo il loro giudizio, esso li inganna, cosicché si identificano con l'immagine che hanno sostituito alla loro persona. Per favorire questa illusione essi imitano tutto ciò che è possibile del personaggio che hanno deciso d'incarnare, *tutta l'esteriorità, tutta l'apparenza: il gesto, l'intonazione, l'abito, la fraseologia, e questa imitazione, che fa apparire gli effetti più superficiali d'una energia senza riprodurre il principio capace di causare tali effetti, è in realtà una parodia.*<sup>20</sup>

20. De Gaultier, *Il bovarismo*, cit., p. 18, corsivo mio.



## SAGGI

Durante l'episodio, a Danielle si rompono le acque, per cui fugge via con la madre per non rivelare, a sua volta, la realtà sotto il travestimento. Per il parto, viene chiamato Adam, dottore e marito di Catherine, che è travestito da Frankenstein: il bambino è, quindi, il prodotto *mostruoso* del delirio di onnipotenza e di controllo di Bree. Che l'autore voglia attribuire ad alcuni di questi personaggi lo status di mostro (Bree, si ricordi, è una *control freak*) è chiaro sin dal primo episodio, in cui la famiglia Van De Kamp si presenta alla veglia per la morte di Alice come una versione aggiornata della famiglia Addams. Sono tutti vestiti di nero, pallidi, ed elegantissimi come la facoltosa famiglia dei fumetti. E anche se ciò è giustificato dal lutto, questa immagine è la stessa che campeggia in fotografia nella loro casa (uno dei primi episodi si intitola appunto "Ritratti di famiglia"). Questa in nero è la loro autorappresentazione. Come è noto, la striscia di fumetti creata da Charles Addams negli anni Quaranta risentiva dell'influenza del cinema horror del decennio precedente, che egli rivisitava in chiave parodica. Dopo i Dracula, i Frankenstein, mostri solitari, o i *freaks* spaventosi ed emarginati di Tod Browning, i suoi erano i primi mostri "normali", addirittura in formato famiglia. *Desperate Housewives* insinua, in vari modi e in vari momenti, che è questa l'evoluzione della mostruosità: l'horror è tra noi.

Ma la denuncia non è né univoca, né costante: l'ottica con cui, nel corso della serie, vengono visti i medesimi personaggi può cambiare (Bree, per esempio, nella quarta stagione non è più la moralizzatrice, ma mette la trasgressione altrui a servizio dei propri fini), così come il dito viene puntato, esplicitamente dalla voce fuori campo o implicitamente dalle scelte estetiche, prima su alcuni e poi su altri abitanti di Wisteria Lane.

Se Bree è colpevole di nascondere la realtà, questo è ciò che fanno tutti. La serie prende il via da un episodio di occultamento che avrà risvolti e risonanze in tutti gli episodi delle prime due stagioni, e si ripeterà sotto diverse forme anche nelle successive. C'è una scatola di legno di cui Paul, il marito di Alice Young, tenta di sbarazzarsi, prima avvolgendola nel cellophane e poi buttandola in uno stagno dal quale, però, riaffiorerà come un senso di colpa che torna a minacciare la serenità collettiva. La scatola contiene i resti di una donna fatta a pezzi, l'ex tossica madre del bambino che la famiglia Young ha rapito, uccisa perché tornata a riprendersi il figlio. Questa scatola diventa la metafora di tutti gli occultamenti che si ripetono nella serie: il figlio di Betty Applewhite, tenuto segregato in cantina poiché è ritenuto colpevole di un omicidio; l'ossessiva moglie di Orson, Alma, che verrà chiusa in soffitta (una *madwoman in the attic* nella tradizione della lettura femminista del canone letterario angloamericano); il passato della figlia di Catherine, nuova arrivata della quarta stagione; ma anche le pistole di Mike, le pillole anticoncezionali di Edie, l'alcool di Bree. Sono tutti agenti che costituiscono minacce alla normatività matrimoniale e familiare. Allo stesso modo, la scatola di legno che racchiuderà il piede malato di Hippolyte in *Madame Bovary* è segno che rimanda alla sensazione di chiusura e soffocamento che Emma patisce nella sua ricerca di una dimensione (anche spaziale, naturalmente), propria. Soffocata dagli abiti, dalle stanze della casa, ella fugge sempre lungo il fiume o in giardino, in teatro o, come si è detto, in quella carrozza che è affermazione e negazione al tempo stesso di uno spazio indipen-





Alessandro Clericuzio

dente in cui vivere la passione. Le fughe sono spesso vane, come nel caso del teatro, che si rivela essere “una di quelle scatole ‘soffocanti’ tipiche dell’architettura e del macchinario sociale descritti nel romanzo, di cui un esempio è la scatola in cui viene rinchiuso il piede di Hippolyte”.<sup>21</sup>

La scatola che non cura ma uccide (con la cancrena) il piede deforme e “diverso” del ragazzo è, quindi, replica di tutte le scatole che dovrebbero curare – cioè *addomesticare* Emma, ma che finiscono col sopprimerla. Così, la scatola in *Desperate Housewives* è metafora e simbolo di tutto ciò che non si adegua all’ideale idilliaco della famiglia perfetta, al quale tendono, con l’ovvia ambiguità dei necessari scarti narrativi, tutti i protagonisti della serie. Susan ne soffre più esplicitamente e più chiaramente delle altre, con la sua milza “disancorata”, così come lei è disancorata da una figura maschile legittima; e così pure Lynette, per la quale la famiglia viene prima di tutto, anche a costo di dover abbandonare una passione che la ravviva (mentre il cancro coincide perfettamente con il suo rientro nella vita domestica); e Gabrielle, cronologicamente la prima delle adultere, che torna dal marito Carlos dopo esser stata ingannata dal nuovo consorte, che in nome dei “valori della famiglia” la sposa e la mostra in campagna elettorale, solo per assicurarsi i voti della comunità latina. Finanche Edie, “la divorziata più rapace” che ci sia in città, sogna la famigliola felice da quadretto pubblicitario. Ma, disperati come sono, queste donne e i loro uomini sono sempre più lontani da quell’utopia da letteratura pastorale cui sembra voler appartenere la facciata visibile di Wisteria Lane. Per questo motivo sono tutti, in qualche modo, affetti da quello che de Gaultier definiva il “bovarismo delle collettività”.<sup>22</sup> Il loro crederci diversi da ciò che sono realmente ha a che fare con un senso etico a volte semplicemente tradito, a volte falsato da questioni di conformismo legato al *gender*,<sup>23</sup> questioni di moralismo, di interesse, e talvolta anche di classe.

**21.** Tanner, *L'adulterio nel romanzo*, cit., p. 344. Il critico nota anche che sia il teatro, sia la scatola curativa erano state suggerite dal “cattivo” farmacista Homais. Non solo: nell’originale, quest’ultima viene definita “machine mécanique” e la carrozza “la lourde machine”, a ribadire l’equivalenza tra i tentativi fallimentari di risolvere con il contenimento la “malattia” che incombe sul romanzo, quella sentimentale di Emma e quella fisica di Hippolyte. Si veda *ivi*, p. 350.

**22.** Il saggio di de Gaultier, più filosofico che letterario, è anche imparentato con la trattatistica ottocentesca, della quale mantiene un tentativo di sistematicità universale. Per questo motivo il bovarismo, secondo lui, diventa una categoria essenziale della realtà e dell’umanità.

**23.** Buona parte della letteratura critica ha affrontato *Desperate Housewives* in chiave femminista o post-femminista: si vedano Bon-

nie J. Dow, *The Traffic in Men and the Fatal Attraction of Post-Feminist Masculinity*, “Women’s Studies in Communication” 29, 1, (2006); Amanda D. Lotz, *Redesigning Women. Television After the Network Era*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2006; Ashley Sayeau, *Having it all: Desperate Housewives’ flimsy feminism*, Kim Akass, *Still desperate after all these years: The post-feminist mystique and maternal dilemmas*, e *As Kamp as Bree: Post-feminist camp in Desperate Housewives*, tutti in McCabe e Akass, *Reading Desperate Housewives*, cit. Si veda, anche, l’intervista a Marion Cunningham (nella vita Marion Ross), matriarca delle casalinghe disperate (ma allora non troppo) della TV americana, protagonista di *Happy Days*. In una *special feature* contenuta nell’edizione in DVD della terza stagione, intitolata “Desperate Role Models” e presentata con una grafica anni Cinquanta (epoca in cui è ambientato *Happy Days*, prodotto, invece, dal



### Il fascino indiscreto della borghesia<sup>24</sup>

Se tutte le protagoniste sono *middle-class*, per Gabrielle questa definizione risulta addirittura offensiva: per lei, che ha un'origine diversa dalle altre (come la campagnola Emma) e per di più non *wasp*, il riscatto dalla provenienza dal basso (geografico ed economico, ovvero il Messico) ha un ruolo determinante nella sua *disperazione*, peraltro intelligentemente manipolato nella quinta stagione, in cui viene trasformata in una qualunque povera *latina* ai margini del sogno americano. Nelle prime stagioni, Gabrielle, come l'eroina flaubertiana, ha commesso il reato grave di dissipazione economica, chiaro rimando alla dissipazione sentimentale con la quale mina la rispettabilità della coppia sacramentale (per di più l'unica sancita da rito cattolico). Il suo percorso, in questo, rispecchia quello di Emma Bovary, il cui declino personale è sì motivato da un'erronea gestione del capitale sentimentale, ma avviene in una serie di circostanze in cui esso coincide perfettamente con il capitale economico, abusato per gli acquisti e le cambiali. Quando nessun uomo le può dare l'aiuto economico di cui ha bisogno, e, anzi, il notaio Guillaumin le propone di vendergli quello che le rimane, ovvero la sessualità senza amore, Emma crolla definitivamente. Ha tradito i due elementi portanti della rispettabilità borghese: il matrimonio e il capitale.

Questo, oltre ad essere un'ennesima conferma della matrice letteraria di molte delle trame basilari della serie (Gabrielle, come si è detto, è la prima ad apparire adultera ed è suo marito a portare lo stesso nome del marito di Emma; non solo: è un'Emma moderna poiché si avvale di "quel cuore di adolescente aperto alle emanazioni della sua bellezza",<sup>25</sup> quel Justin che nella serie televisiva diventa John, il giardiniere adolescente, in grado di "salvarla"), è anche segno della grande modernità del romanzo di Flaubert, creatore della vera prima casalinga disperata della cultura occidentale.<sup>26</sup> "Lei approfitta impudentemente della mia dispe-

1974 al 1984) l'attrice cita una pietra miliare del pensiero femminista americano, *The Feminine Mystique* di Betty Friedan, come lettura che lei stessa consigliava agli sceneggiatori della serie, poiché, oltre alla felicità sancita dal titolo dello show, "alle casalinghe lì fuori stava succedendo qualcosa e si poteva mostrare, ogni tanto, un po' di disagio".

**24.** Le citazioni colte nella serie si ritrovano ovunque, dai titoli di testa, che richiamano una serie di opere d'arte, da Lucas Cranach a Jan van Eyck a Grant Wood, ai titoli degli episodi. *Sunday in the Park with George*, l'episodio 1/21, per esempio, ha lo stesso titolo del musical di Stephen Sondheim del 1984. L'episodio 2/13 in originale porta il titolo di *There's Something About a War*, che nell'edizione italiana viene tradotto richiamando il film di Buñuel: *Il fascino indiscreto della guerra*. Questo indica che la produzione volutamente mirava ad ampliare il pubblico solitamente richiamato da una nor-

male soap, intenzione raccolta anche dagli adattatori italiani.

**25.** Flaubert, *La signora Bovary*, cit., p. 303.

**26.** Probabilmente esistono altre casalinghe disperate nella letteratura occidentale precedente Flaubert. Catherine in *Cime tempestose*, per esempio, muore anche per la sua condizione *casalinga*, per la domesticità in casa Linton in opposizione alla vita libera con Heathcliff nella dimora originaria. La casa di Pamela e Mr. B. dopo il loro matrimonio nel romanzo di Samuel Richardson *Pamela*, potrebbe essere un antecedente della casa perfetta di Bree, "un paradiso di casa [che] viene caricata costantemente almeno una volta alla settimana come un buon orologio, nessuna macchina è così regolare e uniforme come questa famiglia" (volume II, lettera 52). Ancora, nella letteratura inglese, Mrs. Bennett in *Orgoglio e pregiudizio* è sicuramente casa-

Alessandro Clericuzio

razione!", dice Emma a Guillaumin, colui che per convenzione dovrebbe sancire la legalità e la veridicità dei rapporti sociali, "[s]ono da compiangere, ma non da vendere!",<sup>27</sup> mentre il merciaio Lheureux (*il felice*) non ha fatto altro che vendere le sue non necessarie mercanzie come surrogato della felicità. Non a caso saranno le sue cambiali a portare Emma alla disperazione per il tramite del notaio, che "la conosceva, essendo segretamente legato col negoziante di stoffe, presso il quale trovava sempre capitali per i prestiti ipotecari richiesti dai suoi clienti. Sapeva dunque, e ancora meglio di lei, la lunga storia delle cambiali".<sup>28</sup>

Ma le coincidenze, o citazioni, o adulterate commistioni intertestuali che dir si voglia, non terminano qui: John, il giardiniere-studente-amante di Gabrielle studia *Ethan Frome*, il romanzo di Edith Wharton in cui un tentativo di trovare la felicità in un rapporto extraconiugale condanna tutti e tre i protagonisti a *sopravvivere* (mentre due tentano romanticamente un suicidio nel quale fondersi liberamente) in una situazione di malattia e povertà, elementi che già avevano profondamente condizionato le loro azioni precedenti. Un'altra minaccia alla normatività matrimoniale viene eliminata nella figura di Victor Lang, secondo marito di Gabrielle, perfetta replica di Ballin Mundson nel film di Charles Vidor *Gilda*. Victor sposa Gabrielle in nome dei "valori della famiglia", calpestandoli invece con un matrimonio cinicamente artefatto. Come lui, Ballin aveva minato la felicità coniugale di Johnny Farrell e Gilda: oltre ad una sorprendente somiglianza fisica (tanto che Victor sembra un sosia di Ballin), egli pronuncia una frase che riecheggia alla lettera un dialogo del film del 1946, ambientato in Argentina: "Balli il tango con un uomo e non ci vai a letto? È contro la legge, in Argentina!". Similmente a Ballin Victor verrà anche ucciso, con una "pugnalata" alle spalle. Ma se per Ballin l'arma è un bastone con pugnale retrattile, che aveva segnalato la sua sessualità turbatrice; per Victor è uno di quei bastoni appuntiti che formano lo steccato del giardino delle case, l'icona della normalità socio-famigliare di Fairview.

Ma il cerchio sembra chiudersi proprio su Flaubert: nella quarta stagione di *Desperate Housewives* il marito di Gabrielle, Carlos, diventa cieco. Imprescindibile da qualsiasi lettura di *Madame Bovary*, la figura del mendicante cieco, apparentemente marginale, è in realtà una metafora vivente della cecità dei protagonisti (del romanzo tanto quanto della serie), incapaci di vedersi per quello che sono.<sup>29</sup>

linga e disperata, ma non è il fulcro del romanzo, mentre, in ambito francese, c'è Julie, con le sue contrastanti passioni, ne *La novella Eloisa* di Rousseau, letta comparativamente da Tanner nel saggio citato, insieme a *Le affinità elettive* di Goethe e a *Madame Bovary*. Ma questo rischia di essere un esercizio apodittico, tanto che la primogenitura può superare l'epoca e la forma del romanzo, per arrivare a Shakespeare. Una produzione de *Le allegre comari di Windsor* messa in scena al Lion Theatre di Londra nel marzo del 2007, infatti, si ispira direttamente

alle protagoniste di *Desperate Housewives*, ambientando l'azione in una immaginaria Windsor, nella California di oggi.

27. Flaubert, *La signora Bovary*, cit., p. 380.

28. Ivi, p. 379, corsivo mio.

29. "Flaubert si attarda a descrivere il viso sfigurato del cieco, [...] contro cui non può nulla l'unguento prescritto dalla sicumera scienziata di Homais. La 'voce rauca' del cieco, com'è noto, intonerà in lontananza la sua cantilena alla fine dell'agonia di Emma: assumendo allora la forma di un vero e proprio ange-

Ed è anche monito per Emma, che, sin dalla sua prima apparizione, lo percepisce con grande turbamento, in quanto lei stessa sarà una cieca che – a conferma della coincidenza tra capitale e sentimento – mendicherà amore e soldi nella fase finale della propria vita.

La maggior parte di questi testi a cui la serie esplicitamente si ispira prospetta un finale tragico per chi è colpevole di adulterio. Come scrive Brenda Crossman, nella nuova epidemia di adulterio che ha investito gli Stati Uniti del terzo millennio (riportata dai media spesso con terminologia da malattia infettiva), il messaggio contenuto in *Desperate Housewives* è che il tradimento del coniuge è “un percorso che è meglio non intraprendere”.<sup>30</sup> Ciononostante, come era accaduto al romanzo flaubertiano un secolo e mezzo prima, la serie ha subito vari tentativi di censura, tra cui l'immediata revoca dei contratti di pubblicità dopo la messa in onda del primo episodio, su richiesta di gruppi cattolici e associazioni di genitori. In effetti, una cosa è varcare il confine tra il matrimonio e l'adulterio, un'altra cosa, assai più pericolosa e minacciosa, è non distinguere più l'uno dall'altro, poiché questo è quanto accade a Wisteria Lane, dove le protagoniste si scambiano gli uomini tra loro e dove l'ex moglie tradita (Susan) può diventare l'altra, la “rovinafamiglie”, se il suo ex la seduce dopo aver promesso alla nuova fiamma di sposarla. Ma questo deriva dalla specifica economia narrativa della serie televisiva, in cui non si può allargare a dismisura il panorama dei personaggi, pena la perdita di interesse da parte del pubblico: qui tutto deve girare intorno alle solite figure, osservate, ascoltate e giudicate dall'incorporea voce narrante. Non ci è dato sapere se in risposta alle accuse di immoralità o se per scelta autonoma, il messaggio finale – al termine della quarta stagione e mentre se ne preannunciano altre tre – è che solo perdendo il corpo, la tentazione, la fisicità, si ottiene quella saggezza e quell'equilibrio che nessuno dei personaggi sembra possedere. L'unica soggettività femminile autorevole è quella di una entità astratta, una funzione meramente narrativa.

lo della morte [...]. Il bovarismo, la facoltà di 'credersi diversi da ciò che si è', si può in effetti definire una cecità essenziale, un rituale di autoinganno che non induce tanto a rinnegare una propria ipotetica vera natura, ma in qualche modo a crearne il simulacro: sicché il bovarismo, più che una caduta nell'inautenti-

co, pone le premesse per un'illusione di autenticità”, Gianfranco Gabetta, *Il gergo dell'inautenticità*, in de Gaultier, *Il bovarismo*, cit., p. 195.

<sup>30</sup> Brenda Crossman, *The New Politics of Adultery*, “Columbia Journal of Gender and Law”, 15, 1 (2006), p. 279.