

## Donne di genere: il melodramma filosofico secondo Stanley Cavell

Simona Busni

Nel 1981 viene pubblicato *Pursuit of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*<sup>1</sup> del filosofo americano Stanley Cavell. Oggetto della trattazione è quello che potrebbe essere definito un genere cinematografico inedito o, piuttosto, un sottogenere, la «commedia del rimatrimonio», ricostruito teoricamente dallo stesso Cavell sulla base delle originali osservazioni fatte a proposito di sette famosi film americani, tutti realizzati dal 1934 al 1949<sup>2</sup>. Circa quindici anni dopo, Cavell ritorna sui generi e scrive un altro libro, *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman* (1996), incentrato sulla particolare categoria critica che l'autore definisce «melodramma della donna sconosciuta». Stavolta i film esaminati sono quattro, tutti coevi alle commedie e, allo stesso modo, afferenti al bacino cinematografico americano: *Stella Dallas* (*Amore sublime*, King Vidor, 1937), *Now, Voyager* (*Perdutamente tua*, Irving Rapper, 1942), *Gaslight* (*Angoscia*, George Cukor, 1944) e *Letter from an Unknown Woman* (*Lettera da una sconosciuta*, Max Ophüls, 1948). Esiste, in realtà, un precedente all'interno della ricca bibliografia cavelliana: all'inizio degli anni Settanta, infatti, Cavell pubblica la sua prima opera interamente dedicata al cinema, *The World Viewed* (1971), in cui parte dalle proprie memorie di spettatore per mettere a punto una sorta di ontologia cinematografica, sulla scia degli scritti di autori importanti come Panofsky e Bazin, privilegiando già alcuni elementi di genericità presenti nella Hollywood degli anni Trenta e Quaranta. In un certo senso, l'operazione effettuata da Cavell si prefigge di (ri)problematizzare il cinema di genere, facendone il fulcro di un'eredità teorica ben precisa. Oltre a lavorare sugli schemi classici della retorica, utilizzando per i testi filmici strumenti analitici consolidati attraverso secoli e secoli di critica letteraria, Cavell propone infatti una vera e propria riflessione filosofica sull'esperienza ordinaria legata alla visione dei film e sullo statuto cognitivo e ontologico del cinema. Prima di essere uno spettatore e un critico cinematografico, Cavell resta una figura di spicco del panorama filosofico americano contemporaneo: attento studioso del pensiero di Wittgenstein e allievo di quel John L. Austin, padre della filosofia del linguaggio ordinario, il Cavell filosofo approfondisce le grandi questioni riguardanti la natura della conoscenza, lo scetticismo, il tragico, i fondamenti del linguaggio e della morale. Ma soprattutto egli si interroga sul futuro della filosofia e, così facendo, delinea un percorso di ricerca mirato all'individuazione di una *voce* americana in filosofia, un'identità specifica che possa attestarsi come un ideale nuovo inizio in grado di costituire un'alternativa sia alla filosofia europea sia alla tradizione analitica e angloamericana. Il cuore di una filosofia americana, se essa esiste, è riscontrabile proprio nell'invenzione della categoria dell'ordinario ad opera di autori importanti come Ralph W. Emerson e Henry D. Thoreau,

biancoenero 573 maggio-agosto 2012



In *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman* (1996), Cavell ritorna a occuparsi di generi e in particolare del genere che definisce il «melodramma della donna sconosciuta».

## donne di genere: il melodramma filosofico secondo stanley cavell

padri del trascendentalismo, e si esprime compiutamente nel cinema hollywoodiano classico – nel suo essere prevalentemente un cinema di genere. L'intento di Cavell non è quello di fare filosofia attraverso i film, ma di rivendicare lo statuto filosofico di alcuni testi filmici rientranti nei ranghi retorici di una teoria dei generi che di base sfrutta le differenze tra commedia e melodramma, per veicolare l'ipotesi di una dimensione etica e gnoseologica peculiare alla rappresentazione cinematografica. «Il mio pensiero è piuttosto che noi abbiamo dimenticato quanto misteriose siano le cose, e in generale quanto siano diverse le une dalle altre, così come abbiamo dimenticato come valutarle. Questo è proprio qualcosa che i film ci insegnano»<sup>3</sup>. A partire da simili presupposti, servendosi del modello filosofico ereditato dal pensiero di Stanley Cavell, diventa possibile fornire risposte interessanti ad alcuni interrogativi: in che modo un'ulteriore proposta di riflessione sui generi cinematografici può inserirsi nella questione riguardante i rapporti tra cinema e filosofia? E soprattutto: è possibile parlare di una vera e propria "filosofia dei generi"? Quella proposta da Stanley Cavell, in effetti, può essere considerata una filosofia dei generi perché, oltre a contemplare testualità filosofiche, nel senso in cui sono i film stessi ad assumere una tonalità intrinsecamente filosofica, in essa è il concetto stesso di genere ad avere carattere filosofico. Il genere ci viene presentato come una costruzione retorica reattiva, basata sull'idea di *responsività*: un congegno creativo che mostra un'attitudine intrinseca a rispondere e, quindi, a ereditare certe condizioni formali e certe tematiche e a riaffermarle attraverso l'assunzione di nuove responsabilità, determinate dall'atto critico. Tutto ciò senza trascurare il dato che il genere cinematografico segue l'orbita egemonica di un'industria e ottiene attestazione riconosciuta da parte di un pubblico di massa (e non solo da parte dei critici o dei filosofi). Le esperienze che ruotano intorno alla visione di un film sono, prima di tutto, collettive. La pratica estetica deve potersi integrare alla vita comune in un senso, se possibile, più filosofico: ogni opera stimola la coscienza cinefila latente in ogni spettatore, ogni visione presuppone altre visioni, ogni creazione è legata alle creazioni passate, presenti e future, ogni interpretazione prende in prestito qualcosa dall'interpretazione di qualcun altro, e così il dibattito teorico si espande mettendo in circolo altri nomi, altri volti, altri titoli e altri amori nell'immenso ventre immaginifico che nutre la magia, puramente filosofica, della *responsività* al cinema. La proposta avanzata da Cavell bandisce, dunque, ogni forma di specificità, di individualità, di singolarità, di idiosincrasia, di unicità, di privatezza, nella misura in cui diventa necessario riaffermare responsabilmente il valore di un'esperienza estetica condivisa e fatalmente intrecciata alla vita quotidiana. In questo senso lo scarto individuabile tra film e genere – o tra generi – è lo stesso di quello esistente tra spettatore cinematografico e proiezioni del mondo, ed è lo stesso di quello esistente in filosofia del linguaggio ordinario tra criterio e oggetto, linguaggio e mondo, me e l'altro. La filosofia dei generi declinata da Stanley Cavell, nell'analizzare i singoli film membri, pone in conversazione numerose coppie oppositive, svariati dualismi, tutti afferenti alla medesima metamorfosi filosofica che si innesta sul problema dello scetticismo: commedia e melodramma, riconoscimento ed elusione, uguale e diverso, pubblico e privato, moglie e marito, donna e uomo. Nessuna di queste contrapposizioni è mai netta o definitiva, lo slittamento teorico è costante e rappresenta una chiave di lettura sicuramente originale e molto efficace.

Nel tentativo di capire se vi sia o meno una reale opposizione tra le due categorie di genere in oggetto, la commedia del rimatrimonio e il melodramma della donna sconosciuta, e di mostrare la portata della riflessione filosofica cavelliana, può essere utile esaminare un ulteriore dualismo, ossia quello esistente tra la donna (risposata) delle commedie e la donna (sconosciuta) dei melodrammi. D'istinto saremmo portati a rilevare un contrasto formale, visto che i melodrammi derivano dalle commedie per negazione<sup>4</sup>. In realtà, melodrammi e commedie più che contrapporsi rappresenterebbero le due estremità espressive di uno stesso nucleo metamorfico, le quali devono essere poste sullo stesso piano se si vuole andare a fondo nell'indagine sullo scetticismo.

biancoenero 573 maggio-agosto 2012



La Lisa (Jean Fontaine) di *Letter from an Unknown Woman* fallisce nel tentativo di provare la propria esistenza all'uomo di cui è innamorata (Louis Jourdan). Non si espone al riconoscimento: la sua è un'auto-creazione estetica a carattere virtuale.

“Scettico” è un aggettivo che, in Cavell, suole riferirsi principalmente a un tratto ineludibile della condizione dell'essere umano parlante: l'impulso a ripudiare i criteri (fallibili) che fondano il riconoscimento rispetto al mondo e agli altri. L'indagine teorica da lui portata avanti nel corso degli anni, infatti, si concentra principalmente sulla questione dello scetticismo, muovendo dalle basi fondamentali della filosofia del linguaggio ordinario. In questa particolare cornice filosofica, oggetto dell'opera più importante di Cavell, *La riscoperta dell'ordinario* (1979)<sup>5</sup> che è anche il suo unico testo sistematico, la conoscenza umana si profila come capacità di applicare i concetti di un linguaggio alle cose del mondo, capacità che vede coincidere i suoi limiti con i limiti di quei concetti. Esiste però quella che Cavell definisce una “verità” dello scetticismo: la nostra relazione verso gli altri, e verso il mondo, non è di tipo conoscitivo, legata cioè a un qualche grado di certezza epistemica; essa si rifà piuttosto alla nostra capacità di rispondere eticamente a quanto gli altri esprimono, operando pertanto nei loro confronti un *riconoscimento*. La sezione finale del volume offre, in tale senso, uno spunto ulteriore: l'interpretazione delle tragedie shakespeariane come fallimenti di casi ottimali di riconoscimento. Qui la pertinenza della tragedia shakespeariana, di cui secondo Cavell il cinema hollywoodiano è diretto erede, non è tanto negli effetti che produce in noi (nel senso in cui li teorizza Aristotele), ma in ciò che mostra di noi, della nostra natura umana condivisa, nella relazione intima che istaura tra noi e l'altro. Cavell dedica all'interpretazione in chiave scettica del corpus shakespeariano numerosi saggi

donne di genere: il melodramma filosofico secondo stanley cavell



Paula (Ingrid Bergman), la protagonista di *Gaslight*, subisce l'influenza sadica del marito Gregory (Charles Boyer), che la riduce al silenzio imputandole di non essere credibile. Si tratta di uno stratagemma per entrare in possesso dei gioielli di una zia defunta di lei.

biancoenero 573 maggio-agosto 2012



Di umile estrazione sociale, Stella Dallas (Barbara Stanwyck) è riuscita a ri-crearsi donna sposando un giovane aristocratico. Ma ben presto i suoi modi rozzi e il suo aspetto volgare incrinano sia il rapporto con il marito sia quello con la figlia. Cavell descrive la sua *unknownness* connotandola come "ansia da conformità".

molto celebri e un'opera intera, *Il ripudio del sapere. Lo scetticismo nel teatro di Shakespeare* (1987)<sup>6</sup>, riprendendo la sua illuminante lettura dell'*Otello* presente in *La riscoperta dell'ordinario*. Le commedie del rimatrimonio cavelliane ereditano espressamente determinate situazioni diegetiche dal *romance* shakespeariano, in base alla lettura che ne ha dato Northrop Frye in *Anatomia della critica* (1957)<sup>7</sup>. Secondo lo studioso inglese Rick Altman, autore di un celebre testo sui generi, *Film/Genere* (1999), l'operazione retorica effettuata da Frye nei suoi lavori sulla commedia può essere definita «ri-generificazione», poiché egli seleziona il modello della *New Comedy* all'interno di un più ampio *mythos* commedico, estendendone la nozione oltre il suo significato originale<sup>8</sup>. In un modo in tutto e per tutto simile, piuttosto che affrontare l'intero genere *screwball* o, peggio, tutte le commedie romantiche, Cavell conia la denominazione «commedie del rimatrimonio» e la riferisce a un gruppo più ordinato, stabile e gestibile. L'eroina è una donna sposata, non più giovanissima, e l'intreccio volge in direzione di una più o meno auspicabile «ri-unione» della coppia principale, posta sotto scacco dalla minaccia di un divorzio. Se il rimatrimonio in questione ha a che fare con l'elaborazione di un riconoscimento identitario e con la ricerca della corretta relazione, esso passa attraverso alcune fasi imprescindibili, tra cui quella concernente la creazione della donna ad opera dell'uomo. Non stupisce, quindi, se per Cavell i melodrammi della donna sconosciuta nascono da una «costola» delle commedie del rimatrimonio, come viene più volte specificato perpetuando la metafora biblica della creazione, nucleo costitutivo di tali generi cinematografici. In un certo senso, è come se il melodramma fosse un genere che lavora dall'interno, poiché sorge dalla commedia e dalla dimensione ordinaria alla base del linguaggio commedico, designando i momenti in cui il comico diventa tragico. La denominazione del genere melodrammatico si deve al titolo del film di Ophüls, esaminato nel secondo capitolo di *Contesting Tears*, e rimanda direttamente alla questione dell'inconoscibilità: mentre nelle commedie il tema dell'interesse conoscitivo femminile si traduce nella tematica della richiesta di educazione da parte della donna nei confronti dell'uomo, chiamato a «crearla» donna secondo un desiderio reciproco di conoscenza, nei melodrammi tutto ciò è negato negli stessi termini in cui lo scetticismo e la tragedia shakespeariana delineano i contorni del meccanismo di «elusione», che si contrappone idealmente a quello del riconoscimento. Le eroine del melodramma restano incastrate in un caustico ingranaggio ironico, all'interno del quale la loro conoscenza diventa oggetto di una fantasia maschile incapace di educare e di introiettare serenamente lo schema della differenza. Saltano i parametri base all'interno dei processi di soggettivizzazione, l'espressione ordinaria si svuota sotto l'effetto di un impulso scettico perturbante che non riesce a risolversi e che si altera in una muta follia. Le donne del melodramma vengono private del sacrosanto diritto di parola, come se non avessero più voce nelle loro storie e subissero un'ideale metamorfosi ontologica che le rende simili a delle divinità.

Secondo Cavell, il melodramma della donna sconosciuta sorge per derivazione diretta laddove risultino negate le proprietà specifiche del genere del rimatrimonio<sup>9</sup>. Il processo educativo a cui vengono sottoposte le donne delle commedie risulta sfalsato in sede melodrammatica, assumendo i tratti inquietanti di una potenza metamorfica da cui ha luogo una de-creazione del personaggio femminile. In sostanza, i melodrammi in questione si configurano come racconti in cui la donna decide di sacrificare se stessa. Esiste chiaramente un rimando alla formula classica del melodramma, sebbene si tratti di un genere, forse, meno definito<sup>10</sup> rispetto alla commedia. Non è nemmeno possibile un rimando diretto ai *mythoi* di Frye (né Cavell di fatto ne parla esplicitamente), poiché il melodramma come genere non viene di per sé contemplato in *Anatomia della critica*, se non come termine di raffronto rispetto al *mythos* tragico e come esemplificazione del profilo *low mimetic* (tragico basso mimetico), ovvero la «tragedia domestica» o «commedia senza humor», all'interno del quale spiccano maggiormente le figure del *páthos*, i bambini e le donne. Non a caso, infatti, spesso si tende a riferirsi a queste opere come a dei *women's films*, catego-

ria ampiamente analizzata dalla *Feminist Film Theory*, che ha avuto il merito di portare in primo piano la questione della differenza sessuale sia dal punto di vista della fruizione spettatoriale sia per quanto concerne l'autorialità al cinema<sup>11</sup>. Ma in ogni caso, per ammissione dello stesso Cavell, si tratta di etichette senza una reale caratterizzazione, ossia senza un potenziale di riconoscibilità teorica e filosofica. Sostanzialmente, se nelle commedie alla fine prevale una visione di relazione egualitaria tra esseri umani (nel definirle, Cavell si affida più volte all'espressione "commedie dell'uguaglianza"), caratterizzata da una sana coscienza del desiderio, da una pratica conversazionale gioiosa e da una forma di autonomia basata su una piena fiducia in sé e nell'altro da sé, i melodrammi sembrano presentare una versione della medesima problematica corrotta dal morbo filosofico dello scetticismo, in cui il dubbio del singolo predomina a discapito di ciò che concerne l'esistenza del mondo e degli altri. Cavell contrappone, in tal senso, il "si condizionale" che fornisce una risposta a qualsiasi interrogativo sorto in sede di commedia al "no senza riserve" del melodramma. Un no che inevitabilmente conduce alla deriva elusiva e, quindi, alla concrezione del dramma dell'*Unknownness* e di ciò che si profila come «follia strutturale» (*structural madness*), ossia la problematica della *Voicelessness* – il non avere più una voce per farsi conoscere e riconoscere, per poter raccontare la propria storia, una sorta di privazione del diritto di parola<sup>12</sup>. Il concetto praticamente in traducibile di *Unknownness* (letteralmente "sconosciutezza") rappresenta un'ideale inversione del riconoscimento filosofico, e dunque del punto di *anagnorisis*<sup>13</sup> della commedia, e concerne tutto ciò che riguarda l'elusione, l'inespressività, l'incomunicabilità e il disaccordo: nei quattro film esaminati in *Contesting Tears*, la donna finisce per essere confinata o rinchiusa in uno stato di isolamento così estremo da poter essere descritto come folia, ovvero uno stato di totale incomunicabilità, simile a quello che precede il possesso di un linguaggio. Mentre nelle commedie la domanda di conoscenza della donna si traduce in una richiesta di educazione per l'uomo, nei melodrammi è proprio la conoscenza della donna a divenire oggetto del desiderio di conoscenza dell'uomo con risultati a dir poco catastrofici.

Un altro aspetto interessante da notare è che, secondo Cavell, il tema della "creazione" (della donna, della nuova donna, dell'umano) riguarda strettamente l'interpretazione attoriale: tutte le incarnazioni di un ruolo da parte di un attore sarebbero "creazioni" di quel ruolo e, quindi, elementi di genericità, poiché la recitazione dell'attore al cinema dipende sempre dal fatto che egli è apparso precedentemente in altri ruoli e che si è costituito come *tipo*, ossia come *star*. Questa creazione, o ri-creazione, ha molto a che fare con quella della donna nella commedia del rimatrimonio – o con l'inverso procedimento di de-creazione nei melodrammi della donna sconosciuta. Cavell pone l'accento sull'identità dell'eroina e sulla sua presenza fisica, fotografica, determinata attraverso il mezzo filmico: «Così il cinema, nel genere che esaminiamo, proclama di partecipare alla creazione della donna, afferma che la sua brama di presentare un certo tipo di donna in un certo modo sullo schermo – il suo potere, o il suo destino, di determinare quel che accade di queste donne al cinema – fa sì che la realizzazione pratica di queste strutture narrative sia tra i risultati più alti dell'arte cinematografica»<sup>14</sup>. La star per eccellenza delle commedie risulta essere Katharine Hepburn, ma ogni attrice protagonista di quei film incarna un *tipo* preciso, che ha avuto la possibilità di manifestarsi più volte negli anni al di fuori del genere. Ad esempio, Barbara Stanwyck, ri-creata donna nella commedia *The Lady Eve* e trasfigurata nel finale del melodramma *Stella Dallas*:

Il suo incedere verso di noi, come se lo schermo diventasse il suo sguardo, è allegoria della presentazione o creazione di una star, o dell'interpretazione della celebrità. [...] Questa star, chiamata Barbara Stanwyck, si mostra senza ovvia bellezza o glamour [...], indossando un insignificante cappello e un soprabito di stoffa. Ma ha un futuro. Non soltanto perché noi sappiamo – e immediatamente sapremo – che questa donna è la star di *The Lady Eve* e *Double Indemnity* e *Ball*



donne di genere: il melodramma filosofico secondo stanley cavell



Per Cavell la notevole presenza attoriale e fotografica dell'eroina esprime una sorta di auto-attribuzione di parte del cinema: «Il cinema proclama di partecipare alla creazione della donna».

biancoenero 573 maggio-agosto 2012

*of Fire*, tutte donne, come succede spesso, sul fronte sbagliato della legge; ma perché essa si presenta *qui* come star (la camera ce la mostra con particolare insaziabile interesse in ogni sua azione e reazione), il che implica la promessa di un ritorno, di un'imprevedibile reincarnazione<sup>15</sup>.

Alle eroine protagoniste dei melodrammi non viene concesso il privilegio narrativo di assistere al miracolo del rimatrimonio, ma in ogni caso, nei libri che Stanley Cavell dedica all'analisi dei film, il vero rimatrimonio, il vero miracolo riguarda piuttosto l'attestazione di un risultato ben più eclatante: quello che vede ri-generarsi il legame tra cinema e filosofia attraverso l'arroganza di un atto critico votato alla creazione di nuove figure di genere.

1. Stanley Cavell, *Pursuit of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, President and Fellows of Harvard College 1981, trad. it. *Alla ricerca della felicità. La commedia hollywoodiana del rimatrimonio*, Einaudi, Torino 1999.
2. Si tratta di: *The Lady Eve* (*Lady Eva*, 1949) di Preston Sturges, *It Happened One Night* (*Accadde una notte*, 1934) di Frank Capra, *Bringing Up Baby* (*Susanna*, 1938) e *His Girl Friday* (*La signora del venerdì*, 1940) di Howard Hawks, *The Philadelphia Story* (*Scandalo a Filadelfia*, 1940) e *Adam's Rib* (*La costola di Adamo*, 1949) di George Cukor, e infine *The Awful Truth* (*L'orribile verità*, 1937) di Leo McCarey.
3. Stanley Cavell, *The World Viewed. Enlarged Edition*, Harvard University Press, Cambridge (Ma) 1979, p. 19 (traduzione mia).
4. La teorizzazione di Cavell pone la commedia del rimatrimonio al centro di un meccanismo retorico generativo attraverso il quale è possibile derivare tutti gli altri generi adiacenti a partire da un *claim* preciso, che riguarda l'espressione scettica del tragico (ossia il problema dello scetticismo).
5. Stanley Cavell, *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, Oxford University Press, New York 1979, (trad. it. *La riscoperta dell'ordinario*, Carocci, Roma 2001).
6. Stanley Cavell, *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge (Ma) 1987 (trad. it. *Il ripudio del sapere. Lo scetticismo nel teatro di Shakespeare*, Einaudi, Torino 2004).
7. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, New Jersey 1957 (trad. it. *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 1969).
8. Cfr. Rick Altman, *Film/Genre*, British Film Institute, London 1999; trad. it. *Film/Genere*, Vita e Pensiero, Milano 2004, p. 18.
9. Non è possibile in questa sede approfondire l'aspetto retorico concernente le proprietà di genere, perché si perderebbe di vista il tema della creazione della donna. Il libro di Stanley Cavell sulle commedie del rimatrimonio è l'unico ad essere stato tradotto in italiano e gode certamente di maggiore fama rispetto a *Contesting Tears*. Per questo motivo abbiamo preferito privilegiare l'ambito del melodramma. Per ulteriori approfondimenti si rimanda all'articolo di Davide Sparti: *Intimità, riconoscimento e genere nel cinema americano*, in «Studi di Estetica», 20, 1999, consultabile tramite [http://www3.unibo.it/estetica/files/SOMMARI/1999\\_20/sparti.htm](http://www3.unibo.it/estetica/files/SOMMARI/1999_20/sparti.htm).
10. Senza voler mettere in dubbio l'importanza storica ed estetica del melodramma all'interno del sistema dei generi hollywoodiani, è bene specificare che esso discende da un genere teatrale, se vogliamo, "minore", screditato, ma molto popolare nel corso di tutto il XIX secolo. Si tratta dell'evoluzione di quello che nasce come "genere serio", in contrapposizione ai generi classici come la tragedia e la commedia, e che poi i conservatori definiscono sarcasticamente "weepie" o "larmoyant", ossia un genere lacrimevole, strappalacrime, senza spessore. C'è da dire però che il melodramma cinematografico americano propone una forma sublimata del suo antenato letterario, prendendone le distanze, soprattutto grazie alle pregevoli manovre stilistiche operate da registi come Joseph von Sternberg, Douglas Sirk, Frank Borzage, John M. Stahl, Vincent Minnelli e Joseph Mankiewicz.
11. Pur citando i lavori di autori importanti della *Feminist Film Theory*, come Doane, Mulvey e Modleski, Cavell sceglie di non mettere in relazione il suo lavoro sul melodramma della donna sconosciuta con il complesso sistema teorico su cui si basa la critica femminista del cinema (lo dice espressamente nell'introduzione del libro, cfr. Stanley Cavell, *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago University Press, Chicago 1996, p. 31), scelta che ha a che fare con il voler privilegiare l'aspetto filosofico legato al tema dello scetticismo.
12. Per un ulteriore approfondimento sui temi della donna e, più in generale, della condizione femminile legata alle problematiche dello scetticismo e del melodramma in Cavell, cfr. Sandra Laugier, *La Voix des femmes et l'expérience*, in «Cités», 9 (2002), pp. 73-90, Irène Théry, *L'Énigme de l'égalité. Mariage et différences des sexes dans "À la recherche du bonheur" de Stanley Cavell*, in «Esprit», 252, 1999, pp. 128-147, Martine de Gaudemar, *La Part des larmes: sur "Le*

### donne di genere: il melodramma filosofico secondo stanley cavell

*Mélodrame de la femme inconnue*", in Sandra Laugier, Marc Cerisuelo (sous la direction de), *Stanley Cavell. Cinéma et philosophie*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 2001, pp. 239-265.

13. La fase del riconoscimento, ovvero ciò che nella tragedia classica rappresenta una delle parti costitutive del racconto: in essa, un personaggio passa da uno stato di ignoranza alla conoscenza.

14. S. Cavell, *Alla ricerca della felicità*, cit., p. 122.

15. S. Cavell, *Contesting Tears*, cit., p. 219 (traduzione mia).