
La parola «melodramma» oggi ha perso molto del suo significato: la gente tende a tralasciare il termine «Melo», ossia musica. Io non sono un americano. Infatti, sono approdato al folklore del melodramma americano da un mondo incredibilmente diverso. Come uomo di teatro ho avuto a che fare con l'arte "alta" e mi si è formata a poco a poco l'idea del melodramma, una forma che ho visto portata alla perfezione nei film americani. Erano naïf, completamente differenti, completamente Non-artistici. E questo si ricollegava ai miei studi sul periodo elisabettiano, quando c'erano l'art pour l'art e Shakespeare. Per l'UFA feci diversi film che potrebbero essere definiti melodrammi: La nona sinfonia, La prigioniera di Sidney, Habanera, ma nel senso di «musica» + «dramma». Il melodramma in senso americano è piuttosto l'archetipo di un genere di cinema connesso con l'arte drammatica.

(Sirk su Sirk, *Il Castoro Cinema*, n. 132, Nov-Dic 1987, a cura di Alberto Castellano)



Rebecca, la prima moglie
di A. Hitchcock

Il cinema melodrammatico

di Anna Lerario

Difficile pensare il melodramma un genere cinematografico, com'è invece per il Western o il noir. In effetti il melodramma, come la commedia, vanta un'antica origine teatrale. Ma attenzione: non si parla della tragedia greca, ma dell'opera teatrale-musicale che nacque in Italia con l'intenzione di far rinascere la tragedia antica, ma che divenne quella cosa assolutamente nuova che fu il melodramma settecentesco.

Ciò che di veramente nuovo il melodramma affermò in campo teatrale fu l'espressività sentimentale della musica e la sua capacità di creare veri e propri drammi, e con essa, la condizione che dalle antiche magnificenze corali si passasse alla voce sola per rendere i moti più intimi del cuore umano. Da ciò, inoltre, la relativa importanza della parola, sempre più ridotta a nota, puro suono senza significato. Andiamo al nocciolo: *voce solista, espressività, puro suono*; come a dire soggettività, individualismo e coinvolgimento; come a dire primo piano e musica in sottofondo sempre pronta ad enfatizzare la storia al momento giusto... come a dire... cinema! Se poi pensiamo allo stadio successivo del melodramma teatrale che conobbe il suo punto di massima nell'800, in cui il visivo e lo spettacolare presero il sopravvento sul personaggio, sul contenuto e persino, alla fine, sulla musica, ridotta a mero accompagnamento, il collegamento col cinema è ancora più immediato.

Nel considerare invece i temi prediletti dal melodramma musicale, ci accorgiamo che essi non appartengono ad una forma precisa, ma le attraversano un po' tutte: si tratta di drammi per eccellenza, di conflitti che a partire dal '500 inglese, contraddistinguono tutto il teatro e tutta la letteratura seguente, fino ad arrivare al cinema. Il principale fra questi temi è "l'amore ostacolato", che risale almeno a "Romeo e Giulietta" di Shakespeare e che assomma in sé il motivo squisitamente elisabettiano della passione tiranna e devastante, quella passione simile alla follia che porta in sé la tragedia. Ora facciamo un balzo in avanti nel nostro secolo e prendiamo per esempio **La signora della porta accanto** (1981) di François Truffaut e **Duello al sole** (1946) di King Vidor: due film diversissimi, distanti fra loro quattro decenni, eppure due storie uguali, com'è uguale la tradizione tragica dell'amore e morte a cui si rifanno.

Dunque esiste un filone "classico" che sostanzialmente non è mai mutato, e l'unica evoluzione che ha conosciuto non gli ha certo giovato: nel Seicento, con la morte della tragedia nel teatro classico francese, e la parallela nascita del dramma borghese, il tema non è più la lotta di una passione, ma il *giudizio* su quella passione; nascono eroine ed eroi simpatici che nel corso della storia si ravvedono per dimostrare che la virtù è premiata e il vizio punito. Scompaiono le personalità eccezionali del passato ostinate nella loro follia tragica, per lasciare il posto a uomini come noi alle prese con problemi quotidiani di piccolo borghesi. Il sociale prende il posto dell'assoluto, e la questione morale s'insinua come un virus letale nello spirito del dramma.

Il cinema, che nasce in epoca borghese, prende inizialmente questo tipo di intrecci. Il muto, con la sua enfasi visiva (necessaria per mancanza di sonoro e di agevolazioni tecniche), non chiedeva di meglio che soggetti strappalacrime e soggetti retorici a sfondo sociale. E la letteratura ottocentesca sapeva fornirgliene a volontà. Tra i titoli del più grande autore drammatico e narrativo del muto, David Griffith, ce ne sono diversi di chiara derivazione dickensiana (*Le due orfanelle*, ad esempio). Si tratta spesso e volentieri di vicende in cui la fanciulla protagonista, bella e virtuosa, innocente e rigorosamente povera, è spesso vittima di un benestante corrotto. Una storia vecchia quanto il mondo (pensiamo alle fiabe) e perfetta in epoca borghese per il suo risvolto morale. Oppure, più in generale, si tratta di vicende di trovatelle, orfani, poveri vittime di ingiustizie e unici e ultimi depositari della bontà dell'uomo. Il muto produce moltissimi melodrammi; praticamente tutte le opere di David Griffith sono dei melodrammi, e persino Charlie Chaplin si basa spesso e volentieri su trame melodrammatiche di stampo ottocentesco per i suoi film comici.

Ora, perchè c'è stato questo travaso facile, immediato, così naturale, del melodramma letterario e teatrale dell'Ottocento nel nuovo medium? Se osserviamo il melodramma cinematografico nei decenni seguenti, nella sua sostanziale immobilità, ci accorgiamo che ciò che il cinema prendeva dal melodramma del secolo precedente era proprio il suo aspetto sensazionalistico, patetico, retorico e seduttivo, e che cosa più del cinema sa rendere lo spettacolo, l'azione, la forte emozione?

Il cinema melodrammatico

Pensiamo al montaggio alternato e alla sua specialissima capacità di creare suspense, pensiamo al gioco del campo-fuori campo, perfetto, magari unitamente a un movimento di macchina adeguato, per i colpi di scena e le sorprese, e soprattutto, pensiamo al primo piano e alle soggettive, ed in genere a quella “illusione di realtà” che al cinema funziona così bene: pensiamo al loro potere di coinvolgimento. Inoltre non dimentichiamo l’esistenza dell’accentuazione della musica, prima col pianoforte in sala (ai tempi del muto), poi con la colonna sonora: il linguaggio cinematografico conteneva in sé dunque il melodramma: era l’ideale per quel tipo di storie basate sui forti contrasti e trattabili solo come tali, vale a dire con enfasi e retorica. E il cinema muto, che già aveva elaborato le basi della grammatica cinematografica potè confermare, e non solo, ma rendere ancora più evidenti nel cinema quelle caratteristiche che Peter Brook, nel suo *Il senso ritrovato. Sulla retorica del melodramma* (1) ha indicato come appartenenti alla retorica del melodramma tout court, vale a dire: “indulgenza verso ogni forma di sentimento violento; polarizzazione e schematizzazione dei conflitti morali; modi d’essere, azioni, situazioni sempre tese all’estremo; malvagità esplicita, persecuzione della bontà e trionfo finale della virtù, tecniche espressive enfatiche o stravaganti; suspense, pene oscure e peripezie mozzafiato”.

Ma ovviamente il cinema doveva seguire un cammino suo proprio, e così, accanto a prodotti direttamente derivati dal filone tradizionale che resistono imperterriti, da una parte le passioni assolute di **Duello al sole**, dall’altra i problemi morali di donne borghesi (anche questo comunque destinato a una particolare evoluzione tutta cinematografica - vedi **Secondo amore**, 1955 di Douglas Sirk), avremo dei filoni assolutamente nuovi e originali, specialissimi risultati della commistione di melodramma, Freud e saga epica. Ma andiamo con ordine.

Un passaggio significativo nel melodramma cinematografico americano, si ebbe nel 1934, quando si cominciò ad abbandonare le tematiche sociali e del quotidiano, vale a dire il cinema d’impegno (ricordiamo che gli anni ‘30 furono gli anni della crisi economica e che il cinema del decennio mirò all’evasione: generi prediletti furono la commedia ed il Musical sognante e scintillante di Fred Astaire e Ginger Rogers). Dopo gli ultimi melodrammi sociali e familiari di Frank Borzage, autentico erede del melodramma Griffithiano (**Vicino alle stelle**, 1933; **E adesso pover uomo**, 1934) e messa da parte la crisi economica e i suoi effetti, spiccò l’individuo, con la sua lotta interiore tra etica e ambizione, spesso e volentieri complicata da triangoli amorosi, e le ambientazioni da povere divennero ricche. In molti melodrammi del decennio questo tema del contrasto etico viene trattato in modo manicheistico, con il bene da una parte e il male dall’altra; si vedano ad esempio **La calunnia**, 1936, di William Wyler, e **L’uomo che amo**, 1937, ancora di Frank Borzage.

Prima di procedere all’evoluzione del melodramma d’oltreoceano, è d’obbligo ricordare l’apporto del *realismo poetico* francese: gli anni Trenta, in Francia, vedono il grande successo di drammi popolari a sfondo sociale sorti nel decennio precedente, che ambientano le loro vicende in perfetti luoghi da *noir*, come i porti nebbiosi, i ghetti, i canali, i bar fumosi e malsani, etc. Si tratta di veri melodrammi, in quanto, se il tono è dimesso e malinconico, (ancora una volta come l’atmosfera dei successivi *noir* americani), le storie sono vere e proprie tragedie d’amore e di morte segnate dal contrasto fra l’impotenza, l’impossibilità di riscattarsi dalle colpe passate, o addirittura ataviche, e la ricerca della purezza e della gioia spensierata. Nel mondo notturno di città losche e corrotte, l’eroe “nero” Jean Gabin si gioca la vita per una donna, forse l’unica cosa per cui valga la pena di morire (**Gueule d’amour**, 1937, Jean Gremillon; **Alba tragica**, 1939, Marcel Carné).

Naturalmente con gli anni Trenta un altro grande fatto decisivo nella storia del cinema ha influenzato il melodramma: l’avvento del sonoro, o meglio la rivoluzione del sonoro, portando nel cinema una ventata di inedito realismo, ha comportato immediatamente l’abbandono naturale degli eccessi recitativi e narrativi del muto. Un’altra spinta verso nuovi obiettivi è data, in seguito, dall’invenzione della pellicola a colori. La strada del melodramma americano si muoverà infatti da una parte verso una scenografia e una fotografia sempre più curate e simboliche; dall’altra verso un più attento studio dei sentimenti.

La retorica però resiste. Anzi, negli anni Quaranta esplose fino al punto da diventare ridicola con la *Heroic Tragedy*, filone basato su nobili sacrifici e sublimi rinunce di donne superiori alle prese con un conflitto tra amore e dovere.

Spesso si tratta di madri “colpevoli” e “indegne” che rinunciano ai figli per il loro bene (**Quella di cui si mormora**, 1946,

Il cinema melodrammatico

Curtis Bernhardt; **A ciascuno il suo destino**, 1946, Mitchell Leisen), o di donne sole e abbandonate alle prese con la violenza degli uomini (**Johnny Belinda**, 1948, Jean Negulesco). La donna, comunque, con la sua facilità a porsi come vittima, per la sua fragilità fisica, nervosa e sentimentale, è centrale.

L'altro grande protagonista, o meglio, antagonista, del decennio è il destino: casi, coincidenze, fatalità indirizzano le vite di donne solitarie perdute in amori assoluti. Il frutto più sofisticato di questo filone è **Lettera da una sconosciuta**, 1948, di Max Ophuls, nel quale la vicenda di una donna che vive e muore nel nome e nel ricordo di un'unica notte d'amore, ci fa avvertire tutto il peso esistenziale delle scelte.

Un'altra caratteristica del melodramma anni Quaranta è la sua tendenza a contaminarsi con altri generi, in particolare con il *noir*, genere più sofisticato (si veda ad esempio **Lo strano amore di Marta Ivers**, 1946, di Lewis Milestone) o con il *thrilling* (**Sgomento**, 1949, Max Ophuls). In questo senso nasce un vero e proprio filone: il *Mystery Melodrama*, particolare commistione di melodramma, fotografia *noir* e psicanalisi. Diversi ne ha interpretati Bette Davis, perfetta nei ruoli tra *noir* e *mélo*, e modello dell'altro tipo di donna che questo genere ibrido ha portato sullo schermo. Per capirci si veda l'emblematico personaggio interpretato da Gene Tierney nel film **Femmina folle** - titolo italiano del più adatto *Leave Her to Heaven*, 1945, di John M. Stahl: Ellen coltiva, dietro una maschera di pietra, una gelosia folle per il marito che la indurrà ad uccidere ogni persona che possa contenderle l'amore di lui (Cornel Wilde). L'altra faccia della donna del cinema anni Quaranta è quella inquietante e indecifrabile di questa Ellen che è insieme vittima e carnefice, malata e spietata assassina, in ogni caso simbolo dell'ambiguità stessa dell'amore. Questo genere di film, oltre a presentare una nuova, più complessa figura di donna, ha l'importanza di introdurre fruttuosamente la psicanalisi nel melodramma. In particolare l'amnesia diventa un inquietante tema melodrammatico in film come **Prigionieri del passato**, 1943, di Mervin Le Roy, **Gli amanti del sogno**, 1945, di William Dieterle e **La muraglia delle tenebre**, 1947, di Curtis Bernhardt.

Ma Freud si fa sentire veramente solo nel melodramma degli anni '50, e in un modo più vicino al melodramma vero e proprio che al *noir*. Un po' perchè in questi anni Hollywood prende i soggetti della drammaturgia contemporanea, in particolare da uno dei più noti autori del periodo: Tennessee Williams, con le sue storie di disagio familiare-esistenziale, un po' perchè il disagio, la paura, la nevrosi, nell'era della guerra fredda e del vacillare del mito del "sogno americano", erano nell'aria.

Ed ecco un filone specialissimo, tutto americano, forse una delle forme più compiute e originali che il cinema americano abbia saputo esprimere dopo i melodrammi del muto: il *Family Melodrama*. Tante e chiare sono le caratteristiche che ci permettono di riconoscere un film come appartenente a questo filone: la storia si incentra su una famiglia patriarcale i cui componenti si muovono in ariose ville bianche in stile coloniale, ed in particolare sul difficile rapporto tra la figura paterna/patriarcale e una figura filiale "bastarda" (un figlio illegittimo, adottato o elettivo, o un nipote) in competizione con un figlio legittimo, o viceversa; il tutto con l'aggravante dell'amore per una stessa donna, una figura femminile naturalmente imparentata o con una figura paterna/patriarcale o con quella filiale legittima. Come si può vedere, con questa struttura tematica di base i risvolti edipici possono venire sfruttati secondo tutte le possibili combinazioni. Esempi tipici di questa complessità sono le pellicole **Come le foglie al vento**, 1956, di Douglas Sirk, **A casa dopo l'uragano**, 1960, di Vincente Minnelli, o **La lunga estate calda**, 1958, di Martin Ritt.

Un'altra costante del filone è rappresentata dal ruolo assunto dal *décor*: Freud si fa sentire anche qui e le ambientazioni arrivano veramente a simboleggiare uno spazio interiore o comunque astratto, spesso allo scopo preciso di connotare eticamente personaggi e situazioni.

Elemento architettonico simbolico per eccellenza di questi melodrammi sono le scale. La loro ascensionalità, in senso dinamico, e, in senso statico, il loro dislivello, sono sfruttati per drammatizzare l'azione e i rapporti personali. Ad esempio, ne **Lo specchio della vita**, 1959, di Douglas Sirk, l'autore che meglio ha saputo esprimere proprio attraverso il *décor* e la sua luce lo spirito sublime del melodramma, è il fatto che l'avvenimento drammatico (la separazione fra i protagonisti, Lana Turner e John Gavin) avvenga durante una progressiva discesa lungo le scale che dà pregnanza alla scena.

Il cinema melodrammatico

Anzi, le scale sono un vero e proprio simbolo di drammaticità se pensiamo a come molti melodrammi tendono a lasciar lievitare le emozioni per poi farle precipitare annientandole d'un colpo. Vediamo ad esempio **Desiderio di donna**, 1953, sempre di Sirk, dove Barbara Stanwick deve deludere la figlia dicendole che non la porterà a New York perchè diventi un'attrice, dopo che la ragazza è corsa giù per le scale ad annunciare la bella notizia al padre.

Primariamente dunque il *décor* è sfruttato per potenziare il pathos delle situazioni predilette del melodramma. Un regista in particolare però, Douglas Sirk, tende a fare sullo spazio un lavoro ulteriore, quello di metaforizzarlo: i grandi vani e gli androni della villa di **Come le foglie al vento** sembrano significare nell'insieme, in contrasto con le miserie umane e la fragilità psicologica dei suoi pochi abitanti, un enorme, statuario vuoto. Tutta la villa è fortemente simbolica, ma c'è una scena particolarmente emblematica che sembra riassumere tutto il film (quella in cui Lucy e Mitch si scambiano le parti nell'accudire il marito della donna e fratello-amico di Mitch, ubriaco e malato di nervi), la quale, grazie solo al contrasto luce-ombra e ad una calcolata messa in scena, trasforma i vani in qualcosa di più: in uno spazio di passaggio fra una dimensione e un'altra. E la simbolica opposizione dello spazio oscuro/negativo a quello solare/positivo ha delle chiare implicazioni narrative: Lucy e Mitch appartengono allo stesso spazio, così come alla stessa "razza", e come tali sono destinati l'uno all'altra, così come Kyle è destinato a restare inchiodato alla sua condizione di eterno malato, nella penombra.

E' chiaro quindi fino a che grado di raffinatezza è giunto il melodramma. Ma almeno in Sirk, pur nel contesto di una scenografia studiata, l'impianto narrativo resta semplicistico e sentimenti e situazioni restano trattati superficialmente. Resiste la retorica, dominano i forti contrasti espliciti, e con essi i primi piani e la musica.

Il nuovo arriva piuttosto con Vincente Minnelli, e soprattutto con Elia Kazan, che fu il primo a incrinare le convenzioni del genere anticipandone la fine, che avverrà negli anni Sessanta.

Minnelli è già più asciutto di Sirk e più distaccato dai personaggi (al posto dei primi piani di Sirk, qui dominano i campi medi), la trama è meno compatta, l'intreccio sentimentale più sottile, finalmente più scopertamente sessuale, e inoltre segnato da risvolti esistenziali. In più il senso musicale del regista (non dimentichiamo che Minnelli è anche e soprattutto autore di musical), conferisce alla storia, attraverso il ritmo, la teatralità di scene e luci, i gesti e le posture degli attori, una dimensione astratta, stilizzata, che rende inverosimile l'evento e produce ancora maggior distacco e lucidità. Valga per tutte la sequenza finale di **Qualcuno verrà**, 1959, dove un inseguimento e il suo compimento tragico che si svolgono nell'atmosfera ipercolorata e movimentata di un luna park fanno pensare alle scene coreografiche dei musical.

Kazan poi è quello che proprio nel momento di maggior tensione in cui sono attive forze opposte, come l'amore e l'odio, si allontana bruscamente dalla scena, meglio ancora con un elemento architettonico (una porta, un vano, uno stipite) che ci ostacoli in parte la visuale. Tale scelta che ci fa pensare al "buco della serratura" teorizzato dal neorealista Zavattini, vale a dire a quella poetica che vuole il cinema al servizio della realtà, un cinema che "pedini", che "spii" la realtà e già qui notiamo un primo significativo elemento che lo differenzia dal melodramma classico.

Eppure i suoi film sono molto studiati e ricchi di simboli. Il fatto è che si tratta di simboli mai completamente astratti, in quanto il regista li ancora per bene alla concretezza della loro materialità. Si vede ad esempio il corridoio che porta dal cupo salone da gioco alla stanza-ufficio della madre di Cal (James Dean), gestrice della casa, ne **La valle dell'Eden**, 1955. Non si tratta di un normale corridoio: grazie a poche scelte registiche (è inquadrato in controluce in modo da accentuarne l'oscurità progressiva, e Cal, che lo sta percorrendo, è ripreso dal fondo dello stesso e da un punto di vista basso), diventa una specie di tunnel che introduce Cal a un rito iniziatico. Nello stesso tempo le pareti e il procedere di Cal sono plastici e materiali, estremamente *reali*.

Kazan è poi quello che meglio ha saputo sfruttare lo "stile nevrotico" degli anni Cinquanta e lo psicologismo (veniva infatti dal teatro, e soprattutto da quelle esperienze dell'*Actors' Studio* che derivavano dalle teorie del "realismo psicologico", della "riviviscenza", etc, che in sostanza chiedevano all'attore la totale immedesimazione nel personaggio, del maestro russo Kostantin S. Stanislavskij).

Il cinema melodrammatico

Non dimentichiamo infatti che fu lui a lanciare i nuovi miti, prima Brando poi Dean, simboli del disagio psichico ed esistenziale di quegli anni, e fu lui a esprimere al meglio, grazie appunto anche a questi e ad altri attori che seppero così bene interpretare, sotto la sua direzione, la lezione dell'*Actors' Studio* e delle scuole di teatro che c'erano alle sue spalle, le tipiche nevrosi freudiane.

Tutto questo, tanto più lo avvicina al realismo psicologico e ad una personalissima preferenza per i soggetti eticamente ambigui, tanto più lo allontana dai chiari e forti contrasti melodrammatici, dal semplicismo delle loro storie. I contrasti in Kazan non reggono più il prevedibile incalzare di un dramma, ma hanno un senso in sé stessi, sono essi il vero tema del film: l'eterno conflitto tra amore e odio, che per risolversi non può che generare mostri. Le storie restano melodrammatiche (**Splendore nell'erba**, 1961; **La valle dell'Eden**), ma sono trattate molto più finemente e acutamente, tanto da sembrarci estremamente simili alla vita stessa, cosa che non accadrebbe mai di fronte a un'opera di Sirk.

Va infine ricordato, sempre per quanto riguarda gli anni Cinquanta, Nicholas Ray. In lui la stilizzazione propria di tanti autori del periodo è portata all'estremo fino a raggiungere uno stile decadente capace di trasmettere una tensione tutta particolare. Per quanto lo riguarda si può parlare di una "tecnica dell'eccesso usata con parsimonia"; si veda ad esempio in **Gioventù bruciata**, 1955, la scena in cui Jim (James Dean) si sente braccato dall'impossibilità di dialogo coi suoi genitori ed, esasperato, fa per salire le strette scale che lo portano in camera sua: accompagna il suo movimento il movimento della macchina da presa che si inclina lateralmente fino a inquadrarlo obliquamente (l'obliquità, col suo senso d'angoscia e di vertigine, è rafforzata dalla linea del soffitto e da quella del pesante stipite della porta alle sue spalle).

Tale movimento della macchina da presa riflette bene il clima generale del film, in cui ogni scena, coi suoi ritmi dilatati e i movimenti incerti, trattenuti, degli attori, ricorda il suono tirato delle corde di un violino. Questa specie di "andamento musicale" e di particolare irrealtà (data anche dalle luci teatrali), li troviamo anche in **Johnny Guitar**, 1954, l'altro suo film che rappresenta una tappa importante nella storia del cinema (per aver segnato la fine del Western classico e la dissoluzione dei generi). Il fatto è che ci stiamo avvicinando a un cinema più moderno, in quanto più visivo e poetico che non narrativo e drammatico. Prima di parlare della fine del melodramma cinematografico, merita di essere ricordato un particolare filone che attraversa gli anni Quaranta e Cinquanta, e che potrebbe essere definito *Melodramma del Sud*. Si tratta di pellicole ambientate durante la guerra di Secessione, nelle quali lo scontro Nord-Sud viene caricato di valenze ideologico-esistenziali, con una donna che simboleggia il Sud seducente, pigro, un po' corrotto e misterioso, e un uomo che simboleggia il Nord limpido, leale, razionale, innocente e fatalmente attratto dal Sud. Tipici di questi film sono il contrasto biondo/bruno e gli elementi gotici di un Sud che sa di palude e di magie tenebrose. Un titolo per tutti: **L'albero della vita**, 1957, di Edward Dmytryk, nel quale, attorno alla bruna schizofrenica Susan (Elizabeth Taylor) gravitano aspetti di colpa - la grande colpa del Sud dello schiavismo e dello sfruttamento; l'intreccio del film è veramente interessante, soprattutto nel coinvolgimento di elementi di stregoneria, arma delle vittime (i neri) che è diventata un tutt'uno col Sud colpevole. *L'albero della vita* è destinato ai "buoni", chi è "macchiato", come Susan e come i "negativi" di Sirk, non può che cercare il buio e la morte.

Dagli anni Sessanta in poi, ogni melodramma, o quasi, sarà prima di tutto un ripensamento critico, un'esercitazione stilistica derivata da una certa cinefilia ⁽¹⁾ cito **Il matrimonio di Maria Braun**, 1978, di Fassbinder, dichiarato ammiratore di Sirk, e **Questa ragazza è di tutti**, 1966, di Pollack, entrambi ripensamenti stilistici del tipico melodramma anni Cinquanta). Ai melodrammi veri e propri il pubblico non può più credere, e nemmeno il cinema stesso. E' per questo che non è possibile omologare l'opera dei vari autori che in questi anni si occupano di soggetti drammatico-sentimentali (anche se qualche filone continua imperterrito, come ad esempio quello, spesso d'ambientazione missionaria, del "martire", in cui una persona si immola per la salvezza di un gruppo - **Missione in Manciuuria**, 1966, di John Ford).

Per chiarire la cosa prendiamo il film **Come eravamo**, 1973, di Sidney Pollack, il regista hollywoodiano contemporaneo più romantico. In linea con la maturità del linguaggio cinematografico, qui non si enfatizza semplicisticamente ciò che divide la coppia, ma si mostra l'erosione lenta, *quotidiana*, del rapporto.

Il cinema melodrammatico

Il cinema ha ormai conosciuto il quotidiano, il reale, il contrasto minimale, non può più credere nella pienezza e nella chiarezza di senso della propria comunicazione, ma prendere atto che si tratta di alludere più che mostrare; in altre parole, non può più proporre musiche patetiche sullo sfondo di un abbraccio assoluto, per lo meno non nei termini retorici a cui era giunto il melodramma americano.

E difatti qualche melodramma tradizionale lo troviamo ancora, anche se rappresenta l'eccezione. Si vedano quelli di François Truffaut, **La calda amante**, 1964; **Adele H, una storia d'amore**, 1975 e il già citato **La signora della porta accanto**, cupe vicende di passioni ossessive e fatali.

Un altro film che, a modo suo, testimonia la morte del melodramma è **La donna del tenente francese**, 1981, di Karel Reisz. La storia d'amore, misteriosa, romantica, in una parola "melodrammatica", è in realtà un film dentro un film.

Anche l'Italia, con ogni autore a modo suo, ha fornito una buona mole di melodrammi. Tralasciamo quelli del muto, che ereditano la qualità di grande arte popolare che aveva caratterizzato il teatro musicale del Settecento e dell'Ottocento e che s'incarnano nei volti intensi di conturbanti signore del silenzio, quali Lyda Borelli, Francesca Bertini, Carmen Boni o Maria Jacobini, e diversi film patetici e retorici del periodo dei *telefoni bianchi*, basati sul consueto tema dell'orfana povera e disgraziata che finisce per vivere in ambienti alto-borghesi, per approdare ad un vero e proprio autore: Luchino Visconti.

Melodrammatiche sono le trame e una certa atmosfera dei suoi film più famosi: **Ossessione**, 1943, il film che a torto o a ragione è stato considerato il precursore del Neorealismo, e **Senso**, 1954, dove la colpevole passione fra una nobildonna matura italiana e un giovane ufficiale austriaco è ostacolata dalla guerra. Sono film d'ambientazione diversa, che porta il primo a toni più realistici, il secondo a toni più romantici, ma li accomuna un pathos decadente, una vibrazione languida dell'immagine, una sua pastosità come umida che dà il torbido delle passioni.

Il melodramma in Visconti viene da tutto questo e non dalla retorica che abbonda fino a straripare (e a trascinarli nel ridicolo) nei film di Raffaello Matarazzo, i quali trapiantano la sostanza drammatico-sentimentale del melodramma tradizionale negli ambienti popolari del dopoguerra e puntano sulla commozione e sull'identificazione nelle disgraziate vicende da romanzo d'appendice di eroine virtuose eccezionalmente perseguitate dagli uomini e dalla sorte (cito la trilogia: **Catene**, 1950; **Tormento**, 1950; **I figli di nessuno**, 1951, oltre al successivo, continuazione di quest'ultimo, **Angelo bianco** del 1955, tutti con la nota coppia "retorica" per eccellenza: Amedeo Nazzari e Yvonne Sanson).

Per concludere è bene ricordare che qualsiasi filmografia sul melodramma non può che essere incompleta, parziale e, in buona parte, soggettiva. Si è visto infatti che il melodramma non è un genere "forte", come il Western o il *noir*, immediatamente identificabili per temi e ambientazione. E dal punto di vista della trama, la storia d'amore non è qualcosa che gli appartiene in modo esclusivo; al contrario l'"effetto melodrammatico" s'insinua in tutte le storie d'amore del cinema americano, venendo a informare tutti i generi.

L'unica identificazione abbastanza precisa che il melodramma può offrire è data dallo scopo, che è quello di coinvolgere, commuovere gli spettatori. Con ciò intendo ribadire tre cose: primo, che il melodramma cinematografico non è un genere chiaramente definito (a parte, e sempre in linea generale, nella forma di quei sottogeneri che abbiamo esaminato, come ad esempio il *Family melodrama*) e che quindi, più che di genere melodrammatico si dovrebbe parlare di *qualità, effetto* melodrammatico; secondo, che questo non dev'essere considerato un limite, ma al contrario, serve a ricordarci quanto complessa sia ogni operazione di classificazione, soprattutto per quanto riguarda generi che non sono nati col cinema, ma gli preesistevano; terzo, che il cinema è melodrammatico in sé, quindi tende inevitabilmente a seminare elementi melodrammatici ovunque.

Ricordo a questo proposito la già citata esplosione di melodrammi nel periodo del muto, proprio quando il cinema per la prima volta uscì dalla mera registrazione documentaristica della realtà e scoprì una propensione espressiva sua propria. E ricordo, per ricorrere a immagini certo più familiari al lettore, la capacità ineguagliabile del cinema di rendere la tensione, il colpo di scena, l'emozione travolgente e improvvisa, l'impetuosità dell'azione, la retorica dell'amore fatale - ormai improponibili, a livello di credibilità, a teatro - e, con tutto questo, unito alla "illusione di realtà" che il cinema sa rendere così bene, la

Il cinema melodrammatico

capacità del cinema di catturarci violentemente e catapultarci nei dolorosi conflitti di personaggi carismatici che, in fin dei conti, stanno sempre qualche gradino più sù di noi.

note:

1 **Calibano**, n. 6, 1981