

L. ALBANO, M. BERTINI, G. BIANCOROSSO, J. H. DELAMATER,
T. ELSAESER, S. MICELI, D. NASTA, E. SALA,
G. SPAGNOLETTI, M. TEDESCHI TURCO, C. VIVIANI

Il Melodramma

a cura di
ELENA DAGRADA

BULZONI EDITORE

IL MELODRAMMA

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica,
la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.
L'illecito sarà penalmente perseguitibile a norma dell'art. 171
della Legge n. 633 del 22/04/1941

ISBN 978-88-7870-239-4

© 2007 by Bulzoni Editore
00185 Roma, via dei Liburni, 14
<http://www.bulzoni.it>
e-mail: bulzoni@bulzoni.it

INDICE

<i>Introduzione</i> di Elena Dagrada.....	p. 11
<i>Nota bibliografica</i>	» 19
THOMAS ELSAESER	
<i>A Mode of Feeling or a View of the World? Family Melodrama and the Melodramatic Imagination Revisited*</i>	» 23
DOMINIQUE NASTA	
<i>L'hyperbole dans le cinéma européen des années Dix*</i>	» 69
EMILIO SALA	
<i>In che senso El Dorado di Marcel L'Herbier è un mélodrame?</i>	» 111
MARIOLINA BERTINI	
<i>La tempesta e le orfanelle: da Dennery a Griffith</i>	» 145
LUCILLA ALBANO	
<i>L'amore impossibile e l'oggetto perduto</i>	» 163
MARIO TEDESCHI TURCO	
<i>Paradigma e anomalia musicali in un mélo classico: Korngold e Deception di Irving Rapper</i>	» 181
CHRISTIAN VIVIANI	
<i>Mélo, 1945-1955: variantes nationales*</i>	» 207

INDICE

SERGIO MICELI
Vertigo: un modello di drammaturgia filmico-musicale » 231

GIORGIO BIANCOROSSO
Melodrama, Anti-Melodrama and Performance. Rereading
*Le mépris** » 263

GIOVANNI SPAGNOLETTI
Così lontano, così vicino. Un'analisi incrociata di A Time to Love
and a Time to Die *di Douglas Sirk e Die Ehe der Maria Braun*
di Rainer Werner Fassbinder » 323

JEROME H. DELAMATER
Political Melodrama and the Imperatives of Generic
*Conventions** » 339

INTRODUZIONE
di
ELENA DAGRADA

* I saggi in lingua straniera sono seguiti dalla traduzione italiana

Spesso, quando si parla di melodramma, ci si scopre a dover dissimulare un leggero disagio. Il motivo è presto detto. Per quanto armati delle migliori intenzioni, è impossibile sottrarsi alla consapevolezza di evocare qualcosa che è stato a lungo circondato da un alone di sospetto, aggravato per di più da una vaghezza che lo rende refrattario a definizioni soddisfacenti.

Si tratta di aspetti a ben vedere correlati fra loro. Melodramma e melodrammatico, nell'uso abituale che ne viene fatto, sono termini ambigui che si riferiscono a molte cose insieme. Nel corso del tempo hanno designato varie forme di spettacolo che spaziano da uno specifico genere teatrale all'opera lirica, ma non solo; hanno evocato sentimenti, comportamenti e stati d'animo assai diffusi ma al tempo stesso percepiti come fuori del comune; hanno attraversato l'universo di tutte le arti, ma anche quello della vita stessa. Quanto all'alone di sospetto, accentuato dall'incertezza semantica già ricordata, il fatto è che le molte forme di spettacolo – e di tanto altro – abitate dal melodramma nel corso del tempo sono state sempre e comunque fortemente popolari, perciò fin troppo facili da trascurare o addirittura disprezzare, spesso proprio in ragione del loro successo considerevole.

Se poi si intende affrontare il melodramma cinematografico, il disagio si addensa fino a divenire imbarazzo. Anche perché si impone in tutta la sua complessità l'annosa questione dei generi; e che il melodramma sia un genere (anche) cinematografico, secondo molti è tutto da dimostrare. Salvo però sostenere che in quanto tale è comunque il più misconosciuto della storia del cinema, così sfuggente e così incerto – rispetto a generi più rigidamente codificati e codificabili quali ad esempio il western o la fantascienza –, così flessibile e naturalmente propenso alle contaminazioni, capace di vive-

re e sopravvivere sotto mentite spoglie e in variegate sfaccettature, ma anche di sviluppare una robusta vena narrativa in grado di coinvolgere emotivamente lo spettatore, sia grazie alla scelta di temi universali fortemente popolari (l'innocenza perseguitata, la malvagità punita, il trionfo della virtù...), sia attraverso l'adozione di uno stile giocato su tinte forti e colpi di scena che invitano alla partecipazione e ne aumentano l'impatto. E se proprio in conseguenza di tali aspetti non ha mai smesso di ottenere il favore del pubblico, popolare ma anche colto, spesso proprio per questo è da più parti ritenuto colpevole di portare sullo schermo storie convenzionali e sciroppose, colorate da un eccessivo sentimentalismo. In una parola, appunto, «melodrammatiche», dove l'aggettivo melodrammatico non sempre è usato come categoria estetica bensì piuttosto come sinonimo di spettacolo degradato, per il quale la lingua inglese contempla l'espressione poco lusinghiera di *women's picture*.

In realtà – e per fortuna – sin dalla fine degli anni sessanta si registra un'importante inversione di tendenza, che ha risvegliato l'interesse di critici e studiosi di varia provenienza metodologica e dato vita a ricerche e pubblicazioni di grande rilievo, nonché a rassegne in contesti autorevoli quali festival e mostre del cinema. Un'inversione di tendenza grazie alla quale fluidità e vaghezza non sono più ritenute un male, né è necessariamente ritenuto un male il fatto di non poter considerare il melodramma un genere cinematografico «forte» al pari di western, musical, horror o fantascienza. Infatti, la polivalenza di espressioni quali melodramma e melodrammatico non è di per sé un fatto negativo. Può, al contrario, rivelarsi un ottimo punto di partenza in quanto, come hanno messo in luce Thomas Elsaesser e Peter Brooks parlando entrambi di *immaginazione melodrammatica* – Elsaesser in un saggio del 1972, che in questo volume lo studioso aggiorna in un'avvincente rivisitazione; Peter Brooks in due saggi pure del 1972 (usciti rispettivamente su «Partisan Review» e «New Literary History»), poi confluiti nel celebre studio *The Melodramatic Imagination* uscito nel 1976 –, evoca soprattutto una modalità del sentire, un'attitudine percettiva, uno spettro di passioni e pulsioni che non si saprebbe come descrivere altrimenti.

È stato soprattutto Brooks a metterne a fuoco i connotati parlando di estetica dello stupore, individuando il tratto caratteristico

che dà coerenza all'universo del melodramma in tutto ciò che si può ricondurre alla messa in scena dell'eccesso. Un tratto ottenuto attraverso la ricerca dell'effetto spettacolare, della ridondanza insistita, del simbolismo estremo. Sia nel tipo di vicende rappresentate, sia nei personaggi fuori dell'ordinario che ne sono protagonisti, nella violenza dei sentimenti che veicolano, nelle circostanze eccezionali in cui accadono, nell'ambientazione simbolica che le circonda, nelle brusche roture di tono del ritmo a cui si svolgono, e non da ultimo nell'estremismo etico e ideologico che le attraversa, fatto di contrapposizioni morali schematiche e di conflitti tra valori assoluti come il Bene e il Male. In altre parole, una visione del mondo e un modo di porsi nel mondo.

Nasce, è vero, come «genere» specifico – ancorché misto in quanto mescola musica e recitazione, spettacolo ed effetti speciali, pantomima e danza. Il *mélodrame*, infatti, derivato appunto dall'unione di musica e pantomima dialogata, è anzitutto un genere di spettacolo popolare in voga nella Francia di fine Settecento, che si diffonde in tutta Europa a partire dagli anni della Rivoluzione francese e si impone per la potenza delle sue rappresentazioni drammatiche, della recitazione ridondante, dell'azione iperbolica, anche grazie a un uso originale ed efficace dell'accompagnamento musicale, volto ad esprimere una carica emotiva particolarmente intensa e a sottolineare il simbolismo delle situazioni, la forza dei gesti, il significato degli sguardi.

Ma il *mélodrame* non è mai, nemmeno ai suoi albori, il luogo esclusivo dove risiede il melodrammatico; non è neppure, nel corso del tempo, il più significativo. Anzi: l'immaginazione melodrammatica investe presto anche altri ambiti artistici, compreso il romanzo e le arti figurative. Sconfina al di fuori dei generi di arti e spettacolo fino a raggiungere le sfere della vita stessa, nelle sue zone pubbliche e private. Non a caso, già lo si è ricordato, il termine è presente nel linguaggio comune, anche riferito a sentimenti e comportamenti.

Il melodrammatico, insomma, non trova collocazione esclusiva in un solo genere, neppure in ambito teatrale o musicale. Anche per questo, più che di melodramma come genere in senso stretto, risulta assai produttivo parlare appunto di melodrammatico come categoria estetica. Uno slittamento che va di pari passo con la messa a

fuoco di una specifica modalità del sentire che attraversa i generi di più ambiti artistici, è a ben vedere ancor oggi di grande attualità, e niente affatto in contraddizione con la propria radice etimologica.

Prescindendo infatti dal significato del termine melodramma nel senso di «opera» e «operistico» – un uso più antico del genere *mélodrame*, ma limitato alla sola lingua italiana, come ci ricorda Emilio Sala in queste pagine – il prefisso *melos* rimanda comunque alla musica, che nel *mélodrame* svolge un ruolo attivo. Sia in ambito colto (ad esempio in Rousseau, Schumann o Stravinskij), sia in ambito popolare (in Pixerécourt, Ducange, o ancora Bouchardy), viene infatti definito *mélodrame* quel modo spettacolare in cui la recitazione di un testo si alterna o viene accompagnata da una musica composta per l'occasione. Senza alcuna vaghezza.

Presa alla lettera, una tale definizione invita a considerare la possibilità che tutto il cinema, o comunque una sua gran parte – in quanto racconto recitato con accompagnamento musicale – possa essere ritenuto una sottospecie del *genus* melodrammatico. Non da ultimo, proprio per il ruolo attivo che vi svolge la musica, analogo a quello che sarà della colonna sonora, massicciamente intrecciato al suo linguaggio comunicativo e alla sua estetica.

Anche nel *mélodrame* l'elemento visivo è preponderante rispetto a quello verbale, proprio per la sua capacità di far parlare direttamente i corpi e portare in superficie i conflitti e le realtà più profonde. Attraverso la gestualità degli attori, ma anche attraverso un sapiente utilizzo della musica, che ha il compito di stigmatizzare le scene più emblematiche, accentuare i contrasti, sottolineare movenze e sguardi e conferirvi una carica emotiva più intensa. Una formula ereditata da tutto il cinema muto – indipendentemente dal «genere» – che ne prosegue la tradizione spettacolare affidando al linguaggio dei corpi e al commento musicale, largamente presente fin da subito, il compito di tradurre in superficie visibile le più profonde dinamiche interiori, spesso codificate in gesti tipici, espressioni e pose immediatamente leggibili dal pubblico.

Neppure l'avvento del sonoro sopprime del tutto il patrimonio di questa estetica (né ci riesce la sua trasmigrazione in generi televisivi come la soap opera o, più di recente, il *reality show*). Anzi, se da un lato il sonoro vede scemare la ridondanza dell'enfasi recitativa,

dall'altro si arricchisce con dialoghi potenti, elaborati in sintonia con la retorica del melodramma, tesa a significare verità cosmiche con frasi semplici solo in apparenza. E ben presto alterna il marcato simbolismo del chiaroscuro in bianco e nero ad un sapiente uso del colore, in scenografie altrettanto spettacolari.

D'altronde, che il cinema sia l'erede legittimo e storicamente più accreditato del *mélodrame* è stato ribadito da più parti, anche dallo stesso Brooks – ma pure da Elsaesser, Goimard, Sala e numerosi altri. Così come è stato sostenuto che il cinema tutto, in quanto genere spettacolare, sia da ritenersi melodrammatico, mentre i suoi cosiddetti «generi» si possono considerare come altrettanti «sottogeneri». Se il genere cinematografico melodramma è debole, insomma, la sua matrice categoriale è invece forte, fortissima, al punto che colora di sé tutti gli altri generi. Non a caso, in altra sede, Lucilla Albaño ha potuto introdurre una filmografia del melodramma nel cinema americano citando un western; e d'altronde, non è forse un esempio di sensibilità melodrammatica l'accompagnamento musicale di *Stagecoach* (*Ombre rosse*, John Ford, 1939)?

Se insomma il genere non esaurisce la categoria, che può trovare privilegiata espressione di sé nel melodramma (al pari del comico nella commedia, o del tragico nella tragedia) ma non vi si esaurisce né vi si identifica in modo esclusivo – neppure in ambito teatrale o musicale, lo si è visto – ciò accade anche in ambito cinematografico, dove il melodrammatico attraversa tutti i cosiddetti generi, non foss'altro che a partire dall'uso predominante che viene fatto della colonna sonora.

Va da sé che tutto ciò spinge a rivisitare il campo del melodramma cinematografico – e del melodrammatico nel cinema – secondo nuove prospettive, nuovi criteri storiografici e spunti critici inediti quanto accattivanti. E spinge a chiedersi se il progressivo allontanamento dalla radice etimologica del melodramma ci autorizza davvero a ignorarne il lungo passato musicale (che, ripetiamolo, non va confuso con «operistico»), oppure se fare i conti con le sue origini e le sue applicazioni anche nella storia della musica europea non può portare a considerazioni produttive pure per una miglior comprensione della categoria del melodrammatico. A chiedersi se il fatto di ripercorrere alcune pagine di cinema alla luce del melodram-

matico in musica non possa rinvigorire, arricchire e persino in parte modificare la nostra comprensione del melodramma e del melodrammatico nel cinema.

È in questa duplice prospettiva che si collocano i contributi qui raccolti. Alcuni di essi, più in particolare, affrontano espressamente la questione da una prospettiva musicologica (Emilio Sala, Mario Tedeschi Turco, Sergio Miceli, Giorgio Biancorosso). Ma tutti, in ogni caso, affrontano il melodramma anche a partire dalla categoria del melodrammatico, pure quando ne studiano i tratti più specifici (Dominique Nasta, Christian Viviani). E se non tutti i film qui analizzati sono melodrammi puri e «forti», sono comunque film attraversati, ciascuno in modo diverso, dal melodrammatico.

Sono riuniti in ordine cronologico proprio per dar conto del fatto che melodramma e melodrammatico partecipano a tutte le fasi e a tutti gli ambiti del cinema e della sua storia (qui limitata all'area geografica occidentale): dal muto al sonoro, dal bianco e nero al colore, in declinazione popolare o raffinata e colta. A dimostrazione che non solo attraversano con successo l'intero arco della storia del cinema, ma ne rappresentano nel contempo uno degli aspetti più universali e significativi, capace di ripensarsi e ripresentarsi in ciascuna nuova epoca e in ogni nuovo contesto.

E sono in un certo senso introdotti dal contributo di Elsaesser, che ribadisce l'attualità del melodramma e ne individua le manifestazioni più recenti in luoghi all'apparenza insospettabili e insospettabili. Ritrovando, così, le affermazioni di Brooks secondo cui il melodramma è a ben vedere una componente della psiche umana, una costante di primo piano nella storia dell'immaginazione dei tempi moderni.

In gioco, infatti, non c'è solo la rilettura di momenti importanti della storia del cinema, da L'Herbier a Hitchcock (nei saggi di Sala e di Miceli), da Griffith a Sirk e Matarazzo (in quelli di Mariolina Bertini e Christian Viviani), da Godard a Fassbinder (nelle riflessioni di Giorgio Biancorosso e di Giovanni Spagnoletti), così come delle convenzioni di genere e della sensibilità melodrammatica dagli anni dieci fino al volgere del millennio (nei saggi di Dominique Nasta, Lucilla Albano, Mario Tedeschi Turco, Jerome Delamater, Thomas Elsaesser e nuovamente Christian Viviani). C'è anche un possibile contributo più generale a una rinnovata topografia del melodrammatico.

NOTA BIBLIOGRAFICA

- AA.Vv, *Le forme del sentimento. Il melodramma nel cinema hollywoodiano*, numero speciale di «Cinema & Cinema», n. 37, 1983.
- C. AFRON, *Cinema and Sentiment*, The University of Chicago Press, Chicago 1982.
- L. ALBANO, *Appunti per una filmografia del melodramma nel cinema americano*, in «Filmcritica», n. 339-340, novembre-dicembre 1983; ora in A. PEZZOTTA (a cura di), *Forme del melodramma*, Bulzoni, Quaderni di Filmcritica 23, Roma 1992.
- M. ANDRIN, *Maléfiques. Le mélodrame filmique américain et ses héroïnes*, P.I.E. Peter Lang, Bruxelles 2005.
- J. BRATTON, J. COOK, C. GLEDHILL (a cura di), *Melodrama. Stage, Picture, Screen*, BFI Publishing, London 1994.
- J. L. BOURGET, *Le mélodrame hollywoodien*, Stock, Paris 1985.
- O. CALDIRON, S. DELLA CASA (a cura di), *Appassionatamente. Il melodramma nel cinema italiano*, Lindau, Torino 1999.
- R. CAMPARI, *Il discorso amoroso. Melodramma e commedia nella Hollywood degli anni d'oro*, Bulzoni, Roma 1990.
- S. CAVELL, *Contesting Tears. The Melodrama of the Unknown Woman*, University of Chicago Press, Chicago 1996.
- T. ELSAESER, *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*, in «Monogram», n. 4, 1972; trad. it. *Storie di rumore e furore. Osservazioni sul melodramma familiare*, in «Filmcritica», n. 339-340, 1983; ora in A. PEZZOTTA (a cura di), *Forme del melodramma*, Bulzoni, Quaderni di Filmcritica 23, Roma 1992.
- C. GLEDHILL (a cura di), *Home Is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, BFI Publishing, London 1987.
- J. GOIMARD, *Le mot et la chose*, in P. ROELENS (a cura di), *Pour une histoire du mélodrame au cinéma*, numero speciale di «Les Cahiers de la cinémathèque», n.

- 28, 1979; trad. it. *La parola e la cosa*, in G. SPAGNOLETTI (a cura di), *Lo specchio della vita. Il melodramma nel cinema contemporaneo*, Lindau, Torino 1999.
- S. HAYWARD, *Melodrama and Women's Films*, in *Key Concept in Cinema Studies*, Routledge, London 1996.
- E. A. KAPLAN, *The Case of the Missing Mother. Patriarchy and the Maternal in Vidor's Stella Dallas*, in «Heresies», vol. IV, n. 4, 1983.
- B. KLINGER, *Melodrama and Meaning. History, Culture, and the Films of Douglas Sirk*, Indiana University Press, Bloomington 1994.
- M. LANDY (a cura di), *Imitations of Life*, Wayne State University Press, Detroit 1991.
- R. LANG, *American Film Melodrama. Griffith, Vidor, Minnelli*, Princeton University Press, Princeton 1989.
- R. MERRITT, *Melodrama. Postmortem for a Phantom Genre*, in «Wide Angle» 5 (3), 1983.
- T. MODLESKI, *Loving with a Vengeance. Mass Produced Fantasies for Women*, Archon Books, New York 1982.
- D. MORSE, *Aspects of Melodrama*, in «Monogram», n. 4, 1972.
- L. MULVEY, *Notes on Sirk and Melodrama*, in «Movie», n. 25, 1977-1978.
- D. NASTA, M. ANDRIN, *Mélo-drame et oxymoron: variations filmiques sur la fin paradoxale*, in V. INNOCENTI, V. RE (a cura di), *Limina. Film's Thresholds*, Forum, Udine 2004.
- D. NASTA, *Figures de l'excès dans les Mélo-drames Pathé d'avant 1915*, in *La Firme Pathé Frères*, in «1895», n. fuori serie, 2004.
- D. NASTA, *Setting the Pace of a Heartbeat. The Use of Sound Elements in European Melodramas Before 1915*, in R. ALTMAN, R. ABEL (a cura di), *The Sounds of Silents*, Indiana University Press, Bloomington 2001.
- D. NEUMEYER, *Melodrama as a Compositional Resource in Early Hollywood Sound Cinema*, in «Current Musicology», n. 5, 1995.
- G. NOWELL-SMITH, *Minnelli and Melodrama*, in «Screen», vol. XVIII, n. 2, Summer 1977.
- A. PEZZOTTA (a cura di), *Forme del melodramma*, Bulzoni, Quaderni di Filmcritica 23, Roma 1992.

- P. ROELENS (a cura di), *Pour une histoire du mélodrame au cinéma*, numero speciale di «Les Cahiers de la cinémathèque», n. 28, 1979.
- E. SALA, *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Marsilio, Venezia 1995.
- E. SALA, *The message? It's a tune. Per una drammaturgia del «suono rivelatore» e del «coup de musique» dal mélo al cinema*, in «Musica/Realtà», n. 74, luglio 2004.
- G. SPAGNOLETTI (a cura di), *Lo specchio della vita. Il melodramma nel cinema contemporaneo*, Lindau, Torino 1999.
- M. WALKER, *Melodrama and the American Cinema*, in «Movie», n. 29-30, 1982.
- L. WILLIAMS, *Something Else Besides a Mother. Stella Dallas and the Maternal Melodrama*, in «Cinema Journal», n. 24, Fall 1984.

Questa nota bibliografica è da intendersi come essenziale e comunque relativa al solo melodramma cinematografico. Nel redigerla si è tenuto conto unicamente di studi critici di carattere generale sul melodramma (o su alcuni dei suoi aspetti), in particolare hollywoodiano e italiano. Si è quindi esclusa deliberatamente l'area asiatica, così come si sono esclusi gli studi sui generi o su determinati registi, qualora non affrontati esclusivamente attraverso l'ottica del melodramma. [N. d. C.]