

Drammi della sovraoggettività. Il melodramma negli autori della «nuova Hollywood» dagli anni '60 agli anni '90: tra desiderio negato ed entomologia del falso nella storia

Serafino Murri

*Nel melodramma americano, personaggi da operetta recitano le tragedie dell'umanità (o perlomeno della civiltà americana).*

Thomas Elsaesser

*Premessa eisensteiniana. Le radici dell'infra-genere melodrammatico al cinema: tra pathos e sovraoggettività*

Per cogliere il passaggio fondamentale che il melodramma rappresenta nel regno della spettacolarità integrale che è Hollywood, è opportuno ricorrere innanzitutto a un impianto teorico che sia in grado di rendere conto di quale sia la costellazione che inquadra il fenomeno nella storia delle poetiche cinematografiche, in maniera meno confusa di quanto non accada utilizzando un approccio filologico al melodramma nella concretezza delle sue molteplici manifestazioni storiche. Tanto nel «melologo» settecentesco (sorta di «film in pectore» in cui a coagire erano la musica d'orchestra e la recitazione) che nel dramma lirico «all'italiana» da cui derivava (in cui era il «bel canto» a esprimere i moti sentimentali), era infatti il meccanismo dell'enfasi musicale a dare corpo al caratteristico surplus patetico attraverso cui veniva svolto l'argomento, in genere d'intrigo sentimentale, della rappresentazione. La designazione del «genere melodrammatico» al cinema, nata e sviluppatasi a uso e consumo dei «Nickel Odeon» all'epoca del «grande muto», si è discostata sostanzialmente, e per motivi fisiologici, dalla genesi di quell'intreccio sinestetico, recuperando ed elaborando in forma di meccanismo espressivo quel che nelle varie tipologie del melodramma propriamente detto faceva piuttosto da contenuto dell'opera, e che solo in seguito è passato, in seno al romanzo ottocentesco, a designare un vero e proprio genere letterario a sé: la forma ingenua di *romance* ba-

sata sulla lotta dei sentimenti e delle passioni amorose contro le avversità del fato a cui l'individuo, nell'espressione del suo desiderio, va incontro nel momento in cui si discosta da ciò che la collettività sancisce come moralmente lecito.

Parlando del «movimento cronologico» di sviluppo del significato nell'espressione letteraria, il critico canadese Northrop Frye fa presente che nell'individuare un *genere* e un *modo* espressivo non si tratta tanto di distinguere il piano della forma da quello del contenuto, ma di separare il momento *contestuale* e *centripeto* dell'espressione (quello che si coglie sincronicamente, fruendo dell'opera «step-by-step», il suo stile effettivo), da quello *testuale* e *centrifugo* (il senso complessivo dell'opera, il suo stile espressivo, rivolto per *mimesis* verso i fatti del mondo): separare cioè «il termine narrativo, o *mythos*, [che] esprime il senso di movimento colto dall'orecchio, [...] [dal] termine significato, o *dianoia*, [che] esprime il senso, o quanto meno lo conserva, di simultaneità colto dall'occhio»<sup>1</sup>. Nella genesi del «melodramma cinematografico» è sulla percezione dell'opera sentimentale nel suo insieme referenziale, dei suoi tratti significativi più generici e visibili a colpo d'occhio, che l'accezione popolare del termine melodramma, rinunciando per forza maggiore alle forme del suo *mythos* originario (nel loro ampio ricorso all'uso della musica e del canto), ha potuto operare un'osmosi dei temi *dianoetici* in *mythos*, dei conflitti patetici della soggettività descritti dall'antirealistica espressione canora e musicale nei meccanismi realistici e oggettivizzanti dell'azione drammatica. Nella sua disamina dei generi e delle modalità di narrazione, Frye definisce «forma ingenua di *romance*» quella che affronta il problema dell'«appagamento di desideri irrealizzabili», e tende così ad «assorbire le emozioni e comunicarle soggettivamente», aggiungendo che si tratta di una forma «caratterizzata [...] dall'accettazione della pietà e della paura, che nella vita reale sono accompagnate da sensazioni dolorose, come forme di piacere»<sup>2</sup>. Questa tipologia di *romance*, matrice dell'ambito che siamo soliti definire al cinema melodrammatico, è inserita da Frye nell'arco di sviluppo del modo di invenzione tragica, dove l'idea fondamentale del *pathos*, dell'emozionalità che fonda la narrazione: «è l'esclusione di un individuo *del nostro stesso livello* da un gruppo sociale al quale egli cerca di appartenere. Di conseguenza [...] è l'analisi di un'anima isolata, la storia di come qualcuno, riconoscibile in noi stessi, sia tormentato da un conflitto tra il mondo interno e quello esterno, fra la realtà immaginata e quel tipo di realtà che è stabilita dal consenso sociale»<sup>3</sup>.

La chiave di volta dell'empatia del *romance* sentimentale è dunque nella possibilità immediata di identificazione dello spettatore nel dramma dell'*essere comune*, che rende la dimensione privata universale proprio nel suo movimento di esclusione dalla realtà maggiori-

taria, stabilita dal *consenso sociale*. L'opera sentimentale in questo modo si fa veicolo di quel *pathos* espresso nel *mythos* originario del melodramma dall'universalità musicale, attraverso una dialettica drammatica che rappresenta con un'enfasi dianoetica la realtà dell'individuo e dei suoi desideri inconciliabile con la morale comune, con ciò che è socialmente sancito come «sano», restando sospesa tra l'impossibilità di valicare il vincolo sociale da cui nasce la condanna e la commozione suscitata dalla *sofferenza obbiettiva* dell'essere comune.

Le modalità del patetico come «meccanismo di genere» e forma cinematografica autonoma sono state descritte nelle geniali intuizioni sviluppate nel corso degli anni '30 e '40 da Sergej Michailovič Ejzenštejn. Com'è noto, Ejzenštejn individua la genesi del *pathos*, o capacità empatica di un'opera (non solo) cinematografica, nello stato di «estasi» dei suoi elementi compositivi. L'esplosione estatica, come sottolinea il suo esegeta italiano Pietro Montani, la si ha solo in un'opera organica, quella cioè la cui struttura è tale da «predisporre al suo interno un sistema motivato di salti qualitativi, ovvero un sistema di passaggi o commutazioni da un registro espressivo a un altro (per esempio dall'immagine alla musica, dalla musica al colore»<sup>4</sup>. Il movimento immedesimativo è reso possibile dunque dalla dinamica interna della rappresentazione, dove la cosiddetta «estasi» denota un processo per cui l'immagine, letteralmente, «esce fuori di sé» e dai suoi limiti dianoetici per dare origine a un *pathos*. Nel salto da un registro espressivo all'altro (in cui si riflette anche l'antico meccanismo di interazione sinestetica tra musica e azione del melodramma originario), si impone con evidenza allo spettatore un determinato sentimento che altrimenti, in assenza di un simile passaggio, non si avverterebbe in quanto tale. Il *pathos* fa dunque da portatore dell'elemento «umano» nei registri espressivi dell'opera proprio attraverso la frattura della sua organicità fondamentale, denunciando la pseudo-oggettività della rappresentazione. Questo «ordigno sinestetico»<sup>5</sup> (come lo definisce acutamente Montani) è caratteristico non solo della forma filmica, ma di ogni arte in quanto costruita con un «orientamento antropomorfo», riproducendo cioè il modo induttivo di percepire soggettivamente il mondo attraverso le emozioni, che impongono una «non indifferenza» alla Natura vissuta, trasfigurandola sentimentalmente in rappresentazioni. Ora, è inutile rimarcare quanto tale crisma immedesimativo sia sempre stato essenziale al «melodramma cinematografico» americano, che lo si voglia considerare come infra-genere che si innesta – spesso in forma di *sub-plot* – in qualsiasi altro genere «maggiore» o tipologico (commedia, avventura, dramma storico ecc.) e genere «derivato» o ambientale (western, fantascienza ecc.), o che lo si consideri nella sua specificità, come propaggine del «dramma sentimentale».



La forza enfatica del melodramma originario, dove l'uso del *melos* era espressione sintomatica del sentimento o dell'interiorità dei personaggi, è stata supplita all'epoca del cinema muto in principal modo dall'enfasi recitativa (la nota tendenza a un «espressionismo» della mimica attoriale), che si sposava in maniera più o meno organica e coincidente a una certa retorica melica dell'accompagnamento musicale in sala. Questa rappresentazione recitativa del sentimento, avvertibile in quanto tale nell'organicità autonoma dell'opera, ha portato il meccanismo melodrammatico già ai tempi del «cinéma d'art» di Zecca a innestarsi come modulo espressivo *patetico* nella gran parte delle produzioni dei drammi storici e di genere, prima di passare al noto perfezionamento tecnico-stilistico operato in America sul piano dei meccanismi narrativi da David Wark Griffith nel corso degli anni '10. Il suo specificizzarsi nelle forme realistiche del «dramma sentimentale» ha inizio invece con lo sfruttamento di alcuni *pattern* del *romance ingenuo* (mutuati dalla letteratura romantica di fine '800) che sul fiorire degli anni '20 hanno fatto nei loro film artisti come Charlie Chaplin, Jean Epstein, Eric Von Stroheim, Carl Theodor Dreyer, Victor Sjöström e Friedrich Wilhelm Murnau. La preponderanza del tema dell'inconciliabilità del desiderio con le architetture opprimenti della vita sociale e i suoi processi integranti, dove la tempesta dei sentimenti amorosi e le patetiche illusioni dei personaggi diventano l'equivalente visivo di quel «salto di registro» ottenuto in principio attraverso lo slancio «irico» della recitazione, è dunque un'acquisizione relativamente tarda per il cinema. La perdurante confusione semantica del termine melodramma fa così da spia della complessità degli sviluppi dell'idea patetico-sentimentale in ambito filmico, della sua natura ibrida tra tecnica di racconto e tema, chiarendo inoltre il modo in cui, come genere fluttuante, il «melodramma cinematografico» abbia trovato una sorta di compiutezza «filologica» solo (per forza di cose) a partire dall'avvento del sonoro: nell'aprirsi di una possibilità di recupero, nell'uso della colonna musicale e del gergo del musical, dell'originaria commistione di genere, della sua natura ibrida tra azione drammatica e *melos* come trasfigurazione sul piano del *mythos* del sentimento dianoetico. Nel cinema sonoro americano, in virtù di tali passaggi, il melodramma si è sviluppato per continue riscritture e rivisitazioni (il genere stesso nasceva come «rivisitazione della rivisitazione» romanzesca) che più o meno fino alla fine degli anni '50 hanno proceduto parallelamente da due matrici distinte e non necessariamente intrecciate: quella *realistica* e drammatica del *romance ingenuo* (a cui appartengono ad esempio i personaggi femminili di Sirk e quelli maschili di Ray e Kazan), e quella del musical, più ironica e disincantata a causa dell'evidente *surrealtà* dell'uso del can-

to, che ha recuperato lo spirito popolare e pre-romanzesco del melodramma lirico e del *Bänkellied* o ballata popolare (a cui appartiene la tradizione di Minnelli, Wilder, Donen e Kelly, e così via).

Occorre infine considerare un altro aspetto dell'empatia melodrammatica, che appare fondamentale per individuare quel che di «critica sociale» questo genere ibrido abbia potuto produrre nel cinema americano, a partire dal suo far leva sul *pathos* come meccanismo di partecipazione attiva dello spettatore. A questo scopo è utile sfruttare altre osservazioni di Ejzenštejn, che riguardano il movimento inverso del processo patetico: non più a partire dall'oggettività organica del racconto e della composizione per compiere la «frattura» estetica che si immedesima nelle passioni individuali, ma in quel passaggio dalle passioni individuali come *fatto comune* (in termini sartriani, il loro delinearsi come «universale singolare») ai conflitti impliciti nell'essere sociale in senso astratto. Ejzenštejn a tale proposito si chiede: «cosa sarà mai questa "panacea" extra-storica, extra-nazionale ed extra-sociale, che presenta connotati *immanent* "al di fuori del tempo e dello spazio"? E com'è possibile che a dispetto dei *contenuti* più diversi e irriducibili presenti in queste opere, i principi della loro patetizzazione [...] risultino sempre gli stessi?»<sup>6</sup>. Il mistero, per il regista, si risolve quando si considera che la soggettività (quella dell'autore sul piano del *mythos*, che si infonde per osmosi nei personaggi sul piano dianoetico), pur nella processualità affettiva che inscena, sia in sé determinata da una serie di processi ulteriori, *themata* immanenti che sono alla base dello stato di «possessione» della soggettività patetica, veri e propri «universali emozionali»: «Un certo grado di ossessione, di completo assoggettamento alla forza del tema, produce quel "particolare" stato psichico che permette alle leggi di percezione, di visione e di espressione immaginaria che conosciamo di entrare in azione e di elaborare il materiale tematico [...] In quanto tale, esso è necessariamente, in una certa misura, "sovragegettivo", cioè *estatico in rapporto agli stessi "conduttori" psicologici che portano a questo stato psichico*»<sup>7</sup>. La riappropriazione dell'apparente oggettività dell'immagine da parte dei meccanismi della soggettività incarnata nell'unicità del punto di vista della macchina da presa, produce insomma allo stesso tempo un senso di «universalità», e dunque di oggettività di secondo grado, *oggettività riconosciuta dal soggetto*, che va ben oltre la semplice incidenza del *pathos* sulla dimensione dianoetica, che nasce dalla considerazione degli eventi su un piano etico astratto. In questo modo diventa abbastanza chiaro in quale dimensione sia lecito sostenere, al di là dell'evidente «disimpegno» e della «acriticità» del genere patetico-sentimentale cinematografico, che il «melodramma» svolga una funzione di critica storica e sociale in rapporto al modello borghese e capitalista della so-

cietà (non solo) americana. Il dramma della soggettività borghese (di una classe, per usare le parole di Pasolini, «priva di coscienza di classe (cioè identificante se stessa con l'intera umanità)»<sup>8</sup>), in quel cinema che è la prima e unica invenzione artistica dell'era borghese, non può che compiersi sotto la specie di tale «sovrapposettività», oggettività intesa come «estasi universale della soggettività», che opera un rovesciamento sovrastorico della dimensione di scacco individuale e di negazione dell'identità, andando a designare come irrisolvibili e drammatici i più elementari conflitti sentimentali nell'esperienza del desiderio. Il *pathos* melodrammatico (pur attraverso la perdurante retorica dei «buoni sentimenti»), ha consentito in altri termini al cinema americano di elaborare un movimento di relativa liberazione *critica* della soggettività, per converso e su un piano morale, nella misura in cui l'esplosione patetica, in mancanza di una via d'uscita sociale dal conflitto, esprime una visione problematica e irrisolta della funzione di identificazione svolta dall'individualismo pragmatico dei modelli vigenti dai tempi del «New Deal» rooseveltiano. Tutto questo, però, senza mai giungere a mettere in discussione le cause obiettive della inconciliabilità tra desiderio e società, senza puntare il dito sui rapporti di potere se non in senso emotivo, in una dimensione mitica e ciclica di sospensione del giudizio storico in cui si riaffermano con maggiore drammaticità che in altri generi cinematografici l'inscindibilità dei legami di sangue, del vincolo familiare, e in generale di una struttura «biologica» del percorso soggettivo che ne informa il conflitto sociale: qualcosa che equivale, sul piano delle tecniche narrative, al processo di costruzione borghese della Storia come immanenza, storia di classe che si fa moralità sacrale, non suscettibile di modifica senza incorrere nella contraddizione di sé e nella «scomunica» sociale. È da quest'alveo apocalittico della scissione tra soggetto e collettività che deriva la visione essenzialmente pessimista di tutti i grandi autori che dagli anni '70 in poi si sono cimentati in un atipico recupero del melodramma al cinema (da Cassavetes a Scorsese, da Cimino a Coppola), il loro elaborare una fenomenologia dell'inconciliabilità senza mai suggerire, al di là della tragedia e del suo «rientro nei ranghi», un'ipotesi utopica, rivolta oltre le strutture chiuse dell'immanenza morale.

*La sottile linea della «conservazione eversiva»: il recupero del melodramma in Scorsese, Coppola, Cassavetes, Cimino e gli altri*

Il «male oscuro» della società americana (soprattutto per la *lower class* che spesso è protagonista del nuovo melodramma) è l'altra faccia del fatalismo ottimista che agita l'*american dream*: l'incapacità di



elaborare una forma di coscienza individuale che sia in grado di ri-proiettare la propria sofferenza obbiettiva sulla società che esclude con le sue norme eugeniste, di rompere il guscio delle relazioni private, familiari o personali. Il riflesso di un simile «disimpegno della sofferenza» si fa avvertire nel modo in cui i registi si confrontano con lo stesso meccanismo di scacco esistenziale, senza mai operare lucide denunce dirette, preferendo un discorso (favorito dal genere) esasperato e traslato. La caratteristica più evidente delle diverse sfaccettature che il fenomeno di recupero del melodramma ha assunto tra gli autori della «nuova Hollywood» tra la fine degli anni '60 e il corso degli anni '70, perdurante anche nelle sempre più rade prove dei decenni successivi, sembra essere infatti una comune tendenza che si potrebbe definire, con un ossimoro, *conservazione eversiva*. I melodrammi in senso canonico, nel rispetto del *mythos* originario (ma ne sono mai esistiti?) scompaiono dall'orizzonte autoriale, ma la pregnanza del meccanismo della frustrazione del desiderio e della pena sentimentale resta e si estremizza al di là delle sue immagini canoniche. L'emergere storico di un «diritto alla diversità», tanto nel processo di emancipazione sessuale conseguente alle rivolte studentesche, alla predicazione laica della Beat Generation e al movimento del «Flower Power», quanto nel dissenso antagonista generato dalla questione del Vietnam (che recupera un sentimento, se non di sinistra, almeno progressista della militanza attiva), porta in una manciata d'anni l'immagine della «Grande Madre» America a sgretolarsi nei frammenti di cui si compone da sempre la sua facciata fatta di retorica costituzionale sui diritti individuali alla libertà e alla felicità. In questo clima il melodramma, per i registi che inseguono tra le maglie della produzione indipendente e l'integrazione a Hollywood il sogno di una «nouvelle vague» americana, come forma che raccorda il disagio al disimpegno, riesce a porre in conflitto dialettico le immagini-tipo della modernità e dei suoi diritti acquisiti con l'universalità emozionale del soggetto desiderante. Nella complessiva rivisitazione autoriale dei generi cinematografici di questi anni, il melodramma compie una «rivoluzione» nel senso etimologico del termine, percorre un intero giro fino a tornare alle proprie origini radicalmente, con un'innocenza di intenti difficilmente concessa ai «padri» del genere e ai caustici innovatori dell'immediato dopoguerra. Il conflitto tra sentimento e ragione muta di segno, evocando nel pubblico una *pietas* non più basata sull'immedesimazione personale nelle vicende dell'essere comune travolto dall'incontenibilità fatale del desiderio, ma sulla *compassione collettiva nei confronti del diverso* (sessuale, razziale, sociale), in quanto individuo che soffre dell'esclusione dalla collettività e che reclama (o almeno desidera) un'integrazio-

ne nella felicità che allo stato dei fatti è impossibile. Lo spettatore, messo sotto accusa come fautore più o meno consapevole della normalità, deve sviluppare la sua empatia innanzitutto a partire dal senso di colpa della posizione di *vantaggio* rispetto al protagonista melodrammatico, visto come *versione eterodossa e incompiuta* di se stesso. In questo ribaltamento d'asse nella relazione empatica tra personaggio e spettatore si individuano due correnti: quella di chi modifica le strutture dianoetiche ma tenta di recuperare le forme del *mythos*, e finisce per assumere una carica anticonformista nella fedeltà pagata agli schemi classici, nel *pattern* di un desiderio trasognato anacronisticamente trapiantato nelle immagini empie e violente della modernità e dei suoi falsi miti (Scorsese e Coppola, innanzitutto), e quella di chi rompe lo schema d'accettazione del presente rappresentato dalle poetiche «di genere», raffigurando l'emancipazione e la libertà morale della «nuova America» come *falso storico*, ennesima maschera del conformismo mutante della «american way of life» e della sua borghesia puritana, che viene attaccato attraverso il recupero esasperato del *pattern* dianoetico dell'esclusione del soggetto senza redenzione (a quest'ultima tendenza fanno capo soprattutto Cassavetes e Cimino). Al di là delle differenze, le due modalità condividono l'intento di demistificare un'idea del nuovo (nei suoi pseudo-valori – Coppola e Scorsese – come nell'effettività del suo essere «nuovo» – Cassavetes e Cimino), in un processo di *risrittura del presente tramite il rimosso*, sul piano storico come su quello dei rapporti interpersonali, in cui il peso della «risrittura» si fa determinante. Il processo è simile alla funzione svolta dalla «immagine dialettica» nella teoria della storia elaborata da Walter Benjamin: una critica del movimento astratto lineare e incosciente della storia, in cui un'immagine di ciò che è stato va a unirsi in un lampo di illuminazione con l'«ora», con la manifestazione del presente. Non un semplice sfruttamento della compiutezza del passato, ma uno scatenamento della verità rimossa, del «già stato» occultato, in cui viene alla luce l'intima contraddittorietà del presente: «solo le immagini dialettiche sono immagini autenticamente storiche, cioè non arcaiche»<sup>9</sup>, dice Benjamin, che centra con esattezza come il movimento di arresto della storia cronachistica e incosciente liberi ciò che è già accaduto dalla sua cancellazione ideologica e con la sua forza nascosta riapra i conti con il «qui e ora». È come se gli «universali emozionali» del conflitto familiare, dei rapporti generazionali e delle pene d'amore fossero importati intatti nell'ambito di certi film, spesso in forma di *sub-plot*, e in questo raffronto che mortifica l'espressione del desiderio e constata l'invarianza, si sviluppasse una visione strisciante di dissenso nei confronti del *presente come falsificazione della storia*.



Mentre le tante riscritture anastatiche di genere proseguono per decenni, approdando a risultati oscillanti tra kitsch (uno tra tutti: il terribile, pedissequo e pedante remake di *The Champ*, 1931, di Vidor dell'importato Zeffirelli - *Il campione*, *The Champ*, 1979 -, più sceneggiata alla napoletana che non *mélo*) e attualità cronistica (un buon esempio è *Kramer contro Kramer*, *Kramer vs. Kramer*, 1979, di Robert Benton), del melodramma gli autori della «nuova Hollywood» colgono soprattutto alcune caratteristiche identificanti dal punto di vista del *mythos*, del «sentimento di scrittura», importandole in contesti impropri. Tradizione anche questa, se è vero com'è vero che a fronte della «normale eterodossia» di tanti interpreti più o meno «classici» del melodramma (da Curtiz a Fleming, da Hawks a Vidor, da Hitchcock a Minnelli), era stata la caustica visione della «ironia della sorte» il registro improprio con cui autori come Nicholas Ray, Elia Kazan e Douglas Sirk avevano già sconvolto nell'immediato dopoguerra lo schema romantico del genere, imponendo tragedia e dolore dell'individuo non più come sviluppi dell'*hamartia* tragica (il principio dell'errore inconsapevole che sconcerca il personaggio), ma come sentimento di necessità della rivolta incosciente in una società iniziatica e settaria come quella americana. D'altra parte, anche in questi innovatori il vincolo biologico e il sessismo intrinseco della società erano visti con sguardo pessimistico come la vera, insormontabile zona di «sacralità sociale» che neanche l'eversione esplicita dell'*homme révoltée* (incarnato dal volto ragazzino di James Dean) poteva servire ad affrancare, se non sul piano scivolato dal melodrammatico al tragico dello *sparagmos* dell'eroe, del sacrificio individuale criticamente inefficace perché non fa da precedente né da esempio, ma solo da mito negativo. La critica della società contemporanea negli autori della «nuova Hollywood» si svolge così attraverso un simile sentimento di ironia nera, che abbraccia il nichilismo fondamentale (nel caso di Sirk e Ray, si direbbe «fondamentalista») di chi critica non tanto il presente, quanto le strutture ataviche di una società che non ha mai spostato il suo asse morale dal compromesso su cui si è formata la mitica comunità degli emigranti del Mayflower, i fondatori della Prima Colonia: avanzi di galera redenti, ex prostitute e padri pellegrini uniti sotto il vessillo di una «nuova vita», di un Eden possibile, di un riscatto dal peccato originale in vita. Nella visione apocalittica ed escatologica che nutre la «umile, domestica e riparata» fondazione americana pre-rivoluzionaria, ricadono le origini morali della «sacralità» della dimensione sociale che fa da «immagine dialettica» del nuovo melodramma, nel suo cammino obbligato dall'impurità originaria alla possibilità di purezza (incarnata dal puritanesimo), nell'osservanza di regole preborghesi comunitarie e xenofobe, tipiche dello stato mentale provinciale. Per

questo capita spesso che i protagonisti dei melodrammi «carsici» di questi autori provengano da una classe inesistente a cui è stata estirpata la coscienza di sé nell'America della guerra fredda, che considera il comunismo un crimine internazionale: un para-proletariato dai comportamenti e dalle ambizioni inevitabilmente medio borghesi. Una classe ibrida che si getta nelle spire di perdizioni a poco prezzo e tradimenti che non fanno tragedia, che pratica a se stessa un massaggio cardiaco imponendosi le stigmate dei dolori di una mentalità emancipata che non sa sostenere.

Prendiamo ad esempio il tema del vincolo sociale così com'è descritto in quel grande affresco della provincia intrecciato di *sub-plot* melodrammatici che è *Il cacciatore* (*The Deer Hunter*, 1978) di Michael Cimino. A rendere impossibile non solo il compimento dell'amore ma degli stessi ideali di vita dei tre protagonisti, appartenenti a un unico gruppo di «amici» del proletariato siderurgico della Pennsylvania, non è tanto la tragedia della partenza per la guerra contro il Vietnam, ma la loro appartenenza a una serie di strutture chiuse come scatole cinesi su se stesse (prima fra tutte, la comunità di origine russa), basate su credo religiosi e morali che inibiscono non solo l'accettazione, ma perfino la coscienza di un'esperienza dell'altro. Il film diventa così la rappresentazione della vicenda di un gruppo di individui travolti da una guerra che non possono capire, in cui lottano passando attraverso spazi aperti e claustrofobici fatti di torture e sevizie fisiche e psicologiche per «mantenere la loro identità», in modo da non vanificare la promessa d'amore (amicale e sentimentale) che li attende al termine della guerra. Eppure né il prezzo della menomazione fisica, né quello della follia e della morte, che entrano come elementi di sofferenza obiettiva a negare il sogno di «normalità» dei protagonisti, impediscono alla fine il loro mesto «rientro nei ranghi». Eccettuato il caso allucinato del personaggio di Nick (Christopher Walken), che si fa «altro» annullando la propria identità americana e assumendo l'ordine di idee a cui è sopravvissuto nell'umiliazione, quello della «roulette russa» come professione, l'idea del ritorno, dell'appartenenza alla casa madre e alla propria cittadina, benché mista all'amarezza del rituale iniziatico della guerra che ha disegnato ai loro occhi il mondo come alveo di dolore, è l'unica in grado di motivare la sopravvivenza dei protagonisti. Ogni desiderio è bloccato, azzerato in una cinghia di doveri che girava fin da principio attaccata al motore dei miti della provincia, incarnati dai comportamenti decisi e perentori del «giusto» Mike (Robert De Niro), il «cacciatore», a tal punto deluso nel suo sogno di ritorno da raddoppiare lo squallore dell'esperienza di guerra intavolando una relazione con la donna del suo migliore amico mai tornato, Nick. È forse a partire dal senso di colpa sviluppatosi da que-



sta relazione insensata che Mike decide di andarlo a recuperare e tornare ad aggirarsi nei sentieri dell'orrore estremo orientale a cui è sopravvissuto. Il tabù del *tradimento*, uno dei miti più radicati della provincia, ossessione del mediocre e paranoico Stan, viene rimosso completamente da Steven, il terzo del gruppo di amici, che sposa una ragazza la quale, mentre lui perde l'uso delle gambe in guerra, lo ripaga della sua trasognata fedeltà restando incinta di un altro uomo. In questo modo, portare sul corpo i segni dell'umiliazione subita in guerra per Steven, che affronterà in modo catatonico e rassegnato la sopravvivenza e il rituale del ritorno, rientra in un processo di cataresi della perdita del dominio sentimentale sulla sessualità, diviene simbolo evidente dell'incompletezza, del suo dolore insanabile e permanente. Dalla griglia di divieti e doveri, l'unico personaggio che si discosta raggiungendo un'opaca coscienza del suo dolore è insomma il «folle» Nick, che non può trarsi fuori dal gioco che negando se stesso: nulla della sua rivelazione lo porta a un atteggiamento critico se non, e questo è il punto in cui si scontra con il nucleo «sacrale» della socialità, assumendolo cristicamente sul proprio corpo di «empio» che sopravvive spiando (come Steven), e applicando alla lettera, nella propria dimensione personale, lo stesso cinismo dell'America kennediana che ha portato alla guerra come prova di forza morale della nazione. Il fatto che un personaggio, pur non dimenticando il suo passato, debba impazzire per emanciparsi dai dogmi della provincia, disegna un orizzonte asfittico in cui amore e desiderio non hanno più cittadinanza, e sono sostituiti integralmente da un desiderio di morte che replica indefinitamente l'atto di partire per una guerra inesistente mettendo a rischio ogni cosa per averne niente in cambio. Stan, il cornuto mediocre che non parte per la guerra, il quarto, dilleggiato compagno del gruppo dei tre amici, l'avrà vinta: in fondo è lui che rappresenta quella continuità ancorata alla terra a cui Mike, Nick e Steven hanno sempre ambito ritornare. La comunità russa alla fine conta i suoi morti e ne celebra le esequie, e il movimento melodrammatico sentimentale si conclude con un amarissimo *happy ending*: la certezza di essere sopravvissuti alla catastrofe negando tutto ciò che era motivo di «libertà» e «felicità» nella mente dei tre protagonisti sul fronte di guerra.

Il tema della follia come via di uscita dalle contraddizioni delle proprie scelte, se non come unico lasciapassare morale nel recinto sacrale della socialità degli sconfitti, lo si ritrova in *Una moglie* (*A Woman Under the Influence*, 1975) di John Cassavetes, altro grande pessimista del criptomelodramma d'autore americano, dove la crisi della soggettività femminile della protagonista Mabel (Gena Rowlands), nell'ambiente terribilmente falocratico e zeppo di sentimenti di appartenenza familiare teneri e animaleschi che ruota attorno al marito,



il capocantiere italoamericano Nick, trova la sua massima espressione nel senso di colpa di aver compiuto gratuitamente il «male» di fronte all'ipotetico sguardo della società (ancora l'ossessione del *tradimento* che fa da sfondo a tutto), molla che spinge a compierne ancora su un piano sublimato e inattaccabile, in un meccanismo regressivo di dolore che nasce dalla consapevolezza dell'assenza di perdono, e dunque dall'annullamento di una *possibilità di redenzione*. L'umanità forzata e necessaria della «moglie-madre», della casalinga nevrotica e goffa perfino nell'espressione di un disagio che fa vergognare tutti (i vicini, i parenti, una comunità che le si stringe attorno senza sapere e senza voler sapere, comunità che marcia come un mulo per la sua strada di assuefazione alle regole etologiche del matrimonio) diventa un tarlo della mente per Mabel, che la presenza ricattatoria dei figli non fa che acuire, al punto da chiuderle ogni strada a parte quella del suicidio. Ma per paradosso neanche il suicidio in un simile contesto può risolversi in se stesso, perché l'amore di un marito tarato dall'educazione ottusa della famiglia italoamericana diventa accanimento terapeutico, ironia finale della sorte, espianto del diritto alla morte e nuovo trapianto della «donna plagiata» (questa la traduzione letterale del titolo originale) nella gabbia della sofferenza: non c'è scampo, Mabel è condannata a sopravvivere per sempre nella posticcia e disperata allegria della gente di cantiere, nel suo sberleffo alla fatica fatto di sbronze, piccole schermaglie inutili e schegge di saccente rassegnazione popolare. L'ossessiva presenza musicale del «melodramma italiano» come sfondo sonoro del film, musica ambigualmente sospesa tra un uso diegetico e uno extradiegetico, acuisce fino a spingere in toni da macchietta il sentimento tragico, che assume su di sé quella mistura imbarazzante di sensazioni di pena e ridicolo che Pirandello ha definito «sentimento del contrario»: la coscienza ulteriore di un dramma atroce che non può trovare compimento, insultato dalla immotivata allegria dei sopravvissuti. La follia di Mabel, insomma, è il suo messaggio disperato di specificità, tentativo di autonomia personale che la donna invia a un mondo sordo, incolpevole, incapace di fare altro che proseguire con le spalle chine di fronte al cumulo dei doveri biologici il corso di una storia imparlabile, muta, incastonata come gli occhi eternamente stanchi del parentado tra vestiti vecchi, sospiri di fatica e sorrisi di compassione.

Il crollo del mito dell'emancipazione nel cinema cassavetesiano ha inizio però con singolare tempismo anacronistico (siamo nel 1968) con quella forma di «melodramma rovesciato» che è *Volte (Faces)*. In questo film, che ben pochi definirebbero a prima vista «melodrammatico», tutti i termini su cui si costruisce il dramma sentimentale vengono ribaltati dal regista, e trasposti all'interno del senso di sfascio

generato dall'idea di *peccato* del perbenismo americano. *Volti* rinuncia ironicamente all'etica dei «buoni sentimenti», operando una critica spietata dell'adulterio come valvola di sfogo naturale e classica del matrimonio borghese. L'alibi biologico anche stavolta non regge: la coppia protagonista non ha figli, ride dei rapporti generazionali nelle altre coppie, dissacra tutto, crede nella forza del non credere, nell'entusiasmo di un cinico *loisir* di coppia, nella pseudo-coscienza dell'esistenzialismo matrimoniale. Il matrimonio ormai stagionato tra Dick (John Marley) e Maria (Lynn Carley), teatro di noie, detestazioni, e di una forma perfida di solidarietà basata sul dileggio degli «altri», si trasforma all'improvviso nell'impaccio infantile dei rapporti quasi casuali dei coniugi con i due giovani amanti e *l'amore impossibile* che profilano ai loro occhi. Il loro è l'impaccio di chi realizza un desiderio *fuori della sfera del peccato* non perché il desiderio che lo spinge sia genuino, ma perché è generato dallo stesso senso di colpa che la coscienza del disamore, in una prospettiva di sacrificio borghese della socialità familiare, provoca *prima* del compimento dell'adulterio, e che l'adulterio non ha che la funzione di attualizzare facendolo passare dal piano delle emozioni a quello delle ubriacature relazionali, annullando il desiderio di desiderare e proiettandolo fin dall'inizio in un ambiguo desiderio di peccare per espriare. Il desiderio diventa in *Volti* una forza eversiva da controllare nella misura in cui la società obbliga i suoi membri a mescolare il piano dell'investimento emozionale con quello dell'investimento sociale rappresentato dal contratto matrimoniale: contratto che si arriva a detestare a prescindere dal desiderio, a cui si è giunti per emulazione, secondo una moltiplicazione di «prove» e di «rapporti» nati, cresciuti, costruiti e uccisi dall'ansia di compimento familiare che la società instilla nei suoi individui per poterne controllare a distanza differita i meccanismi, generando tanti piccoli nuclei di «faziosità cieca» che riproducono in piccolo l'obbligo conformista alla socialità. L'adulterio, forma di riscatto socialmente acquisita, perde così il suo crisma sacrale e tragico per passare nel computo delle normali metodologie dei dati di fatto con cui mettere in discussione (senza metterlo in discussione) il vincolo matrimoniale. A rappresentare il nucleo infrangibile della tragedia è proprio la pseudo-coscienza dei protagonisti: Dick e Maria sono i portatori, in fondo, dell'odio nei confronti di se stessi a cui obbliga una società che ha a tal punto consunto gli individui-massa da consentire loro una forma appannata di identificazione solo nella trasgressione del proprio ruolo, in quella vitalità meccanica che deriva dalla messa in pratica del divieto, del tabù, del male obbiettivo, della rottura (già ammessa e codificata) del vincolo sociale. I termini del conflitto sono completamente ribaltati rispetto al dramma domestico degli anni '50

e del sogno di appagamento materialista dell'angoscia. La tragedia di Dick e Maria non è nell'irrealizzabilità del loro amore perché il fato come incarnazione del vincolo sociale lo impedisca, ma nell'*irrealizzabilità piena del loro disamore*, nell'operare di quella classica empietà della società borghese che accetta e legittima l'adulterio. Tutti i teoremi di controllo crollano così nel confronto con i personaggi «liberi» (*l'entraîneuse* Gena Rowlands, il «giovane» Seymour Cassel), i quali, al contrario, rivelano uno spessore interiore nell'esprimere una coscienza ancora non integralmente reificata, che sa di soffrire della propria infirmità sociale, del non poter essere presa sul serio, del poter essere al massimo una sponda per lo sfogo delle frustrazioni di coppia, senza poter ambire a diventare coppia.

Perfino in un regista «disimpegnato e venale» come Roger Corman, in *Il clan dei Barker (Bloody Mama, 1969)*, il rimescolarsi del genere del gangster-movie subisce uno stravolgimento allucinato da parte dello schema melodrammatico, che va a toccare i dogmi provinciali dell'affermazione sociale vista come forma di riscatto dei diversi attraverso una sorta di riscrittura a freddo del dramma domestico e dei «sogni di gloria» che ha costituito tanta parte del genere *mélo* nel cinema americano. La stravolta protagonista Kate Barker (Shelley Winters) è una madre sanguinaria e incestuosa, simbiotica con i suoi quattro figli-gangster al soldo della mamma, al punto da renderne impossibile il compimento di una sessualità adulta, fino a farli rifugiare ognuno in una forma di amore «perverso» rispetto agli stessi principi comuni del clan: l'omosessualità, l'immorale fare coppia fissa con una prostituta, la tossicodipendenza, l'intellettualismo. Il blocco della possibilità sentimentale generato dalla figura della «coraggiosa madre americana» alla quale il film è dedicato nei titoli di coda, fa tutt'uno con la tematica (in cui riecheggia il canone della debolezza maschile di Ray) della mancanza della figura *autoritaria*, dell'*assenza paterna*: la famiglia Barker è infatti una struttura atipica, un clan matrilineare in cui il genitore dei quattro fratelli, figurina inesistente e sbiadita, viene abbandonato dalla famiglia ed espia in quanto «maschio» le colpe fin troppo virili e autoritarie del padre e dei fratelli di Ma' Barker, che l'hanno stuprata in una scena che precede i titoli di testa. La femminilità in Kate Barker è vissuta dunque come *colpa della debolezza* (punita nicianamente con lo stupro figurato della «debolezza sociale»), che deve essere controbilanciata da una forza di difesa virile inattaccabile. Per questo si trasforma in una *madre fallocrate*, che sfrutta un fuco per realizzare un'idea tribale di famiglia maschile: il risultato è paradossale, quattro figli effeminati, in modi diversi e complementari, che realizzano con violenza isterica l'aspetto femminile che la madre ha rimosso. Il rimosso opera come imma-



gine dialettica anche su un altro livello nel film: nell'incursione, sotto forma di documentario, di immagini che attualizzano il periodo storico in cui ha luogo la vicenda, quegli anni '30 della mutazione sociale in cui, oltre a nascere la mitologia del benessere possibile, nasce anche quella dello stesso melodramma cinematografico.

Se il maggiore tabù su cui è costruito il clan di Kate Barker è quello di *avere un padre*, di *riconoscere l'autorità*, i figli non fanno altro che cercare il modo di trasgredirlo, arrivando a eleggere la vittima del loro rapimento, il perbenista duro e puro Sam Pendelbury, come padre elettivo in cui ritrovano gli stessi occhi azzurri di quella nullità assoluta del loro padre biologico. Insubordinandosi all'ordine materno e non commettendo l'atto cruciale di *uccidere il padre*, i fratelli Barker siglano la punizione che la società autoritaria prepara alla loro lotta selvaggia, la rapina debole e femminile con cui si erano «difesi» dal mondo. Riconoscere il potere dei padri, funzionalista e perbene, porta come conseguenza il ripudio del modello primitivo della strage e dell'incesto, e a inserire l'elemento civilizzato della pietà nel gergo della violenza disperata, col risultato di innescare il meccanismo di regressione della propria forza cieca. L'autorità a cui i Barker si piegano è *la legge del potere*, che si autorizza a punire tutto quel che devia da sé, secondo la costellazione dei valori cardine della civiltà occidentale, *ricchezza-potere-libertà*, unici mezzi ammessi perché un uomo possa sollevarsi dalla sua vulnerabilità da parte del mondo. L'utopia rattoppata dei Barker dunque è mediocre e senza futuro. La loro provincia è interiore, è la sconfitta sociale portata come un peccato originale dai poveri di spirito nell'anello disperante che congiunge la loro vita alla loro morte nella paura dell'altro.

Negli anni '80 il melodramma cinematografico sembra stabilizzarsi soprattutto come canone recuperato dalle grandi produzioni, e tornare alla destinazione popolare e commerciale da cui aveva avuto origine, confondendosi di nuovo sul piano del *mythos* con i polpettoni retorici, i film strappalacrime o le torbide storie di codici morali infranti, decontestualizzati dal tempo presente e rassegnati all'immanenza (produttiva) del cliché di genere: si pensi per esempio a film che hanno aspetti pregevoli come *La mia Africa* (*Out of Africa*, 1985), di Sidney Pollack *d'après* Karen Blixen o a *Ufficiale e Gentiluomo* (*An Officer and a Gentleman*, 1982) di Taylor Hackford, *Voglia di Tenerezza* (*Terms of Endearment*, 1983) di James L. Brooks, o *La scelta di Sophie* (*Sophie's Choice*, 1984) di Alan Pakula. L'unica eccezione sembra essere costituita dal dramma degli «sconfitti sentimentali» che continua a essere perseguito nell'opera di Cassavetes, che nel 1984 dirige e interpreta insieme alla moglie Gena Rowlands *Love Streams - Scia d'amore* (*Love Streams*), perenne e torbida allusione al fallimento personale e al

rifugio nell'incesto emozionale (se non fisico) tra il fratello e la sorella protagonisti. La caratura degli elementi stilistici in *Cassavetes* è anacronisticamente dreyeriana, e non solo per la modalità di racconto sospesa costantemente sul crinale del tragico. Nel frequente uso di rumori senza musica extradiegetica si configura la volontà di estrapolare elementi di enfasi in senso antropomorfo, rubandoli come sempre alle espressioni degli attori, ai momenti di reazione allo sforzo immedesimativo in un personaggio. In questo senso, *Cassavetes* continua il gioco brechtiano della dissociazione su un piano interiore del personaggio colto di sorpresa da una parte, e dall'altro dell'attore e della sua esplicitzza nei confronti del testo dall'altra. Peccatore in *Love Streams*, secondo il ribaltamento operato da *Volti*, è sempre e solo colui che si rifugia nel sentimentalismo, che assume una funzione ever-siva in quanto arcaizzante rispetto allo schema indefinitamente smaliziato dell'era del porno-shop e della scrittura erotica (che è la professione del protagonista del film Robert Harmon-Cassavetes). Il vero momento di scissione lo si vive, per paradosso, non più nell'irreversibilità del peccare per desiderio (i due fratelli del resto non si somigliano nel rapporto col sesso, famelico da macchietta lui, nevrotizzata da macchietta lei), ma nell'immanenza nostalgica dello stimolo affettivo. L'essere divorziati (prosecuzione della parabola dell'impossibilità del matrimonio aperta con *Volti*), fa deflagrare l'identità dei due fratelli nell'insicurezza della propria condizione: lei sempre sul ciglio della psicosi, morbosamente addolorata dal senso di abbandono e incapace di amare di nuovo liberamente, lui cinico, ricco e morbosamente edonista, strangolato dalla sua galanteria in una serie di atteggiamenti da abbordaggio che gli restano addosso come colla. È l'ombra del matrimonio fallito a proiettarsi tanto nei rapporti «immorali» e plagiari di Robert con tutte le donne che incontra, quanto nella nevrosi della sorella Sarah (Gena Rowlands) ridotta alla frigidità mentale e materiale. Pur nella loro separazione apparente (che permane effettivamente per la prima mezz'ora del film, in cui assistiamo alle storie dei protagonisti senza che si sfiorino), ciò che accomuna progressivamente Robert e Sarah è l'inquietante presenza dei figli piccoli abbandonati a se stessi, affidati al partner nel matrimonio fallito, elementi di passato vivi e autonomi che gridano a viva voce l'irrevocabilità degli errori, l'impossibilità di un loro superamento obbiettivo, con il semplice fatto della propria fragile esistenza. Se entrambi i fratelli cercano di «rifarsi una vita» ognuno a modo suo, la colpa dell'illusione passata ormai tramontata li costringe a recitare in continuazione una sicurezza che non hanno, tanto nei nuovi rapporti sentimentali che nei confronti dei bambini. Il film è attraversato da uno strano senso di nudità interiore, accentuata dalla rappresentazione dell'immaginario dei personaggi,

che non fa che aumentare lo iato tra semplicità dei desideri e farragginosa complicatezza della vita affettiva: ne è un esempio il sogno di Sarah, in cui la donna ricompatta la famiglia infranta in un'immagine smielata e coreografica. Questa coesistenza di livelli di rappresentazione elimina qualsiasi determinismo narrativo, e si discosta dal melodramma canonico e sovradeterminato degli stessi anni, trasponendo la vicenda in uno spazio emozionale dove tutto è possibile, e dove il senso di *precarità* avvolge le vite dei personaggi in un groviglio di comportamenti indipanabili in cui anche il caso gioca la sua parte. Certo, non esistono nei dialoghi tra i personaggi dei giudizi sul mondo che possano illuminare obbiettivamente la loro sofferenza: come sempre, Cassavetes recupera del melodramma l'inconsapevolezza del dolore da parte degli sconfitti, che raramente e solo per ictus improvvisi giungono a elaborare una vera coscienza della coercizione sociale da cui ha origine la sofferenza. È nella dimensione sentimentale intesa come unico ambito in cui, per l'amore e la fiducia accordati transitoriamente dall'altro, si ha sempre la possibilità disperata di agire rompendo il legame, che va a ricadere il peso dello scacco (l'impossibilità dell'amore, o della realizzazione di un sogno, senza mettere in discussione il proprio passato). Così, la struttura melodrammatica in Cassavetes resta circolare: la sofferenza d'amore, per via dell'opera schiacciante e seduttiva della società su chi soffre e sulle forme esplicite di debolezza, si trasforma in uno sfogo che va a colpire ulteriormente la dimensione affettiva, generando nuove sofferenze. Il melodramma è costruito su equilibri apparenti, sull'esistenza di premesse «normali» che contengono «in pectore» la propria autodistruzione. Si elabora così una dialettica del falso, dove l'incoscienza e la velleità di un sentimento vero arrivano fino a contraddirlo e a negarlo, poiché lo fanno nascere su condizioni di possibilità inesistenti, che ne determinano al contempo la morte, in un'unica genesi.

*Il recupero del melos tra citazione e nostalgia. Il caso di New York, New York e di Un sogno lungo un giorno*

Un posto a parte nella «rivisitazione» d'autore del melodramma americano, è occupato dal porsi criticamente in rapporto con la forma più straniata e fiabesca in cui esso si è realizzato in ritardo «fisiologico» rispetto alle possibilità tecniche iniziali del cinema: il musical. Spesso il musical classico, per l'essenzializzazione coreografica che ne era sostanza e funzione, determinava lo sbiadimento dei singoli personaggi, stilizzati e ridotti a puri stereotipi, e la quasi totale assenza di punti di contatto con lo schema sentimentale drammatico,



sostituito da un mondo stralunato dove «tutto è possibile» (si pensi alla meravigliosa utopia minnelliana di *Brigadoon*, *id.*, 1954), costruito a partire da pochi elementi essenziali, universali fiabeschi dei sogni e dei desideri più infantili che astrattamente umani. L'uso in funzione di «immagine dialettica» del melodramma musicale, che vede coinvolti registi tutt'altro che ammaliati dall'idea di una rivoluzione formale (attratti semmai dal «perfezionismo» formalista della linea Welles-Kubrick) come Martin Scorsese e Francis Ford Coppola, sembra a prima vista un tributo elegiaco pagato a un genere tipico della loro infanzia di spettatori, attraverso due esperimenti di riscrittura pedissequa come *New York, New York* (*id.*, 1977) e *Un sogno lungo un giorno* (*One From the Heart*, 1982). I film, accomunati dall'intera ricostruzione scenografica in studio di una città, New York dell'immediato dopoguerra nel caso di Scorsese, Las Vegas di un tempo presente-futuro indeterminato nel caso di Coppola, sono accomunati da soluzioni formali completamente essenzializzanti non solo sul versante della psicologia dei personaggi, ma sullo stesso *plot*, abbassato a un livello pretestuale entro cui far conflagrare con maggiore nitidezza gli elementi «universali» dell'invarianza sentimentale. Del resto, nessuno dei due film è riuscito ad attecchire presso il pubblico, che ha fiutato in entrambi i casi una gravidanza formale sospetta, troppo ossessiva per mantenere la promessa popolare che la scelta di genere rappresentava: due fiaschi commerciali più (in Coppola) o meno (in Scorsese) assoluti. Al di là delle similitudini, sussistono differenze estetiche fondamentali proprio in relazione all'uso dell'elemento connotativo principale, e cioè la «canzone» con il suo addentellato testuale alla vicenda, che a tratti sostituisce il dialogo scarno della schermaglia d'amore.

A questo proposito è utile chiarire che il rapporto che la musica instaura con l'immagine al cinema viaggia su una doppia possibilità: descrivere il sentimento «oggettivo» della storia, e riflettere il clima della «universalità emozionale» astraendo dall'interiorità del personaggio, o viceversa stabilire, quasi sempre in senso letterale, un rapporto biunivoco tra il vissuto in tempo reale del personaggio e la sua espressione enfatica nella musica extradiegetica. Deleuze, mutuando i termini da Nietzsche, ricorda che «la musica aggiunge l'immagine immediata alle immagini mediate che rappresentavano il tutto indirettamente [...] è una reazione del corpo estraneo musicale con le immagini visive completamente diverse, o piuttosto un'interazione indipendente da ogni struttura comune»<sup>10</sup>. Il punto è che la musica funziona su un livello di significazione diretta del patetismo che non è omogeneo a quello dell'immagine visiva e della sua struttura referenziale. Come sostiene il compositore brechtiano Hans Eisler, la mu-

sica, anche nel suo uso emotigeno, agisce sull'immagine cinematografica non come raddoppiamento, ma come «stimolante del movimento»<sup>11</sup>, creazione di una dinamica ulteriore, non enfasi statica del sentimento (cioè «gioia gioiosa», «tristezza triste» ecc.). Per tornare alla terminologia di Frye, si può dire che la musica agisce direttamente sul piano del *mythos*, e si incontra con l'immagine sincronicamente solo su questo piano, mentre al contrario non incide mai sul piano dianoetico, in quanto il suo «movimento affettivo» non ha nulla a che vedere con quello della realtà significata visivamente: come nota Deleuze, si può usare qualsiasi contrappunto o contraddizione musicale del piano visivo, perché mentre nelle immagini scorre la «rappresentazione indiretta del tempo come tutto che cambia [...] il cinema sonoro aggiunge una presentazione diretta, ma musicale, ed esclusivamente musicale, non corrispondente. È il concetto vivente che oltrepassa l'immagine visiva, senza poterne fare a meno»<sup>12</sup>. La musica, insomma, non spezza in senso narrativo il continuum sonoro del film, ma contrappunta su un piano contestuale il continuum visivo fino a renderlo, in alcuni momenti, un'espressione che si muove su più registri cronologici ed emozionali: solo da questa interazione scaturisce il sentimento sinestetico che genera il *pathos*. Gli elementi di «commedia musicale» insiti nel melodramma musicale, tramite la visione coreografica, elaborano da una parte quel che Deleuze definisce a proposito della commedia musicale un movimento «depersonalizzato e pronominalizzato»<sup>13</sup>. Dall'altra, al contrario, pongono il soggetto in primo piano come fisicità espressiva nel momento in cui elabora il suo assolo, che sia canoro o di danza: si tratta di una sorta di «possessione» in cui viene elaborato un «elemento sovra-personale»<sup>14</sup>, che risponde a una dinamica degli affetti, iperbolica e astratta tangente alla «funzione diretta» della musica. Il meccanismo si fa evidente soprattutto nella canzone, dunque nella matrice lirica del genere filmico. Su questo piano il personaggio che «cambia registro» all'improvviso esprime una funzione analoga a quella descritta da Ejzenštejn come ossessione tematica, quando esprimendosi al di fuori degli eventi del contesto dianoetico esterna uno stato di estasi che non lascia conseguenze né su di sé né sul mondo, come un «sogno a occhi aperti» da cui poi si ritorna alla realtà.

L'ipertecnologico esperimento di Coppola, allo stesso tempo espressione nostalgica di tutti canoni decisivi del melodramma cantato, si giova delle splendide canzoni scritte e interpretate da Tom Waits come una sorta di filo conduttore da cantastorie che illustra dall'esterno le emozioni dei personaggi. Dunque, *Un sogno lungo un giorno* è vicino all'uso popolare della ballata o *Bänkellied*, che irrorà di un elemento melodrammatico «esterno» un testo filmico esile come

carta velina – ma visivamente sciabordante come un immenso luna park in cui si riflette la fiabesca genericità della storia, dove la steadycam e gli effetti di postproduzione, all'epoca ipertecnologici, fanno da vera fonte di incantamento. È nella voce rotta e romantica di Tom Waits l'elemento più propriamente incline al cliché di genere, a cui occhieggiano ironicamente anche i due personaggi, l'acrobata Nastassja Kinski e l'irretito cameriere Raul Julia. Coppola usa la canzone in *Un sogno lungo un giorno* come fosse musica extradiegetica, operando una scissione tra i soggetti del *pathos diegetico* e il *mythos* musicale, in modo che la creazione del clima emozionale attraverso il cantato renda i personaggi non soggetti di «estasi sentimentale», ma muti oggetti di poesia della vita, contemplati e commentati dall'esterno della bellezza presunta della loro semplice vicenda.

C'è una differenza essenziale, dunque, tra i casi in cui, come in *Un sogno lungo un giorno*, la dimensione extradiegetica nel musical «informa» di sé il contesto visivo (elemento derivato dal melologo), e quando al contrario la canzone erompe come espressione senza filtri dell'interiorità del personaggio (elemento derivato dall'opera lirica). In *New York, New York* Scorsese opera un recupero radicale del meccanismo di sintesi letterale da opera lirica del sentimento diegetico, arrivando a trasporre l'uso del canto sul piano dianoetico. Il ruolo della musica in questo caso non si limita a quello che nota Thomas Elsaesser di «interpunzione funzionale» e tematica; la dialettica tra suono e immagine non si iscrive cioè solo al livello di una «ambiguità» fondamentale, ma è il riflesso del passaggio continuo di registro del cinema melodrammatico tra la designazione mimetica (fin troppo labile) della dimensione dianoetica (ovvero la modalità «oggettiva» in cui si esprime lo sguardo di livello «superiore», della società inscritta in un mondo che preesiste e sopravvive alla vicenda del film, astratta dal registro patetico-funzionale), a una modalità «soggettivizzante» con cui erompe, sul piano sincronico del *mythos* entro cui sono descritte le relazioni sociali, la verità nascosta e insondabile, faziosa e patetica, dell'interiorità accecata dal sentimento. È solo su quest'ultimo movimento di empatia provocata dalla disperazione soggettiva e interiorizzata del personaggio, che la musica può svolgere il suo ruolo da melologo, come enfasi ed emersione dell'emozione. L'altra metà dell'emozione, nello stesso *New York, New York*, si dà generalmente «a freddo», per sottrazione, e scaturisce dal confronto tra i momenti di esplosione e lo stato di indifferenza a cui torna la vicenda quando adotta nuovamente il punto di vista dell'oggettività, dove si dimostra l'inadeguatezza «oggettiva» del desiderio sognante del protagonista al funzionamento delle strutture sociali, del «così va il mondo». Il musical melodrammatico scorsesiano si ac-



costa dunque alla classicità poiché ne adotta intatto il criterio di abolizione della verosimiglianza anche sul piano degli eventi diegetici. In questo senso *New York, New York* rientra davvero nella tradizione cinematografica del musical, in quanto la canzone svolge una funzione non straniante come in Coppola, ma di alleggerimento del *mood*, di una sua liricizzazione «addomesticata». L'alleggerimento risulta tanto più efficace quanto più la canzone è piena di una grazia melodica che addolcisce d'un tipico gusto dolceamaro, in una «Stimmung» o nostalgia del non stato, il corpo più duro del dramma, spostandolo sul versante dei (buoni) sentimenti a partire dalla spietata dialettica amore-carriera. Il sentimento dominante è quello di un orgoglio sentimentale perennemente sconfitto, in cui la durezza della vita entra in contrasto con la positività fondamentale, la volontà costruttiva, e persino l'allegria dei protagonisti. L'antagonismo intrinseco del divismo e dell'identificazione nella professione, che costituiscono la premessa della separazione finale dei due sposi protagonisti, il sassofonista Jimmy Doyle (Robert De Niro) e la cantante Francine Evans (Liza Minnelli), portano a un assunto base del film pienamente autoironico: quello secondo cui per esprimere (con la musica e il canto) sentimenti universali, fatti per emozionare gli altri, bisogna rinunciare al proprio «essere sentimentale». Questa «morale della favola» investe le strutture stesse del melodramma, mettendone in luce l'intimità con le forme più ampie dello show-business: entrambi non permettono l'affermazione reale e concreta del desiderio che struttura il sentimento espresso dall'opera d'arte, ma ne ammettono solo quel che rientra in una rappresentazione sociale, i riti astratti della sublimazione spettacolare. Dunque, l'artificiosità, la visibilità della «messa in scena» come visibilità di primo impatto dello schema sentimentale e del desiderio omologato, riflessi nella finzione scenografica e nella scarnificazione dei rapporti sociali, sfrutta l'impatto della musica con una duplice funzione di ironia del narrato: da una parte strania il realismo della rappresentazione sentimentale nell'autodenuncia della messa in scena, dall'altra strania la genuinità del sentimento, denunciando la falsità del suo aspetto sociale, la sua addomesticazione, le sue «modalità acquisite». Altro stratagemma del film in cui Scorsese rende un omaggio diretto alla tradizione del musical (che non a caso si incarna nella stella del film, la figlia d'arte Liza Minnelli), è quello che possiamo definire la «tecnica del bailamme»: l'uso frequente di situazioni dispersive di massa, che svolgono il compito di ricondurre a universalità quando non a genericità la singolarità dei protagonisti della vicenda. Il bailamme dequalifica la purezza e l'originalità dei sentimenti all'interno del vecchio schema spettacolare del «mondo che continua a girare» (si pensi al testo del-

la canzone *But the world goes 'round*), che si ricollega all'intrinseca mancanza di *pietas* della società alla quale si può senz'altro estendere l'assioma cardine del film e di ogni film di tradizione americana come incantamento della fiction, ovvero: «the show must go on». Il cammino iniziatico e morale che struttura la fabula, insomma, è sottoposto tramite il bailamme in maniera diretta all'umiliazione seriale, al suo «riguardare tutti», essere «fatto comune», al di là della volontà di essere «star» dei due protagonisti, nella vita reale come nella vita fittizia di personaggi. In piena tradizione del musical, Scorsese in *New York, New York* affida alla musica il ruolo di «principium individuationis» dei nuclei poetici, quelli in cui si compie un passaggio non solo emozionale, ma evenemenziale: laddove accade qualcosa di *irreversibile*, dove si esaurisce un tassello successivo del *mythos*.

*La caduta dell'impero americano. Manierismo vittoriano, elegie della provincia e malie del transgenderico, nel melodramma di un anno con tre lune: il 1993 di Cronenberg, Scorsese e Demme*

Al ritorno al melodramma di Scorsese si assiste con una citazione letterale del film in costume vittoriano, *L'età dell'innocenza* (*The Age of Innocence*), tratto dal romanzo di Edith Wharton (1921), che appare sugli schermi nel 1993. Nello stesso anno il canadese David Cronenberg dà una sua versione del melodramma attraverso un'allusione a scatole cinesi ai personaggi di Puccini con il suo *M. Butterfly* (*id.*), e Jonathan Demme manda sugli schermi lo «scabroso» *mêlo* d'atmosfera gay *Philadelphia* (*id.*), intriso dell'atmosfera dell'opera lirica *Andrea Chenier* di Giordano che il protagonista Tom Hanks balla disperatamente in una memorabile sequenza del film. Una «new wave» del melodramma? Tutt'altro. Ogni parentela tra i tre film è solo apparente, si tratta di tre modi completamente diversi di immaginare e filmare il dramma dei sentimenti. Mentre Scorsese letteralizza il melodramma come dramma sentimentale, due autori tutt'altro che melodrammatici come il fantascientifico Cronenberg e l'americano ex pubblicitario poi cormaniano Jonathan Demme approdano alla forma del melodramma in senso piuttosto surrettizio, riprendendo in parte l'idea cassavetesiana del «dramma degli esclusi» che ambiscono all'integrazione, il che rende l'idea di come nell'ultimo decennio lo svuotamento formale del genere lo abbia reso spesso, come una canzone cantata a orecchio storpiando le parole, un semplice terreno di verifica teorematologica delle ossessioni personali dei registi: quella della «dolce mostruosità» della mutazione in Cronenberg, quella della paura della diversità in Demme.

La società come gabbia oppressiva di comportamenti obbligati e covo di falsa coscienza è alla base del gioco delle parti di cui si nutre *L'età dell'innocenza*, dove il decoro della facciata vittoriana e delle sue opulente scenografie diventa il correlativo oggettivo di un amore concepito come obbligo di mantenere intatto l'ordine dell'esistente e di confermare gli oggetti del proprio possesso: «cose» e «scenari» si fanno sindoni di una verità obbiettiva irraggiungibile, e hanno la funzione di supplire la volubilità dei sentimenti e identificare a se stessa la continuità necessaria del dovere d'amore. La paura di deragliare da una simile struttura deve diventare più forte dell'idea del viaggio che spinge a muoversi: la morale dello «scandalo» vittoriana funziona come l'AIDS cent'anni dopo, da mostruoso e ricattatorio deterrente del desiderio, segnale esplicito di una finta necessità superiore di rettitudine e onestà. La vicenda dei promessi sposi Newland Archer (Daniel Day-Lewis) e May Welland (Wynona Ryder) nella New York del 1870, è intessuta da Scorsese su una volontà ossessiva della collettività ricca e colta di evitare la perdizione dei suoi membri. L'oscillazione del protagonista tra la rettitudine della conservazione appresa dalla generazione precedente, per cui è necessario sopprimere la sua insana passione nei confronti della scandalosa transfuga dal matrimonio Ellen (Michelle Pfeiffer), e la verità irresistibile del desiderio che prova nei confronti della donna (tanto più forte quanto più la vede come preda immorale di uomini senza scrupolo come Julius), lo porta a vivere una lacerazione tra volontà e azione. In un modello di vita totalmente amministrato, la colpa più grande consiste nell'impossibilità di giungere alla soddisfazione senza averla sperimentata, e dunque restare incessantemente in un moto verso l'altro che nega ciò che si possiede in quanto falso, scaturito da una morale che impone una resistenza al manifestarsi dell'errore e una perseveranza nelle sue maglie che nulla può redimere. In questo senso, il desiderio di Newland Archer diventa eversivo come spia del falso della dimensione sociale dei rapporti di coppia: altrimenti, nell'incontro spontaneo e appagato con un altro desiderio, il desiderio smetterebbe la sua funzione perturbante, e diventerebbe conciliazione della soggettività con il vincolo esterno, condivisione non imposta, scelta libera e definitiva come principio di pienezza e corrispondenza della propria appartenenza a qualcuno o al qualcosa che questo qualcuno genera. Per tutta la vita l'esteta Archer, dialettico e pregiudiziale rampollo della *upper class*, non farà altro che attaccarsi all'alibi fornito dalle tappe biologiche ipostatizzate dalla sua classe (il matrimonio, il primo figlio) per compiere un rito apotropaico dal suo vero oggetto d'amore, che gli dà il panico da largo dell'insicurezza d'essere riamato, oltre che quello della perdita delle proprie posizioni di privilegio. Così effettua una serie



di scelte nell'illusione di aggiustarsi la vita, forzandosi a tener fede alla giovane e antiquatissima May. Ma Newland è un illuso e un sentimentale, gli mancano il cinismo e la falsità tanto per riuscire a superare la sua mentalità d'origine che per rinchiudersi in una serie di valori che non riconosce: così, solo alla fine scoprirà il vero scandalo della sua esistenza, che tutto ciò che gli è apparso come gesto magnanimo e scelta per spirito di sacrificio nei confronti della sua donna, è in realtà il frutto di una precisa orchestrazione dei parenti e degli amici di May che hanno corrotto Ellen allontanandogliela. È qui che si insinua la sottile sconfitta del personaggio: pur avvertendo il suo irretimento infame, Newland non riesce ad abbandonare l'alveo odioso del suo inganno, e resta accanto a May. Neppure trent'anni dopo, alla morte della moglie, liberato dal fardello materiale del sacrificio, la sua situazione cambierà: Newland non avrà il coraggio di incontrare neanche allora l'oggetto del suo amore, rinuncerà ancora, sospeso nell'ambiguità tra codardia, impotenza ed eccesso di sentimentalismo del suo compiaciuto «essere all'antica», ad affrontare il suo trauma passionale. Così il personaggio di Newland Archer riflette appieno tutti i cliché dell'eroe del *romance* sentimentale romanzesco, e recupera il senso del melodramma del cinema muto in uno struggimento per eccesso d'amore che sfocia nella rinuncia e nella frustrazione. Se in *New York, New York* Scorsese usava elementi di enfasi fiabesca per rompere l'organicità del racconto e generare *pathos* con schermaglie d'amore e sentimenti che esplodono e si ricompongono senza cause apparenti al di là dell'orgoglio sentimentale, nella pacatezza obbligata dei rituali dell'America vittoriana e della rappresentazione in costume, la stessa concitazione è espressa in maniera embrionale, in una serie di «universali» del comportamento amoroso di livello *etologico*, costanti dell'affettività negate dall'obbligo sociale che trasforma la possibilità del dramma in un gioco delle parti. Che si tratti della compressione del soggetto nei doveri del decoro vittoriano o della necessaria emancipazione delle star del jazz dai sogni d'amore, insomma, poco importa: il melodramma è ridotto dal regista di Little Italy a un «gioco di ruolo» che trova la sua dimensione drammatica proprio nel confermare la saggezza storica e popolare dei proverbi e del sempre uguale, nel riflettere l'innata tendenza della storia del mondo a compiersi in percorsi segnati e tappe ineludibili, che rendono sul piano sociale ogni dramma morale «normale», per quanto strazianti possano esserne i risvolti. Se esiste una linea critica nel melodramma scorsesiano, dunque, essa si ferma a un livello di suggerimento (pre-analitico) dei problemi e dei conflitti, a una loro fusione anarcoide nel regno del sogno di realizzazione del desiderio che rifiuta ogni etichetta morale. Ma di una coscienza conseguente, non sembra esserci neanche l'ombra.

L'apparire della lacerazione sentimentale nel dramma dell'auto-modificazione corporea e dell'arbitrio della scelta sessuale che accomuna in una precisa volontà di scabrosità *M. Butterfly* di Cronenberg e *Philadelphia* di Demme, rimette in gioco i rassicuranti ghetti della certezza trasgressiva, e pone un interrogativo sulla precarietà di certe condizioni che su un piano critico si riduce sostanzialmente al tema della «normalità del diverso» in senso astratto. L'uso più che morale moralistico del melodramma omosessuale in Demme, per esempio, ha qualcosa di involontariamente scandaloso. Nel ripristinare l'associazione tra omosessualità maschile e AIDS che autori europei come Vecchiali avevano affrontato ed esaurito per tempo da un decennio, il melodramma omosessuale di produzione americana stenta comunque a dialettizzarsi poiché si pone, per principio, in una dimensione di pseudo-trasgressione già di per sé mitica, che non corrisponde affatto al nocciolo etico del problema. Di una condizione sessuale come l'omosessualità, un simile melodramma non va a toccare che l'aspetto sentimentale, che rimarrebbe invariato anche a prescindere dalla condizione stessa di «diversità», che finisce per fargli da semplice «coloritura» estrema.

Il melodramma omosessuale si sviluppa in Europa nel dopoguerra (si pensi solo alla matrice radicale di *Un chant d'amour* di Jean Genet). I melodrammi fassbinderiani, dove la diversità e la rimozione sociale dell'amore tendono a disegnare i contorni della tragedia con un movimento analogo a quello di *Volti* di Cassavetes per l'adulterio, nel sentimento di «normalità» disperatamente inattuabile dell'atto socialmente trasgressivo (e non della persona), hanno qualcosa di profondamente morale nel loro moto di contestazione minoritaria del pregiudizio. Negli Stati Uniti, invece, una centralità del tema, rispecchiando la completa rimozione hollywoodiana nei confronti dell'abusato amore omosessuale tra star nascosto dietro la facciata di virilità familiare e paterna dei grandi attori della Hollywood classica, la si ha solo a partire dagli anni '80, allorquando la morte per AIDS di Rock Hudson dà il via a una serie di confessioni a catena nell'ambito dell'«entertainment business» che fanno registrare una plateale inversione di tendenza, inserendo nel business l'aspetto ghiottamente «maledetto» dell'omosessualità: andando dunque a parare in una mitologia a cui l'Europa aveva rinunciato almeno dai tempi di Oscar Wilde a favore di una fondamentale autoironia. L'inammissibilità del desiderio omosessuale e la sua condanna esiziale nell'AIDS come correlato della colpa del diverso si ritrovano in *Philadelphia* già nel casting: l'omosessualità viene esplicitamente eterosessualizzata, dal momento in cui la coppia gay è interpretata, secondo uno schema di rimozione operante già ai tempi del teatro elisabettiano, da attori ri-



gorosamente *non omosessuali*, Tom Hanks e Antonio Banderas. Del resto il dramma del protagonista, l'avvocato Andrew Beckett (Tom Hanks), deriva solo in ultima istanza dal fatto di essere un gay malato terminale di AIDS. È l'accusa di inadempienza professionale quella da cui formalmente deve difendersi, quella che lede di più il suo orgoglio di «cittadino osservante». Dunque, per controbattere l'accusa, Andrew si sbraccia per dimostrare prima di tutto di svolgere la sua funzione sociale in modo conforme, perfettamente integrato alle leggi della comunità, cosa che la sua «maledizione» sessuale non può e non deve intaccare. Solo gradualmente l'ambiente gay appare all'orizzonte del film, come ghetto disperato in cui rifugiarsi prima di dimettere le spoglie mortali, fatto di party e momenti di *spleen* stimolati dall'ascolto dell'opera lirica (il già citato *Andrea Chenier* di Giordano, doppia, infelice allusione al nome del protagonista Andrew e al tribuno rivoluzionario francese e personaggio storico da cui è tratto il dramma lirico). È paradigmatico che la redenzione di Andrew da parte della società degli spettatori arrivi solo quando riesce a trasmettere al suo «sano» (né malato, né gay) avvocato Joe (Denzel Washington), eterodosso e non solo sessualmente, ma per converso nero (nessuno è perfettamente integrato, altro messaggio ossessivamente implicato del film), l'idea di essere un *essere umano*, prima e oltre la sua omosessualità che l'AIDS segnala, condanna e punisce di per sé. L'opinione pubblica portatrice del pregiudizio contro cui si combatte, che spinge ai lati dell'inquadratura e a cui l'autore ammicca in continuazione, è catturata dal cammino di graduale tranquillizzazione compiuto dall'avvocato nero, che a poco a poco smussa snocciolandoli tutti i cliché omosessuali, fino a giungere alla convinzione che in fondo si tratta di non ammettere un pensiero di esclusione della «diversità», e non di difendere i diritti di un omosessuale malato terminale di AIDS. L'irresistibilità del melodramma consiste dunque nel rendere ambiguo il giudizio sul personaggio nel quale tutti gli spettatori *devono* identificarsi, l'avvocato nero (dunque un diverso, non sospettabile di pregiudizio) che passa dal razzismo sostanziale che la società impone alla sua funzione di difensore della legge dei più, alla commozione per un essere in fondo innocuo e attaccato solo perché «ama in maniera diversa». L'identificazione del pregiudizio con l'opinione pubblica e i mass media è allora quantomeno curiosa, visto che la tesi da dimostrare è che anche un omosessuale può essere come tutti gli altri: il che, oltre che un falso, nella misura in cui esalta e ammette solo il movimento di sussunzione omologante del diverso nella normalità, è anche un assurdo. Sarebbe al contrario l'idea stessa di «diversità», fulcro dell'ideologia omosessuofoba e pregiudizio capovolto, a non dover essere accettata come parametro



di giudizio. Con *Philadelphie* Demme drammatizza non tanto i termini della tragedia privata (Andrew resta pur sempre un essere irredimibile disastroso dalla sua diversità che Dio ha condannato), ma quelli della condanna pubblica (perché prendersela con un diverso se poi «funziona come un normale»? ). Insomma, una concezione lontana milioni di anni luce da quella di Fassbinder, in cui a essere rappresentata in modo perverso era in principal modo l'onnipotenza presunta della normalità, il carico assurdo del «diritto del più forte» che si abbatte su chiunque infranga i dogmi «biologici» dell'esistenza.

Non diversamente brulica di disinteresse nei confronti del punto di vista del diverso il pur calibratissimo melodramma *M. Butterfly* di Cronenberg, dove il dramma della transessualità non riguarda il transessuale nascosto Song Liling (John Lone) che canta per l'Opera di Pechino, ritratto come una spia cinica ed estremamente consapevole nel suo inganno, ma il povero diplomatico francese René Gallimard (Jeremy Irons) che, pur mettendocela tutta, cade in un incubo senza fondo, quello della sua coscienza: non può accettare che il suo amore, che reputa puro e vero, si scontri con l'evidenza di qualcosa che somiglia a una scoperta involontaria della sua cripto-omosessualità. *M. Butterfly* inserisce così il dramma della diversità sessuale all'interno delle più ampie tematiche della mutazione e del transgenderico tipiche di Cronenberg, di ciò che attrae in quanto mostruosità, modificazione corporea, duplicità irrisolta, incubo sociale. Il tratto più interessante del film è quello che va a toccare il meccanismo autopoietico del desiderio, il delicato ambito per cui l'oggettività, rispetto alle proprie emozioni, non conta nulla. L'autodenuncia della mistificazione non sana però l'inganno: l'atmosfera algida e teatrale che assorbe l'allucinato amore esotico del protagonista rimane la stessa anche nel pieno sviluppo del suo sentimento amoroso. Come in un finale di *M, il mostro di Düsseldorf* (*M*, 1931, di Fritz Lang) alla rovescia, con un gesto moralmente ambiguo addebitabile più all'emersione costante del rimosso che non all'onta della condanna diplomatica, Gallimard, novella Butterfly pucciniana, giungerà lucidamente al suicidio dopo aver messo in scena per un pubblico di carcerati (quindi degli ultimi al mondo autorizzati a giudicare, oggetti espliciti della condanna sociale), in maniera plateale, vestito come la primadonna che ha rifiutato di essere in vita a causa della sua insana passione, il dramma di *Madama Butterfly*, identificandosi col personaggio e prendendo per l'ultima e definitiva volta le distanze dal suo oggetto d'amore perduto. Così, alla fine del suo percorso, il melodramma americano sembra essere piombato, in virtù del suo manierismo progressista (che corrisponde in tutto e per tutto a quello dei suoi ultimi governi), in uno stato di regressione che lo riporta ai tem-

pi dell'anteguerra, al ricorso falsario a figure di eroi «moderni» sintomo dei tempi che cambiano. Al posto della faccia da schiaffi di Mickey Rooney, vicende tutte ugualmente scabrose in balia di ideologie mal masticate, fatte di stereotipi senza corpo e puri concetti che dovrebbero raffigurare lo spiazzamento del soggetto in una società che si vuole aperta, ma che è ricolma di pregiudizi alla rovescia. Ne è sintomo evidente l'ansia di impegno di film come *Dead Man Walking* (*id.*, 1996 di Tim Robbins), costruiti dall'America a uso e consumo dell'America, come lo «scudo spaziale» dei tempi di Reagan: in un moto di emancipazione culturale che vuole riguardare tutti, e in cui non si sa più chi dovrebbe essere il nemico conservatore contro cui rivolgere le proprie canoniche invettive.

<sup>1</sup> Northrop Frye, *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 1969, p. 103.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 53 (il corsivo è nostro).

<sup>4</sup> Pietro Montani, introduzione a Sergej M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, Marsilio, Venezia 1981, p. XII.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. XIV.

<sup>6</sup> Sergej M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, cit., p. 171.

<sup>7</sup> *Ivi*, pp. 171-172.

<sup>8</sup> Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, p. 176.

<sup>9</sup> Walter Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo*, Einaudi, Torino 1986, p. 599.

<sup>10</sup> Gilles Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1989, p. 264.

<sup>11</sup> Theodor W. Adorno - Hans Eisler, *La musica per film*, Newton Compton, Roma 1975, p. 78.

<sup>12</sup> Gilles Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-movimento*, cit., p. 265.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>14</sup> *Ivi*.