

Il melodramma classico
hollywoodiano

*Classical Hollywood
melodrama*

Luciano Mariani

info@cinemafocus.eu

Indice

Prima parte [Vai alla versione online](#)

1. *Introduzione*
 - Magnifica ossessione
2. *Le origini del melodramma e le sue mutevoli definizioni*
3. *Le connotazioni socio-culturali del melodramma classico hollywoodiano*
4. *La famiglia in crisi: il melodramma "al maschile"*
 - Come le foglie al vento
 - A casa dopo l'uragano
 - La gatta sul tetto che scotta

Seconda parte [Vai alla versione online](#)

5. *La famiglia in crisi: il melodramma "al femminile"*
 - Magnifica ossessione
 - Amore sublime
 - Perdutamente tua
 - Lo specchio della vita
6. *La famiglia in crisi: figli tormentati*
 - La valle dell'Eden
 - Gioventù bruciata
7. *Eccesso totale: pazzia in famiglia*
 - Femmina folle
 - Dietro lo specchio
8. *Conclusione*

Contents

Part 1 [Go to online version](#)

1. *Introduction*
 - *Magnificent obsession*
2. *The origins of melodrama and its changing definitions*
3. *The socio-cultural connotations of classic Hollywood melodrama*
4. *The family in crisis: the "paternal" melodrama*
 - *Written on the wind*
 - *Home from the hill*
 - *Cat on a hot tin roof*

Part 2 [Go to online version](#)

5. *The family in crisis: the "maternal" melodrama*
 - *Magnificent obsession*
 - *Stella Dallas*
 - *Now, voyager*
 - *Imitation of life*
6. *The family in crisis: tormented sons*
 - *East of Eden*
 - *Rebel without a cause*
7. *Total excess: madness in the family*
 - *Leave her to heaven*
 - *Bigger than life*
8. *Conclusion*

Prima parte

Part 1



Magnifica ossessione/*Magnificent obsession* (by Douglas Sirk, USA 1954)

1. Introduzione

Magnifica ossessione

Ecco un breve riassunto della trama di *Magnifica ossessione* (il film completo è disponibile [qui](#)):

Il ricco e viziato playboy Bob (Rock Hudson) perde il controllo del suo motoscafo e viene salvato grazie a un rianimatore situato nella casa del dottor Phillips dall'altra parte del lago. Allo stesso tempo, il dottor Phillips subisce un attacco di cuore e, non essendo disponibile il rianimatore, muore.

La sua vedova, Helen (Jane Wyman) apprende presto da un amico, Edward, che suo marito le ha lasciato pochi soldi, poiché era così generoso e altruista che spesso si rifiutava di essere pagato per le sue prestazioni. In una successiva visita all'ospedale, Helen scopre la vera identità di Bob. Dopo che Bob è stato dimesso, lascia una festa, ubriaco, e finisce a casa di Edward, dove viene a conoscenza della "filosofia" del defunto dottor Phillips e decide di abbracciarla lui stesso.

Bob, però, si innamora di Helen e, mentre lei scappa dalle sue *avances*, viene investita da un'auto e rimane cieca a causa dell'incidente. Con il cuore spezzato, Bob decide di diventare un medico e nel frattempo va spesso a trovare Helen, con la scusa di essere un povero studente di medicina.

Bob fa in modo che Helen consulti i migliori chirurghi oculistici d'Europa, ma quando le viene detto che non c'è speranza, va a trovarla nel suo

1. Introduction

Magnificent obsession

The following is a short summary of the plot of Magnificent obsession (the full film is available [here](#)):

The rich and spoiled playboy Bob (Rock Hudson) loses control of his speedboat and is saved thanks to a resuscitator located in Dr. Phillips's house across the lake. At the same time, Dr. Phillips suffers a heart attack and, the resuscitator not being available, dies.

His widow, Helen (Jane Wyman) soon learns from a friend, Edward, that her husband has left her little money, since he was so generous and altruistic that he often refused to be paid for his practice. On a later visit to the hospital, Helen learns Bob's true identity. After Bob is discharged, he leaves a party, drunk, and ends up in Edward's house, where he learns about the late Dr. Phillips's "philosophy" and decides to try it out on himself.

Bob, however, falls in love with Helen and, while she is running away from his advances, she is hit by a car and is left blind as a result of the accident. Broken-hearted, Bob decides to become a doctor and in the meantime often visits Helen, under the guise of being a poor medical student.

Bob arranges for Helen to consult the best eye surgeons in Europe, but when she is told that there is no hope, he visits her at her hotel and when he discovers that she has guessed his real

albergo e, quando scopre che ha indovinato la sua vera identità, le chiede di sposarlo. Helen, tuttavia, sente che sarà un peso per lui e fugge.

identity, asks her to marry him. Helen, however, feels that she will be a burden to him and runs away.

Dopo molti anni, Bob è diventato uno stimato ed impegnato chirurgo del cervello. Una sera, quando Edward lo informa che Helen sta morendo in un ospedale locale, Bob corre immediatamente da lei, solo per scoprire che ha bisogno di un complesso intervento chirurgico al cervello per essere salvata. Bob decide di operarla. Alla fine della lunga notte dopo l'operazione, Helen si sveglia e scopre che ora può vedere, il che significa anche che lei e Bob potranno sposarsi.

After many years, Bob has become a very dedicated and successful brain surgeon. One evening, when Edward informs him that Helen is dying at a local hospital, Bob immediately runs to her, only to find out that she needs complex brain surgery to be saved. Bob decides to operate on her. At the end of the long night after the operation, Helen wakes up and discovers that she can now see - which also means that she and Bob will be able to marry.

Al giorno d'oggi, la maggior parte di noi probabilmente etichetterebbe questa storia come "melodramma" o "melodrammatica". Perché? Se guardiamo un dizionario, troviamo che la definizione corrente di queste due parole è:

* **melodramma**: 1. una storia, lavoro teatrale o romanzo che è pieno di eventi emozionanti e in cui i personaggi e le emozioni sembrano essere esagerate per essere vere; 2. eventi, comportamenti, ecc. che sono esagerati o estremi
* **melodrammatico**: (*spesso peggiorativo*) pieno di emozioni o eventi eccitanti ed estremi; comportarsi o reagire a qualcosa in modo esagerato (*Nota 1*)

La storia di *Magnifica ossessione* sembra adattarsi abbastanza bene a queste definizioni: è una lunga catena di eventi eccitanti, ma straordinari, la maggior parte dei quali sono tristi e tragici; ci sono coincidenze sorprendenti (ad esempio Bob provoca involontariamente la morte del dottor Phillips; Helen viene investita da una macchina mentre lei sta fuggendo da Bob, lei soffre di una malattia del cervello e Bob è diventato un brillante chirurgo, etc.); i personaggi sono buoni o cattivi all'inizio, ma possono cambiare all'improvviso (Bob decide di rinunciare alla sua vita inutile per diventare un medico); bastano pochi anni non solo perché Bob diventi un medico, ma anche un brillante chirurgo di successo; e, nonostante le condizioni estremamente gravi di Helen, lui opera su di lei,

Nowadays, most of us would probably label this story as "melodrama" or "melodramatic". Why? If we look at a dictionary, we find that the current definition of these two words are:

* **melodrama**: 1. a story, play or novel that is full of exciting events and in which the characters and emotions seem to be exaggerated to be real; 2. events, behaviour, etc. which are exaggerated or extreme
* **melodramatic**: (often disapproving) full of exciting and extreme emotions or events; behaving or reacting to something in an exaggerated way (Note 1)

The story of Magnificent obsession seems to fit these definitions quite well: it is a long chain of exciting, yet extraordinary events, most of which are sad and tragic; there are astonishing coincidences (e.g. Bob inadvertently causes Dr. Phillips's death; Helen is hit by a car while she is running away from Bob; she suffers from a brain illness and Bob happens to be a brilliant surgeon; etc.); the characters are either good or bad at the start, but they can change quite suddenly (Bob decides to give up his useless life to become a doctor); it takes just a few years not only for Bob to become a doctor, but also to become a brilliant brain surgeon; and, in spite of Helen's extremely serious condition, he operates on her, and the result is not only that her life is saved, but also that she regains her sight. Everything is so "exaggerated" that it hardly seems to belong to a "normal", real life - with

e il risultato non è solo che le salva la vita, ma anche che le fa riacquistare la vista. Tutto è così "esagerato" che difficilmente sembra appartenere a una vita "normale", reale - con il "lieto fine" che in pochi secondi sembra risolvere le dolorose contraddizioni a cui abbiamo assistito durante tutto il film.

Tuttavia, si noti che l'aggettivo "melodrammatico" viene spesso utilizzato con connotazioni negative: "Le reazioni di Maria sono sempre melodrammatiche" implica che Maria reagisce alle circostanze anche ordinarie in modi esagerati ed estremi, e che non si tratta di un comportamento da approvare o lodare.

Quindi, quando parliamo oggi di "melodramma cinematografico", siamo propensi a valutarlo alla luce delle attuali definizioni date dal dizionario. Tuttavia, come vedremo presto, "melodramma" non è sempre stato definito in questi termini e, inoltre, qualificare "il melodramma" come genere cinematografico non è né così semplice né così scontato. Inoltre, le qualità del "melodramma" che vediamo all'opera in *Magnifica ossessione*, non hanno solo a che fare con la storia o la trama e i suoi personaggi, ma anche - e soprattutto - con la sua forma o stile, che esploreremo in dettaglio nelle sezioni seguenti.

2. Le origini del melodramma e le sue mutevoli definizioni

La parola "melodramma" deriva dal greco e denota una narrazione ("dramma") supportata dalla musica ("melo"). Il forte legame originale tra il linguaggio verbale e altre forme d'arte costituisce una delle caratteristiche principali del melodramma - vedremo presto che non solo la musica, ma il *design* e la messa-in-scena (compreso, ad esempio, l'uso dei colori, delle luci e degli "oggetti di scena") sarebbero rimasti ingredienti essenziali di questo tipo di spettacolo.

Le origini del melodramma sono state fatte risalire alla tragedia greca, ai "drammi morali" medievali, al dramma romantico francese e ai romanzi sentimentali inglesi del XVIII e XIX secolo e, più vicino alla nascita del cinema,

the "happy ending" which just in a matter of seconds seems to solve the painful contradictions we have witnessed all through the movie.

However, notice that the adjective "melodramatic" is often used with disapproving connotations: "Mary's reactions are always melodramatic" implies that Mary reacts to even ordinary circumstances in exaggerated, extreme ways, which is not a behaviour to be approved or praised.

*So when we talk about a "film melodrama" today, we are inclined to evaluate it in the light of the current definitions given by the dictionary. However, as we shall soon see, "melodrama" has not always been defined in such terms, and, in addition to that, qualifying "melodrama" as a film genre is neither so simple nor straightforward. Besides, the qualities of "melodrama" which we see at work in *Magnificent Obsession*, have not only to do with the story or plot and its characters, but also - and most importantly - with its form or style, which we will explore in detail in the following sections.*

2. The origins of melodrama and its changing definitions

The word "melodrama" comes from the Greek and marks a narrative ("drama") supported by music ("melo"). The original strong link between verbal language and other art forms constitutes one of the main features of melodrama - we shall soon see that not just music, but design and mise-en-scène (including, e.g. the use of colours, lighting and "stage props") were to remain essential ingredients of this kind of spectacle.

The origins of melodrama have been traced back to Greek tragedy, medieval morality plays, the French romantic drama and the English sentimental novels of the 18th and 19th century, and, closer in time with the birth of cinema, Italian opera (which can still be referred to as "melodramma" in Italian) and the popular Victorian stage plays. So the connection with music and the theatre has always been at the basis of the melodramatic form.

all'opera italiana (che può ancora essere indicata come "melodramma" in italiano) e le popolari rappresentazioni teatrali vittoriane. Quindi il legame con la musica e il teatro è sempre stato alla base della forma melodrammatica.

Con l'avvento del cinema, le forme narrative melodrammatiche furono rapidamente adottate, non solo come eredità del teatro vittoriano, ma anche perché i film muti implicavano che il linguaggio verbale doveva essere fortemente supportato, se non del tutto sostituito, da mezzi non verbali, cioè gesti, espressioni del viso, contatti oculari, ecc., che si prestavano abbastanza bene alla recitazione melodrammatica. Da non dimenticare, come abbiamo appena notato, la presenza della musica in uno spettacolo fatto di film muti, con un pianoforte o un organo, e talvolta un'orchestra completa, che accompagnava e commentava ciò che accadeva sullo schermo.

L'arrivo del suono alla fine degli anni '20 ha in parte risolto questa situazione, con il linguaggio verbale ora completamente disponibile, ma, non a caso, nuovi sviluppi tecnologici, come i formati *widescreen* come il Cinemascope, i film a colori e nuove possibilità per i movimenti della macchina da presa, ancora una volta hanno consentito ed enfatizzato una messa in scena ricca ed esuberante, che fu uno dei tratti caratteristici dei classici melodrammi hollywoodiani degli anni Cinquanta.

Il melodramma viene spesso definito un genere cinematografico, ma il suo significato è cambiato notevolmente nel corso del tempo. Fino agli anni '70, il termine era usato per riferirsi a tutti i film che mostravano sentimenti e passioni intense ed estreme (in altre parole, "thriller"), con l'intenzione di sollevare le emozioni del pubblico anche al di là di ciò che sarebbe stato considerato giustificabile in termini estetici - quindi la maggior parte, se non tutti, i generi potevano essere etichettati come "melodramma", tra cui, ad es. film polizieschi, western e persino film di guerra e horror e, forse, tutte le forme di cinema muto. Nello stesso periodo, sono comparsi sottogeneri della forma melodrammatica, ad es. il melodramma familiare, romantico,

With the advent of the cinema, melodramatic narrative forms were quickly adopted, not just as a legacy of Victorian theatre, but also because silent movies meant that verbal language had to be strongly supported, if not entirely replaced, by non-verbal means, i.e. gestures, face expressions, eye contact, etc., which lent themselves quite well to melodramatic acting. Not to be missed is, as we have just noticed, the presence of music in silent movie performance, with a piano or organ, and sometimes a full orchestra, accompanying and commenting what went on on the screen.

The coming of sound at the end of the 1920s partly redressed this situation, with verbal language now fully available, but, not by chance, new technological developments, like wide-screen formats like Cinemascope, full colour films, and new possibilities for camera movements, once again allowed and emphasised rich and exuberant mise-en-scène, which was one of the characteristic features of classic 1950s Hollywood melodramas.

Melodrama is often defined as a film genre, but its meaning has changed considerably in the course of time. Until the 1970s, the term was used to refer to all movies which displayed intense, extreme feelings and passions (in other words, "thrillers"), thus intending to raise the audience's emotions even beyond what would be considered as justifiable in aesthetic terms - thus most, if not all, genres could be labelled as "melodrama", including, e.g. crime films, westerns, and even war and horror films, and, possibly, all forms of silent cinema. During the same period, there appeared sub-genres of the melodrama form, e.g. family, romantic, psychological melodrama, often in connection with what became known as "the woman's film". In addition, the term was often used in a pejorative sense, much as the dictionary definition mentions in today's usage of the word.

The meanings of "melodrama" and "melodramatic" also point to the still debated difficulty of defining melodrama as a single, overarching genre. While "classic" melodrama can surely be referred back to the work of gifted,

psicologico, spesso in connessione con quelli che vennero etichettati come "film femminili". Inoltre, il termine è stato spesso usato in senso peggiorativo, proprio come la definizione del dizionario menziona nell'uso odierno della parola.

I significati di "melodramma" e "melodrammatico" indicano anche la difficoltà, ancora dibattuta, di definire il melodramma come un genere unico e generale. Mentre il melodramma "classico" hollywoodiano può sicuramente essere riferito al lavoro di registi dotati e affermati (come Douglas Sirk, Vincente Minnelli e Nicholas Ray), attivi nel sistema hollywoodiano degli anni '50, storie, temi e sequenze "melodrammatici" si possono trovare nella maggior parte dei film di tutti i tempi, sebbene, come vedremo, non nella forma/stile e con il significati socio-culturali e psicologici veicolati dal melodramma "classico" di Hollywood.

3. Le connotazioni socio-culturali del melodramma classico hollywoodiano

Il pubblico che guarda un particolare tipo di film in un particolare momento storico può apprezzare o interpretare quel film in modi particolari. Allo stesso modo, i critici possono valutare lo stesso film secondo diversi criteri specifici. Ciò significa che pubblici diversi e critici diversi, guardando lo stesso film in un momento diverso della storia, possono trovare punti di vista e interpretazioni completamente diversi.

Questo è quello che è successo con il melodramma. Le storie "più grandi della vita" raccontate nei classici melodrammi hollywoodiani degli anni '50, ad esempio, potrebbero effettivamente aver incontrato i sentimenti e i problemi del pubblico dell'epoca: "Il pubblico dei "film femminili" e dei melodrammi è spesso caratterizzato come composto da casalinghe frustrate, oppresse dai doveri della maternità e del matrimonio, dalla frustrazione sessuale e dalle fantasie perdute dell'amore romantico. In questa prospettiva, i "film femminili" e i melodrammi degli anni

accomplished directors (such as Douglas Sirk, Vincente Minnelli and Nicholas Ray) working in the Hollywood system in the '50s, "melodramatic" stories, themes and sequences can be found in most movies of all time, although, as we shall see, not in the form/style and with the socio-cultural and psychological meanings conveyed by "classic" Hollywood melodrama.

3. The socio-cultural connotations of classic Hollywood melodrama

Audiences watching a particular kind of film at a particular time in history may appreciate or interpret that film in particular ways. Likewise, critics may evaluate the same film according to some specific criteria. This means that different audiences and different critics, watching the same film at a different time in history, may come up with altogether different views and interpretations.

This is what happened with melodrama. The "bigger than life" stories told in classic Hollywood melodramas of the '50s, for instance, may indeed have resonated with their audience's own feelings and problems: "The audience for women's pictures and melodramas is most often characterized as composed of frustrated housewives, oppressed by the duties of motherhood and marriage, by sexual frustration and lost fantasies of romantic love. In this view, the women's pictures and melodramas of the 1940s and 1950s gave cultural expression to these frustrations, offering in vicarious outlets escapist fantasy, rage, or sublimation." (Note 2).

Indeed, just a few decades later, starting in the 70s, the same films were started to be viewed in quite different terms, especially by critics and film scholars who were now approaching film studies with Marxist, psychoanalytic and feminist standpoints. Beyond the surface, melodramas started to be interpreted as a critique of the family system and the American middle-class values which they so effectively portrayed; Douglas Sirk himself, after he left Hollywood and retired to Europe, accepted the view that his films could be interpreted as a

Quaranta e Cinquanta hanno dato espressione culturale a queste frustrazioni, offrendo per vie secondarie fantasie di fuga, rabbia, o sublimazione." (Nota 2).

In effetti, solo pochi decenni dopo, a partire dagli anni '70, gli stessi film iniziarono ad essere visti in termini abbastanza diversi, soprattutto da critici e studiosi di cinema che si avvicinavano ora agli studi cinematografici con punti di vista marxisti, psicoanalitici e femministi. Al di là della superficie, i melodrammi iniziarono a essere interpretati come una critica del sistema familiare e dei valori della classe media americana che rappresentavano così efficacemente; lo stesso Douglas Sirk, dopo aver lasciato Hollywood ed essersi ritirato in Europa, accettò l'idea che i suoi film potessero essere interpretati come una critica e persino una satira del sistema culturale americano incarnato nei suoi film.

Le rappresentazioni teatrali che abbiamo menzionato come uno dei precursori del melodramma cinematografico erano spesso incentrate su problemi familiari, amori contrastati e matrimoni forzati, e questo divenne ancora più chiaro quando le tragedie (con il loro carattere aristocratico) furono sostituite da nuove forme narrative borghesi, come il romanzo sentimentale e il melodramma stesso. La visione critica del melodramma emersa dagli anni '70 in poi ha iniziato a vedere questo genere come un'incarnazione dei valori morali borghesi, con la famiglia al centro dei conflitti di classe, che ora si spostavano entro le mura domestiche, insieme alle connotazioni romantiche e sessuali. Soprattutto dopo la seconda guerra mondiale, il melodramma rappresentò così la necessità di difendere e proteggere il sistema capitalista/patriarcale della classe media, dove lavoro e casa erano ormai completamente separati - con gli uomini che trovavano la loro realizzazione nel loro lavoro e le donne, ora ritirate dal mercato del lavoro, lasciate a prendersi cura della casa (che significava anche riproduzione e quindi difesa del sistema ereditario). E questa divisione tra vita produttiva e vita personale significava che l'alienazione prodotta dalla produzione capitalista doveva

critique and even a satire of the American cultural system embodied in his own movies.

The stage plays which we have mentioned as one of the precursors of cinematic melodrama were often centred on familial problems, thwarted love and forced marriages, and this became even clearer when tragedies (with their aristocratic character) were replaced by new middle-class narrative forms, like the sentimental novel and melodrama itself. The critical view of melodrama which emerged from the '70s onwards started to see this genre as embodying bourgeois moral values, with the family at the centre of class conflicts, which were now displaced into the home, with its romantic and sexual connotations. Especially after World War II, melodrama thus represented the need to defend and protect the capitalist/patriarchal system of the middle class, where work and home were now completely separated - with men finding their realization in their job and women, now withdrawn from the labour market, left to take care of the home (which also meant reproduction and thus a defense of the inheritance system). And this division between productive and personal life meant that the alienation produced by capitalist production was supposed to be compensated through the family, a task which the family was hardly in a position to perform - rather, over-investment in the family meant an excess of psychic energy, which is so well depicted in melodramatic forms.

This Marxist interpretation of melodrama was referred back to the widespread popularity of Freudian psychoanalysis in the 1940s and 1950s, which added another dimension to the overall socio-cultural meaning of melodrama. The gap between work and home was further complicated by the contrast between the "man's space", as illustrated by film genres as the western and the urban crime and gangster movies, where the male heroes, in order to solve their oedipal complex, found their ideal territories in open spaces where they could express all their conflicts through action, and the "domestic space", where characters (especially women) naturally tended to express themselves in self-reflection and self-consciousness, unable

essere compensata attraverso la famiglia, un compito che la famiglia era a malapena in grado di svolgere - piuttosto, un investimento eccessivo nella famiglia significava un eccesso di energia psichica, che è così ben rappresentata dalle forme melodrammatiche.

Questa interpretazione marxista del melodramma è stata messa in connessione con la diffusa popolarità della psicoanalisi freudiana negli anni Quaranta e Cinquanta, che ha aggiunto un'altra dimensione al significato socio-culturale complessivo del melodramma. Il divario tra lavoro e casa è stato ulteriormente complicato dal contrasto tra lo "spazio dell'uomo", come illustrato da generi cinematografici come il western e i film di gangster, dove gli eroi maschi, per risolvere il loro complesso edipico, trovano il loro territorio ideale in spazi aperti dove poter esprimere tutti i loro conflitti attraverso l'azione, e lo "spazio domestico", dove i personaggi (soprattutto le donne) tendono naturalmente ad esprimersi nell'autoriflessione e nell'autocoscienza, incapaci di affrontare le questioni della società "esterna". Gli spazi "chiusi" della casa, della piccola città e della periferia borghese erano gli ambienti in cui i personaggi sperimentavano conflitti interni, che avevano senza dubbio la loro origine al di fuori della casa stessa, ma che potevano trovare espressione solo all'interno della famiglia, e non tanto in ciò che i personaggi effettivamente facevano o dicevano, ma nella stessa "messa-in-scena" del mondo claustrofobico in cui erano costretti a vivere. Quindi, c'è un senso di "isteria che ribolle costantemente appena sotto la superficie" e una "sensazione che ci sia sempre più da dire di quanto si possa dire" (Nota 3), che spiega il contenuto altamente drammatico di tali storie, dove sentimenti estremi sembrano sempre sul punto di esplodere, ma raramente trovano uno sbocco adeguato e soddisfacente.

Così, dagli anni '70, e grazie agli studiosi marxisti, psicoanalitici e femministi, i melodrammi (e in particolare i melodrammi hollywoodiani degli anni '50) hanno perso il loro status piuttosto basso e superficiale di "film strappalacrime", o, in termini ancora più generali, di "film di donne, per le donne" e

to confront "exterior" society issues. The "closed" spaces of the home, the small town and the middle-class suburbs were the settings where characters experienced internal conflicts, no doubt having their source outside the home itself, but which could only find expression within the family, and not so much in what the characters actually did or said but in the very mise-en-scène of the claustrophobic world in which they were forced to live. Thus, there is a sense of "hysteria bubbling all the time just below the surface" and a "feeling that there is always more to tell than can be said" (Note 3), which explains the highly dramatic content of such stories, where extreme feelings always seem on the verge of bursting out but rarely find an appropriate, satisfactory release.

Thus, since the 1970s, and thanks to Marxist, psychoanalytic and feminist scholars, melodramas (and particularly Hollywood melodramas of the '50s) lost their rather low and superficial status as "weepies", "tear-jerkers", "four-handkerchiefs pictures" or, in even more general terms, "women's films" and started to be considered as ways of criticizing the society they represented, mainly through pathos and irony. Changing critical trends, as well as changing audience reactions, now favoured an interpretation of melodrama as a critique of middle-class individualism, which found in the home and family the clearest signs of a "social and emotional alienation" which jeopardized self-fulfilment of that same individual.

4. The family in crisis: the "paternal" melodrama

Written on the wind

In Written on the wind (see trailer in Video 1 below; the full film is available [here](#)) the family in question is that of Texas oil baron Jasper Hadley, whose heirs are a disgrace: neither his weak alcoholic son Kyle (Robert Stack) nor his wild daughter Marylee (Dorothy Malone) are able to form stable relationships. Part of the family is also a geologist who has long been

cominciarono a essere considerati come modi di criticare la società che rappresentavano, principalmente attraverso pathos e ironia. Il cambiamento delle tendenze critiche, così come il cambiamento delle reazioni del pubblico, favorivano ora un'interpretazione del melodramma come critica dell'individualismo della classe media, che trovava nella casa e nella famiglia i segni più chiari di una "alienazione sociale ed emotiva" che metteva a repentaglio l'autorealizzazione dell'individuo stesso.

4. La famiglia in crisi: il melodramma "al maschile"

Come le foglie al vento

In *Come le foglie al vento* (vedi il trailer nel Video 1 qui sotto; il film completo, in inglese con sottotitoli, è disponibile [qui](#)) la famiglia in questione è quella del barone del petrolio del Texas Jasper Hadley, i cui eredi sono un fallimento: né il suo debole figlio alcolizzato Kyle (Robert Stack) né sua figlia, la dissoluta Marylee (Dorothy Malone) riescono a formare relazioni stabili. Parte della famiglia è anche un geologo che ha lavorato a lungo per la compagnia petrolifera e che è anche l'amico d'infanzia di Kyle, Mitch (Rock Hudson), tenuto in grande stima da Jasper, che disprezza entrambi i suoi figli.

Il film si apre (vedi Video 2 qui sotto) con Kyle ubriaco che guida follemente attraverso i giacimenti petroliferi di suo padre e attraverso la città che porta il nome della famiglia (Hadley), fino a quando arriva a casa, dove tutte le parti coinvolte (Marylee, Lucy e Mitch) osservano il suo arrivo dalle rispettive finestre. Si sente uno sparo e vediamo Kyle cadere a terra. La telecamera zuma su un calendario, le cui pagine il vento gira all'indietro ... ci rendiamo conto di aver appena assistito alla fine della storia e ci viene ora presentato un lungo *flashback*, che dura praticamente per tutto il film.

Siamo ormai in un passato non troppo lontano. Le cose in famiglia cambiano quando Kyle sposa impulsivamente la segretaria di New York Lucy (Lauren Bacall, ma Kyle, dopo che la coppia non riesce ad avere un bambino (a causa, come

working for the oil company, and Kyle's childhood friend, Mitch (Rock Hudson), who is held in high esteem by Jasper, who despises both his children.

The film opens (see Video 2 below) with a drunken Kyle driving crazily across his father's oil fields and through the town which carries the family's name (Hadley), until he reaches home, where all parties involved (Marylee, Lucy and Mitch) can only watch his arrival from their respective windows. A shot is heard and we see Kyle collapsing to the floor. The camera zooms in to a calendar, whose pages the wind turns backwards ... we realize that we have just witnessed the end of the story and are now introduced to a long flashback, which lasts for practically the whole movie.

We are now in a not-too-distant past. Things in the family change when Kyle impulsively marries New York secretary Lucy (Lauren Bacall), but, after the couple fails to have a baby (due to, as we later learn, to his supposed sterility) Kyle takes up drinking again and turns against Mitch, who is secretly in love with Lucy, but is also the object of Marylee's infatuation.

As the tension grows, one night, while Marylee is dancing frantically all by herself in her room, her father, disgusted at his daughter's immoral sexual behaviour, dies of a heart attack (see Video 3 below). This death precipitates the crisis: when Lucy announces her pregnancy, Kyle, assuming this is the result of Lucy's adultery with Mitch, assaults her and this causes her miscarriage. Kyle also tries to shoot Mitch, but, as Marylee struggles with her brother for the weapon, Kyle is accidentally killed.

At the inquest, a frustrated Marylee first tries to involve Mitch in Kyle's death, but eventually admits the truth. This leads to a happy ending for Mitch and Lucy, who leave the family house, leaving a distressed Marylee to mourn the death of her brother and the loss of her lover - all she is left with is the oil company, which she presumably will run alone (see Video 4 below).

apprendiamo in seguito, della sua presunta sterilità), riprende a bere e si rivolta contro Mitch, che è segretamente innamorato di Lucy, ma è anche l'oggetto dell'infatuazione di Marylee.

Mentre la tensione cresce, una notte, mentre Marylee balla freneticamente da sola nella sua stanza, suo padre, disgustato dal comportamento immorale di sua figlia, muore per un attacco di cuore (vedi il Video 3 qui sotto). Questa morte fa precipitare la crisi: quando Lucy annuncia la sua gravidanza, Kyle, supponendo che questo sia il risultato dell'adulterio di Lucy con Mitch, la aggredisce e questo le causa un aborto spontaneo. Kyle cerca anche di sparare a Mitch, ma, mentre Marylee lotta con suo fratello per togliergli l'arma, Kyle viene accidentalmente ucciso.

All'inchiesta, Marylee, frustrata, cerca prima di coinvolgere Mitch nella morte di Kyle, ma alla fine ammette la verità. Questo porta a un lieto fine per Mitch e Lucy, che abbandonano la casa di famiglia, lasciando Marylee a piangere la morte di suo fratello e la perdita del suo amante - tutto ciò che le rimane è la compagnia petrolifera, che presumibilmente gestirà da sola (vedi il Video 4 qui sotto).



Video 1



Video 2



Video 3



Video 4

Come le foglie al vento/*Written on the wind* (di/by Douglas Sirk, USA 1954)

Come le foglie al vento è un ritratto cristallino della dissoluzione della tradizionale famiglia patriarcale, causata dalla crisi dei valori dell'(alta) borghesia. Il padre è al centro di questa crisi: la sua incapacità di allevare i figli, in particolare l'erede maschio, minaccia la necessità di garantire l'eredità della famiglia attraverso un erede legittimo e capace, nonché il posto della famiglia nella comunità sociale. Tutto questo

Written on the wind is a crystal-clear portrait of the dissolution of the traditional patriarchal family, caused by the crisis of (upper) middle class values. The father is at the centre of this crisis: his inability to raise his children, particularly his male heir, threatens the need to ensure the family's inheritance through a legitimate, capable heir, as well as the family's place in the social community. All this takes

avviene all'interno della casa, che diventa l'arena in cui si manifestano influenze esterne che informano la qualità delle relazioni, con una forte componente sessuale e dove la posizione sociale e sessuale delle donne gioca un ruolo cruciale. È una lotta tra generazioni, con un figlio (sessualmente disabile o addirittura impotente?) incapace di assumere il ruolo di suo padre, e una figlia che è psicologicamente, oltre che sessualmente, instabile (anche se alla fine è lasciata sola a dirigere l'azienda di famiglia, con in mano il modello di una torre di trivellazione - un chiaro simbolo fallico - come fa suo padre nel dipinto sopra di lei, ma senza prospettive future romantiche o sessuali - vedi il Video 4 qui sotto). Alla fine, quelli che hanno una prospettiva positiva sono Mitch e Lucy, che non fanno parte strettamente della famiglia (sono una sorta di "estranei") e possono quindi sfuggire alla sua dissoluzione. Tuttavia, questo tipo di "lieto fine" non è del tutto "felice", come siamo portati a dedurre dalla predominanza dei colori freddi (verdi scuri, grigi e blu) e dallo sfondo un po' artificiale calato in ombre profonde.

Un modo per descrivere l'"estrema" disperazione del melodramma è chiamarlo "un dramma dell'impossibilità" - con personaggi che si trovano (o si mettono in) situazioni che sollevano conflitti che non possono gestire, che in effetti non possono essere risolti. Forse in nessun altro film tutto ciò è reso in modo trasparente: Marylee ama Mitch che ama Lucy che ama Kyle - che non può amare nessuno e vuole solo morire.

Tutte queste tensioni sono troppo forti e violente per essere tenute sotto controllo o anche per essere articolate in modo chiaro ed esplicito: all'interno dello spazio ristretto della casa, "traboccano" - c'è "troppo", e questo eccesso si riversa fuori dai personaggi. In altre parole, le parole non bastano e non bastano a riempire la storia o i dialoghi e servono altri elementi "esterni" per sostituirli. Ecco perché la messa in scena è così importante e così caratteristica del melodramma: ambientazioni, arredo, mobili, "oggetti di scena" come fiori e soprammobili, colori e movimenti, nel loro "eccesso", non solo esaltano le emozioni del personaggio, ma sono

place within the home, which becomes the arena where external influences manifest themselves and inform the quality of the relationships, with a strong sexual component and the women's social and sexual position playing a crucial role. It is a struggle between generations, with a son (sexually impaired or even impotent?) unable to take on his father's role, and a daughter who is psychologically, as well as sexually, unstable (although in the end, she is left alone to run the family company, holding a model oil derrick - a clear phallic symbol - in her hand, as her father does in the painting above her, but with no romantic or sexual future prospects - see Video 4 below). Eventually, those who do have a positive outlook are Mitch and Lucy, who are not strictly part of the family (they are a sort of "outsiders") and can therefore escape its dissolution. However, this sort of "happy ending" is not entirely "happy", as we are led to infer from the dominance of cold colours (dark greens, greys and blues) and the somewhat artificial background in deep shadows.

*One way of describing the "extreme" hopelessness of melodrama is to call it "a drama of impossibility" - with characters who find themselves (or put themselves into) situations which raise conflicts that they cannot handle, that indeed cannot be solved. Nowhere better than in *Written on the wind* is this made totally clear: Marylee loves Mitch who loves Lucy who loves Kyle - who cannot love anyone and just wants to die.*

All these tensions are too strong and violent to be kept under control or even to be articulated in clear, explicit ways: within the restricted space of the home, they "overflow" - there is "too much", and this excess spills over and out of the characters. Put it differently, words are not enough and not adequate to fill in the story or the dialogues and other "external" elements are called for to replace them. This is why mise-en-scène is so important and so characteristic of melodrama: settings, interior decor, furniture, "props" like flowers and ornaments, colours and movements, in their "excess", do not just heighten the character's emotions, but are themselves "embodied emotions", drawing the

essi stessi "emozioni incarnate", che attirano lo stesso pubblico nel tumulto emotivo. Basta guardare il vento e le foglie che letteralmente "invadono" la casa di famiglia nel Video 2 qui sopra; il ballo "esagerato" di Marylee, prima alla festa, nel tentativo di sedurre Mitch, e poi nella sua stanza, dove indossa un *negligé* rosso vivo (abbinato al colore dei fiori), e dove il forte volume della musica, che fa da sfondo al suo ballo freneticamente erotico, annega la tragedia della morte del padre sulle scale (Video 3 qui sopra); oppure si confrontino i colori "attenuati" del finale (Video 4 qui sopra), dove si vede Marylee, prima dietro una finestra, e poi chiusa nello studio di suo padre, con i cancelli che si chiudono dopo che Mitch e Lucy se ne sono finalmente andati.

Lo stesso regista Douglas Sirk ha commentato il suo uso del colore in questo film: "In quasi tutto il film ho usato lenti "deep focus", che hanno l'effetto di dare una durezza agli oggetti e una sorta di superficie smaltata e dura ai colori. Io volevo che questo facesse emergere la violenza interiore, l'energia dei personaggi, che è tutta dentro di loro e non può avere sfogo". (Nota 3).

A casa dopo l'uragano

Un'altra famiglia benestante è al centro di *A casa dopo l'uragano* (vedi il trailer nel Video 2 qui sotto), dove, ancora una volta, il padre, Wade (Robert Mitchum), vive con la sua bellissima moglie Hannah (Eleanor Parker), che lo disprezza e che ha cresciuto il loro figlio, Theron (George Hamilton), in piena dipendenza da lei. Theron, tuttavia, ora cerca di "diventare un uomo" ed è aiutato in questo non solo da suo padre ma anche dal fedele impiegato di Wade, Rafe (George Peppard), che gli insegna attività "virili" come la caccia - e il modo di fare con le donne.

Nel suo nuovo stile di vita, Theron rivendica il diritto di essere più indipendente ed esce con una ragazza, Libby (vedi il Video 1 qui sotto), ma apprende anche nuovi fatti sulla sua famiglia, come la reputazione di suo padre come donnaiolo e, soprattutto, il fatto che Rafe è in realtà il suo fratellastro illegittimo, che suo

audience itself into the emotional turmoil. Just look at the wind and the leaves literally "invading" the family house in Video 2 above; Marylee's "over-the-top" performance, first at the party, trying to seduce Mitch, and then in her room, where she changes into a bright red negligée (matching the colour of the flowers), and where the loud volume of the music to which she frantically and erotically dances drowns the tragedy of her father's death on the stairs (Video 3 above); or compare the "toned down" colours of the ending (Video 4 above), where Marylee is seen, first behind a window, and then closed in in her father's study, with the gates closing her in after Mitch and Lucy have finally left.

Director Douglas Sirk himself commented on his use of colour in this movie: "Almost throughout the picture I used deep-focus lenses, which have the effect of giving a harshness to the objects and a kind of enamelled, hard surface to the colours. I wanted this to bring out the inner violence, the energy of the characters, which is all inside them and can't break through." (Note 3).

Home from the hill

Another wealthy family is at the centre of Home from the hill (see trailer in Video 2 below), where, again, the father, Wade (Robert Mitchum), lives with his beautiful wife Hannah (Eleanor Parker), who scorns him and has raised their son, Theron (George Hamilton), to be dependent on her. Theron, however, now tries to "become a man" and is helped in this not just by his father but also by Wade's loyal employee, Rafe (George Peppard), who teaches him "virile" pursuits like hunting - and a way with women.

In his new lifestyle, Theron claims a right to be more independent and dates a girl, Libby (see Video 1 below left), but he also learns new facts about his family, like his father's reputation as a womanizer and, above all, the fact that Rafe is really his illegitimate half-brother, whom his father, though respecting him, considers a bastard and certainly not part of the family.

Theron becomes increasingly angry about his

padre, pur rispettandolo, considera un "bastardo" e non certo parte della famiglia.

Theron si arrabbia sempre più con la sua famiglia e li rifiuta tutti, così come Libby, che nel frattempo è rimasta incinta, senza che Theron lo sappia, e che, nella sua disperazione, si rivolge a Rafe, che accetta di sposarla per compassione. Il giorno del battesimo del neonato, Wade e Hannah finalmente si riconciliano. Tuttavia, il padre di Libby, Albert, sente i pettegolezzi che insinuano che Wade sia il vero padre del bambino e, infuriato, gli spara, subito inseguito e rintracciato da Theron. Nella lotta che segue, Theron uccide Albert e poi decide di lasciare la città per sempre.

Diversi mesi dopo, Rafe incontra Hannah sulla tomba di suo marito e la invita a far parte della vita di suo nipote, inducendola finalmente a riconoscerlo come l'erede effettivo di Wade.

family and rejects them all, as well as Libby, who, in the meantime, has become pregnant, without Theron knowing, and, in her desperation, turns to Rafe, who agrees to marry her out of compassion. On the day of the newborn baby's christening, Wade and Hannah finally reconcile. However, Libby's father, Albert, overhears gossip that Wade is the real father of the baby and, in a rage, shoots him, soon to be tracked down by Theron. In the struggle that ensues, Theron kills Albert and then decides to leave town forever.

Several months later, Rafe meets Hannah at her husband's grave and invites her to be part of her grandson's life - just as she finally acknowledges him as Wade's full heir.



Video 1



Video 2

A casa dopo l'uragano/*Home from the hill* (di/by Vincente Minelli, USA 1959)

Quindi, ancora una volta, è il ruolo del padre a essere messo in discussione. Il modello tradizionale e patriarcale di virilità che Wade rappresenta è irrimediabilmente danneggiato dal suo comportamento sessuale, dal suo distacco dalla moglie (che lo disprezza) e dal suo rapporto con il figlio, che chiaramente non riesce a tenere il passo con le richieste che gli fa. Theron è decisamente il figlio di sua madre, e Wade non può accettare che il suo figlio illegittimo Rafe, che sembra aver ereditato molto da lui in termini di carattere, appaia più forte e determinato di Theron. Così, ancora una volta, siamo nel regno dell'"impossibilità": i personaggi sono intrappolati nei loro ruoli tradizionali e nelle loro aspettative sociali, ma non possono affrontarli e non hanno via d'uscita. L'età evolutiva del sensibile Theron è messa a dura prova: non ha posto in questa famiglia disfunzionale e deve scomparire. Ancora una volta il conflitto (ricordate la trama di *Written on the wind*) viene risolto attraverso la distruzione del padre e il

*So, once again, it is the father's role that is put into question. The traditional, patriarchal model of virility Wade represents is irreparably damaged by his sexual behaviour, his detachment from his wife (who scorns him) and his relationship with his son, who clearly cannot keep up with the demands that he makes on him. Theron is very much his mother's son, and Wade cannot accept that his illegitimate son Rafe, who seems to have inherited a lot from him in terms of character, appears stronger and more determined than Theron. Thus, once again, we are in the realm of "impossibility": the characters are trapped in their traditional roles and social expectations, but cannot cope with them and have no way out. The coming-of-age of sensitive Theron is dramatically challenged - he has no place in this dysfunctional family and has to disappear. Once again, the conflict (remember the plot of *Written on the wind*) is resolved through the destruction of the father and by recourse to a sort of "outsider" - the*

ricorso a una sorta di "outsider" - il figlio illegittimo Rafe che, alla fine, riesce a conciliare il suo ruolo e status attraverso un rinnovato rapporto con la vedova di Wade Hannah (che significa anche un ripristino dei valori familiari in via di estinzione).

La gatta sul tetto che scotta

La relazione tra un padre e i suoi figli è al centro di *La gatta sul tetto che scotta*, da un'opera teatrale di Tennessee Williams (vedi il trailer nel Video 1 qui sotto), che è un esempio di un diverso tipo di "melodramma", o meglio, di momenti melodrammatici (dove i sentimenti di "eccesso" vengono portati in superficie) inseriti in un "dramma" altrimenti classico. Qui l'"eccesso" è dato dall'intensità dei sentimenti dei personaggi (soprattutto attraverso la recitazione delle due grandi star, Paul Newman ed Elizabeth Taylor).

"Big Daddy" (Burl Ives) è appena tornato dall'ospedale, apparentemente ora in buona salute. Si tiene una festa nella casa di famiglia, dove è circondato da sua moglie ("Big Mama") (Judith Anderson), suo figlio Gasper e sua moglie Mae, che hanno già diversi figli e ne aspettano un altro, e l'altro figlio Brick (Paul Newman) e sua moglie Maggie (la "gatta") (Elizabeth Taylor), che, con grande costernazione dei genitori, non ha ancora un figlio. La posta in gioco è alta, poiché è probabile che Gasper e Mae (e i loro figli) ereditano la maggior parte se non tutte le ricchezze di Big Daddy - anche questa è una fonte di conflitto tra i due fratelli (così come tra le loro mogli).

Brick, che di recente si è rotto una gamba tentando stupidamente di saltare gli ostacoli su un campo di atletica, sognando la sua gloria come giovane atleta, rifiuta l'affetto di Maggie - e sta ancora piangendo il suicidio del suo migliore amico e compagno di calcio Skip. Si sente responsabile della morte di Skip e incolpa anche Maggie, che aveva (senza riuscirci) cercato di sedurre Skip per avere il tempo (e l'affetto) di Brick più per se stessa. Ora Brick, depresso e dipendente da una stampella, si dà

illegittimo son Rafe who, in the end, is able to reconcile his role and status through a renewed relationship with Wade's widow Hannah (which also means a restoration of endangered family values).

Cat on a hot tin roof

The relationship between a father and his sons is the focus of Cat on a hot tin roof, from a play by Tennessee Williams (see trailer in Video 1 below), which is an example of a different kind of "melodrama", or rather, of melodramatic moments (where "excess" feelings are brought to the surface) embedded in an otherwise classical "drama". Here the "excess" is provided by the intensity of the characters' feelings (especially through the acting of the two big stars, Paul Newman and Elizabeth Taylor).

"Big Daddy" (Burl Ives) is just back from hospital, apparently now in good health. A party is held at his family home, where he is surrounded by his wife ("Big Mama")(Judith Anderson), his son Gasper and his wife Mae, who already have several children and are expecting another one, and his other son Brick (Paul Newman) and his wife Maggie (the "cat")(Elizabeth Taylor), who, much to the consternation of his parents, does not yet have a child. The issue at stake is high, since Gasper and Mae (and their children) are likely to inherit most if not all of Big Daddy's riches - this is also a source of conflict between the two brothers (as well as between their wives).

Brick, who has recently broken his leg by stupidly trying to leap hurdles on a track field, dreaming about his glory as a youthful athlete, rejects Maggie's affection - and is still mourning the suicide of his best friend and football teammate Skip. He feels responsible for Skip's death and also blames Maggie, who had (hopelessly) tried to seduce Skip in order to have Brick's time (and affection) more to herself. Now Brick, depressed and dependent on a crutch, turns to alcohol and nearly drives Maggie insane (see Video 3 below). However, Maggie is a tough, stubborn woman and decides to struggle both for Brick and for their place within the

all'alcol e quasi fa impazzire Maggie (vedi il Video 3 qui sotto). Tuttavia, Maggie è una donna dura e testarda e decide di lottare sia per Brick che per il suo posto all'interno della famiglia.

Gli eventi precipitano quando Big Daddy, quasi casualmente, scopre di essere malato terminale. Maggie ha difficoltà a convincere Brick ad andare a parlare con suo padre, cosa che alla fine egli fa, segnando la sua riconciliazione con Big Daddy (vedi il Video 5 qui sotto). Mentre Gasper e Mae discutono cinicamente sull'eredità, in un confronto finale Maggie rivela alla famiglia di essere incinta. Mae la chiama bugiarda, ma sia Big Daddy che Brick la supportano, anche se Brick sa che non è vero e Big Daddy lo sospetta. Tuttavia, Brick e Maggie tornano nella loro stanza e si baciano, con l'implicazione che Big Daddy alla fine avrà un nuovo erede dal suo figlio preferito Brick.

family.

The events precipitate when Big Daddy, almost incidentally, learns that he is terminally ill. Maggie has a hard time persuading Brick to go and talk to his father, which he eventually does - marking his reconciliation with Big Daddy (see Video 5 below). As Gasper and Mae cynically argue about the inheritance, in a final confrontation Maggie reveals to the family that she is pregnant. Mae calls her a liar, but both Big Daddy and Brick support her, although Brick knows that it is untrue and Big Daddy suspects it. However, Brick and Maggie go back to their room and kiss - with the implication that Big Daddy will eventually have a new heir from his favourite son Brick.



Video 1



Video 2- Italian



Video 3 - English



Video 4 - Italian



Video 5 - English

La gatta sul tetto che scotta/*Cat on a hot tin roof* (di/by Richard Brooks, USA 1958)

Big Daddy incarna ancora una volta la famiglia principalmente come rappresentante della crisi del sistema patriarcale. La questione dell'eredità è centrale, così come la capacità dei figli di portare avanti il sistema familiare dando alla luce eredi, garantendo così la continuità della famiglia come istituzione sociale ed economica. Ma, ancora una volta, il figlio (in questo caso, Brick) non sembra essere in grado di raccogliere questa sfida. Come in *Come le foglie al vento* e *A casa dopo l'uragano*, questa generazione di figli

*Big Daddy once again epitomizes the family mainly as representative of the crisis in the patriarchal system. The question of the inheritance is central, as is the ability of the sons to carry on the family system by giving birth to heirs, thus ensuring the continuity of the social and economic family status. But, again and again, the son (in this case, Brick) does not seem to be able to take up this challenge. As in *Written on the wind* and *Home from the hill*, this generation of sons cannot fulfil their father's*

non può soddisfare i desideri del padre - e Brick è l'esempio più chiaro di tutti: è ancora ossessionato dai suoi sogni giovanili, è depresso dal suicidio del suo migliore amico (con un accenno a una relazione omoerotica) e, completamente dipendente dalla sua stampella, è anche sessualmente indifeso. Il destino della famiglia sembra totalmente nelle mani del fratello Gasper e della cinica moglie Mae, che, al contrario, hanno già prodotto un numero più che sufficiente di eredi. Tuttavia, in questo film le questioni in gioco non sono solo sociali ed economiche: il cuore di Big Daddy è davvero con Brick e Maggie, e la riconciliazione finale (Video 5) mostra che l'amore è in questo caso di fondamentale importanza.

Si noti che anche in questo film il cambiamento è portato, ancora una volta, da una "estranea", la "ragazza tosta" Maggie, che non si arrende ed è pronta a lottare sia per l'affetto del marito che per il suo posto in famiglia. È lei che prende l'iniziativa e porta il dramma al culmine - prima convincendo Brick a riconciliarsi con suo padre, e poi dicendo una bugia che sa che causerà le reazioni finali della famiglia. Quindi, tutto sommato, il sistema patriarcale, e soprattutto il ruolo e lo *status* degli uomini, viene ripristinato, non prima, però, di uno sguardo attento alla crisi che il sistema stava attraversando nella società americana degli anni '50.

wishes - and Brick is the clearest example of them all: he is still haunted by his youthful dreams, is depressed by his best friend's suicide (with a hint of a homoerotic relationship), and, wholly dependent on his crutch, is also sexually helpless. The family's destiny seems totally in the hands of his brother Gasper and his cynical wife Mae, who, on the contrary, have already produced more than sufficient heirs. However, in this film the issues at stake are not just social and economic - Big Daddy's heart is really with Brick and Maggie, and the final reconciliation (Video 5) shows that love is in this case of paramount importance.

Notice that even in this movie the change is brought about, once again, by an "outsider", the "tough girl" Maggie, who does not give up and is ready to fight both for her husband's affection and for her place in the family. She is the one who takes the initiative and takes the drama to a climax - first by persuading Brick to reconcile with his father, and then by telling a lie which she knows will cause the final family's reactions. So, all in all, the patriarchal system, and especially the role and status of the men, is restored, not after more than a glimpse of the crisis that the system was undergoing in American society of the '50s.

Note/Notes

- (1) *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, University Press, Oxford.
- (2) Gledhill C. 2007. "Melodrama", in Cook P. (ed.), *The cinema book*, British Film Institute, London, p. 324.
- (3) Elsaesser T. 1972. "Tales of sound and fury: observations on the family melodrama", *Monogram* 4.

Seconda parte

Part 2

5. La famiglia in crisi: il melodramma "al femminile"

Il sistema familiare patriarcale, come delineato nella *Prima parte*, prevedeva ruoli ben definiti per tutti i membri della famiglia, e lo *status* della donna deve essere considerato come "l'altra faccia della medaglia" all'interno dello stesso contesto socio-culturale. Abbiamo già notato che le donne, confinate nei limiti della "casa" come mogli e madri, erano sottoposte a pressioni ancora maggiori in quanto centro delle tensioni e dei conflitti che provenivano da "fuori", ma venivano riportate dai loro partner, cioè dai loro mariti/padri. Il bisogno di autorealizzazione che gli uomini non potevano soddisfare nel contesto esterno del "lavoro" venivano trasferiti nella "casa", come se l'identità personale e la felicità potessero essere trovate all'interno delle (presunte) mura sicure della vita privata. Tuttavia, le donne non potevano (o, in alcuni casi, non avrebbero voluto) assumersi questa pesante responsabilità, soprattutto perché la loro soddisfazione emotiva e sessuale era spesso in contrasto con i ruoli sociali che il sistema patriarcale imponeva loro. "Questa contraddizione fondamentale costituisce la materia prima del melodramma" (Nota 1). Negli anni '50, i conflitti rappresentati nei melodrammi, più che in altri generi cinematografici più "maschili", potevano benissimo essere percepiti dal pubblico, e soprattutto da quello femminile, come lo specchio di contraddizioni reali, con l'evidenziazione dello scopo primario di mantenere la famiglia intatta anche a costo della repressione e/o del sacrificio delle donne. Mentre nei melodrammi "al maschile" le famiglie venivano solitamente salvate, anche se ciò implicava la scomparsa di "padri" inadeguati e la loro sostituzione con una "generazione successiva" di eredi più adatta, i melodrammi "al femminile" spesso mettevano le donne in situazioni impossibili, dove il frequente "lieto fine" veniva raggiunto a costo della repressione o del sacrificio femminile, come vedremo presto.

5. The family in crisis: the "maternal" melodrama

The patriarchal family system, as outlined in Part 1, entailed quite definite roles for all members of the family, and the women's status needs to be considered as the "other side of the coin" within the same socio-cultural context. We have already noticed that women, confined within the limits of the "home" as wives and mothers, were subject to even more pressures as the centre of the tensions and conflicts which came from "outside" but were brought in by their male counterparts, i.e. their husbands/fathers. The need for self-fulfilment and self-realization that men could not satisfy in the external realm of "work" were carried over into the "home", as if personal identity and happiness could be found within the (supposedly) safe walls of private life. However, women could not (or, in some cases, would not) assume this heavy responsibility - especially since their own emotional and sexual satisfaction were often at odds with the social roles that the patriarchal system forced upon them. "This basic contradiction forms the raw material of melodrama" (Note 1). In the '50s, the conflicts portrayed in melodramas, more than in other more "masculine" film genres, could well be perceived by the audiences, and especially by female audiences, as reflecting real contradictions, highlighting as they did the primary purpose of keeping the family intact even at the cost of women's repression and/or self-sacrifice. While in "paternal" melodramas families were usually saved, even if that implied the disappearance of inadequate "fathers" and their replacement with a more suitable "next generation" of heirs, the "maternal" melodramas often put women in impossible situations, where the frequent "happy ending" was reached at the cost of female repression or sacrifice, as we shall soon see.

Magnifica ossessione

Tornando a *Magnifica Ossessione* (vedi Sezione 1 - Introduzione), all'inizio del film Helen, certamente non più giovane, deve accettare il ruolo di vedova, anche se il suo desiderio di amore e affetto nella sua solitudine la porta ad accettare la compagnia di Bob (che sembra decisamente molto più giovane di lei). Tuttavia, questo passaggio da "vedova" a "donna che ha ancora desideri romantici e sessuali" non è un cambiamento del tutto socialmente accettabile, e quindi non deve essere raggiunto senza sacrifici: subisce un incidente che la lascia cieca, e il suo amore per Bob è quindi influenzato dalla sua grave limitazione. Anche quando riconosce la vera identità di Bob, decide di non sposarlo per paura di essere un peso per la sua vita - ancora una volta, il sacrificio di sé è ciò che le viene richiesto. Il suo salvataggio finale è tutto nelle mani degli uomini - medici, e in particolare Bob stesso - e si può pensare che le ultime righe dei dialoghi tra lei e Bob mostrino un leggero tocco di ironia: quando Helen dice che ora può vedere, Bob risponde, "Per favore, stai ferma .. non emozionarti ... non oggi", a cui lei risponde, "Potrò emozionarmi domani?". L'amante/medico limita e controlla l'"eccitazione" della donna - e questa sarà presumibilmente la base del lieto fine, che prevede una coppia felice ora finalmente unita con i pieni diritti di una famiglia "normale".

Amore sublime

In un film precursore dei melodrammi successivi degli anni '40, *Stella Dallas* (Barbara Stanwyck, nominata all'Oscar) è una ragazza della classe operaia determinata a migliorare la sua posizione nella vita. A tal fine, sposa Stephen (John Boles), un illustre dirigente d'azienda, dopo che la sua ex fidanzata ha deciso di sposare un altro uomo. Un anno dopo nasce la loro figlia, Laurel (Anne Shirley), e Stella trasferisce tutte le sue ambizioni di arrampicata sociale su Laurel - ma, nonostante gli sforzi di Stephen, non riesce a elevarsi ai suoi standard sociali, il che porta ad una prematura separazione.

Anni dopo, Stephen incontra Helen, che ora è una ricca vedova con tre figli, e vorrebbe sposarla, ma

Magnificent obsession

Coming back to Magnificent Obsession (see Section 1 - Introduction), early in the film Helen, certainly not in her prime, has to accept the role of widow, although her longing for love and affection to save her from loneliness leads her to accept the company of Bob (who looks definitely much younger than she does). However, this transition from "widow" to "woman still holding romantic and sexual desires" is not an altogether socially acceptable change, and is therefore not to be achieved without sacrifices: she suffers an accident which leaves her blind, and her love for Bob is thus affected by her severe limitation. Even when she recognizes Bob's true identity, she decides not to marry him for fear of being a burden to his life - again, self-sacrifice is what is required of her. Her final rescue is all in the hands of men - doctors, and particularly Bob himself - and the final lines of dialogues between she and Bob may be thought to display a slight touch of irony: when Helen says she can now see, Bob replies, "Please lie still .. don't get excited ... not today", to which she adds, "May I get excited tomorrow?". The lover/doctor limits and control the woman's "excitement" - and this will presumably be the basis of the happy ending, or, the happy couple now finally joined together with the full rights of a "normal" family.

Stella Dallas

In a forerunner of later 1940s melodramas, Stella Dallas (Barbara Stanwyck, Academy Award nominated) is a working class girl determined to improve her position in life. To this end, she marries Stephen (John Boles), a distinguished company executive, after his former fiancée has decided to marry another man. A year later their daughter, Laurel (Anne Shirley), is born, and Stella transfers all her social-climbing ambitions on to Laurel - but, despite Stephen's efforts, she fails to raise to his social standards and they soon separate. Years later, Stephen runs into Helen, who is now a rich widow with three sons, and would like to marry her, but Stella refuses to divorce

Stella rifiuta di divorziare da lui. Quando Stella porta Laurel in un *resort* di lusso, la ragazza si innamora di un ricco giovane, Richard - ma il cattivo gusto e il comportamento volgare di Stella la rendono un facile bersaglio per i suoi amici (vedi il Video 1 qui sotto), con suo grande imbarazzo. Più tardi, Stella viene a conoscenza di questo e si rende conto che la felicità di Laurel si realizzerebbe se andasse a vivere con suo padre. Quindi Stella concede il divorzio a Stephen e chiede a Laurel di andare a vivere con loro.

Laurel non lo accetta e torna da Stella, che, per provvedere al brillante futuro di sua figlia, finge di scappare in Sud America con un uomo, facendo sì che Laurel torni piangendo da suo padre. "Più tardi, Laurel e Richard si sposano. Stella li guarda scambiarsi le promesse di matrimonio dalla strada, attraverso una finestra (vedi il Video 2 qui sotto). La sua presenza passa inosservata nell'oscurità e tra gli altri spettatori curiosi. Poi se ne va via nella pioggia, sola ma trionfante per essere riuscita ad attuare la felicità della figlia." (Nota 2).

Sebbene Stella sia una ragazza della classe operaia, le sue condizioni non sono così diverse da quelle tradizionali che le donne della classe media devono sopportare. Non è in grado di elevare il suo *status* sociale e, peggio ancora, non può cambiare i suoi gusti volgari, quindi è destinata ad essere un'emarginata. Tuttavia, è pronta a sacrificare tutto per la felicità e la posizione sociale di sua figlia. Alla fine concede a Stephen il tanto agognato divorzio; fa finta con Laurel di partire per il Sud America e di non curarsi di lei; alla fine decide di guardare il matrimonio di Laurel attraverso una finestra, con le inferriate che la escludono per sempre dalla vita che ha cercato così duramente di vivere - ma alla fine la vediamo allontanarsi con un sorriso, triste ma allo stesso tempo orgogliosa di aver raggiunto il suo più grande obiettivo: la felicità di sua figlia. Il sacrificio materno è quindi la condizione che la donna deve subire per assicurarsi (nel mondo maschile) un posto sicuro per sua figlia.

him. When Stella takes Laurel to a fancy resort, the girl falls in love with a wealthy young man, Richard - but Stella's vulgar taste and behaviour make her an easy target for social despise (see Video 1 below) - to Laurel's great embarrassment. Later, Stella learns about this and realizes that Laurel's happiness would rather be with her father. So she grants Stephen a divorce and asks that Laurel go and live with them.

Laurel does not accept this and comes back to Stella, who, in order to provide for her daughter's bright future, pretends she is running away to South America with a man - causing Laurel to run crying back to her father. "Later, Laurel and Richard get married. Stella watches them exchange their wedding vows from the city street through a window (see Video 2 below). Her presence goes unnoticed in the darkness and among the other curious bystanders. She then slips away in the rain, alone but triumphant in having arranged her daughter's happiness." (Note 2).

Although Stella is a working-class girl, her plights are not so different from the traditional ones that middle-class women have to suffer. She cannot raise her social status and, worse still, cannot change her vulgar tastes, so she is destined to be an outcast. However, she is ready to sacrifice everything for her daughter's happiness and social position. She eventually grants Stephen the longed-for divorce; she pretends with Laurel that she's going away to South America and does not care for her; she finally decides to watch Laurel's wedding through a window, with the window bars excluding her forever from the life she has tried so hard to live - but in the end, we see her walking away with a smile, sad but at the same time proud to have achieved her greatest goal - her daughter's happiness. Maternal sacrifice is thus the condition the woman must suffer to secure a safe place (in a man's world) for her daughter.



Video 1



Video 2

Amore sublime/*Stella Dallas* (di/by King Vidor, USA 1937)

Perdutamente tua

Qualche anno dopo, un melodramma di grande successo, *Perdutamente tua*, riassumeva molti dei temi che abbiamo affrontato in relazione al ruolo delle donne nella famiglia e nella società nel suo insieme. Charlotte (Bette Davis) è una zitella poco attraente la cui madre l'ha privata della fiducia in se stessa. Sua cognata la presenta a uno psichiatra, il dottor Jaquith (Claude Rains), nella cui clinica, dopo un esaurimento nervoso (vedi il Video 1 qui sotto), Charlotte decide di trascorrere un periodo di cure.

Lontano dall'influenza di sua madre, Charlotte rifiorisce e, durante una crociera, incontra Jerry (Paul Henreid), un architetto sposato che è completamente devoto alla sua giovane figlia Christine ("Tina") ma che deve anche sopportare una moglie gelosa che non intende concedergli il divorzio. Charlotte e Jerry si innamorano, trascorrono un po' di tempo a Rio de Janeiro, ma decidono che sarebbe meglio non incontrarsi più (vedi il Video 2 qui sotto).

Quando Charlotte torna a casa, tutti sono scioccati dal suo cambiamento (vedi il Video 3 qui sotto). Ora è determinata ad essere indipendente e, quando rompe il fidanzamento con un uomo che non ama, la reazione sprezzante e dispettosa di sua madre, la porta alla morte (vedi il Video 4 qui sotto).

Sconvolta dal senso di colpa, Charlotte torna alla clinica del dottor Asquith, dove incontra Tina, molto infelice, che le ricorda la sua infelicità da bambina. Charlotte decide di dedicare la sua vita a Tina (che è l'unico modo per restare vicina a Jerry), e il dottor Asquith accetta, con il tacito accordo che il suo rapporto con Jerry rimarrà platonico. Jerry è commosso da questa decisione: sono ancora innamorati e si chiede se Charlotte sia felice (vedi il Video 5 qui sotto). Charlotte

Now, voyager

A few years later, a very successful melodrama, Now, voyager, summarised many of the themes we have been dealing with in relation to women's role in the family and in society as a whole. Charlotte (Bette Davis) is an unattractive spinster whose mother has deprived her of any self-confidence. Her sister-in-law introduces her to a psychiatrist, Dr. Jaquith (Claude Rains), in whose sanitarium, after a nervous breakdown (see Video 1 below), Charlotte decides to spend a period of treatment.

Away from her mother's influence, Charlotte blossoms, and, during a cruise trip, she meets Jerry (Paul Henreid), a married architect who is fully devoted to his young daughter Christine ("Tina") but also has to bear with his jealous wife who won't grant him a divorce. Charlotte and Jerry fall in love, spend some time in Rio de Janeiro, but decide that it would be best not to meet each other again (see Video 2 below).

When Charlotte returns home, everybody is shocked by her change (see Video 3 below). She is now determined to be independent and, when she breaks the engagement with a man she does not love, her mother's scornful and spiteful reaction, along with her shock, causes her death (see Video 4 below).

Feeling guilty and upset, Charlotte returns to Dr. Asquith's sanitarium, where she meets a very unhappy Tina, who reminds her of her own unhappiness as a child. Charlotte decides to devote her life to Tina (which is the only way she can remain close to Jerry), and Dr. Asquith accepts this, with the understanding that her relationship with Jerry will remain platonic. Jerry is moved by this decision - they are still in love and he wonders if Charlotte is happy

osserva: "Oh, Jerry, non chiediamo la luna. Abbiamo le stelle" (questa citazione occupa il 46° posto nella classifica delle 100 citazioni più importanti del cinema americano dell'American Film Institute).

(see Video 5 below). Charlotte remarks, "Oh, Jerry, don't let's ask for the moon. We have the stars" (a line ranked No. 46 in the American Film Institute's top 100 quotes in American cinema).



Video 1



Video 2



Video 3



Video 4



Video 5

Perdutamente tua/Now, voyager (di/by Irving Rapper, USA 1942)

Perdutamente tua offre l'occasione di un'altra serie di approfondimenti sulla posizione della donna nella società, con particolare riferimento alla famiglia come istituzione. All'inizio, Charlotte è chiaramente raffigurata come una "zitella", sebbene sia ancora piuttosto giovane. In quanto tale, è un'"emarginata", senza casa, senza marito, senza prospettive di figli davanti a sé. La presa tirannica che sua madre ha su di lei è solo il segno superficiale del suo *status* sociale, culturale e sessuale. Ma anche quando cambia i suoi atteggiamenti (così come il suo aspetto - vedi il Video 3), è ancora molto "fuori sincronia" con il sistema familiare patriarcale dominante. Come nel caso di Stella Dallas, deve affrontare questioni che sono esse stesse segnali della crisi familiare: si innamora di un uomo sposato (una relazione extraconiugale); il divorzio, oltre ad essere una forza negativa e dirompente, non è nemmeno disponibile per la coppia; e, incapace di entrare a far parte di un nucleo familiare "legalizzato", come unica via d'uscita dalla sua situazione (un altro esempio di un contesto "impossibile" nel melodramma) può solo trovare una strada totalmente alternativa da seguire, cioè diventare una "madre sostitutiva" per la figlia del suo amante. Così, come Stella Dallas, Charlotte deve sacrificare i suoi bisogni emotivi e sessuali sostituendoli con una relazione "platonica": le pressioni sociali su queste donne sono tali che viene loro negata la loro piena identità e devono

Now, voyager offers another series of insights into the position of women in society, with particular reference to the family as an institution. At the very start, Charlotte is clearly depicted as a "spinster", though she is still quite young. As such, she is "an outcast", with no home, no husband, no child perspectives ahead of her. Her mother's tyrannical grip on her is only the superficial sign of her social, cultural and sexual status. But even when she changes her attitudes (as well as her looks - see Video 3), she is still very much "out of synch" with the dominant patriarchal family system. As was the case with Stella Dallas, she has to face issues which are themselves signposts of the family crisis: she falls in love with a married man (an extra-marital affair); divorce, besides being a negative, disruptive force, is not even available to the couple; and, unable to become part of a "legalized" family unit, as the only way out of her plight (another instance of an "impossible" context in melodrama) she can only find a totally alternative path to follow, i.e. becoming a "substitute mother" to her lover's child. Thus, as Stella Dallas, Charlotte must sacrifice her emotional and sexual needs by replacing them with a "platonic" relationship - social pressures on these women are such that they are denied their own full identity and must content themselves with some sort of

accontentarsi di una sorta di compromesso. Alla fine, Jerry chiama Tina "nostra figlia", rafforzando così la loro relazione "indiretta" (attraverso la bambina), ma questo è un sostituto terribilmente inadeguato rispetto ad un ruolo pienamente riconosciuto di moglie e madre. Nel corso del film, Charlotte si trasforma in un'entità desiderabile (e un'entità desiderosa), acquisisce libertà sessuale e la maturità emotiva, ma a costo di rompere i codici socio-culturali, per i quali deve pagare.

Si noti come, in un film in bianco e nero del 1942, il melodramma possa ancora giocare tutte le sue carte per far sì che i sentimenti forti, anche "in eccesso", siano chiaramente trasmessi al pubblico: non abbiamo i colori, il Cinemascope e la "messa-in-scena" quasi "barocca" dei film degli anni '50, ma questi sono sostituiti da un sapiente uso di musica, gesti e movimenti: l'accensione di due sigarette da parte di Jerry, una per Charlotte e una per se stesso (come nei Video 2 e 5), è accompagnata dal tema musicale principale, che possiamo sentire molto chiaramente in sottofondo. Ogni volta che questo accade, e ogni volta che ascoltiamo il tema, le emozioni si intensificano e il melodramma può esprimere tutta la sua forza nel plasmare personaggi e situazioni.

Lo specchio della vita

Lo specchio della vita (vedi il trailer nel Video 1 qui sotto) è stato l'ultimo film hollywoodiano di Douglas Sirk, prima del suo ritorno in Europa, in un momento in cui la formula del "melodramma anni '50" stava producendo i suoi esempi più noti e allo stesso tempo probabilmente cominciava ad esaurire le sue possibilità. Il film copre quindi una serie di temi legati ai "significati fondamentali" che questo genere cinematografico era stato in grado di rappresentare fino a quel momento - ad es. proprio come la questione della classe sociale (e del conflitto di classe) era al centro di *Amore sublime*, così *Lo specchio della vita* affronta un'altra questione "calda" tipica della società americana: la razza e le relazioni razziali.

Una madre *single*, Lora (Lana Turner) vive con la figlia Susie (Sandra Dee) e sogna di diventare una famosa attrice di Broadway. Le capita di

compromise: at the end, Jerry calls Tina "our child", thus reinforcing their "indirect" relationship (through the child), but this is a terribly small replacement for a fully recognized role as a wife and mother. Through the course of the movie, Charlotte turns into a desirable (an desiring) entity, she gains sexual freedom and emotional maturity - but at the cost of breaking socio-cultural codes, for which she has to pay.

Notice how, in a 1942 black and white film, melodrama can still play all its cards to ensure that strong, even "excess" feelings are clearly conveyed to the audience: we don't have the colours, Cinemascope and almost "baroque" mise-en-scène of '50s movies, but these are replaced by a skilful use of music, gestures and movement: Jerry's lighting of two cigarettes, one for Charlotte and one for himself (as in Videos 2 and 5), is accompanied by the main musical theme, which we can very clearly hear in the background. Whenever this happens, and whenever we hear the theme, emotions are heightened and melodrama can express all its strength in shaping characters and situations.

Imitation of life

Imitation of life (see trailer in Video 1 below) was Douglas Sirk's last Hollywood film, after which he returned to Europe, at a time when the "'50s melodrama" formula was both producing its best-known examples and at the same time probably beginning to exhaust its possibilities. The movie thus covers a range of themes which partly expand on the "core meanings" that this film genre had been able to depict up to that time - e.g. just like the issue of social class (and class conflict) was the focus of *Stella Dallas*, so *Imitation of life* tackles another traditionally American "hot" issue - race and racial relations.

A single mother, Lora (Lana Turner) lives with daughter Susie (Sandra Dee) and dreams of becoming a famous Broadway actress. She happens to meet a black woman, Annie (Juanita Moore), who is also a single mother - her daughter Sarah Jane's fair skin, however,

incontrare una donna di colore, Annie (Juanita Moore), che è pure *single* - la pelle chiara di sua figlia Sarah Jane, tuttavia, porta Lora a pensare che non sia la figlia di Annie. Sarah Jane infatti rifiuta di essere identificata come nera e (per tutto il film) cerca di passare per bianca. Lora convince Annie a restare con lei e ad occuparsi della famiglia, il che permette a Lora di dedicarsi alla sua carriera di attrice, mentre Susie trascorre la maggior parte del suo tempo con Annie e Sarah Jane.

Diversi anni dopo, Lora è diventata una famosa star di Broadway, mentre Annie continua a essere la sua governante. Lora incontra un amico perduto da tempo, Steve (John Gavin), e iniziano di nuovo la loro relazione. Tuttavia, anche Susie sviluppa una cotta per lui. Nel frattempo, anche Sarah Jane inizia a frequentare un ragazzo bianco (Troy Donahue), che però la rifiuta nel momento in cui scopre che è nera (vedi il Video 2 qui sotto).

Sarah Jane inizia a esibirsi in uno squallido *nightclub*, cosa che sua madre non può accettare. Questo porta a una separazione tra madre e figlia, con Sarah Jane che continua a lavorare come ragazza del coro, sotto un nome diverso, fingendo sempre di essere bianca. Annie, ormai gravemente malata, riesce ad avere un ultimo incontro con la figlia, in cui si scambiano un ultimo abbraccio.

Quando Susie scopre che Lora e Steve si sposano, ha un duro confronto con sua madre e decide di lasciare la casa. Poco dopo, Annie muore, con Lora che piange al suo capezzale. Al funerale (vedi il Video 3 qui sotto), Sarah Jane si presenta, sentendosi disperatamente in colpa e gettandosi sulla bara di sua madre. Lora la porta alla sua macchina e questo segna anche la riconciliazione di Lora con Susie. Alla fine, vediamo le tre donne sostenersi a vicenda, con Steve che le guarda con un accenno di sorriso.

leads Lora to think that she's not Annie's daughter. Sarah Jane in fact refuses to be identified as black and (all through the movie) tries to pass for white. Lora persuades Annie to stay with her and look after the household, which allows Lora to devote herself to her acting career, while Susie actually spends most of her time with Annie and Sarah Jane.

Several years later, Lora has become a famous Broadway star, while Annie continues to be her housekeeper. Lora happens to meet a long-lost friend, Steve (John Gavin), and they start their relationship anew. However, Susie, too, develops a crush on him. In the meantime, Sarah Jane, too, starts dating a white boy (Troy Donahue), who, however, rejects her the moment he discovers that she is black (see Video 2 below).

Sarah Jane starts performing in a seedy nightclub, which her mother cannot accept. This leads to a separation of mother and daughter, with Sarah Jane going on to work as a chorus girl, under a different name, and always pretending to be white. Annie, who is by now seriously ill, manages to have a final meeting with her daughter, and they share one last embrace.

When Susie learns that Lora and Steve are getting married, she has a hard confrontation with her mother and decides to leave home. Soon after, Annie dies, with Lora crying at her bedside. At the funeral (see Video 3 below), Sarah Jane turns up, feeling desperately guilty and throwing herself upon her mother's casket. Lora takes her to her car and this also marks Lora's reconciliation with Susie. We finally see the three women leaning on each other, with Steve looking at them with a faint smile on his face.



Video 1



Video 2



Video 3

Lo specchio della vita/*Imitation of life* (di/by Douglas Sirk, USA 1959)

Lo specchio della vita è un film "tutto al femminile", dove, ancora una volta, emergono conflitti all'interno di famiglie non "regolari". Sia Lora che Annie sono vedove, cercano di crescere i loro figli ma devono affrontare situazioni conflittuali: Lora è fin troppo entusiasta di perseguire la sua carriera, e quindi trascura Susie; Annie vorrebbe fornire a Sarah Jane tutte le opportunità possibili, ma si scontra con il rifiuto di sua figlia della sua identità nera. Quindi entrambe le madri non possono far fronte ai loro ruoli, mentre gli uomini (mariti, padri) sono praticamente assenti. Naturalmente, la difficile situazione di Sarah Jane ha a che fare con la discriminazione razziale che esploderebbe se rivelasse la sua vera etnia. Anche Susie è intrappolata tra la trascuratezza della madre e la sua fiorente sessualità, che porta la principale figura maschile (Steve) ad essere oggetto di attrazione da parte di due donne diverse, portate a competere per il suo affetto.

Così tutte queste donne rimangono invischiati in una serie di conflitti, che sono in parte dovuti alle loro stesse debolezze (come con l'ambizione travolgente di Lora di diventare una star, sacrificando tutto, compresa sua figlia) e in parte a causa di tensioni e pressioni sociali (la questione razziale che perseguita Sarah Jane). In questo film, questioni sociali più dirompenti, come il femminismo e il razzismo, sembrano iniziare a sfidare le caratteristiche comuni del melodramma "al femminile", con la sua chiara focalizzazione sul ruolo della donna entro i confini della famiglia tradizionale.

Tuttavia, anche *Lo specchio della vita* alla fine si chiude sull'"impossibilità" di risolvere i conflitti che sono stati sollevati, e il finale piuttosto artificiale non è dopotutto così felice (oltre a

Imitation of life is an "all-women" film, where, once again, conflicts emerge within non-established families. Both Lora and Annie are widows, trying to raise their children but having to face conflicting situations: Lora is all too keen on pursuing her career, and thus neglects Susie; Annie would like to provide Sarah Jane with all possible opportunities, but clashes with her daughter's refusal of her black identity. Thus both mothers cannot cope with their roles, while men (husbands, fathers) are practically absent. Of course, Sarah Jane's plight has to do with the racial discrimination that she knows would await her if she disclosed her true ethnicity. Susie, too, is caught between her mother's neglect and her blossoming sexuality, which leads the main male figure (Steve) to be the object of attraction of two different women, who are led to compete for his affection.

Thus all these women become entangled in a series of conflicts, which are partly due to their own weaknesses (as with Lora's overwhelming ambition to become a star, sacrificing everything, including her daughter, in the process) and partly due to social tensions and pressures (the racial question haunting Sarah Jane). In this film, "heavier" social issues, like feminism and racism, seem to begin to challenge the common features of "maternal" melodrama, with its clear focus on the woman's role within the boundaries of the traditional family.

However, even Imitation of life eventually closes in on the "impossibility" of solving the conflicts that have been raised, and the rather artificial ending is not so happy after all (besides taking place in the context of a

svolgersi nel contesto di un funerale): con la morte di Annie, che era l'unica donna che ha cercato disperatamente di essere fedele al suo ruolo in questo gruppo "femminile", le altre donne sono ancora lasciate con i loro demoni, e siamo portati a chiederci: "Sarah Jane accetterà davvero la sua identità razziale e familiare? Lora abbandonerà davvero le sue ambizioni di carriera per diventare "solo" una moglie e una madre, dopo aver assaporato "il dolce profumo del successo"? E che dire del futuro di Susie, che sembra essersi appena ripresa dalla sua cotta per Steve? ". Questa "non risoluzione" dei conflitti è stata espressa al meglio da Sirk stesso:

"Lo specchio della vita e Come le foglie al vento, *sebbene così diversi, hanno qualcosa in comune: è l'elemento di base della disperazione. In Come le foglie al vento l'uso del flashback mi permette di affermare la disperazione fin dall'inizio, anche se il pubblico non conosce la fine. Ma crea l'atmosfera. In Lo specchio della vita, non si può credere al lieto fine, e non si dovrebbe nemmeno farlo ... Tutto sembra essere in ordine, ma si sa bene che non lo è.*" (Nota 3).

La padronanza della messa in scena di Sirk è, come sempre, completa: "l'universo chiuso" in cui queste donne abitano è incarnato in immagini ricorrenti di chiusura, moderazione, limitazione. È il caso di Sarah Jones, che vediamo guardare il suo riflesso in uno specchio (vedi il *trailer* nel Video 1, al minuto **00':25''**), con sua madre sullo sfondo, che grida disperatamente: "Sono bianca. Bianca! Bianca!", dimostrando così la sua impossibilità di vedere se stessa se non attraverso un riflesso, che le rimanda un'immagine di "impossibilità" - il *trailer* in seguito dice che "è nata per essere ferita". Oppure si osservino le persiane attraverso le quali vediamo Sarah Jane, separata dalla madre da un muro (al minuto **01':19''**). Lo stesso accade, ancora una volta, con Sarah Jane, che si confronta con il suo ragazzo, quando improvvisamente vediamo il suo riflesso in uno specchio (vedi il Video 2 al minuto **00'45''**), privandola così della sua vera identità, pochi secondi prima che il suo ragazzo la respinga brutalmente dicendo: "Tua madre è una negra?" (e si noti come questo momento tragico è segnato da un cambiamento nel tipo di musica, che improvvisamente diventa una

funeral): with the death of Annie, who was the only woman who has desperately tried to be true to her role in this "feminine" group, the other women are still left with their own demons, and we are led to ask ourselves, "Will Sarah Jane really accept her racial and familial identity? Will Lora really abandon her career ambitions to become "just" a wife and mother, after tasting "the sweet smell of success"? And what about the future of Susie, who seems to have just recovered from her crush on Steve?". This un-resolution of conflicts was best expressed by Sirk himself:

"Imitation of Life and Written on the Wind, though so different, have something in common: it's the underlying element of hopelessness. In Written on the Wind the, use of the flashback allows me to state the hopelessness right at the start, although the audience doesn't know the end. But it sets the mood. In Imitation of Life, you don't believe the happy end, and you're not really supposed to.... Everything seems to be OK, but you know well it isn't." (Note 3).

Sirk's mastery of mise-en-scène is, as always, complete: "the closed universe" which these women inhabit is embodied in recurring images of closure, restraint, limitation. This is the case with Sarah Jones, whom we see looking at her reflection in a mirror (see trailer in Video 1, at 00':25''), with her mother in the background, desperately crying out, "I'm white. White! White!", thus portraying her impossibility to see herself if not through a reflection, which sends her back an image of "impossibility" - the trailer later says that "she was born to be hurt". Or see the blinds through which we see Sarah Jane, separated from her mother by a wall (at 01':19''). The same happens, once again, with Sarah Jane, confronting her boyfriend, when suddenly we see her reflection in a mirror (see Video 2 at 00'45''), depriving her of her real identity, just seconds before her boyfriend brutally rejects her by saying, "Is your mother a nigger?" (and notice how this tragic moment is marked by a change in type of music, which suddenly becomes a rhythmic

melodia ritmica latina, aumentando gradualmente di intensità man mano che il ragazzo la aggredisce e la fa cadere a terra). E nella scena finale del funerale, vediamo le tre donne (Lora, Susie e Sarah Jane, tutte insieme, ma i loro volti sono inquadrati nel finestrino dell'auto (vedi il Video 3 al minuto **01'33''**)).

6. La famiglia in crisi: figli tormentati

Il conflitto tra padri e figli appare in diversi melodrammi, come abbiamo visto, sottolineando principalmente l'incapacità del padre/patriarca di gestire efficacemente ed efficientemente una famiglia che cambia, e/o l'incapacità del figlio di rispondere alle solite aspettative della famiglia tradizionale e di far fronte ai ruoli che tali aspettative implicano. Due film, entrambi girati nel 1955, *La valle dell'Eden* e *Gioventù bruciata*, entrambi interpretati da James Dean, evidenziano in particolare le conseguenze della crisi familiare sulle nuove generazioni e sono degni di considerazione anche per il fatto che, oltre ad essere tra i primi esempi del melodramma hollywoodiano classico, si intersecano anche in parte con l'emergente fenomeno dei "film per adolescenti": un fenomeno che, per la prima volta nella cultura americana e nella storia del cinema, poneva gli adolescenti al centro della scena e iniziava a forgiare l'identità di questa nuova fascia di età, che stava ora rapidamente assumendo un'immagine e un ruolo originali e ben identificati, sia come gruppo sociale con i suoi propri problemi e difficoltà, sia come pubblico ben definito di un nuovo tipo di film (si veda il [Dossier I "teen films" americani](#)).

La valle dell'Eden

Ambientato in California nel 1917, quindi durante gli anni della prima guerra mondiale, la storia di questo film si riferisce vagamente al racconto biblico di Caino e Abele. Adam (Raymond Massey), il padre, è un puritano severo e devoto, la cui moglie Kate (Jo van Fleet), secondo lui, è morta e "andata in paradiso". I suoi due figli, Cal (James Dean) e suo fratello maggiore Aron (Richard Davalos), competono per l'amore di Abra (Julie Harris); Cal è amareggiato dal fatto che suo padre abbia sempre chiaramente preferito Aron.

Latin tune, gradually increasing in intensity as the boy assaults her and makes her fall to the ground). And in the final funeral scene, we see the three women (Lora, Susie and Sarah Jane, all together, but their faces framed within the car window (see Video 3 at 01'33'').

6. The family in crisis: tormented sons

*The conflict between fathers and sons appears in several melodramas, as we have seen, mainly underlining the inability of the father/patriarch to effectively and efficiently run a changing family and/or the inability of the son to stand up to the usual expectations of the traditional family and to cope with the roles that such expectations imply. Two movies, both shot in 1955, *East of Eden* and *Rebel without a cause*, both starring James Dean, particularly highlight the consequences of the family crisis on the new generations and are worth considering also for the fact that, besides being early examples of classic Hollywood melodrama, also partly intersect with the then emerging "teen pictures" phenomenon, which, for the first time in American culture and film history, set teenagers central stage and started forging the identity of this new age group, now quickly assuming an original, well-identified image and role, both as a social group with its own problems and plights, and as a defined audience for a new kind of movies (see the [American teen pics](#) Dossier).*

East of Eden

Set in California in 1917, thus during the years of World War I, the story of this movie broadly refers to the biblical tale of Cain and Abel. Adam (Raymond Massey), the father, is a strict, devoted Puritan, whose wife Kate (Jo van Fleet), according to him, is dead and "gone to heaven". His two sons, Cal (James Dean) and his older brother Aron (Richard Davalos), compete for the love of Abra (Julie Harris); Cal is especially embittered by the fact that his father has always clearly preferred Aron to him.

Cal tries to learn from Adam about the real fate of his mother (see Video 1 below), but

Cal cerca di indurre il padre a rivelargli il vero destino di sua madre (vedi il Video 1 qui sotto), ma Adam non è disposto a parlarne ... finché Cal non lo implora: "Parla con me padre. Devo sapere chi sono, devo sapere come sono, devo sapere ... dov'è lei? ". Quando in seguito Cal scopre che sua madre è viva e gestisce un bordello in una città vicina, cerca disperatamente di parlare anche con lei (vedi il Video 2 qui sotto), implorandola ancora una volta di "parlargli", ma lei si rifiuta e lo scaccia. Anche se in seguito lo riceverà, questo rifiuto colpisce profondamente il sensibile Cal.

Nel frattempo, i piani aziendali di Adam subiscono una grave perdita e Cal, cercando di aiutare la famiglia, avvia un'attività di successo nella coltivazione di fagioli. In una delle scene chiave del film (vedi il Video 4 qui sotto), Cal ha intenzione di dare a suo padre i suoi guadagni come regalo di compleanno, al fine di cercare di ottenere il suo amore e il suo apprezzamento. Tuttavia, alla festa di compleanno, Aron annuncia che si sposerà con Abra, e Adam è così sopraffatto dalla gioia che si dimentica di Cal. Quando finalmente apre il regalo, Cal gli dice che questo è il denaro che ha guadagnato facendo affari, ma Adam lo rifiuta e lo confronta con il regalo di ben maggior valore che Aron gli ha dato annunciando il suo imminente matrimonio. Cal si aggrappa disperatamente a suo padre, finché, in preda alla disperazione, scoppia a piangere e lascia la stanza.

Adam won't easily talk about that ... until Cal implores him: "Talk to me father. I gotta know who I am, I gotta know what I'm like, I gotta know ... where is she?". When later Cal discovers that his mother is alive and runs a brothel in a nearby town, he desperately tries to talk to her too (see Video 2 below), once again implores her to "talk to him", but she refuses and has him taken away from her. Although she will later receive him, this rejection deeply affects sensitive Cal.

Meanwhile, Adam's business plans suffer a major loss, and Cal, trying to help the family, starts a successful bean-growing business. In one of the key scenes in the movie (see Video 4 below), Cal plans to give his father his profits as a birthday present, in order to try and gain his love and appreciation. However, at the birthday party, Aron announces that he's getting married to Abra, and Adam is so overwhelmed with joy that he forgets about Cal. When he finally opens the present, Cal tells him that this is the money he has earned doing business - but Adam refuses it, and compares it with the truly worthy present that Aron has given him by announcing his forthcoming marriage. Cal desperately clings to his father, until, in desperation, he bursts out crying and leaves the room.



Video 1



Video 2



Video 3 - Italian



Video 4 - English

La valle dell'Eden/*East of Eden* (di/by Elia Kazan, USA 1955)

L'incapacità del padre/patriarca di formare un rapporto familiare stabile, la sua insensibilità e incapacità di amare rendono difficile se non impossibile, per i suoi figli, il compito di crescere e di giocare il ruolo dell'età adulta maschile,

The father/patriarch's incapacity to form a stable family relationship, his insensitivity and inability to love make the task of growing up and playing the role of male adulthood difficult if not impossible for his sons, especially for

soprattutto per il sensibile Cal, la cui tormentata insicurezza lo rende un'immagine tragica dell'impossibilità per questa nuova generazione di soddisfare le aspettative della società. Cal è desideroso di essere amato, accettato, aiutato a forgiare la sua identità all'interno della sua famiglia, ma questa stessa famiglia è ormai andata in pezzi e non può fornirgli l'autostima e il senso di sicurezza personale di cui ha così tanto bisogno. La potente recitazione di James Dean, la sua vera agonia nel non trovare ciò di cui ha più bisogno, ancora una volta rende la sua situazione il soggetto ideale per un "melodramma dell'impossibilità", dove i personaggi sono spinti a trovare una risposta al loro tormento, solo per scoprire che questa risposta è impossibile da ottenere.

Gioventù bruciata

Il rapporto padre/figlio è portato a un punto estremo in *Gioventù bruciata*, dove l'adolescente Jim Stark (James Dean) non avrebbe apparentemente alcun motivo particolare per ribellarsi al mondo "adulto" - tranne che non trova supporto nella sua ricerca di autenticità e identità nella sua famiglia. Suo padre non sa opporsi a sua madre, non ha una vera autorità su di lei o su Jim e quindi lascia la moglie libera di interferire con Jim, che, frustrato e confuso, trova il modo di compensare le sue difficoltà in attività semi-delinquenziali, come l'ubriachezza, i combattimenti con "all'arma bianca" coltelli e le pericolose gare automobilistiche in cui si sfida costantemente la morte.

Quindi questo film sembra catturare una sorta di inquietudine e ambiguità che aveva profonde fonti psicologiche, e non solo socio-economiche. Il titolo indica chiaramente la difficoltà - se non l'impossibilità - di etichettare il senso acuto di dolore esistenziale e di profonda ansia mostrati dal protagonista. Questa volta la ribellione (se non la semplice delinquenza) non è facilmente riferita alla privazione socio-economica.

Tuttavia, i veri momenti culminanti del film sono probabilmente gli scontri con i genitori di Jim. Nel Video 1 qui sotto, i genitori (che hanno loro stessi punti di vista diversi) cercano di convincere Jim a

sensitive Cal, whose tormented insecurity makes him a tragic image of the impossibility for this new generation to accommodate society's expectations. Cal is eager to be loved, accepted, helped in forging his identity within his family, but this very family has by now fallen to pieces, and cannot provide him with the self-esteem and sense of personal security that he so badly needs. James Dean's powerful acting, his true agony in not finding what he most needs once again makes his plight the ideal subject for a "melodrama of impossibility", where characters are pushed to find an answer to their torment, only to find out that this answer is impossible to obtain.

Rebel without a cause

The father/son relationship is brought to an extreme point in Rebel without a cause, where teenager Jim Stark (James Dean) would apparently have no particular cause to rebel against the "adult" world - except that he find no support in his quest for authenticity and identity in his family. His father can't stand up to his mother, has no real authority on her or Jim and thus leaves his wife free rein to interfere with Jim, who, frustrated and confused, finds ways to compensate for his plights in semi-delinquent activities, like drunkenness, knife fights and death-defying car races.

Thus this film seems to capture a kind of unrest and ambiguity that had deep psychological, and not just socio-economic, sources. The title clearly points to the difficulty - if not impossibility - of labelling the acute sense of existential pain and deep anxiety shown by the protagonist. This time the rebellion (if not straightforward delinquency) is not easily referred to socio-economic deprivation.

However, the real climactic moments of the movie are probably the confrontations with Jim's parents. In Video 1 below, the parents (who hold different views themselves) try to convince Jim not to go to the police in connection with the death of a boy, in which Jim was somehow involved. Jim's dramatic

non andare alla polizia in relazione alla morte di un ragazzo, in cui Jim è stato in qualche modo coinvolto. Le reazioni drammatiche di Jim si riferiscono a una chiara contraddizione nei consigli dei suoi genitori: da un lato, suo padre gli ha insegnato a dire sempre la verità, dall'altro, ora vorrebbe costringerlo a non andare a denunciarsi alla polizia. Questa incoerenza fa impazzire Jim, fino ad aggredire fisicamente suo padre prima di precipitarsi fuori dalla stanza.

In un'altra scena memorabile (vedi il Video 2 qui sotto), "Jim affronta i suoi genitori dopo essere stato arrestato dalla polizia, e suo padre cerca inutilmente di capire le ragioni del suo comportamento, mentre Jim è sempre più alienato e teso: "Non hai niente da dire? ... Non puoi rispondere? Che ti è successo? ... Ci siamo appena trasferiti qui e il ragazzo non ha amici ... Non ti compro tutto quello che vuoi? Vuoi una bicicletta, ti compro una bicicletta, una macchina ... Ti diamo amore e affetto, no? È stato perché sei andato a quella festa ... sai in che tipo di risse da ubriachi si trasformano quel tipo di feste ... non è un posto per ragazzi ..." e quando sua madre interrompe per dire al marito: "Un minuto fa hai detto che non ti importava se beve", contraddicendolo, Jim scoppia: "Voi mi state facendo a pezzi! Tu dici una cosa, lui ne dice un'altra ... e tutti cambiano di nuovo!".

Quindi Jim diventa chiaramente il simbolo di una generazione che ora può godere di migliori condizioni economiche, ma questo ovviamente non è abbastanza, e lo stesso vale per l'affermazione di suo padre di dare a suo figlio amore e affetto. L'angoscia di Jim ha implicazioni più profonde e ambigue: si ribella alle autorità pubbliche e private, ma è davvero disperatamente alla ricerca di un modello a cui fare riferimento, soprattutto di una "immagine paterna" che sembra non esistere più. Non c'è da stupirsi, quindi, che cerchi di trovare un significato per la sua vita e un senso di appartenenza al di fuori della sua famiglia, vivendo esperienze pericolose (come gare automobilistiche che sfidano la morte) e cercando di trovare conforto nei suoi amici - specialmente Judy (Natalie Wood), la ragazza da cui si sente attratto e Plato, un ragazzo più giovane (tutti con i segni di contesti familiari difficili).

reactions refer to a clear contradiction he can see in his parents' advice: on one hand, his father taught him to always tell the truth, on the other, now they are against him volunteering to go to the police. This inconsistency drives Jim mad, up to physically assaulting his father before storming out of the room.

In another memorable scene (see Video 2 below), "Jim faces his parents after getting involved with the police, and his father uselessly tries to understand the reasons for his behaviour, while Jim is getting increasingly alienated and tense: "Have you got to say anything for yourself?... Can't you answer? What's the matter with you anyhow? ... We've just moved here and the kid hasn't got any friends ... Don't I buy you everything you want? You want a bicycle you get a bicycle, a car ... We give you love and affection, dont' we? Was it because you went to that party .. well you know what kind of drunken brawls those kind of parties turn into ... it's not a place for kids" ... and when his mother interrupts to tell her husband, "A minute ago you said you didn't care if he drinks", thus contradicting him, Jim bursts out, "You're tearing me apart! You say one thing, he says another ... and everybody changes back again!".

So Jim clearly becomes a symbol of a generation which can now enjoy better economic conditions, but that obviously is not enough, and the same goes for his father's claim that he gives his son love and affection. Jim's angst has deeper, more ambiguous implications - he rebels against private and public authorities, but he is really, desperately searching for a model to refer to, especially for a "father-image" that no longer seems to exist. No wonder, then, that he tries to find meaning for his life and a sense of belonging outside his family, trying to find solace in his friends - especially Judy (Natalie Wood), the girl he feels attracted to, and Plato, a younger boy (all of them bearing the signs of hard family contexts). Together, these three youths seem to build up a sort of alternative family, where traditional virility is replaced by a new, more vulnerable and confused sense of manhood (Jim's question echoes this: "What do you do

Insieme, questi tre ragazzi sembrano costruire una sorta di famiglia alternativa, in cui la virilità tradizionale è sostituita da un nuovo senso di virilità più vulnerabile e confuso (la domanda di Jim riecheggia: "Cosa devi farde quando devi essere un uomo? "), e l'attaccamento di Plato a Jim può essere facilmente preso come un segno di (latente) omosessualità.

Quando alla fine Plato viene ucciso dalla polizia, Jim, disperato, si aggrappa letteralmente a suo padre, che cerca di rassicurarlo (vedi il Video 3 qui sotto) - Judy può solo guardare mentre Jim viene portato via da suo padre - ma, nonostante l'assicurazione del padre ("Cercherò di essere forte"), sembra che Jim possa aspettarsi ben poco nella sua ricerca di una "causa" che possa dare un senso alla sua "ribellione". Questo finale può anche segnalare un ritorno alla società adulta e patriarcale, ma Jim rimane un simbolo della fragilità di questo ritorno." (Nota 4)

when you have to be a man?"), and Plato's attachment to Jim can easily be taken as a sign of (latent) homosexuality.

When Plato is eventually killed by the police, Jim, in desperation, literally clings to his father, who tries to reassure him (see Video 3 below) - Judy can only watch as Jim is carried away by his father - but, despite the father's assurance that "I'll try to be strong", there seems little that Jim can look forward to in his quest for a "cause" that might give meaning to his "rebellion". This ending may mark a return to adult, patriarchal society, but Jim remains a symbol of the fragility of this return." (Note 4).



Video 1



Video 2



Video 3

Gioventù bruciata/Rebel without a cause (di/by Nicholas Ray, USA 1955)

La "messa in scena" e la musica spezzano il realismo

In certi momenti compare una rottura della "realtà", che può essere intesa come il momento isterico del testo. A questo punto, la messa-in-scena ha la tendenza a diventare esplicitamente simbolica o codificata, con l'accompagnamento aggiunto di musica pesantemente ripetitiva e invadente. Un classico esempio di ciò è quando, in *Gioventù bruciata*, Jim distrugge un ritratto di sua madre, prendendolo a calci, e lacerando la tela [vedi il Video 1 qui sopra alla fine della sequenza]. Questa azione arriva immediatamente dopo che ha aggredito fisicamente suo padre e ne è stato separato da sua madre. L'azione di danneggiare il ritratto di sua madre mentre si precipita fuori di casa sembra simboleggiare il suo desiderio di picchiarla o addirittura ucciderla.

Mise-en-scène and music break down realism

*At certain moments, a breaking-down of 'reality' appears, which can be understood as the hysterical moment of the text. At this point, the mise-en-scène has a tendency to become explicitly symbolic or coded, with the added accompaniment of heavily repetitive and intrusive music. A classic example of this is when, in *Rebel Without a Cause*, Jim destroys a painted portrait of his mother, by kicking it, tearing through the canvas [see Video 1 above at the end of the sequence]. This action comes immediately after physically attacking his father and being pulled off by his mother. The action of damaging his mother's portrait as he storms out of the house appears to symbolize his desire to hit or even kill her. Moreover,*

Inoltre, sfondare la tela del dipinto rompe simultaneamente la "realtà" della scena quando (o se) il pubblico nota quanto fosse conveniente che questo ritratto fosse (strategicamente posizionato) sul pavimento contro la porta, impedendogli di uscire dalla quella casa che trova così opprimente. La logica del dipinto che si trova lì in questo momento cruciale e quindi permette l'atto simbolico di aggressione filiale ha il potenziale di rivelare l'artificio della scena (e il posizionamento di questo oggetto di scena) che contemporaneamente rompe il realismo del film stesso ... La musica viene utilizzata per marcare gli eventi emotivi, costituendo un sistema di punteggiatura, accentuando i contrasti espressivi ed emotivi della trama. In tali momenti, la musica rende questi film molto più drammatici e, per lo stesso motivo, meno simili alla vita reale. "(Nota 5)

breaking through the fabric of the painting simultaneously breaks the 'reality' of the scene when (or if) the audience notices how convenient it was that this portrait just happened to be (strategically placed) on the floor against the door, barring his exit from the home that he finds so stultifying. The logic of the painting being there at this crucial moment and thereby enabling the symbolic act of filial aggression has the potential to reveal the contrivance of the scene (and the placement of this prop) which simultaneously ruptures the realism of the film itself ... Music is used to mark the emotional events, constituting a system of punctuation, heightening the expressive and emotional contrasts of the storyline. In such moments, music makes these films much more dramatic and, by the same token, less like real life." (Note 5)

7. *Eccesso totale: pazzia in famiglia*

"La risposta critica al melodramma cinematografico copre una gamma ampia e contraddittoria. A seconda della fonte e della prospettiva storica, è descritta ad un estremo come un "nutrimento" prosociale per un pubblico passivo e ingenuo, e dall'altro come una critica sottile e consapevole di valori, atteggiamenti e comportamenti americani". (Nota 6)

7. **Total excess: madness in the family**

"The critical response to the movie melodrama covers a wide and contradictory range. Depending upon the source and historical perspective, it is described on one extreme as prosocial pabulum for passive, naive audiences, and on the other as subtle, self-conscious criticism of American values, attitudes, and behaviour." (Note 6)

Nella Prima parte abbiamo notato come, con la crescente importanza delle prospettive marxiste, psicoanalitiche e femministe sugli studi cinematografici a partire dagli anni '70, i melodrammi americani dei primi decenni iniziarono a essere considerati in modo piuttosto diverso da come il pubblico originale li viveva effettivamente. Le nuove prospettive offrivano, tra le altre cose, visioni più storicamente basate sulla famiglia, sulle posizioni relative dei suoi membri e, in particolare, sul ruolo della donna/moglie/madre in questo contesto.

In Part I, we noticed how, with the growing importance of Marxist, psychoanalytic and feminist perspectives on film studies starting in the '70s, American melodramas of earlier decades started to be considered rather differently from what original audiences actually experienced them. The new perspectives offered, among other things, more historically-based views of the family, of the relative positions of its members, and, especially, of the role of the woman/wife/mother in this context.

C'è una netta differenza tra il modo in cui il sistema familiare e le sue componenti furono visti negli anni della guerra e negli anni '50. Durante e subito dopo la guerra, le donne furono oggetto di

There is a marked difference between how the family system and its components were viewed in the war years and in the '50s. During and immediately after the war, women were subject

messaggi contraddittori, che cercavano di adattare il loro ruolo alle mutevoli circostanze di un periodo eccezionale. Durante la guerra, le donne furono incoraggiate molto attivamente a contribuire allo sforzo bellico, non solo continuando a prendersi cura di coloro che erano rimasti a casa, ma anche sostituendo gli uomini in diversi lavori - cosa che fecero e che contribuirono a plasmare le nuove posizioni che dimostrarono di poter gestire con successo quanto i loro uomini. Ciò, tuttavia, era accompagnato da una crescente preoccupazione che "spostare" le donne dal loro ruolo tradizionale avrebbe portato a un rilassamento dei costumi sessuali: la pianificazione delle nascite e l'educazione contraccettiva significavano, non solo un calo della natalità, ma anche, e soprattutto sebbene espresse in modo sottile, la paura di una donna "libera" la cui sessualità poteva essere separata dalla riproduzione (ed è vero che durante la guerra fiorirono rapporti sessuali a breve termine, adulterio e nascite illegittime). Dopo la guerra, gli uomini tornarono al loro posti di lavoro, il ruolo della donna tendeva a essere visto ancora una volta principalmente all'interno della casa e, sebbene le donne fossero ancora molto necessarie nelle posizioni lavorative, le idee socialdemocratiche richiedevano che una famiglia "sana" spoteva essere sostenuta principalmente da una buona moglie e madre. Queste contraddizioni sono chiaramente espone in un film del 1945 che ora esamineremo.

Femmina folle

(Vedi il *trailer* nel Video 1 qui sotto; il film completo in inglese con sottotitoli si trova [qui](#))

Ellen (Gene Tierney), di una ricca famiglia di Boston, incontra e viene immediatamente attratta da Richard (Cornel Wilde), soprattutto perché le ricorda il padre defunto di recente, da cui era ossessivamente attratta. Non perde tempo per annunciare che lei e Richard si sposano, con grande sorpresa di quest'ultimo (vedi il Video 2 qui sotto).

Richard scopre presto la gelosia patologica di Ellen nei confronti di chiunque e di tutto ciò a cui

to contradictory messages, which tried to adapt their role to the changing circumstances of an exceptional period. During the war, women were very actively encouraged to contribute to the war effort, not just by continuing to care for those left at home, but also by replacing men in several different jobs - which they did, and which helped to shape the new positions that they proved they could manage as successfully as their men. This, however, was accompanied by a growing concern that "displacing" women from their own traditional role would lead to a relaxation of sexual mores: planned parenthood and contraceptive education meant, not only a falling birth-rate, but also, and more importantly although subtly expressed, the fear of a "free" woman whose sexuality could be separated from reproduction (and it is true that during the war, short-term sexual relationships, adultery and illegitimate births flourished. After the war, with men returning to their jobs, the woman's role tended to be seen once again mainly within the home, and, although women were still much needed in job positions, the social democratic ideas requirer that a "healthy" family would be backed primarily by a good wife and mother. These contradictions are clearly exposed in a 1945 film which we are now going to examine.

Leave her to heaven

(See trailer in Video 1 below; watch the full film [here](#))

Ellen (Gene Tierney), from a rich Boston family, happens to meet and immediately be drawn to Richard (Cornel Wilde), particularly because he reminds her of her recently deceased father, to whom she was obsessively attracted. She loses no time to announce that she and Richard are getting married, to Richard's surprise (see Video 2 below).

Richard soon discovers Ellen's pathological jealousy of anybody and anything he cares about,, is even warned by Ellen's mother that

tiene, e viene persino avvertito dalla madre di Ellen che Ellen ha una pulsione ad "amare troppo". Quando la coppia soggiorna al capanno di Richard su un lago, insieme a Danny, il fratello disabile di Richard, Ellen incoraggia il ragazzo a nuotare attraverso il lago e lo lascia affogare, guardandolo morire (vedi il Video 3 qui sotto). Sembra tutto un incidente.

Quando in seguito Ellen rimane incinta, confessa a sua cugina Ruth che non vuole il bambino, che lo considera solo un altro ostacolo nel suo amore per Richard, e si getta giù per le scale (vedi il Video 4 qui sotto), provocando un aborto spontaneo. In seguito, Ellen ammette anche a Richard di aver lasciato annegare Danny - e afferma anche che lo rifarebbe se ne avesse la possibilità.

Richard ora inizia a comprendere appieno la natura di Ellen e la lascia. Ellen scrive quindi una lettera al procuratore distrettuale, accusando Ruth di complottare per ucciderla in modo da avere Richard tutto per sé. Pochi giorni dopo, Ellen prende una dose di arsenico e muore. Di conseguenza, Ruth è accusata dell'omicidio di Ellen, e solo dopo che Richard ha testimoniato riguardo alla gelosia patologica della moglie, la corte accetta il fatto che Ellen abbia effettivamente fatto sembrare la sua morte come un omicidio per punire Richard e Ruth - che alla fine vediamo nel capanno sul lago come la nuova coppia di innamorati.

Una lettura psicoanalitica di questa storia è fin troppo facile: Ellen, inseparabile da suo padre, si sforza di sostituire parte della sua identità con un'altra persona maschile e trasferisce il suo attaccamento ossessivo a Richard, con la gelosia come il sintomo più evidente di tale ossessione. In un certo senso, Ellen è un'altra versione "casalinga" della "femme fatale" (vedi relativo [Dossier](#)) che così spesso appariva nei film noir dello stesso periodo. Il suo destino finale, dopo aver distrutto tutto e tutti quelli che si frappongono tra lei e Richard, è distruggere se stessa e, così facendo, spera di trascinare Richard (e Ruth) con lei. Tutto sommato, Ellen è una creatura che sfida ogni spiegazione razionale ed è meglio "lasciarla in paradiso", come dice il titolo originale.

Ellen has a compulsion "to love too much". When the couple stays at Richard's lodge on a lake, together with Danny, Richard's crippled brother, she encourages the boy to swim across the lake and lets him sink below the surface, watching him die (see Video 3 below). This all looks like an accident.

When later on Ellen becomes pregnant, she confesses to her cousin Ruth that she does not want the baby, which she see as just another obstacle in her love for Richard, and throws herself down a staircase (see Video 4 below), which results in a miscarriage. Following this, Ellen also admits to Richard to having let Danny drown - and she also states that she would do it again if she had the chance.

Richards now begins to fully understand Ellen's nature and leaves her. Ellen then writes a letter to the district attorney, accusing Ruth to plot to murder her in order to have Richard for herself. A few days later, she takes a dose of arsenic and dies. As a result, Ruth is charged with Ellen's murder, and only after Richard testifies regarding Ellen's pathological jealousy, the court accepts the fact that Ellen actually made her suicide look like a murder to punish Richard and Ruth - who we eventually see in the lake lodge as a new loving couple.

A psychoanalytic reading of this story is all too easy - Ellen, inseparable from her father, strives to replace part of her identity with another male person, and transfers her obsessional attachment to Richard, with jealousy as the most evident symptom of such an obsession. In a way, Ellen is another, "home made" version, of the "femme fatale" (see the relevant [Dossier](#)) which so often appeared in film noir of the same period. Her final destiny, after destroying everything and everybody which stands between her and Richard, is to destroy herself, and by doing this, she hopes she will draw Richard (and Ruth) down with her. All in all, Ellen is a creature which defies rational explanation and is best "left to heaven".

Tuttavia, la spiegazione psicoanalitica può essere utilmente collegata a un contesto socio-culturale in cui, come abbiamo detto, sono stati inviati "doppi messaggi" alle donne, viste sia come un sostituto (seppur temporaneo) della forza lavoro degli uomini inviati in guerra, sia, soprattutto dopo la fine della guerra, come centro fondamentale e insostituibile di un nucleo familiare "sano". Ellen incarna così i pericoli rappresentati dalle donne che potrebbero sostituire parte della loro identità con una persona maschile (suo padre, poi Richard), e, al contempo, i pericoli rappresentati da una sessualità femminile "sfrenata" che, fuori controllo e incapace di rimanere entro i confini del "sano" ambiente familiare, potrebbe anche distruggere l'equilibrio del sistema familiare e mettere quindi a rischio la famiglia come istituzione.

However, the psychoanalytic explanation can usefully be linked to a socio-cultural context in which, as we mentioned, "double messages" were sent out to women, seen as both an (albeit temporary) workforce replacement for the men sent to war and, especially after the war's end, as the basic, irreplaceable centre of a "healthy" family unit. Ellen thus embodies the dangers represented by women who might replace part of their identity with a male person (her father, then Richard), and, at the same time, the dangers represented by an "over-the-top" female sexuality which, out of control and unable to remain within the bounds of the "safe" home environment, may just as well disrupt the balance of the family system and put the family as an institution at risk.



Video 1



Video 2



Video 3



Video 4

Femmina folle/*Leave her to heaven* (di/by John M. Stahl, USA 1945)

Se il ruolo svolto dalle donne durante la guerra conferiva loro un grado di indipendenza economica senza precedenti e minacciava di sfidare il loro ruolo tradizionale all'interno della famiglia, tutto questo doveva essere sentito con grande disagio dagli uomini che tornavano a casa. Inoltre, gli anni dopo la guerra e l'inizio degli anni '50 furono un periodo di grandi disordini, con la paranoia della Guerra Fredda che si diffuse rapidamente e il fallimento dell'ideologia americana nel mantenere promesse fortemente sentite da tutti, ma in particolare dagli uomini, ora lasciati a chiedersi per cosa avessero veramente combattuto la guerra (Nota 7). Quindi, se le donne ora affrontavano nuove criticità, anche gli uomini avevano i loro incubi, poiché il "nuovo" mondo del dopoguerra lasciava loro sentimenti di dubbio, incertezza e possibile incapacità di far fronte alle esigenze che un simile mondo sembrava

If the role women played during the war gave them an unprecedented degree of economic independence and threatened to challenge their traditional role within the family, all this was bound to be felt with great unease by men returning home. In addition, the years following the war and the early '50s were a time of great unrest, with the Cold War paranoia rapidly spreading and the failure of the American ideology to deliver promises strongly felt by everybody, but particularly by men, now left to wonder what they had really fought the war for (Note 7). Thus, if women now faced new critical issues, men, too, had their own nightmares, as the "new" post-war world left them with feelings of doubt, uncertainty and possible inability to cope with the demands that such a world seemed to make on them (and their families). The new

pretendere da loro (e dalle loro famiglie). Le nuove "situazioni difficili" maschili sono state esposte in una serie di film, in cui l'attenzione era rivolta all'instabilità degli uomini e allo sforzo di stare al passo con le crescenti aspettative sociali e culturali.

Non è un caso che temi socioculturali così importanti siano stati ripresi in una serie di film di registi immigrati europei (come Douglas Sirk, Max Ophuls, Vincente Minnelli), nonché da registi al di fuori del sistema degli studi di Hollywood (come Nicholas Ray), ovvero di registi che, grazie alla loro posizione di parziali "estranei", hanno saputo ritrarre aspetti della società americana con uno sguardo più distaccato.

Dietro lo specchio

(Vedi il trailer nel Video 1 qui sotto)
Quando a un insegnante, marito e padre, Ed (James Mason) viene diagnosticata una grave malattia lui accetta di provare un farmaco sperimentale (il cortisone). Il farmaco, assunto regolarmente, ha effetti benefici, ma quando Ed inizia a prenderne dosi massicce, inizia a sperimentare sbalzi d'umore e ben presto si trasforma in uno psicopatico, minacciando il benessere della sua famiglia. Nel Video 2 qui sotto, lo vediamo tenere una Bibbia e un coltello tra le mani: intende rievocare la storia di Abramo, con Dio che gli chiede di sacrificare suo figlio Isacco. Prevede un triste futuro per suo figlio e intende porre fine alla sua vita prima che sia troppo tardi. E quando sua moglie gli ricorda che, all'ultimo minuto, un messaggero di Dio ha impedito ad Abramo di uccidere il figlio, lui risponde semplicemente: "Dio si era sbagliato".

La storia di Ed finirà con la sua guarigione. *"Nell'epilogo ironico del film, la famiglia si riunisce in lacrime nella stanza d'ospedale di Ed. Il medico di famiglia prescrive lo stesso trattamento a base di cortisone ma una più stretta regolazione del dosaggio. Si consideri il gioco di prestigio narrativo coinvolto in questa risoluzione: il vero problema nel film non è il pericolo delle droghe miracolose, ma piuttosto il tipo di clima familiare sociale che lo stato drogato di Ed gli ha permesso di condannare. Alla fine, il*

masculine "plights" were exposed in a series of films, where the focus was on men's instability and effort to keep up with growing social and cultural expectations.

It was not by chance that such important socio-cultural issues were taken up in a series of films by European immigrant directors (like Douglas Sirk, Max Ophuls, Vincente Minnelli), as well as by directors outside the Hollywood studio system (like Nicholas Ray), i.e. by filmmakers who, thanks to their position as partial "outsiders", were able to portray aspects of American society with a more detached view.

Bigger than life

(See the trailer in Video 1 below)
A schoolteacher, husband and father, Ed (James Mason) is diagnosed with a serious illness and agrees to try out an experimental drug (cortisone). The drug, taken regularly, has beneficial effects, but when Ed starts taking massive doses, he begins to experience wild mood swings and soon turns him into a psychopath, threatening the welfare of his family. In Video 2 below, we see him holding a bible and a knife in his hands - he intends to reenact Abraham's story, with God asking him to sacrifice his son Isaac. He foresees a grim future for his own son and intends to put an end to his life before it is too late. And when his wife reminds him that, at the last minute, a messenger from God prevented Abraham from killing his son, he simply answers, "God was wrong".

Ed's story will eventually end with his recovery." In the film's ironic epilogue, the family is tearfully reunited in Ed's hospital room. The family doctor prescribes the same cortisone treatment but closer regulation of the dosage. Consider the narrative sleight-of-hand involved in this resolution: the real issue in the film is not the danger of wonder drugs but rather the kind of social familial climate that Ed's drugged state permitted him to condemn. At the end, Ed's aberrant behaviour is resolved but not the social conditions that motivated his

comportamento aberrante di Ed è risolto ma non le condizioni sociali che hanno motivato il suo comportamento." (Nota 8)

Nel frattempo, la profonda insicurezza e gli atteggiamenti inquietanti del maschio/marito/padre americano, vittima inerme delle pressioni sociali, erano stati chiaramente denunciati. Come nel caso di *Femmina folle*, lo stress psicologico e le tensioni all'interno della famiglia erano strettamente legati a questioni sociali più generali originate dalla società nel suo insieme. L'abuso di farmaci è solo l'aspetto superficiale delle più profonde ambiguità che coinvolgono la classe media americana, ritratta ancora una volta nella crisi della famiglia dominata dagli uomini, ora irretita nelle conseguenze soffocanti del consumismo di massa, nel conformismo e nei vincoli sociali della vita suburbana.

behaviour." (Note 8)

In the meantime, the deep insecurity and disturbing attitudes of the American male/husband/father, as the helpless victim of social pressures, had been clearly exposed. As was the case with Leave her to heaven, psychological stress and tensions within the family were closely linked with more general social issues originating in society as a whole. The overuse of prescription drugs is only the surface aspect of deeper ambiguities involving American middle-class, once again portrayed in the crisis of the male-dominated family now caught in the suffocating consequences of mass consumerism and the conformism and social constraints of suburban life.



Video 1

Video 2

Dietro lo specchio/*Bigger than life* (di/by Nicholas Ray, USA 1956)

8. Conclusione

"Il nucleo familiare sembra fornire un luogo ideale per i personaggi principali del genere e per il suo ambiente per due ragioni fondamentali. Primo, è una costellazione prestabilita i cui ruoli individuali (madre, padre, figlio, figlia; adulto, adolescente, bambino, neonato e così via) portano con sé un grande significato sociale. In secondo luogo, è legato alla sua comunità dalla classe sociale (occupazione e reddito del padre, tipo e ubicazione della casa familiare, ecc.). Idealmente, la famiglia rappresenta un collettivo "naturale" oltre che sociale, una società autonoma in sé e per sé. Ma nel melodramma questo ideale è minato dallo *status* della famiglia all'interno di un ambiente socioeconomico altamente strutturato, e quindi la sua identità di comunità umana autonoma è negata: i ruoli familiari sono determinati dalla comunità sociale più ampia. La piccola città americana, con la sua acuta coscienza di classe, i suoi pettegolezzi, i suoi giudizi basati sulle apparenze, e il suo impegno reazionario verso valori e costumi in via di dissoluzione,

8. Conclusion

"The family unit seems to provide an ideal locus for the genre's principal characters and its milieu for two fundamental reasons. First, it is a pre-established constellation whose individual roles (mother, father, son, daughter; adult, adolescent, child, infant, and so on) carry with them large social significance. Second, it is bound to its community by social class (father's occupation and income, type and location of the family home, etc.). Ideally, the family represents a "natural" as well as a social collective, a self-contained society in and of itself. But in the melodrama this ideal is undercut by the family's status within a highly structured socioeconomic milieu, and therefore, its identity as an autonomous human community is denied-the family roles are determined by the larger social community. The American small town, with its acute class-consciousness, its gossip and judgment by appearances, and its reactionary commitment to fading values and mores, represents an

rappresenta una famiglia allargata ma perversa in cui gli elementi umani (amore, onestà, contatto interpersonale, generosità) si sono compattati in convenzioni sociali repressive o sono del tutto scomparsi. "(Nota 9)

extended but perverted family in which human elements (love, honesty, interpersonal contact, generosity) have either solidified into repressive social conventions or disappeared altogether." (Note 9)

Note/Notes

- (1) Kleinhans C. 1978. "Notes on melodrama and the family under capitalism", *Film Reader* 3, 40-7, p. 42.
- (2) [https://en.wikipedia.org/wiki/Stella_Dallas_\(1937_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Stella_Dallas_(1937_film))
- (3) Citato in/Quoted in Schatz T. 1981. *Hollywood genres: Formulas, filmmaking, and the studio system*, Random House, New York, p. 258.
- (4) <http://www.cinemafocus.eu/Studi%20sul%20cinema/teen1.html>
- (5) Mercer J., Shingler M. 2004. *Melodrama: Genre, style, sensibility*. Wallflower, London and New York, p. 12.
- (6) Schatz T. 1981. "The family melodrama", in *Hollywood genres: Formulas, filmmaking, and the studio system*, Random House, New York.
- (7) Hayward S. 2018. *Cinema Studies. The key concepts*, Routledge, London-New York.
- (8) Schatz, cit, p. 240.
- (9) Schatz, cit, p. 227.



Per saperne di più ...

- * Dall'Enciclopedia del Cinema Treccani:
 - [Melodramma](#) di Massimo Marchelli
 - * [Il cinema melodrammatico](#) di Anna Lerario
- * Dal sito *Kolossal a confronto*:
 - [Douglas Sirk](#)
- * Dal sito *Mymovies.it*:
 - [Vincente Minnelli](#)
 - [Nicholas Ray](#)
- * Dal sito *Academia.edu*:
 - [Il Melodramma](#), a cura di Elena Dagrada, Bulzoni Editore



Want to know more?

- * From the *Criterion Collection* website:
 - [Magnificent obsessions](#) by Geoffrey O'Brien
- * From the *Senses of Cinema* website:
 - [Douglas Sirk](#) by Tom Ryan
 - [Sirk, Hollywood and Genre](#) by Tom Ryan
- * From the *ResearchGate.net* website:
 - [Beyond sadness: The multi-emotional trajectory of melodrama](#) by Julian Hanich and Winfried Menninghouse
- * From *Jump cut - A review of contemporary media*:
 - [Imitation of life - Style and the domestic melodrama](#) by Jeremy B. Butler
- * From *The case for global film* website:
 - [What is melodrama?](#) By Roy Stafford

cinemafocus.eu

info@cinemafocus.eu