

SOTTO ANALISI “Far Away Places”: forme del melodramma tra *Mad Men*, Todd Haynes e Douglas Sirk

Introduzione

Questo contributo intende provare a discutere come il cinema e la serialità televisiva degli ultimi decenni abbiano ripreso, attualizzato, rielaborato i melodrammi realizzati a Hollywood da Douglas Sirk e, quindi, le categorie di *family* e *woman's melodrama* che proprio in relazione (seppur non esclusiva) all'opera di Sirk la critica accademica ha elaborato. Vale la pena sottolineare da subito che l'approccio scelto prova a ribaltare il concetto di influenza: non si tratta, infatti, di capire come il cinema di Sirk influenzi forme cinematografiche o televisive contemporanee, ma piuttosto di esaminare come le narrazioni audiovisive possano oggi riattivare aspetti legati al cinema di Sirk, e rinegoziarne il senso¹.

La prospettiva che s'intende adottare è, dunque, necessariamente duplice. Da un lato, si cercherà di comprendere come un genere (il melodramma), la sua “manipolazione sovversiva” (il melodramma di Sirk), il contesto storico e culturale in cui tale manipolazione si è delineata, le forme cinematografiche con cui si è espressa e le grandi tematiche con cui si è confrontata, riemergano oggi nella produzione contemporanea, con quale valore, e svolgendo quale discorso, sia rispetto al passato che rispetto al presente. Dall'altro, e contemporaneamente, si proverà a valutare come questa riemersione vada a sua volta a incidere sulla definizione e sulle forme di fruizione degli oggetti del passato, modificando il quadro attraverso il quale vi accediamo e operiamo le nostre letture.

Più nello specifico, si partirà da un rapporto consolidato per andare a esaminarne uno più controverso. Il primo è quello che lega *All That Heaven Allows* (*Secondo amore*, 1955) di Sirk a *Far from Heaven* (*Lontano dal paradiso*, 2002) di Todd Haynes, attestato non solo nelle dichiarazioni del regista, ma anche nella totalità delle letture critiche del film. Il secondo è quello che legherebbe, invece, Sirk e Haynes a una delle serie televisive più apprezzate dell'ultimo decennio, *Mad Men* (AMC, 2007-2015), rispetto alla quale il dialogo con i due autori e, più in generale, la riconducibilità al melodrammatico sono questioni assai più aperte e discusse.

Le due linee di ricerca, interrelate, appaiono particolarmente interessanti perché obbligano a confrontarsi, ancora una volta, con le diverse concettualizzazioni del melodramma che i *film studies*, dall'inizio degli anni '70, hanno via via proposto, sulla base di esigenze e obiettivi di volta in volta diversi, che hanno prodotto esiti e categorizzazioni, se non del tutto incompatibili, quanto meno discordanti²: esaminare le forme del melodramma nella produzione (soprattutto seriale) contemporanea ci aiuterà dunque a misurare la complessità di un dibattito, quello sul melodramma, che continua ad apparire irrisolta e proprio per questo, ci auguriamo, ancora produttiva.

Nella sua recente, e per molti aspetti provocatoria, lettura di *The Wire* (HBO, 2002-2008) in termini melodrammatici, Linda Williams³ ribadisce più volte che se non riusciamo a individuare la natura melodrammatica (e non tragica, come vorrebbe il suo creatore David Simon⁴) di *The Wire* è perché continuiamo unicamente a cercare il melodramma in quell'estetica dell'eccesso codificata, pressoché in parallelo, da Peter Brooks e Thomas Elsaesser⁵, e nella sua particolare “attuazione” nel cinema di Sirk. Se vogliamo comprendere le forme e il funzionamento del melodramma contemporaneo dobbiamo svincolarci, ammonisce Williams, dal riferimento persistente ed esclusivo a Sirk e alle riprese o rivisitazioni del suo cinema.

Questo contributo non intende ignorare l'invito di Williams. In particolare, non intende ignorare l'invito a valorizzare il melodramma come modo, essenzialmente popolare, di dare risposta, in forma narrativa, alla confusione etica e morale che si accompagna a profondi cambiamenti sociali, culturali ed economici⁶ e quindi, in epoca contemporanea, ai conflitti etici e sociali che il capitalismo postfordista ha generato su temi quali le condizioni del lavoro, le discriminazioni etniche e di genere, le disuguaglianze economiche, il rapporto tra individuo e collettività.

SOTTO ANALISI Tuttavia, quello che qui si vuole provare a mostrare è come sia la stessa produzione contemporanea a riattivare il melodramma di Sirk, e come anche questa stessa riattivazione ci permetta di riflettere su una definizione di melodramma che trascenda (pur senza escluderla) la produzione sirkiana, e sappia rendere conto del ruolo e del senso del melodramma nello scenario contemporaneo.

All That Heaven Allows

Piuttosto che ripercorrere pedissequamente una storia, quella della ricezione plurale, e per certi versi controversa, dei melodrammi di Douglas Sirk, probabilmente nota ai più per la sua rilevanza rispetto all'elaborazione di alcuni concetti chiave della teoria del cinema (autore e genere, innanzi tutto)⁷, può essere utile esaminare quali esiti ha prodotto, lo svolgersi di questa storia, nella ricezione contemporanea. Per farlo, possiamo partire dalle più recenti e autorevoli edizioni in DVD, prendendo in considerazione l'edizione di *All That Heaven Allows* realizzata da Criterion Collection nel 2001, con la convinzione che il DVD possa essere inteso come un rilevante atto di ricezione e interpretazione del film, in grado di attivare certi frame di lettura ed escluderne altri, e dunque di esaltare, oppure attenuare, la pluralità e le "stratificazioni" della storia di ricezione⁸, così come la dialettica tra il contesto di produzione originario e i differenti contesti di ricezione che si sono via via configurati.

Presentando il film come un "subversive Hollywood tearjerker", l'edizione Criterion conferma pienamente l'egemonia di quel quadro interpretativo che Barbara Klinger ha ben sintetizzato nel suo *Melodrama and Meaning*⁹. Come esito di un processo di "reputation building"¹⁰ che si è sviluppato "through decades of theory and criticism, Sirk's films assumed a fixed identity as transgressive, based largely on their formal characteristics. [...] Academic interpretations have so monopolized considerations of what Sirk's films mean that other possible readings appear naive and incorrect"¹¹.

Più precisamente, continua Klinger,

a dominant mission in relation to Sirk's oeuvre has been to "rescue" his work from the "misreadings" of popular film reviewers and mass audiences, who see only the soap opera and not the refined style and social message. [...] For many critics, Sirk's value was dependent on removing his films from the terms of their popular reception, since the average spectator tended to miss the social critique and become blindly enamored of the melodramatic content. Sirk had been previously misunderstood, and academic criticism acted to redress the lack of his audience's ironic consciousness by revealing the true political significance of his films¹².

Nel valorizzare una ricca selezione di estratti da un documentario realizzato nel 1979 dalla BBC, *Behind the Mirror: A Profile of Douglas Sirk*, l'edizione Criterion conferma inoltre il ruolo cruciale della forma intervista nel quadro complessivo della costruzione autoriale di Sirk. In aggiunta all'intervista inaugurale pubblicata dai *Cahiers du cinéma* nel 1967¹³, è sostanzialmente la pubblicazione nel 1971 dell'ampia e articolata intervista di Jon Halliday, *Sirk on Sirk*¹⁴, che, secondo Klinger, stabilisce in effetti "the primary terms for future treatments of the director. These included melodrama as social commentary, reading below the surface irony, the false and expedient happy ending, the symbolic significance of objects, the idea of self-reflexive style and distancing, and pertinent themes"¹⁵.

Tali orientamenti¹⁶ si trovano espressi con particolare efficacia anche in un altro contributo fondativo rispetto non solo alla rivalutazione del cinema di Sirk ma, più in generale, alla definizione del quadro più ampio in cui collocare la produzione di Sirk alla Universal, quello del *family melodrama*. Nel celebre saggio *Tales of Sound and Fury*, Elsaesser propone una nozione, quella di "contrappunto cinematografico", destinata divenire tratto distintivo del funzionamento del genere nel periodo preso in esame e, più precisamente, a fare del *family melodrama* una sorta di "metamelodramma", o melodramma "sovversivo": una specifica declinazione del genere che riflette sulle sue stesse convenzioni, alimentando nello spettatore, al contempo, coinvolgimento e distanziamento.

SOTTO ANALISI

Il *family melodrama*, e dunque i melodrammi di Sirk, consentono un regime di lettura almeno duplice perché le risorse del linguaggio audiovisivo e della messa in scena (l'uso di specchi e finestre, di cornici nelle cornici, l'illuminazione antinaturalistica, ...) si trovano come intensificate e vengono frequentemente utilizzate (e qui starebbe la particolare declinazione di quell'estetica dell'eccesso che caratterizzerebbe più in generale il melodramma) per ribaltare, sovvertire o commentare il senso manifesto della storia, che appare spesso anzi banale, stereotipato o al limite della verosimiglianza.

Tra i molti esempi di "contrappunto" che sono stati individuati e ampiamente commentati in *All That Heaven Allows*, vorrei soffermarmi in particolare sul finale o, meglio, sull'uso che nella sequenza finale viene fatto dell'*happy ending*, che permette di mostrare in maniera chiara gli effetti e il funzionamento della strategia contrappuntistica e la compromissione del lieto fine operata attraverso elementi stilistici. Per Sirk, l'espressione "lieto fine" è solo un modo contemporaneo di chiamare quello che la tradizione classica chiamava "deus ex machina"¹⁷, e questo è evidentissimo nella parabola conclusiva del film, in cui la riconciliazione della coppia viene sostanzialmente resa possibile dal grottesco incidente che fa sfiorare la morte a Ron. È solo grazie a questo espediente che Cary, una donna vedova ancora attraente, "sceglie" davvero di raggiungerlo nel mulino che l'uomo (il suo giovane e prestante giardiniere) ha ristrutturato per loro e dichiarare di essere, finalmente, "a casa".

Tuttavia, il linguaggio visivo sembra dirci qualcosa di diverso. L'immagine di Cary (fig. 1), in piedi di fronte all'enorme vetrata della nuova casa, non può che ricordare le molte altre immagini in cui abbiamo già osservato la donna attraverso le finestre della sua vecchia dimora familiare, sola e infelice: come spesso accade in Sirk, le finestre tendono a esprimere l'impossibilità di una relazione positiva tra l'interno e l'esterno, tra il personaggio e i suoi desideri, o le sue aspirazioni (uno dei cuori tematici del melodramma). La casa, come la società, diventa una prigione, un luogo di repressione, piuttosto che un rifugio sicuro (figg. 2-3). Inoltre, sempre nella sequenza finale, non possiamo non richiamare l'esplicita insistenza sullo stereotipo, attivato dal cervo che si avvicina "prontamente" alla bella finestra, nel candore immacolato della neve: un'immagine che, attraverso l'ironia, suggerisce una messa a distanza rispetto al lieto fine della storia d'amore (figg. 4-5). Nonostante il contenuto manifesto, il melodramma di Sirk ritrae dunque un mondo senza speranze di cambiamento e di positiva progressione, elabora i temi del fallimento, dell'inadeguatezza, della sconfitta e della fuga e, soprattutto, radicalizza il divario tra i desideri dei personaggi e i mezzi che hanno a disposizione per realizzarli, tra i loro obiettivi e i comportamenti che adottano, tra le loro aspirazioni e le norme sociali.



Fig. 1

SOTTO ANALISI



Fig.2



Fig.3



Fig.4

SOTTO ANALISI



Fig.5

Figg. 1-5 | *All That Heaven Allows*

Far from Heaven

Come si diceva, lo strettissimo rapporto che lega *Far from Heaven* non solo a *All That Heaven Allows* ma, più in generale e più in profondità, alla più ampia produzione melodrammatica di Sirk, è attestato in maniera sostanzialmente concorde in tutte le letture del film di Haynes¹⁸. Ma quello che è più interessante rilevare è che anche nei materiali critici dedicati a *All That Heaven Allows* possiamo trovare la mediazione retrospettiva di Haynes, che interviene a modellare il nostro accesso al film di Sirk.

Infatti, l'edizione in DVD di *All That Heaven Allows* realizzata da Carlotta Films (2007) propone un'intervista proprio a Haynes dal titolo "La tendresse selon Sirk", che solo parzialmente si allinea alle letture accademiche dominanti, rivendicando la dimensione popolare, seppur rivisitata, del film, e le sue implicazioni. Haynes sottolinea infatti come Sirk, e dopo di lui Fassbinder¹⁹, usino il melodramma in quanto forma narrativa popolare capace di sviluppare una critica sottile della cultura moralista e conservatrice che opprime i deboli. Il melodramma, ribadisce Haynes, permette di "aggirare" un approccio apertamente politico o intellettuale e preservare il coinvolgimento emotivo del pubblico²⁰.

La "titolarità" di Haynes a intervenire per orientare la nostra lettura *All That Heaven Allows* deriva evidentemente dalla comprensione ampia e articolata del cinema di Sirk che il suo omaggio dimostra. Dal punto di vista della storia, *Far from Heaven* (i cui eventi si svolgono tra l'autunno del 1957 e la primavera del 1958) si basa sostanzialmente su *All That Heaven Allows*, seppur con alcune modifiche che assumono un duplice valore: da un lato, attivano riferimenti ad altri film di Sirk, e dall'altro lavorano per esplicitare una serie di temi che rimanevano, nei *family melodramas* degli anni '50, inevitabilmente "sommersi".

La protagonista, Cathy, non è vedova come la Cary di Sirk, ma vittima di una infelicità coniugale repressa che gradualmente viene in superficie nella doppia forma, da un lato, dell'omosessualità del marito Frank, e dall'altro, in parallelo, dell'incontro con Raymond, il giardiniere afroamericano. In questo modo, il tema della relazione scandalosa tra la donna borghese e l'uomo più giovane, nonché di classe sociale inferiore, si lega a quelli della frustrazione sessuale (*Written on the Wind*, *Come le foglie al vento*, 1956) e delle discriminazioni razziali (*Imitation of Life*, *Lo specchio della vita*, 1959), con il quadro floreale dei titoli di coda che omaggia, in maniera più obliqua, anche il meno noto *A Time To Love and a Time To Die* (*Tempo di vivere*, 1958).

SOTTO ANALISI Da un punto di vista stilistico, Haynes riprende e anzi rafforza il valore espressivo della messa in scena, affina quell'estetica dell'eccesso così magistralmente praticata da Sirk per tradurre visivamente ciò che ancora i personaggi, nonostante le esplicitazioni concesse del plot, non riescono ad articolare, e per tradurle le ansie, le contraddizioni irrisolte, l'inadeguatezza. Certo, non siamo più strettamente in presenza di quello che Elsaesser definiva "contrappunto cinematografico": ma il lavoro della messa in scena continua a farsi vedere, così che pathos e distanziamento possano convivere nell'esperienza di fruizione²¹.

In effetti, e pur tenendo conto dell'amara ironia che già il titolo del melodramma di Sirk suggeriva, con il film di Haynes siamo, irrevocabilmente e irrimediabilmente, molto lontani dal paradiso. In questo senso si orienta il finale del film, che non può che rinunciare al "deus ex machina": i pregiudizi razziali hanno la meglio sull'amore e sulla felicità individuale, e Cathy è destinata a restare sola. Nonostante il divorzio dal marito, che ha faticosamente accettato la propria omosessualità, Cathy è costretta a sacrificarsi per amore di Ray, che abbandona la provincia dopo le aggressioni che la figlia ha subito a causa della sua relazione socialmente inaccettabile. Le ultime immagini del film ritraggono così un addio completamente silenzioso, e la macchina da presa, insieme al treno che si porta via Ray, si allontanano definitivamente da Cathy (figg. 6-8).



Fig.6



Fig.7

SOTTO ANALISI



Fig.8

Figg.6-8 | *Far from Heaven*

Un ulteriore esempio della relazione dialettica di ripresa a trasformazione che *Far from Heaven* instaura con *All That Heaven Allows* riguarda la presenza della televisione. La televisione (o, meglio, il televisore) è centrale in una delle sequenze più commentate di *All That Heaven Allows*. Siamo a ridosso del Natale, e Cary ha deciso di rinunciare all'appagamento dei propri desideri e alla relazione con Ron per amore dei figli e per preservare l'apparente rispettabilità e solidità dei valori domestici, la famiglia e la casa in cui la famiglia si è costituita. "Suggello" beffardo di questa resa diventa il televisore che il figlio le regala, perfetta incarnazione del suo futuro di solitudine, in cui la donna si riflette disperata (fig. 9).



Fig.9 | *All That Heaven Allows*

Il televisore occupa un ruolo narrativo di rilievo anche in *Far from Heaven*, dal momento che Frank Whitaker, il marito di Cathy, è direttore vendite alla Magnatech, un'azienda che produce proprio televisori e a cui Frank, per esigenze di marketing, non disdegna di "prestare" l'immagine stessa della propria

SOTTO ANALISI “felicità” coniugale, acconsentendo a interpretare i ruoli, insieme a sua moglie, di Mr. e Mrs. Magnatech, le due figure ritratte in un manifesto che domina Cathy, dall’angolo sinistro del quadro, durante un’intervista che ne magnifica le doti di moglie e madre perfetta (figg. 10-11)²².



Fig.10



Fig.11

Figg.10-11 | Far from Heaven

Il manifesto dei “signori Magnatech” punteggerà, perfidamente, la dissoluzione dell’apparente idillio coniugale: lo intravediamo quando Cathy, la sera, decide inopportuno di portare la cena al marito, rimasto in ufficio a lavorare fino a tardi, lo rivediamo quando la donna si riversa, letteralmente, nell’ascensore, dopo aver sorpreso il marito con un uomo, e lo vediamo ancora durante il confronto tra i due, immerso in una luce blu irrealistica, con Cathy che si ostina a occupare, amaramente, la stessa posizione della “signora Magnatech”, l’unica forse che è in grado davvero di assumere (figg. 12-14).

SOTTO ANALISI



Fig.12



Fig.13



Fig.14

Figg.12-14 | Far from Heaven

SOTTO ANALISI **Mad Men: Far Away Places**

Se il filo rosso che lega *Far from Heaven* a *All That Heaven Allows* è assodato, più controverso, seppur ripetutamente discusso, il rapporto che lega entrambi i film e, più in generale, il modo melodrammatico, alla serie televisiva *Mad Men*, dentro il cui universo il riferimento al manifesto promozionale della Magnatech ci ha opportunamente introdotti.

Ci sono diversi livelli a cui è possibile leggere tale rapporto. In primo luogo, e se vogliamo a un livello più superficiale, *Mad Men* ne riprende l'ambientazione storica, seppur le vicende narrate nella serie abbiano inizio nel marzo del 1960 – con un piccolo ma significativo slittamento temporale, su cui torneremo. Analogamente, *Mad Men* si lega a Haynes nell'impiego accuratissimo delle risorse della messa in scena, delle scenografie e dei costumi per ricostruire, retrospettivamente, l'immagine e l'atmosfera di un'epoca. A un livello più significativo, *Mad Men* ripropone anche, di Sirk e Haynes, la valenza espressiva della messa in scena, e l'impiego intensificato di risorse stilistiche (tra cui, come vedremo subito, anche la musica) ad articolare ciò che resta nel non detto, commentare obliquamente eventi e situazioni, suggerire i sentimenti dei personaggi, le loro inquietudini, il disagio, il disorientamento²³. Seppur tale impiego caratterizzi, in maniera pervasiva e sistematica, l'intera serie, ho selezionato due esempi tratti dalla quinta stagione²⁴.

Nell'ottavo episodio, "Lady Lazarus", l'agenzia pubblicitaria è impegnata nella ricerca di un jingle per lo spot della Heinz, a partire dalla richiesta del cliente di utilizzare qualcosa di simile ai Beatles. Don Draper, a capo della sezione creativa dell'agenzia, chiede allora a sua moglie Megan, più giovane, qualche consiglio per riuscire a identificare e comprendere la sonorità dei Beatles. Proprio nel finale di episodio, prima di uscire per andare al corso di recitazione, Megan lascia a Don una copia dell'album *Revolver* (1966) e gli raccomanda di cominciare da una specifica canzone, "Tomorrow Never Knows". Don mette il disco, si versa un bicchiere di whisky, si accomoda, come se tutto fosse normale... Ma poi interrompe bruscamente l'ascolto, prima che il pezzo sia finito, e l'appartamento piomba nel silenzio. Senza bisogno di alcuna articolazione verbale, l'effetto di rottura dato dal brano musicale e la reazione di Don esprimono perfettamente non solo la sua incapacità di accettare davvero le scelte di sua moglie, che ha lasciato il posto in agenzia per tornare a recitare, ma, più ampiamente e radicalmente, la sua incapacità di "sintonizzarsi" con i cambiamenti culturali e sociali in atto, di comprenderli ed elaborarli, e di orientare i suoi comportamenti di conseguenza²⁵.

Il secondo esempio è tratto dal sesto episodio, "Far Away Places", che racconta la stessa giornata tre volte, dal punto di vista di tre diversi personaggi (Peggy, Roger e Don). Nella terza parte, in cui ripercorriamo gli eventi dal punto di vista di Don, l'uomo decide di andare con la moglie a visitare un hotel della catena Howard Johnson, ignorando completamente il desiderio di Megan di restare in agenzia per presentare, insieme alla giovane copywriter Peggy, la nuova campagna della Heinz. La tensione all'interno della coppia sale progressivamente, fino a esplodere rovinosamente all'interno del ristorante, mentre condividono un enorme sorbetto all'arancia che Megan non voleva nemmeno assaggiare. Il violento diverbio è scandito ed enfatizzato dall'uso reiterato del campo/controcampo, che intensifica lo scontro, ma è grazie alla combinazione sapiente di "messa in quadro" e "messa in serie" che un oggetto apparentemente insignificante, un banale sorbetto, sempre perfettamente al centro di ogni singola inquadratura, riesce a "materializzare" il conflitto, e a dare forma ai molti altri ostacoli immateriali che si stanno frapponendo nella coppia, impedendo una reale comunicazione. Alla fine, quando la coppia esce dalla sala, è il ristorante stesso, con il suo caratteristico tetto arancione, a reintrodurre il motivo visivo del sorbetto e a ribadirne tutte le implicazioni (figg. 15-18)²⁶.

SOTTO ANALISI



Fig.15



Fig.16



Fig.17

SOTTO ANALISI



Fig.18

Figg.15-18 | *Mad Men*, stagione 5, episodio 6, "Far Away Places"

Nel finale di episodio, la combinazione di *décadrag*, profondità di campo, pareti trasparenti, superfici riflettenti e doppie cornici esprime con intensità straordinaria l'isolamento e la paralisi di Don, che vede il suo mondo cadere a pezzi, progressivamente e inesorabilmente (figg. 19-21).



Fig.19

SOTTO ANALISI



Fig.20



Fig.21

Figg.19-21 | *Mad Men*, stagione 5, episodio 6, "Far Away Places"

Non è dunque in una mera rielaborazione dell'“estetica dell'eccesso” che si può individuare la pertinenza melodrammatica di *Mad Men*. Piuttosto, essa va rintracciata nella subordinazione di tale estetica alla costruzione di un grande affresco in cui i personaggi si dibattono (quasi sempre invano) per provare ad agire coerentemente in un mondo, quello degli anni '60, di Kennedy e dei Beatles, di Martin Luther King, del Vietnam e del nascente capitalismo globale, che attraversa radicali trasformazioni e non risulta più chiaramente leggibile alla luce dei valori ereditati dal passato.

È come, osserva Cromb²⁷, se i personaggi – e Don più di tutti – cercassero di abitare una sorta di “terra promessa”, un mondo idealizzato (quello delle promesse disattese del capitalismo in termini di uguaglianza, benessere, giustizia, felicità), pur sapendo – e qui sta una delle contraddizioni più rilevanti e produttive della serie – che hanno contribuito loro stessi, i creativi della Madison Avenue, a costruirlo. Così, in *Mad Men*, non siamo più “lontani dal paradiso”: il paradiso, semplicemente, non esiste più o, meglio, esiste solo nell'immaginario pubblicitario che uomini come Don mettono a punto per noi. In

SOTTO ANALISI

questo modo, e ancora più nettamente rispetto alle precedenti esperienze di Sirk e di Haynes, *Mad Men* mostra come valori assunti come naturali ed assoluti siano invece del tutto storici e sociali, e lo mostra proprio raccontando cosa accade quando la legittimazione collettiva di tali valori comincia a venire meno. E, cosa più importante, *Mad Men* ci mostra che non c'è alternativa, non c'è un'autenticità al di là delle convenzioni sociali, e che il nostro eventuale aspirare a qualcosa che si collochi oltre la norma culturale è esso stesso costruzione culturale: al massimo, possiamo esserne consapevoli.

Pensiamo al primo episodio della prima stagione, e a quello che Don dice a Rachel, una nuova cliente dell'agenzia, sull'amore: "What you call love was invented by guys like me, to sell nylons. You're born alone and you die alone and this world just drops a bunch of rules on top of you to make you forget those facts. But I never forget. I'm living like there's no tomorrow, because there isn't one". Eppure, è paradossalmente lo stesso Don a cercare disperatamente quell'amore che lui stesso ha inventato, una ricerca destinata a "trovare" proprio nella figura di Rachel la sua inevitabile incompiutezza. Se è vero, come ben sintetizza Ben Singer, che il melodramma esprime l'instabilità e l'insicurezza dei periodi di radicale cambiamento e transizione, e dà forma drammatica (narrativa) agli ostacoli e alle insicurezze del mondo moderno, allora *Mad Men* ne rappresenta una forma esemplare.

Più difficile invece riconoscere, come propone Cromb, che *Mad Men* esprima con chiarezza la percezione di quel divario (al cuore del melodramma, secondo Williams), tra come le cose sono e come dovrebbero essere, generando uno sdegno sincero per le ingiustizie sociali. Su questo, *Mad Men* non offre facili appigli: non sembra esserci e non può esserci, in *Mad Men*, un "come le cose dovrebbero essere". Non lo fanno i personaggi, non lo sappiamo noi. Proprio per questa ragione, sarebbe fuorviante attribuire a *Mad Men* un lavoro di aperta critica sociale: piuttosto, come il melodramma secondo Douglas Sirk, *Mad Men* lavora obliquamente, creando un ritratto plurale della cultura americana in una fase di profonda, seppur ambigua, transizione, un ritratto in cui tensioni e contraddizioni sono libere di emergere, piuttosto che essere "teorizzate" o narrativamente risolte.

Si potrebbe sostenere che questa peculiarità di *Mad Men* sia spiegabile univocamente attraverso la complessità morale che caratterizza tutti i personaggi, e che lo sviluppo della narrazione seriale permette ovviamente di dispiegare con particolare incisività. Una complessità che, tuttavia, risulterebbe di nuovo incompatibile con quella polarizzazione manichea tra bene e male che Brooks individua come tratto fondamentale del melodramma francese postrivoluzionario, necessario alla produzione di una rinnovata "intelligibilità morale". Anche questa ipotesi è subito destinata a complicarsi. In primo luogo, va ricordato che un autorevole interprete del melodramma come Jacques Goimard²⁸ ritiene eccessiva la centralità che i commentatori di Books (piuttosto che Brooks) hanno attribuito a tale polarizzazione, e che al contempo considera l'assenza di manicheismo morale compatibile con l'assenza di complessità psicologica dei personaggi. Inoltre, sono numerosi gli studiosi (tra cui Williams) che sottolineano come, nel mondo contemporaneo, tale opposizione (e a prescindere dalla sua rilevanza nella riflessione di Brooks) non risulti più proponibile, e che dunque auspicano una rinnovata definizione del melodramma che tenga conto dell'esigenza di produrre un effetto di chiarezza morale senza tuttavia escludere una costruzione più complessa dei personaggi e del quadro di valori entro cui si muovono.

Inoltre, e forse soprattutto, l'ambiguità morale che possiamo constatare in *Mad Men* era spesso già presente, come suggerisce Singer, anche nel "canone" stesso della tradizione melodrammatica cinematografica, il melodramma hollywoodiano, in cui frequentemente i conflitti nascono da ambizioni e desideri divergenti in personaggi che, di per sé, non appaiono né interamente buoni né cattivi, o da aspirazioni contraddittorie insite in uno stesso personaggio. Si pensi allo stesso *All That Heaven Allows*, e alla sua ripresa in *Far from Heaven*: la percezione dell'ingiustizia subita dalle due coppie si costruisce principalmente attraverso lo sviluppo della storia d'amore contrastata, piuttosto che darsi attraverso una polarizzazione morale rigidamente inscritta nei personaggi. *Mad Men*, dal canto suo, con la sua moltiplicazione di traiettorie narrative²⁹ che vanno ben oltre la linea unica del plot amoroso, difficilmente crea le condizioni per una così chiara percezione³⁰.

SOTTO ANALISI

Piuttosto, questa specificità di *Mad Men*, questa sua polifonia che rifiuta approcci normativi e lascia aperte le contraddizioni, sembra comunque riconducibile al modo melodrammatico, ma a esperienze anche diverse da quelle di Sirk, tra le quali mi pare di poter individuare almeno *Il laureato* (*The Graduate*, Mike Nichols, 1967)³¹: e non è certo un caso che l'ottavo episodio dell'ultima stagione sia dedicato proprio alla memoria del regista.

Ripensiamo al celebre finale del film. È vero che, nonostante arrivi appena troppo tardi, quando il matrimonio di Elaine è già stato celebrato, Ben riesce a portarla via con sé, e a scappare con lei su un autobus diretto chissà dove, verso un futuro incerto ma che li vede insieme. Salgono sull'autobus scapigliati, felici, si guardano sorridenti. Ma il problema, in questa sequenza conclusiva, è di nuovo temporale: Ben arriva ma arriva tardi, e questa sequenza si prolunga, decisamente, troppo. Dopo l'euforia della fuga, i due personaggi tornano seri. I sorrisi scompaiono, appaiono preoccupati, i loro sguardi faticano a incrociarsi di nuovo. Inoltre, sul silenzio della coppia, si innesta di nuovo la canzone che ha marcato, durante tutto il film, i momenti in cui Ben era solo e disorientato, "The Sound of Silence". In questo modo, la conclusione del *Laureato* si allontana sottilmente, ma inequivocabilmente, dai molti finali che vedono la coppia, finalmente riunita, sospesa sulla soglia di un nuovo futuro pieno di promesse. *Il laureato* varca, leggermente, questa soglia, e così facendo compromette radicalmente la classica formula del "vissero per sempre felici e contenti".

Quello che è interessante rilevare è che la sequenza conclusiva del *Laureato* sembra visualizzare, letteralmente, quello che Don Draper dice della felicità in *Mad Men*, che a sua volta sembra riecheggiare le parole di Sirk. Diceva Sirk della felicità: "I do believe in happiness... happiness must be there, because it can be destroyed. Besides, a flawless happiness would be like a badly written poem"³². Un'idea in qualche modo ripresa più volte da Don nel corso della serie, come quando afferma, ancora quinta stagione, dodicesimo episodio: "What is happiness? It's a moment before you need more happiness". "Il momento prima di avere bisogno di altra felicità": esattamente quell'attimo fugace e illusorio che il finale del *Laureato* riesce perfettamente a cogliere.

Per concludere: che cosa possiamo dire, invece, del finale di *Mad Men*? Come metterlo in relazione al lieto fine posticcio di Sirk, alla negazione del lieto fine di Haynes, alla compromissione del lieto fine del *Laureato*? Anche in questo caso, è soprattutto *Il laureato* che sembra indicarci la direzione da seguire. Ormai drammaticamente separato dal suo ambiente "naturale", la sfavillante e seducente Manhattan, Don sembra trovare un inedito, inaspettato equilibrio interiore rifugiandosi in una comunità hippie sulla costa occidentale. Sta facendo meditazione quando un mezzo sorriso enigmatico gli attraversa il viso, sottolineato dal progressivo avvicinarsi della camera, che indugia sul primo piano; stacco, e scorrono le immagini del celeberrimo spot della Coca Cola del 1971, "I'd Like to Buy the World a Coke". Non avremo mai la certezza che sia stato proprio Don a concepire lo spot, e non sappiamo nemmeno se Don lascerà mai la West Coast. Certo, possiamo supporlo, ma non è la potenziale esattezza delle nostre supposizioni a essere importante, semmai il contrario: ciò che conta, di nuovo, è l'apertura, l'ambiguità, il suggerimento di una contraddizione che resta irrisolta.

Forti elementi di ambivalenza sono presenti, innanzi tutto, proprio nello spot scelto per concludere la serie e annunciare l'ingresso nel nuovo decennio. Da un lato, può essere letto come un evidente e abilissimo inganno pubblicitario, una vera e propria operazione di sfruttamento dei valori della controcultura. Dall'altro, tuttavia, non si può negare che si faccia effettivamente portatore di valori di integrazione culturale, e dunque possa anche essere letto in termini progressisti.

Ma quello che più ci interessa evidenziare è il rapporto che si instaura tra l'ambivalenza dello spot e la profonda ambiguità del personaggio di Don. In effetti, gli ultimi episodi della serie ritraggono un uomo incapace di accettare sia la cultura hippie della protesta che i processi in corso di globalizzazione dell'economia capitalista. Eppure, la potenziale attribuzione dello spot a Don ci mostra chiaramente come egli sia perfettamente in grado di usare i valori della controcultura per un prodotto globalizzato

SOTTO ANALISI

come la Coca Cola. Don crea conformismo perché è il suo mestiere, è ciò che sa fare meglio. Ma, al contempo, rifiuta di conformarsi, perché non può appartenere né a quella nuova economia globalizzata né a quella cultura hippie che stanno ormai stravolgendo i valori del mondo che lui conosceva: eppure, per quanto confusi e conflittuali possano apparire, anche i valori del mondo “nuovo” si possono usare, così come Don ha sempre fatto³³.

Valentina Re

Note

1. Per questa prospettiva si veda in particolare il concetto di “pluralità operale” (nella forma della pluralità delle ricezioni e degli effetti di anacronismo che produce) di Gérard Genette, che lo discute alla luce delle precedenti riflessioni di Malraux, Borges e Baxandall. Cfr. G. Genette, *L'Opera dell'arte. Immanenza e Trascendenza* (1994), Clueb, Bologna 1999.
2. Come espressamente evidenziato per esempio in Ben Singer, *Melodrama and Modernity*, Columbia UP, New York 2001, che definisce “inconsistent” (p. 44) la letteratura sul melodramma. Sui problemi definitori del genere in relazione alle specificità della produzione melodrammatica italiana, che in questo contributo non viene toccata, si vedano almeno: Orio Caldiron, Stefano Della Casa (a cura di), *Appassionatamente. Il mélo nel cinema italiano*, Lindau, Torino 1999; Emiliano Morreale, *Così piangevano. Il cinema melò nell'Italia degli anni cinquanta*, Donzelli, Roma 2011; Lucia Cardone, *Il melodramma*, Il Castoro, Milano 2012.
3. Linda Williams, *On The Wire*, Duke UP, Durham-London 2014.
4. Cfr. Margaret Talbot, “Stealing Life. The crusader behind ‘The Wire’”, in *The New Yorker*, 22 ottobre 2007, <<http://www.newyorker.com/magazine/2007/10/22/stealing-life>> (ultimo accesso 23 gennaio 2017).
5. Peter Brooks, *L'immaginazione melodrammatica* (1976), Pratiche, Parma 1985; Thomas Elsaesser, *Storie di rumore e furore* (1972), in Alberto Pezzotta (a cura di), *Le forme del melodramma*, Bulzoni, Roma 1992, pp. 65-109.
6. Come sottolineato anche in Carla Marcantonio, *Global Melodrama. Nation, Body, and History in Contemporary Film*, Palgrave Macmillan, Basingstoke-New York 2015.
7. Per una sintesi si vedano almeno: Marcia Landy (a cura di), *Imitations of Life*, Wayne State University Press, Detroit 1991; Giovanni Spagnoletti (a cura di), *Lo specchio della vita. Il melodramma nel cinema contemporaneo*, Lindau, Torino 1999; John Mercer, Martin Shingler, *Melodrama. Genre, Style, Sensibility*, Wallflower, London-New York 2004.; Veronica Pravadelli, *La grande Hollywood*, Marsilio, Venezia 2007; Sara Pesce (a cura di), *Imitazioni della vita. Il melodramma cinematografico*, Le Mani, Genova 2007.
8. Cfr. Valentina Re, “À propos de compétences et de compétitions: éditions DVD et réceptions plurielles”, in *Cinéma & Cie, Le Film pluriel* (a cura di Michel Marie e Marie Frappat), vol. 9, n. 13, 2009, pp. 75-82. Mi pare di poter sostenere che questa ipotesi resti valida anche oggi, quando il drastico calo nella circolazione dei supporti fisici è ormai (e lo è da anni) un dato oggettivo e difficilmente destinato a interrompersi. Resta da chiedersi, certo, quanto la portata e l'utilità dell'ipotesi risultino ridimensionate, e quali strumenti e apparati permettano oggi di mettere “in prospettiva” i testi audiovisivi fruiti online.
9. Barbara Klinger, *Melodrama and Meaning: History, Culture and the Films of Douglas Sirk*, Indiana UP, Bloomington 1994.
10. Per una ricostruzione dettagliata si veda William Horrigan, *An Analysis of the Construction of an Author: The Example of Douglas Sirk*, PhD dissertation, Northwestern University, 1980.

SOTTO ANALISI

11. Barbara Klinger, *op. cit.*, pp. xiv et xviii.
12. *Ivi*, pp. 2 e 34.
13. Cfr. Serge Daney, Jean-Louis Noames, "Entretien avec Douglas Sirk", in *Cahiers du cinéma*, n. 189 (1967), pp. 20-29.
14. Jon Halliday, *Sirk on Sirk*, Secker & Warburg-BFI, London 1971.
15. Barbara Klinger, *op. cit.*, p. 9.
16. Che peraltro risultano confermati, nell'edizione Criterion, anche dal breve saggio scritto per l'occasione da Laura Mulvey. In questo modo, Criterion rende conto anche dello stretto rapporto tra l'elaborazione della *Feminist Film Theory* e la progressiva definizione del *woman's melodrama*. Si vedano almeno: Mary Ann Doane, *The Desire To Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Indiana UP, Bloomington 1987; Christine Gledhill (a cura di), *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, BFI, London 1987; Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Indiana UP, Bloomington 1989. Dal quadro interpretativo promosso da Criterion risultano dunque esclusi elementi connessi all'originario contesto di produzione e alla ricezione popolare. Più precisamente, di questo contesto non resta che qualche traccia, indirettamente, nel materiale promozionale (una gallery di immagini) e nel trailer, in cui possiamo trovare inequivocabili riferimenti al ruolo delle star, alla componente eroica e passionale della storia, allo splendore e alla spettacolarità del Technicolor.
17. Jon Halliday, *op. cit.*, p. 119. Si ricordi inoltre il confronto tra l'*Alceste* di Euripide e il suo *Magnifica ossessione* (*Magnificent Obsession*, 1954) che lo stesso Sirk, sempre in queste pagine, tratteggia proprio a proposito del lieto fine.
18. Si vedano per esempio: Mary Ann Doane, "Pathos and Pathology: The Cinema of Todd Haynes", in *Camera Obscura 57, Todd Haynes: A Magnificent Obsession*, vol. 19, n. 3 (2004), pp. 1-22; Lynne Joyrich, "Written on the Screen: Mediation and Immersion in *Far from Heaven*", in *Camera Obscura 57, Todd Haynes: A Magnificent Obsession*, cit., pp. 187-218; Sharon Willis, "The Politics of Disappointment: Todd Haynes rewrites Douglas Sirk", in *Camera Obscura 54*, vol. 18, n. 3 (2003), pp. 130-175; e infine la pur piccola sezione espressamente dedicata al film in Scott Loren, Metelmann Jörg, *Irritation of Life. The Subversive Melodrama of Michael Haneke, David Lynch and Lars Von Trier*, Schüren, Marburg 2013.
19. Di Fassbinder si ricordino, oltre al remake di *All That Heaven Allows* (*Angst essen Seele auf, La paura mangia l'anima*, 1974), le pagine dedicate ai film di Sirk, che un ruolo essenziale hanno avuto nell'orientare le letture critiche che negli anni '70 "riabilitano" i melodrammi del cineasta. Il contributo di Fassbinder, pubblicato in tedesco nel 1971, viene tradotto in inglese nel 1972 e in italiano sul n. 13/14 (1983/84) di *Cult movie*. Oggi si veda R.W. Fassbinder, "Imitation of Life. Sul cinema di Douglas Sirk", in Id., *I film liberano la testa*, Ubulibri, Milano 1988. Sia Criterion che Carlotta Films inseriscono il contributo di Fassbinder tra i contenuti extra dell'edizione in DVD.
20. La predilezione di Haynes per il genere melodrammatico emerge anche nei suoi lavori successivi, e in particolare *Mildred Pierce* (HBO, 2011) e *Carol* (2015).
21. Come ampiamente argomentato in Mary Ann Doane, "Pathos and Pathology: The Cinema of Todd Haynes", cit.
22. Per una più approfondita analisi cfr. Sharon Willis, *op. cit.*
23. Emblematica, in tal senso, la scelta di *Mad Men* come *case study* per l'approfondimento della nozione di stile visivo in Jeremy G. Butler, "Mad Men: Visual Style", in Ethan Thompson, Jason Mittell (a cura di), *How To Watch Television*, New York UP, New York 2013, pp. 38-48.
24. Che occupa una posizione molto significativa nell'arco produttivo e narrativo della serie: su questo si veda Alan Sepinwall, *Telerivoluzione* (2013), Rizzoli, Milano 2014.
25. Sul ruolo di Don come forma di persistenza, negli anni '60, di valori, desideri, paure e ansie che corrispondono al decennio precedente, e quindi sulle modalità con cui *Mad Men* complica le

SOTTO ANALISI

periodizzazioni dominanti e il mito di Camelot, rivelandone le contraddizioni, si veda in particolare Christine Sprengler, "Complicating Camelot: Surface Realism and Deliberate Archaism", in Scott F. Stoddard (a cura di), *Analyzing Mad Men*, McFarland, Jefferson 2011.

26. Una strategia analoga è rintracciabile, nello stesso episodio, durante la cena a cui partecipa Roger Sterling, uno dei proprietari dell'agenzia, prima del "viaggio" lisergico. Roger si sente fuori posto tra gli amici intellettuali e progressisti della giovane moglie, e il senso di oppressione, così come la convenzionalità di un ambiente solo apparentemente trasgressivo, sono ben resi dalla magistrale schematicità con cui le decorazioni floreali della tavola divengono l'elemento principale attorno a cui si organizza ogni singola inquadratura.

27. Brenda Cromb, "'The Good Place' and 'The Place That Cannot Be': Politics, Melodrama and Utopia", in Scott F. Stoddard (a cura di), *op. cit.*

28. J. Goimard, "La parola e la cosa" (1979), in Giovanni Spagnoletti (a cura di), *op. cit.*, pp. pp. 9-94.

29. Cfr. Jason Mittell, *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York UP, New York 2015.

30. A questo proposito, possiamo sottolineare come, sia per Elsaesser che per Brooks, la personalizzazione/narrativizzazione di conflitti ideologici e sociali più ampi (evocati solo in via indiretta) rappresenti un tratto caratteristico del melodramma. Se in Sirk ne troviamo diretto riscontro, in *Far from Heaven* e *Mad Men* la "grande storia" tende invece a insinuarsi più apertamente nelle piccole storie individuali. La tensione tra dimensione pubblica e privata si gioca, frequentemente, attraverso i mezzi di comunicazione, e in particolare la televisione, che permette l'ingresso dei grandi eventi storici negli spazi domestici e lavorativi dei personaggi.

31. Il film viene peraltro inserito da Mercer e Shingler all'interno del *family melodrama*. Inoltre, il rapporto tra *Mad Men* e *The Graduate* è discusso in Jeremy Varon, "History Gets in Your Eyes. *Mad Men*, Misrecognition, and the Masculine Mystique", in Lauren M. E. Goodlad, Lilya Kaganovsky e Robert A. Rushing (a cura di), *Mad Men, Mad World. Sex, Politics, Style and the 1960s*, Duke UP, Durham-London 2013.

32. Jon Halliday, *op. cit.*, p. 126.

33. Sia Matthew Weiner che Jon Hamm hanno enfatizzato l'apertura e l'ambiguità che caratterizzano il finale della serie. In particolare, Hamm ha dichiarato: "My take is that [Don] has this serene moment of understanding, and realizes who he is. And who he is, is an advertising man. And so, this thing comes to him. There's a way to see it in a completely cynical way, and say, 'Wow, that's awful'. But I think that for Don, it represents some kind of understanding and comfort in this incredibly unquiet, uncomfortable life that he has led". Cfr. Dave Itzkoff, "Jon Hamm Talks About the *Mad Men* Series Finale", in *The New York Times*, 18 maggio 2015, <http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2015/05/18/mad-men-finale-jon-hamm-interview/?_r=0> (ultimo accesso 3 gennaio 2017); Ashley Lee, "Mad Men Creator Matthew Weiner Explains Series Finale, Character Surprises and What's Next", in *The Hollywood Reporter*, 20 maggio 2015, <<http://www.hollywoodreporter.com/news/mad-men-series-finale-matthew-797302>> (ultimo accesso 3 gennaio 2017).