

Francesco Ceraolo
Un paese fondato sul melodramma

Il titolo di questo saggio, per certi versi paradossale e parossistico, rimanda a una riflessione sull'identificazione di un'istanza melodrammatica fondativa all'interno dei processi di costruzione dell'identità italiana, per come è stata rappresentata attraverso il cinema, e in particolare nel modo in cui essa coinvolge la produzione contemporanea. Quando si parla di istanza melodrammatica si fa riferimento al modo in cui storicamente la categoria generica del melodramma (che per sua natura è trasversale alle forme estetiche della modernità, perché coinvolge il cinema, la musica, il teatro, la letteratura), assieme a quella della commedia, ha lavorato e costruito i codici grammaticali del cinema italiano, a partire da un recupero di una tradizione che, pur precedendo quella cinematografica, sembra esser stata da quest'ultima direttamente presa in carico proprio rispetto alle forme del racconto dell'identità italiana.

Un'identità, nella nota lettura di Antonio Gramsci, «anti-statuale» e «cosmopolitica»¹, distante dal tratto assoluto delle antiche monarchie europee, restituita tanto dal carattere cosmopolitico della musica (a cui rimanda etimologicamente la rappresentazione melodrammatica), quanto dell'immagine, come scriveva ancora Gramsci nei *Quaderni dal carcere* del 1934, facendo riferimento all'opera lirica ottocentesca di Giuseppe Verdi e riconoscendone una filiazione nell'allora nascente cinematografo². Un rapporto istitutivo tra due linguaggi, opera e cinema, che secondo Gramsci

¹ Cfr. A. GRAMSCI, *Quaderni dal carcere*, XXIII, a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1975, p. 2195.

² Scrive Gramsci: «Perché la 'democrazia' artistica italiana ha avuto una espressione musicale e non 'letteraria'? Che il linguaggio non sia stato nazionale, ma cosmopolita, come è la musica, può connettersi alla deficienza di carattere popolare-nazionale degli intellettuali italiani? [...] Per stabilire una politica di cultura queste osservazioni sono indispensabili; per una politica di cultura delle masse popolari sono fondamentali. Ecco la ragione del

si fondava sulla loro comune distanza dai codici nazionali e identitari della lingua, come quelli del romanzo – che invece avevano caratterizzato le forme culturali di paesi europei dai forti connotati stato-nazionali come Francia e Inghilterra – e sulla altrettanto comune condivisione del tratto ‘universalistico’ dei loro segni grammaticali elementari, tanto dell’immagine quanto del suono.

Pur non essendo possibile qui ripercorrere una genealogia dei rapporti tra queste due forme nel repertorio classico e moderno della nostra tradizione, si accennerà brevemente al perimetro dentro cui tali rapporti si sono instaurati e hanno lavorato così proficuamente³, prima di arrivare al discorso sul presente che è il tema che interessa affrontare in questa sede.

In termini molto schematici, esistono fondamentalmente due regimi in cui la categoria del melodramma ha storicamente attraversato la forma cinematografica italiana. Il primo è, se così si può dire, un regime «aperto»⁴, in cui cioè il melodramma è stato la forma primaria del racconto dell’epopea storica. A proposito di questo primo regime si potrebbe parlare di una linea che ha origine nei codici del *melodramé* francese settecentesco – cioè in quello strano spettacolo misto di parola e musica nato nella Francia post-rivoluzionaria (di cui un famoso esempio è il *Pigmalione* di Jean-Jacques Rousseau) –, in cui l’istanza melodrammatica era il veicolo per un’educazione nazionale agli ideali nascenti della rivoluzione⁵: uno spettacolo da teatro di boulevard, in cui venivano rappresentati conflitti emotivi e psicologici radicali che assolutizzavano le grandi questioni etiche illuministe come il bene e il male, la giustizia e la fratellanza, raccontate dentro la cornice dei grandi conflitti storici (si pensi a titoli come *Pharamond, ou l’Entrée des Francs dans les Gaules*, o *Le Prince de Norvège, ou la Bague de fer* di Ducange). Questa linea ‘aperta’ (ovvero

‘successo’ internazionale del cinematografo modernamente e, prima, del melodramma e della musica in generale». *Ibidem*.

³ Per un’analisi dei rapporti tra forma melodrammatica – con particolare riferimento alle sue derivazioni operistiche ottocentesche – e cinema, cfr. F. CERAOLO, *Opera in Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, II, a cura di R. De Gaetano, Mimesis, Milano, pp. 361-427.

⁴ Cfr. *Ibidem*.

⁵ Si pensi a quanto scrive Carlotta Sorba: «L’intensa esplosione di affettività collettiva prodotta dalla rivoluzione aveva lasciato dietro di sé quel curioso prodotto culturale che prendeva il nome di melodramma». Questa «forma di spettacolo basata sull’amplificazione estrema del sentimento» esprimeva «una sorta di lascito diretto della rivoluzione: il melodramma contribuiva a ricostruire attraverso i propri intrecci strappalacrime un universo etico ben definito nei suoi contorni». C. SORBA *Il melodramma della nazione*, Laterza, Bari 2015, pp. 80-81.

storica e politica) entra nelle forme culturali italiane attraverso l'opera lirica ottocentesca di Giuseppe Verdi⁶ e arriva al cinema fondamentalmente a partire dagli anni 1950 con Luchino Visconti, in film come *Senso* (1954) a *Rocco e i suoi fratelli* (1960). È evidentemente già possibile riscontrare delle anticipazioni nel cinema di autori come Alessandro Blasetti (*1860*, 1934), Giuseppe De Santis (*Non c'è pace tra gli ulivi*, 1950), o Augusto Genina (*Cielo sulla palude*, 1949), registi che hanno fatto esplicito riferimento all'eredità melodrammatica come momento fondativo della loro pratica filmica⁷. Ma è fondamentalmente con Visconti che, per la prima volta, viene tematizzata una coincidenza nel cinema italiano tra forma melodrammatica e epopea storica⁸. Sempre in modo molto schematico, si potrebbe ulteriormente dire che questa prima linea 'aperta' è quella che, dopo Visconti, passerà attraverso il modernismo cinematografico di Bernardo Bertolucci (si pensi a *Novocento*, 1976), e arriverà al presente in film come *Vincere* (2009) di Marco Bellocchio, *Noi credevamo* (2010) e *Il giovane favoloso* (2014) di Mario Martone.

Esiste poi un secondo regime, che trova invece origine negli ideali scettici del tardo-romanticismo europeo (il cui grande modello operistico è il *Tristan und Isolde* di Richard Wagner), figli della crisi della fiducia assoluta nelle palingenesi storiche che aveva caratterizzato la metà del diciannovesimo secolo, che entra nella forma melodrammatica attraverso il decadentismo e il verismo italiano (dal teatro musicale di Giacomo Puccini o Pietro Mascagni al romanzo di autori come Emilio De Marchi o Luigi Natoli) e arriva al cinema sempre e principalmente negli anni 1950, attraverso l'opera di Raffaello Matarazzo (in particolare in un film cruciale come *Catene*, 1949), Alberto Lattuada, e altri autori chiave di quegli anni, giungendo fino al modernismo cinematografico ancora grazie a un regista cruciale come Bertolucci e a film quali *Ultimo tango a Parigi* (1972) e poi *Il tè nel deserto* (1990). Al contrario della prima, questa seconda è una linea

⁶ Quelle di Verdi non sono mai semplici storie private, ma veri e propri conflitti etici interni all'orizzonte dell'umano, «sempre giocati a un duplice livello, che coinvolge insieme l'oggettività delle situazioni familiari, pubbliche, sociali, storiche, politiche, esistenziali». G. SCARAMUZZA, *Il brutto all'opera. L'emancipazione del negativo nel teatro di Giuseppe Verdi*, Mimesis, Milano 2013, p. 146.

⁷ Cfr., G. DE SANTIS in J.A. GILI, M. GROSSI, *Alle origini del Neorealismo. Giuseppe De Santis a colloquio con Jean A. Gili*, Bulzoni, Roma 2008, p. 123.

⁸ Per un'analisi dei rapporti nel cinema di Visconti, e in particolare in *Senso*, tra cinema e melodramma, cfr. CERAOLO, *Opera cit.*, pp. 361-427; T. SUBINI, *Il difficile equilibrio tra Storia e Melodramma in Senso*, in *Il cinema di Luchino Visconti tra società e altre arti*, a cura di R. De Berti, Cuem, Milano 2005, pp. 47-78.

‘chiusa’⁹, cioè puramente astratta, in cui la categoria melodrammatica lavora in primo luogo come veicolo di una costruzione psicologica e anti-storica dei personaggi, recuperando il portato astratto e cosmopolitico del tardo romanticismo europeo, soprattutto tedesco e wagneriano. Una linea che cioè racconta un’identità puramente emotiva (o spesso parossisticamente emotiva) della soggettività, come nei personaggi del cinema di Matarazzo (di cui la trilogia di film con protagonisti Amedeo Nazzari e Yvonne Sanson – oltre al già citato *Catene, Tormento*, 1950, e *I figli di nessuno*, 1951 – è un modello esemplare), per cui non esiste alcun orizzonte storico, ma solo un mondo interamente trasparente, dove il vincolo sociale esistente ha unicamente un significato sentimentale e psicologico. Il melodrammatico, in questa derivazione ‘chiusa’, è una vera e propria categoria estetica dello scetticismo verso il mondo, verso la dimensione pubblica del vivere collettivo assunta come un ostacolo alla espressione individuale del soggetto, che invece trova forma unicamente nel privato¹⁰.

Ora, riconsegnato brevemente questo excursus genealogico del percorso storico della forma melodrammatica, è a partire da qui che è possibile proporre un discorso sulla sopravvivenza di questa forma nel cinema e nella serialità televisiva contemporanei e sui modi in cui, pur dentro le contaminazioni generiche delle estetiche postmoderne, l’istanza melodrammatica è rimasta tuttora il veicolo principale del racconto dell’identità italiana.

Sono dunque numerose e stratificate le questioni in gioco, che affondano le loro radici nelle fondamenta delle nostre forme culturali e sociali, e che, tra l’altro, studiosi e critici contemporanei, vista la rinnovata attualità della questione a cui si accennerà di seguito, sono tornati ad affrontare in modo diretto e significativo. Solo per citare un esempio, si pensi al lavoro di una studiosa come Milly Buonanno, che nel suo *Narrazioni televisive e identità nazionali*, riprendendo la teorizzazione di John Cawelti¹¹, identifica la categoria di «melodramma sociale»¹² a proposito della serialità televisiva italiana contemporanea – e dunque idealmente riallacciandosi alla prima linea che si è esposta precedentemente, ovvero quella ‘aperta’.

⁹ Cfr. CERAOLO, *Opera*, cit.

¹⁰ Per maggiori approfondimenti su questo aspetto, cfr. G. SCARAMUZZA, *Il melodrammatico come categoria estetica*, in *Per una fenomenologia del melodramma*, a cura di P. D’Orlando, Quodlibet, Macerata 2006, pp. 113-140. Questo aspetto è stato molto ben individuato da Frye quando, per esempio, iscrive il regime melodrammatico all’interno del tragico bassomimetico, cfr. N. FRYE, *Anatomie della critica*, Einaudi, Torino 2014, p. 49.

¹¹ Cfr. J. CAWELTI, *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, University of Chicago, Chicago 1976.

¹² M. BUONANNO, *Narrazioni televisive e identità nazionali*, Laterza, Bari 2012 p. 50.

In particolare, la Buonanno parla di una commistione tra realismo e melodramma come la chiave per leggere il successo di serie come *Romanzo criminale* o *Gomorra*:

Il melodramma sociale fa uso di varie tecniche di intensificazione delle emozioni; una delle più importanti e delle più efficaci consiste nell'intrecciare al racconto eventi di rilevanza storica o sociale, preferibilmente a carattere spettacolare e di massa: guerre, processi, attentati, cerimonie. L'uso melodrammatico di un evento o spettacolo pubblico, oltre che allo scopo di intensificare le emozioni, serve a rafforzare l'impressione di verità della storia grazie a «qualcosa che passa per realistico», e infine svolge un ruolo nell'influenzare e modificare la sorte di questo o quel personaggio¹³.

Oppure si faccia riferimento al numero monografico di *Arabeschi* dedicato a *Gomorra*, che identifica in alcuni suoi contributi l'utilizzo di un'istanza melodrammatica a partire, per esempio, dalla riconfigurazione di una corporeità maschile portatrice di azione e di conflitto, contrapposta a quello femminile. Specificamente di «corpo melodrammatico»¹⁴ in *Gomorra* parla Ilaria De Pascalis nel suo saggio su *Arabeschi*: un corpo segnato da pathos, da intensità emotiva, sensazionalismo, polarizzazione morale, riprendendo idealmente quei caratteri dell'estetica melodrammatica analizzati da Peter Brooks, il più importante teorico del melodramma contemporaneo, nel suo libro *L'immaginazione melodrammatica*¹⁵.

È presente dunque nella produzione contemporanea un chiaro tentativo di riproporre un regime melodrammatico 'aperto', nella direzione di una risemantizzazione del *muthos* tragico in chiave basso-mimetica, come aveva già individuato insuperabilmente Northrop Frye¹⁶. All'interno cioè di un impianto realista, e paradossalmente in funzione della costituzione di una sorta di epica postmoderna, assistiamo in buona parte della serialità televisiva contemporanea, italiana e non solo, a una forma di «immanentizzazione del tragico» – riutilizzando le parole di Brooks¹⁷ – cioè un

¹³ *Ivi*, p. 51.

¹⁴ I. DE PASCALIS, *Lacrime e sangue: i corpi di Gomorra - La serie*, in www.arabeschi.it, <<http://www.arabeschi.it/43-lacrime-e-sangue-i-corpi-di-gomorra---la-serie-/>> (ultimo accesso: 8.11.2018).

¹⁵ F. ORABONA (a cura di), *L'immaginazione melodrammatica secondo Peter Brooks*, CUEM, Milano 2012.

¹⁶ Cfr. FRYE, *Anatomia della critica*, cit.

¹⁷ Cfr. ORABONA (a cura di), *L'immaginazione melodrammatica secondo Peter Brooks*, cit., p. 35.

tentativo di risacralizzazione di una realtà post-tragica (in cui la razionalità tragica e il suo portato trascendente sono stati definitivamente abbandonati) attraverso la rappresentazione seriale. Su questo aspetto *Gomorra*, ma più in generale il lavoro di Stefano Sollima, sulla scorta della grande serialità americana, rappresenta certamente l'apice, proprio nel modo un cui risemantizza il regime tragico in funzione epica – per esempio lavorando a superare la dicotomia classica tra narrazione e drammatizzazione¹⁸ – e facendosi carico di alcuni tratti tipici del regime melodrammatico, tra i quali l'uso del corpo attoriale, l'abbassamento del *plot* al livello semplice dell'azione, la deificazione/reificazione del personaggio principale Savastano (che corrisponde al suo movimento di ascesi e di caduta nei confronti della sua collettività): un recupero dunque del *muthos* tragico in chiave basso-mimetica e in funzione epica che utilizza e fa esplicitamente riferimento a quella grammatica dei codici melodrammatici 'aperti' precinematografici che appartengono in modo consustanziale alle estetiche della nostra modernità.

In secondo luogo, sempre seguendo l'impostazione dicotomica fornita all'inizio, si può dire che un'istanza melodrammatica 'chiusa' lavori nel cinema contemporaneo italiano a partire da una radicalizzazione dell'elemento iperbolico del racconto. Anche qui, riprendendo quanto scrive Peter Brooks, si può parlare di forze «etiche primordiali»¹⁹, cioè di un'istanza etica che appartiene al parossismo emotivo della forma melodrammatica, che interviene nei processi di costruzione dell'immagine postmoderna contemporanea sulla scorta dell'elemento dell'iperbolicità, ovvero della surrealtà. L'astrazione dei personaggi, che nel cinema di Matarazzo degli anni Cinquanta identificava una forma di vita in una dimensione trasparente, nel contemporaneo ha preso la forma di uno «stato oltre il reale», ha subito cioè un processo di radicalizzazione all'interno del quale trova compimento un'estremizzazione del lavoro sulle emozioni pure. I film recenti a cui si può far riferimento per esemplificare questo concetto hanno avuto, non a caso, come le opere di Matarazzo, un significativo riconoscimento commerciale, e rappresentano testi esemplari della

¹⁸ Elemento distintivo di gran parte della nuova serialità e nello specifico di *Gomorra* in cui la drammatizzazione agisce spesso in funzione della costruzione di una struttura narrativa totalizzante, come quella epica, e non frammentaria, come invece quella del romanzo. Cfr. R. MENARINI, *Epica e icone di Ciro e Genny in Gomorra - La serie*, in www.arabeschi.it, <<http://www.arabeschi.it/41-epica-e-icone-di-ciro-genny-in-gomorra---la-serie-/>> (ultimo accesso 8.11.2018); M. BONI, *Mondi ed epica nella serialità contemporanea*, Mimesis, Milano 2014.

¹⁹ Cfr. *Ivi.*, pp. 147-154.

nostra ultima produzione. Opere come *Lo chiamavano Jeeg Robot* (2015) di Gabriele Mainetti e *Indivisibili* (2016) di Edoardo De Angelis (tra l'altro scritte dallo stesso sceneggiatore Nicola Guaglianone²⁰) sono due chiare strutture melodrammatiche capaci di rinegoziare la propria istanza melodrammatica 'chiusa' in funzione di una radicalizzazione del proprio immaginario astratto, che diventa iperbolico, superomistico, cioè non più *senza* (*Catene*) ma addirittura *oltre* il reale storico.

Lo 'spostamento' superomistico del film di Mainetti o quello fiabesco del film di De Angelis, spiega non a caso Guaglianone, «permette molto più facilmente di entrare nell'animo dei personaggi e tirare fuori le loro istanze etiche 'assolute'»²¹. Allo stesso tempo, la loro istanza iperrealistica – ovvero il descrivere personaggi immersi in condizioni liminari, dalle borgate romane alle periferie di Caserta –, «serve quasi esclusivamente a rendere credibile» ciò che si sta rappresentando, perché il surreale, di fatto, (nel caso di *Jeeg Robot* i superpoteri) «diventa un pretesto per raccontare dei conflitti e dei drammi elementari, primordiali, dell'animo umano»²².

In altri termini, rifacendosi nuovamente il pensiero della Buonanno, si potrebbe dire che in questa linea 'chiusa' «la sintesi fra struttura melodrammatica "e qualcosa che passa per realistico" esercita una particolare attenzione, perché consente di abbandonarsi al piacere della narrativa avendo al tempo stesso la confortevole sensazione che stiamo apprendendo qualcosa di importante sulla realtà»²³. La realtà è dunque unicamente uno sfondo che permette di cogliere il lavoro sull'astrazione pura della soggettività: è una pura scenografia che, come già nel cinema di Matarazzo, attraverso un processo di negazione esalta la purezza astorica delle emozioni primordiali rappresentate, qui addirittura amplificate dal filtro superomistico o fiabesco.

Quindi, e in conclusione, è possibile rintracciare tre strade del melodramma italiano contemporaneo: da un lato una che radicalizza l'astrazione dell'istanza melodrammatica 'chiusa' attraverso il passaggio da un regime astratto a uno iperbolico (*Indivisibili*, *Lo chiamavano Jeeg Robot*); dall'altro un melodramma 'aperto' (cioè ancora storico e politico) attraverso cui viene operata una sorta di risemantizzazione del *muthos* tragico

²⁰ Sui rapporti tra questa produzione filmica recente e, tra le altre cose, le sue intersezioni con le forme melodrammatiche, cfr. F. CERAOLO (a cura di), *Ai bordi della finzione. Conversazione con Nicola Guaglianone*, in *Fata Morgana Web 2017. Un anno di visioni*, a cura di R. De Gaetano, N. Tucci, Pellegrini, Cosenza 2017, pp. 517-521.

²¹ *Ivi*, p. 520.

²² *Ivi*, p. 521.

²³ BUONANNO, *Narrazioni televisive e identità nazionali*, cit. p. 50.

in funzione epica (*Romanzo criminale, Gomorra*). A queste due strade si aggiungono operazioni di assoluta continuità con la forma classica in registi come Martone (*Noi credevamo*), o anche in esperienze più personali come il cosiddetto ‘melodramma futurista’ di Bellocchio (e ci si riferisce nuovamente a *Vincere*).

Tre strade che, pur con le loro differenze sostanziali, continuano da oltre due secoli a lavorare nelle forme fondative della nostra tradizione artistica e a influenzare in modo cruciale il modo in cui le prassi narrative e rappresentative, non solo cinematografiche, hanno contribuito, e continuano come si è visto a contribuire, alla costruzione dell’identità del nostro paese e del nostro essere italiani.