

Mildred Pierce:
'melodramma del rimatrimonio' tra
romanzo, cinema e televisione

Simona Busni

Quando si tratta di dover dire *cos'è melodramma*, si ha sempre l'impressione che la sua sostanza non sia pienamente afferrabile, che lo si possa fare solo a partire da ciò che melodramma *non è* o in riferimento a qualcosa che, sulla base di determinate evidenze, gli somiglia: scena lirica, opera senza canto, tragedia basso-mimetica, commedia senza humor, discendente "degenere" di illustri antenati letterari e progenitore ontologico dell'immaginazione moderna. Il melodramma sfugge (Pezzotta 1992: 5-32), è mutevole e contraddittorio nella sua spettralità formale, un dispositivo retorico autoriflessivo fondato sull'eccesso, sulla sovramisura (Quaresima 1982). Passando in rassegna le migliaia di pagine dedicate all'argomento, è sorprendente rilevare da parte degli studiosi un certo compiacimento metateorico nel ripetere insistentemente la parola "melodramma" – *il melodramma è questo... il melodramma è quello... il melodramma non è altro...* – quasi a voler rafforzare proprio quel senso dell'eccesso, forse per paura che dietro a cotanta ridondanza verbale si celi un clamoroso nulla di fatto, un discorso privo di riferimenti, un'identità vuota, perché no, un fantasma¹ di privatezza. Chi si trova a doverne ricostruire un profilo, seppur soltanto limitandosi ai livelli formale e diegetico, finisce per scontrarsi, fin dalle primissime ipotesi di formulazione, con un vero e proprio enigma critico.

¹ Uno degli articoli più celebri sul melodramma lo descrive proprio come un "genere fantasma". Cfr. Merritt 1983.

Il presente saggio si propone di affrontare questo enigma proiettando la sua essenza inconoscibile su un altro genere di inconoscibilità, quella associata ad una delle cosiddette figure "obbligatorie" del mélo (Lebrun 1979), ossia un personaggio femminile: mi riferisco a Mildred Pierce, protagonista del romanzo omonimo dello scrittore statunitense James M. Cain (1941) e delle due trasposizioni filmiche, *Il romanzo di Mildred* (USA, 1945) di Michael Curtiz con Joan Crawford e la più recente miniserie televisiva della HBO diretta da Todd Haynes con Kate Winslet (*Mildred Pierce*, 2011). Premessa: si tratta di tre oggetti diversissimi, ma fatalmente connessi in un gioco di rimandi para-testuali e di negoziazioni trans-mediali che è, certamente, parte integrante del meccanismo generativo all'interno del quale la categoria del melodrammatico si consustanzia nella sua peculiare eterogeneità. Comune denominatore la protagonista – una donna – Mildred, la cui vicenda reinterpreta il mito delle *unknown women* melodrammatiche, eroine alla ricerca di una rivendicazione identitaria, di una modalità esistenziale in grado di attestare il diritto a raccontare la propria storia. Parafrasando Stanley Cavell, autore di una celebre teoria filosofica sui generi cinematografici, applicata ai capolavori del cinema classico americano, quello di Mildred Peirce potrebbe essere definito un *melodramma del rimatrimonio*, ossia una versione della storia in cui si verifica il ripristino finale del primo matrimonio seppure in un contesto elusivo melodrammatico – è il caso di altri film più o meno coevi come *Venere Bionda* (Dir. Josef von Sternberg, USA, 1932), *La canzone di Magnolia* (Dir. James Whale, USA, 1936) e *Prigionieri del passato* (Dir. Mervyn LeRoy, USA, 1942), i quali potrebbero a questo punto costituire insieme al film di Curtiz i membri di un sottogenere a parte², come avremo modo di comprendere a breve. L'equazione da tenere presente è molto semplice: una doppia negazione afferma e, dunque, la negazione della negazione del rimatrimonio non può che corrispondere al rimatrimonio stesso, al ritorno a un ipotetico *punto zero* drammatico. In questo discorso, "negazione" è un termine chiave perché è ciò che segna il discrimine

² Cfr. Cavell 1996: 14.

fragilissimo tra l'inclusione e l'esclusione, l'unione e la separazione, il riconoscimento e l'elusione, l'interno e l'esterno, la mente e il corpo, il sé e l'altro e, nella fattispecie, tra un genere e l'altro.

Ce lo spiega bene uno dei personaggi della versione cinematografica della storia di Mildred, il poliziotto che all'inizio del film interroga la protagonista al commissariato (**Fig. 1**). Il secondo marito della donna, Monty Beragon, è stato ucciso e il signor Pierce, primo marito di Mildred, è il sospettato principale. Si tratta di un inserto se vogliamo "posticcio" (il delitto non esiste nelle altre due versioni, torneremo in seguito su questo aspetto), ma può tornarci utile perché esplicita tutte le questioni in gioco. Dice il poliziotto riferendosi al signor Pierce:

Vede, signora Beragon, si comincia da un nulla, da un morto, se mi permette l'espressione. Già. Guardiamo il morto e diciamo "Perché? Per quale ragione?" e quando troviamo la ragione si trova l'uomo che ha provocato la morte. In questo caso è lui. [...] Non nega di aver ucciso Beragon, ha l'aria di pensare che sia stata una buona idea. E vede noi sappiamo per esperienza sicura che un innocente nega sempre il delitto e ad alta voce e spesso. Pierce non lo nega. Dunque capisce perché siamo convinti che gli abbia ficcato quattro pallottole nel corpo di Beragon? [...] E va bene: è buono, è mite, è straordinario. Ma se è così straordinario, signora, perché ha divorziato da lui? (*Il romanzo di Mildred*, Dir. Michael Curtiz, USA, 1945)

È proprio a partire da un discorso sulla negazione, sul valore delle parole e sul matrimonio che Mildred inizia il suo personale racconto assumendo la postura generica della "sconosciuta", ossia di una donna che tenta di raccontare la propria storia, ma è destinata a rimanere inascoltata, inconoscibile. Scrive Linda Williams che il tentativo di Mildred viene sistematicamente negato in quanto «l'immagine filmica cospira affinché le parole le si rivoltino contro» (Williams 1988: 14). Cosa determina questa negazione sistematica e in che modo tutto ciò ha a che fare con il melodramma?

Secondo il modello tassonomico cavelliano un genere funziona in accordo con due leggi basilari, una interna, l'altra esterna. Internamente esso è costituito da membri con delle caratteristiche comuni. Esternamente invece, un genere si distingue dagli altri nel momento in cui una caratteristica condivisa dai suoi membri "nega" una caratteristica condivisa dai membri di un altro genere, sviluppando nuove linee di ridefinizione (Cavell 2005: 62-63). Nell'attivare il processo di generazione, Cavell parte dalla "commedia del rimatrimonio"³, negandone le proprietà principali, e ottiene il cosiddetto "melodramma della donna sconosciuta", di cui si occupa in *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman* (1996)⁴. La negazione più pesante riguarda il "riconoscimento", come ritraduzione del punto commedico di *anagnorisis*. L'originalità del sistema cavelliano consiste proprio in questo riposizionamento filosofico di elementi della convenzione retorica – ripresi da Aristotele, Northrop Frye e dal teatro di William Shakespeare – all'interno di un più ampio discorso sullo scetticismo (sviluppato nell'ambito della filosofia del linguaggio ordinario), che rappresenta il vero *claim* di questa osmotica tassonomia intermediale. Il riconoscimento è, dunque, soppiantato da una variante narcisistica e passiva di elusione: mentre i protagonisti delle commedie si fanno fautori di una prassi etica del riconoscimento, che comprende l'accettazione reciproca nella separazione e il riscoprirsi esseri umani attraverso la conversazione e il rimatrimonio, nei melodrammi l'incapacità di dare espressione alla conoscenza di sé stessi, delle altre persone e del mondo, conduce progressivamente i personaggi femminili ad assumere un atteggiamento di rinuncia, di sacrificio, di isolamento, di autoreferenzialità, di mutismo, una variante idiosincratca di follia

³ La commedia del rimatrimonio è oggetto del libro in assoluto più conosciuto del filosofo americano, Cavell 1981.

⁴ Quattro i film che rientrano in questa categoria: *Lettera da una sconosciuta* (Dir. Max Ophuls, USA, 1948), *Angoscia* (Dir. George Cukor, USA, 1944), *Perdutamente tua* (Dir. Irvin Rapper, USA, 1942) e *Amore sublime* (Dir. King Vidor, USA, 1937). Cfr. Cavell 1996.

linguistica denominata *Unknownness* (letteralmente “sconosciutezza”, inconoscibilità). Non ci si intende più. Qualcosa si spezza nella corretta relazione tra l’interno e l’esterno, tra ciò che si sente e la possibilità che si ha di esprimerlo, tutto si ammantava di privatezza e segretezza. Queste donne restano pertanto “sconosciute”, senza una voce per potersi raccontare: estranee, inadeguate, non conformi. *Locus* per eccellenza dell’espressione “eccessiva”, il melodramma coincide al contempo con uno svuotamento dell’espressione: una coincidenza che accomuna la riflessione sullo scetticismo (Cavell 1996: 40) al discorso portato avanti da Peter Brooks ne *L’immaginazione melodrammatica* (1976)⁵.

Il concetto di *Unknownness*, riformulato da Cavell a partire da un problema di natura filosofica, linguistico-cognitiva, aleggia sulla riflessione melodrammatica in maniera pertinente e multiforme, sia per quanto concerne i riferimenti letterari sia quelli più eminentemente cinematografici. Le donne sconosciute condividono la propria *unknownness* con le figure del *páthos* basso-mimetico descritte da Northrop Frye in *Anatomia della critica* (1957)⁶; con l’individualismo esasperato della soggettività romantica che dichiara la propria centralità e il suo essere misura di tutte le cose attraverso la pratica della scrittura dell’io, ovvero il meccanismo narrativo della confessione (si pensi a Rousseau); con la *femme étonnante* del dramma francese che, come indica Peter Brooks, dopo innumerevoli mascheramenti e svelamenti, assurge all’agognato riconoscimento finale attraverso un atto di nominazione nel fondamentale momento melodrammatico dello *stupore* (Orabona 2004: 45); con le disfatte femminili cantate dall’opera lirica (Clément 1979); e ancora con il fallimento rappresentativo del personaggio della vittima celebrato nelle forme melodrammatiche tradizionali (e nelle varianti contemporanee, cinematografiche e televisive, in una forma molto più *eccessiva*) come persona che si limita a mostrarsi, a subire, a rivendicare, proclamando la propria esistenza, attraverso un monologo di componenti emozionali che affermano la natura propria dell’essere – Thomas

⁵ Brooks 1995.

⁶ Frye 2000: 54.

Elsaesser, rifacendosi a Benveniste, lo paragona a un *deittico*, una particella linguistica che indica un vuoto, un termine impersonale e indeterminato, legato al contesto di enunciazione e alla *voce* del parlante: "io", "qui", "adesso" (Elsaesser 2007: 68)⁷.

È giunto il momento di conoscere più da vicino una di queste donne sconosciute. In che modo il dramma identitario della *unknownness* melodrammatica riguarda *Mildred Pierce*? E in che termini è possibile trovarne traccia passando da una versione all'altra della storia?

Partiamo da un dato peri-testuale significativo che riguarda tutte le versioni: il titolo dell'opera coincide con il nome della protagonista, o meglio con il suo nome di battesimo (Mildred) più il cognome da sposata (Pierce). Tale occorrenza lo accomuna al film *Stella Dallas*, uno dei quattro melodrammi della donna sconosciuta, nonché celeberrimo *woman's film* (nell'accezione formulata da Mari Ann Doane)⁸: le protagoniste sono donne sposate ma dall'identità forte, ovvero poco inclini a lasciarsi "assoggettare" dal ruolo tradizionale che la società assegna loro⁹. Per questo tendono a negare il valore del matrimonio e finiscono per allontanarsi dal proprio marito inseguendo il miraggio di un destino migliore attraverso il ruolo attivo del lavoro – lo schema è quello del *rise and fall*, ascesa e caduta, da una classe sociale all'altra, tipico del melodramma sociologico secondo la definizione di Jean-Loup Bourget¹⁰. La loro *unknownness* può essere connotata come "ansia da conformità", simile a quella che affligge gli immigrati o gli esuli, incapaci di provare un genuino senso di appartenenza per la società che li accoglie¹¹: «Ma la posizione delle donne non è né quella degli esuli né quella degli immigrati: come gli immigrati, il problema della donna non riguarda la non appartenenza ma piuttosto l'appartenere, nei termini sbagliati; come gli esuli, la donna non si

⁷ Cfr anche Elsaesser 1973.

⁸ Cfr. Doanne 1987.

⁹ Cfr. Doanne 2007: 160.

¹⁰ Cfr. Bourget 1985.

¹¹ In questa particolare ottica risulta molto pertinente il concetto di "informante nativa" proposto da Spivak 1999.

trova tra due diverse culture ma è in disaccordo con quella in cui è nata ed è rudemente coinvolta in un processo di trasfigurazione culturale che non esiste, e che la vede ancora in isolamento» (Cavell 1996: 213). Le donne sconosciute finiscono per scivolare in una dimensione sacrificale insonorizzata, una sorta di *demi-monde* dumasiano in cui proliferano genealogie femminili sterili e la voce dell'io non riesce ad emergere pienamente se non secondo modalità dissonanti, rarefatte, distorte.

Mildred ha un nome e la sua autocoscienza sembra non saper varcare le soglie di un'identità a carattere bidimensionale, che somiglia allo sfondo dipinto di un'anonima scenografia teatrale: non a caso, la strada in cui abita porta il suo stesso nome (Pierce Drive) perché è la società di suo marito (l'Anonima Case Pierce) che ha costruito quel piccolo anfratto bianco di mondo. E lei, la moglie di Bert Pierce, è la tipica moglie-bambola ibseniana costretta a vivere muta in una casa che la racchiude come un qualsiasi pezzo d'arredamento. È un oggetto, non ancora un soggetto, perché il suo uomo non è riuscito a considerarla tale (a riconoscerla come tale). Nel giorno in cui Mildred abbandona Bert in seguito alla discussione per un tradimento e comincia un cammino individuale di lotta per ricostruirsi una vita e per garantire un futuro migliore alle due figlie, Veda e Ray, sono queste le parole che si sente dire dalla sua vicina di casa Ida Gessler: «Tu ora fai parte del più grosso esercito della terra. Sei quella grande istituzione americana che nessuno cita mai il 4 luglio: una vedova bianca con due bambine piccole da mantenere. Che bastardi gli uomini!» (Cain 2012: 19). In questo gelido mondo-di-mezzo abitato da sole donne, per la prima volta Mildred incontra se stessa e si rende conto di essere una perfetta sconosciuta, o peggio, di non essere nessuno. Comincia allora a desiderare di diventare qualcuno e si lascia plasmare dalle opinioni della gente, di chi che le ripete continuamente cosa sa fare o cosa non sa fare, perché da sola non riesce a stabilirlo, così come non è in grado di esprimere a parole i sentimenti che dimorano in lei o quello che pensa delle sue figlie. Dopo una fase iniziale in cui è costretta a vestire i panni di un'umile cameriera, diventa un'imprenditrice di successo nel campo della ristorazione e

sposa Monty Beragon, un nobile decaduto. Il nome "Mildred" troneggia sulle insegne dei suoi ristoranti rivendicandone l'esistenza (Figg. 2, 3, 4) e la donna-Mildred rinasce se stessa per la prima volta sgretolando il gelo monolitico dell'elusione: «[...] un orgoglio, un'arroganza, una nuova stima di sé che non avrebbero mai potuto darle le parole, l'alcol, l'amore. Si riconosceva finalmente» (*ibid.*: 76) e ancora «"I miei dolci, i miei clienti, i miei affari"; parlava sempre in prima persona. Senza dubbio aveva acquisito importanza ai propri occhi; era piena di sé, al limite della presunzione» (*ibid.*: 85). Solo per poco però. La sua *unknownness* infatti la riacciuffa seguendo i dettami eccessivi del puro melodramma: perde la figlia minore Ray a causa di una malattia fulminante, Monty si rivela un approfittatore e si fa mantenere da lei dilapidando un patrimonio, subisce un raggio da parte dei suoi soci in affari perdendo tutto. Ma l'aspetto più eclatante riguarda il rapporto simbiotico che Mildred ha con la prima figlia Veda (in tipico stile *maternal melodrama*)¹², una creatura perfida, ambigua, interessata solo al denaro, che diventa un soprano lirico¹³ di successo e tradisce più volte la madre, diventando perfino l'amante di Monty. Il

¹² L'espressione, molto utilizzata sia nell'ambito della Feminist Film Theory sia, più in generale, negli studi sul melodramma, si deve allo studioso francese Christian Viviani nel suo famoso saggio *Qui est sans péché: Le mélo maternel dans le cinéma américain, 1930-39*, pubblicato insieme al già citato Lebrun (1979) nel dossier a cura di Maurice Roelens *Pour une histoire du mélodrame au cinéma*, in "Les Cahiers de la Cinémathèque", n. 28 (1979). Sulla categoria del "maternal melodrama" applicata alle varie versioni della storia di Mildred Pierce cfr. Cook 2015.

¹³ In realtà Veda è un soprano di coloratura e in quanto tale «una speciale varietà aristocratica di soprano, come i gatti persiani grigi. Se ne incontra uno per generazione. Cantano in un modo speciale, trilli, ah-ah-ah staccati, cadenze, roba difficile... Non hanno prezzo. Un vero soprano di coloratura fa guadagnare a un teatro d'opera più di un grande tenore italiano. E questa ragazza è una coloratura autentica, fino al midollo... Tutti i soprani di coloratura hanno, come dire, il "dammi-dammi". Prendono sempre, ma non danno mai», come fa notare a Mildred Carlo Treviso, il maestro di piano della figlia. Cain 2012: 258.

personaggio di Veda è forse quello più profondamente melodrammatico, eccessivo, soprattutto grazie al legame che intrattiene con l'universo dell'Opera: al contrario di Mildred, Veda possiede letteralmente una voce con la quale è in grado di sfiorare le altezze sublimi dell'arte e il suo canto turba profondamente la madre perché esso spalanca un'ulteriore dimensione di doppiezza e di moltiplicazione dei piani identitari. Il canto è emblema di separazione, il veicolo di un'esposizione, il riflesso delirante di un io che si proietta all'esterno. La vera elusione d'amore riguarda, forse, una madre e una figlia alle prese con i dilemmi scettici dell'integrità e della dipendenza, della perfezione e dell'incompletezza. Veda rappresenta tutto ciò che non è Mildred e questa certezza, camuffata da dubbio, diventa per lei inaccettabile nel finale quando in un parossismo a tinte shakespeariane tenta di strangolare la figlia, privandola (almeno apparentemente) della sua preziosa voce. Disconosciuta Veda, Mildred resta nuovamente sola e sconosciuta, privata di ogni orpello genealogico e identitario. Eppure la catena delle negazioni elusive ha portato al ripristino della situazione originaria¹⁴: Mildred può risposare Bert, il suo primo marito, ma stavolta sulla base di sane premesse intersoggettive e dialogiche – potremmo dire vagamente commediche – nel rispetto reciproco delle proprie voci: «È così che voglio sentirti parlare, accidenti! Non siamo più soli, ora, siamo in due...» (Cain 2012: 308).

¹⁴ Arrivati a questo punto, potrebbe essere necessario operare una veloce ricapitolazione per riaffermare il senso della doppia negazione come strumento d'analisi nel definire il sottogenere "melodramma del rimatrimonio" a partire dai due generi di partenza (vale a dire la "commedia del rimatrimonio" e il "melodramma della donna sconosciuta"). La prima negazione riguarda il "rimatrimonio" tra Mildred e Bert Pierce: dopo il divorzio, Mildred sposa Monty Beragon, per cui risulta negata la possibilità di risposarsi con il primo marito. La seconda negazione si applica, invece, al secondo matrimonio (ossia alla negazione del rimatrimonio della coppia originaria), che termina anch'esso in un divorzio.

Il racconto della storia di Mildred, nel suo *plotting* lineare e consequenziale, corrisponde alla costruzione narrativa operata dal romanzo di Cain, autore associato da sempre alla letteratura popolare *hardboiled*¹⁵. Come categoria estetica (nelle teorizzazioni di autori come Lukacs, Bachtin e Pasolini)¹⁶, il romanzesco si distingue nel suo essere un macro-genere che lavora sul destino individuale di un personaggio/soggetto, il quale rappresenta sulla pagina una sorta di intercessore del narratore. Esiste pertanto una zona di indiscernibilità, all'interno della quale si crea un problema di voce narrante. I romanzi *hardboiled* presentano generalmente una narrazione in prima persona in cui un protagonista maschile, colpevole di un qualche sordido delitto, racconta la propria storia sfruttando il motivo letterario della confessione. Cain segue questa prassi narratologica fino a *Mildred Pierce* (che di certo non si può definire *hardboiled* e che anzi presenta soprattutto nella parte finale, a partire dal XIV capitolo, delle atmosfere tipicamente melodrammatiche): il primo romanzo con una protagonista femminile che l'autore sceglie di scrivere utilizzando la terza persona (Cammarata - Marcenò 2014: 61-90). Potremmo individuare un primo fondamentale punto di *unknowness* extradiegetico in questa particolare circostanza narratologica: Mildred non ha voce nella sua storia, è il suo stesso creatore a eluderla, negandole la possibilità di rivendicare il proprio "io".

Questa prima negazione viene in parte riscattata dalla versione cinematografica di Curtiz, che però sconvolge completamente la struttura inserendo un delitto e servendosi degli stilemi di un ulteriore genere, il *noir* (espressionismi geometrici di contrasti tra luce e ombra,

¹⁵ Sul rapporto tra Cain e il genere *hardboiled* si rimanda a Coglitore 2014. I saggi contenuti nel libro curato da Cammarata e Marcenò (2014) hanno il pregio di ricostruire il quadro generale dell'enorme impatto che il personaggio di Mildred Pierce ha avuto sulla cultura americana, a livello sociologico, politico e narrativo: «[...] Mildred Pierce è stata oggetto di indagini multidisciplinari all'interno di approcci cultural studies, all'incrocio tra film studies, gender studies e women studies» (*ibid.*: 8).

¹⁶ Cfr. Lukács 2004; Bachtin 1997; Pasolini 2015.

distorsioni nelle inquadrature, organizzazione narrativa complessa e discontinua)¹⁷: «Il romanzo di *Mildred* fonde in modo assai efficace le convenzioni del *woman's film* con quelle del *noir*: come molti *noir* – il modello esemplificato da *La fiamma del peccato*¹⁸ – inizia quando il destino è già compiuto e non resta che raccontarlo, come nel *woman's film* il racconto e il punto di vista appartengono al personaggio femminile» (Pravadelli 2007: 181)¹⁹. La narrazione diventa soggettiva, a tratti: Mildred, condotta in commissariato per rendere conto dell'omicidio del suo secondo marito Monty Beragon, racconta in prima persona il passato, ossia le vicende antecedenti alla morte di Monty (che coincidono con il plot del romanzo). L'istanza soggettiva femminile riesce, dunque, ad emergere attraverso l'uso dei flashback e della voce off e si intreccia con il racconto del presente: è come se il film fosse un ibrido attraversato da una insopprimibile duplicità, dalla presenza di due voci distinte – due forme di discorso *gender inflected* (Williams 1988: 13) –, una maschile (invasiva e prevaricante) ascrivibile alle convenzioni formali del *noir* e una femminile più propriamente melodrammatica²⁰. Il tutto è funzionale alla gestione del mistero che

¹⁷ Cfr. Cook 1978: 69.

¹⁸ Anche questo film, diretto da Billy Wilder nel 1944, è tratto da un romanzo di Cain del 1936, tradotto in italiano con il titolo *La morte paga doppio*.

¹⁹ Sulle caratteristiche formali del racconto costruito nel film di Curtiz, cfr. anche Pravadelli 2007: 169-170.

²⁰ Questo aspetto è esplicitato in maniera molto dettagliata nel sopraccitato saggio di Cook e viene poi ripreso e sviluppato ulteriormente da Pravadelli, che riporta anche un interessante aneddoto relativo alla storia produttiva del film, secondo cui questa insopprimibile duplicità sarebbe diretta espressione della presenza, almeno in un prima fase di stesura, di due sceneggiatori, un uomo e una donna: Albert Maltz che sviluppa le scene più propriamente *noir* e Catherine Turney, autrice del plot *woman's film*, entrambi soppiantati da Ranald MacDougall che firma la versione finale unica dello screenplay (Cfr. Pravadelli 2007: 182-183). Sulle vicende inerenti alla sceneggiatura e alla produzione si vedano Schatz 1988: 414-422; Williams 1988.

assurge a motore dell'intreccio: chi ha ucciso Monty? La risposta non ci interessa. Ci interessa piuttosto comprendere in che termini le tecniche narrative del film formulino una precisa accusa di colpevolezza nei confronti di Mildred, proiettandola ancora una volta nell'orbita dell'*unknownness*: nella scena iniziale del film, in cui ha luogo l'omicidio, attraverso una "falsa sutura" di montaggio viene escluso il controcampo che mostrerebbe il vero assassino di Monty, creando una situazione di indecidibilità che permarrà fino al riconoscimento finale del colpevole (sia Mildred sia il poliziotto conoscono il vero colpevole, ma tentano di *eludersi* a vicenda, facendo prevalere le proprie necessità all'interno di un dispositivo confessionale in cui il discorso femminile risulta costantemente messo in discussione)²¹.

Di negazione in negazione, di elusione in elusione, di esclusione in esclusione, giungiamo alla serie televisiva diretta da Todd Haynes, uno degli autori più significativi all'interno di quella che potremmo immaginare come un'ideale cartografia melodrammatica contemporanea. L'adattamento televisivo della storia di Mildred vuole essere principalmente una fedele trasposizione del romanzo di Cain (è lo stesso regista ad affermarlo)²²: Haynes è perfino disposto ad abbandonare gli eccessi iperbolici del suo cinema e a scegliere un'estetica naturalistica più sobria e appropriata al piccolo schermo (Cook 2013: 379). Trattandosi di una miniserie in cinque episodi (e quindi di un prodotto televisivo con una programmazione in palinsesto che si risolve in un periodo di tempo breve) presenta una struttura narrativa tradizionale (potremmo dire "feuilletonistica" per assecondare il tenore melodrammatico del discorso), che ricalca pedissequamente l'andamento del suo epitesto romanzesco. Pertanto non avrebbe senso portare avanti un discorso specifico sulla questione della serialità televisiva, se non forse semplicemente per rimarcare che *Mildred Pierce* a causa della sua evidentissima "impronta transmediale"

²¹ Cfr. Cook 1978: 70-71. Cook fa riferimento in particolare alla lettura operata in Nelson 1977.

²² Cfr. Cook 2005 e Cook 2013: 378.

(Cammarata - Marcenò 2014: 36-60) rientra a pieno nella casistica di quella che è stata definita da Jason Mittel (2015) l'era della Complex TV, in cui la "complessità" deriva da una forte componente autoriale e innovativa dei prodotti e da un'ibridazione tra generi letterari e cinematografici. Essendo cambiata la percezione della legittimità del medium televisivo, molti autori provenienti dal cinema si sono sentiti liberi di sfruttarlo a mo' di territorio di frontiera e di creare prodotti altamente innovativi che hanno sconvolto i format tradizionali. La serialità viene vissuta come un gioco estetico fatto di codici e di strategie narrative complesse che lo spettatore è in grado di interpretare, visto che non è più vincolato al rito della messa in onda (grazie alla diffusione della televisione via cavo e di quella satellitare, di internet, dell'home video e dei DVD). Nel caso di *Mildred Pierce* ci troviamo di fronte a vero e proprio palinsesto intermediale, un evento culturale multidimensionale in cui si intersecano diversi sub-testi, escludendosi e includendosi reciprocamente: il romanzo di Cain, il film di Curtiz, Shakespeare, citazioni e riferimenti all'universo memoriale cinematografico facente parte del patrimonio autoriale di Haynes. La studiosa Pam Cook, che si è occupata negli anni di tutte le versioni, parla in proposito di una "estetica dell'esclusione" (Cook 2013: 380) – la quale può rientrare a pieno nel paradigma scettico dell'*unknowness*. Tale estetica risalta in maniera particolare nel tropo stilistico dell'uso copioso di riflessi, attraverso specchi e finestre, che rende poco leggibili le relazioni spaziali. Si tratta di figure molto classiche, riscontrabili frequentemente e nel melodramma e nel noir: «La miniserie è dominata da cornici all'interno di cornici e da vedute attraverso finestre e da porte che limitano la visione. Tale aspetto denaturalizza gli spazi: invece di dare l'illusione della trasparenza, come succede con il naturalismo, produce un senso in cui i personaggi risultano prigionieri dei loro ambienti. Di conseguenza gli spettatori sono a loro volta limitati in ciò che possono vedere e comprendere, come nel film noir» (*ibid.*: 384). Nella maggior parte delle scene, noi osserviamo Mildred attraverso superfici che vanno a sommarsi a quella dello schermo televisivo (**Fig. 5**): vetri di finestre o finestrini, vetrine di negozi e ristoranti, oblò, pannelli, specchi, zanzariere, tende, stipiti di

porte. Spesso Mildred si sdoppia in un riflesso o in un'ombra e diventa a sua volta osservatrice (di se stessa, della figlia Veda o del mondo che la circonda). L'estetica dell'esclusione messa appunto da Haynes comporta l'impossibilità di discernere tra interno ed esterno, tra *voyeur* e oggetto della visione, amplificando i connotati di *unknownness* del personaggio: Mildred è destinata a restare una donna sconosciuta in tutte le versioni della sua storia.

In conclusione. Siamo partiti da un mero dato retorico, ossia dalla negazione come strumento (ri)generativo in un sistema sui generi cinematografici all'interno del quale è possibile ottenere un particolare tipo di melodramma da una certa commedia. Il dato retorico ha poi assunto connotazione filosofica, incluso in una più ampia prospettiva concernente il linguaggio e lo scetticismo. Il cuore di questo circuito proiettivo di rimandi identitari tra parole, immagini e concetti, è senz'altro la questione del melodramma che, fin dalle sue origini, si attesta come genere intermediale, a metà strada tra tragedia e commedia, una cellula drammatica in grado di assumere le sembianze strutturali di differenti tipologie, eppure granitico e complesso nella sua costituzione. Da un medium all'altro (dal romanzo alla televisione, passando per il cinema) il circuito si complica e le proiezioni si moltiplicano in un caleidoscopio di soglie sempre più sottili che mettono in connessione il piano della rappresentazione a quello della diegesi e dei contenuti, rendendo quasi impossibile tenere separate le varie linee di riflessione. L'immagine finale *proiettata* sullo schermo della teoria che abbiamo provato a delineare per sommi capi è quella di un'individualità, di una creatura *inconoscibile*, di una donna la cui apparizione corrisponde appunto ad una pretesa di inconoscibilità che assume valore universale: Mildred Pierce. Il corpo di Mildred è simile al corpo del genere melodramma, essendo il corpo il luogo di una differenza, principio di individuazione e separazione dall'alterità:

Il mito del corpo in quanto velo esprime la nostra idea che esiste qualcosa che non possiamo vedere, e non soltanto qualcosa che non possiamo conoscere. Esso esprime anche la nostra confusione in merito a questo: ciò che non possiamo vedere è

nascosto *dal* corpo o è nascosto al suo *interno*? “Al suo interno” sottintende: si trova da qualche parte là dentro, non so dove. “Da esso” sottintende: so dove, soltanto che non mi è possibile vederlo. [...] Qualcosa è velato – la mente da se stessa. Ma l’idea del corpo fa la sua parte. Nella fantasia del corpo come velo, il corpo è ciò che si interpone tra la mia mente e quella dell’altro, la cosa che ci separa. La verità qui è che noi *siamo* distinti, ma non necessariamente separati (da qualcosa); che noi, ciascuno di noi, siamo corpi, cioè personificati in un corpo; ciascuno è questo e non un altro, ciascuno è qui e non là, ciascuno in questo momento e non in un altro momento. (Cavell 2001: 351-352)



Fig. 1 *Il romanzo di Mildred*, Dir. Michael Curtiz, USA, 1945



Fig. 2 *Mildred Pierce*, Dir. Todd Haynes, USA, 2011



Fig. 3 *Il romanzo di Mildred*, Dir. Michael Curtiz, USA, 1945



Fig. 4 *Il romanzo di Mildred*, Dir. Michael Curtiz, USA, 1945



Fig. 5 *Mildred Pierce*, Dir. Todd Haynes, USA, 2011

Bibliografia

- Bachtin, Michail, *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla «scienza della letteratura»* (1975), Torino, Einaudi, 1997.
- Bourget, Jean-Loup, *Le mélodrame hollywoodien*, Paris, Stock Cinema, 1985.
- Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess* (1976), tr. it., *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1995.
- Cain, James M., *Mildred Pierce* (1941), it. tr., Milano, Adelphi, 2012.
- Cammarata, Valeria - Marcenò, Serena (eds.), *Narrazioni di genere e biopolitiche neoliberali. Mildred Pierce e i suoi spettri*, Milano-Udine, Mimesis, 2014.
- Cavell, Stanley, *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago, Chicago University Press, 1996.
- Cavell, Stanley, *Pursuit of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage* (1981), tr. it. *Alla ricerca della felicità. La commedia hollywoodiana del rimatrimonio*, Torino, Einaudi, 1999.
- Cavell, Stanley, *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy* (1979), tr. it. *La riscoperta dell'ordinario. La filosofia, lo scetticismo e il tragico*, Roma, Carocci, 2001.
- Cavell, Stanley, "The Fact of Television", *Cavell on film*, Ed. William Rothman, Albany, State University of New York Press, 2005: 59-85.
- Coglitore, Roberta, "Le donne di Cain. Confessione e identità transessuale", *Narrazioni di genere e biopolitiche neoliberali. Mildred Pierce e i suoi spettri*, Eds. Valeria Cammarata - Serena Marcenò, Milano-Udine, Mimesis, 2014: 61-90.
- Cook, Pam, "Duplicity in Mildred Pierce", *Women in Film Noir*, Ed. Ann E. Kaplan, London, BFI, 1978.
- Cook, Pam, "Beyond Adaptation: Mirrors, Memory and Melodrama in Todd Haynes's Mildred Pierce", *Screen*, 54. 3 (2013): 378-387.
- Cook, Pam, "Text, Paratext and Subtext. Reading 'Mildred Pierce' as a Maternal Melodrama", in "SEQUENCE: Serial Studies in Media, Film and Music", 2.2 (2015),

<http://reframe.sussex.ac.uk/sequence2/archive/sequence-2-2/>,
online (last accessed 07/11/2016).

Doanne, Mary Ann, *The Desire to Desire. The Woman's Film of the '40s*,
Bloomington, Indiana University Press, 1987.

Doanne, Mary Ann, "Le disavventure del desiderio femminile nel
woman's film degli anni quaranta", *La grande Hollywood*, Ed.
Veronica Pravadelli, Venezia, Marsilio, 2007.

Elsaesser, Thomas, "Tales of Sound and Fury: Observations on the
Family Melodrama" (1973), tr. it. "Storie di rumore e di furore.
Osservazioni sul melodramma familiare", *Forme del melodramma*,
Ed. Alberto Pezzotta, Roma, Bulzoni, 1992 : 65-109.

Elsaesser, Thomas, "Modalità del sentire o visione del mondo? Una
rivisitazione del melodramma familiare e dell'immaginazione
melodrammatica", *Il melodramma*, Ed. Elena Dagrada, Roma,
Bulzoni, 2007.

Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism* (1957), tr. it. *Anatomia della critica*,
Torino, Einaudi, 2000.

Lebrun, Michel, "Les figures impostes du mélo", *Le Cahiers de la
Cinémathèque*, 28 (1979): 90-93.

Lukács, György, *Teoria del romanzo* (1920), Milano, SE, 2004.

Merritt, Russel, "Melodrama: Postmortem for a Phantom Genre", *Wide
Angle*, 3.V (1983): 24-31.

Mittell, Jason, *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television
Storytelling* (2015), tr. it., *Complex Tv. Teoria e tecnica dello storytelling
delle serie tv*, Minimum Fax, Roma 2017.

Nelson, Joyce, "Mildred Pierce Reconsidered", *Film Reader*, 2 (1977): 65-
70.

Orabona, Francesca (ed.), *L'immaginazione melodrammatica secondo Peter
Brooks. Per una costante della visione estetica nei tempi moderni*,
Milano, Cuem, 2004.

Pasolini, Pier Paolo, *Empirismo eretico* (1972), Garzanti, Milano 2015.

Pezzotta, Alberto (ed.), *Forme del melodramma*, Roma, Bulzoni, 1992.

Pravadelli, Veronica, *La grande Hollywood*, Venezia, Marsilio, 2007.

Quaresima, Leonardo, "Melodramma", *Cinema e cinema*, 30
(1982): 47-53.

- Schatz, Thomas, *The Genius of the System*, New York, The Pantheon Books, 1988.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, *A Critique of Postcolonial Reason* (1999), tr. it. *Critica della ragione postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2004.
- Viviani, Christian, "Qui est sans péché: Le mélo maternel dans le cinéma américain, 1930-39", *Les Cahiers de la Cinémathèque*, 28 (1979): 73-82.
- Williams, Linda, "Feminist Film Theory: Mildred Pierce and the Second World War", *Female Spectators: Looking at Film and Television*, Ed. Deidre E. Pribram, London-New York, Verso, 1988: 12-30.

Filmography

- Amore sublime* (*Stella Dallas*, Dir. King Vidor, USA, 1937).
- Angoscia* (*Gaslight*, Dir. George Cukor, USA, 1944).
- Canzone di Magnolia, La* (*Show Boat*, Dir. James Whale, USA, 1936).
- Fiamma del peccato, La* (*Double Indemnity*, Dir. Billy Wilder, USA, 1944).
- Lettera da una sconosciuta di* (*Letter from an Unknown Woman*, Dir. Max Ophuls, USA, 1948).
- Mildred Pierce* (Dir. Todd Haynes, USA, 2011).
- Perdutamente tua* (*Now, Voyager*, Dir. Irvin Rapper, USA, 1942).
- Prigionieri del passato* (*Random Harvest*, Dir. Mervyn LeRoy, USA, 1942).
- Romanzo di Mildred, Il* (*Mildred Pierce*, Dir. Michael Curtiz, USA, 1945).
- Venere Bionda* (*Blonde Venus*, Dir. Josef von Sternberg, USA, 1932).

L'autrice

Simona Busni

Simona Busni ha conseguito il suo dottorato in Cinema presso l'Università della Calabria, dove ha ricoperto il ruolo di Assegnista di ricerca e, a tutt'oggi, collabora come cultore della materia in "Cinema

Italiano". Ha pubblicato, tra le altre cose, numerosi saggi per riviste come *Comunicazioni Sociali*, *Bianco e Nero* e *Fata Morgana*. È redattrice di *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita* (Mimesis, 2014-2016), di *L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes* (il Mulino) e della rivista digitale *Fata Morgana Web*.

Email: simonabusni@tiscali.it

L'articolo

Date sent: 15/05/2017

Date accepted: 30/09/2017

Date published: 15/11/2017

Come citare questo articolo

Busni, Simona, "*Mildred Pierce*: 'melodramma del rimatrimonio' tra romanzo, cinema e televisione", *Maschere del tragico*, Eds. C. Cao, A. Cinquegrani, E. Sbrojavacca, V. Tabaglio, *Between*, VII.14 (2017), <http://www.betweenjournal.it/>