

Palazzo
Esposizioni
Roma

cinema



■ magnifiche ossessioni ■

capolavori del mélo hollywoodiano 1951-1959

magnifiche ossessioni

capolavori del mélo hollywoodiano
1951–1959

Palazzo Esposizioni Roma – Sala Cinema
20 marzo > 28 aprile 2024

catalogo a cura di

Quinlan.it e La Farfalla sul Mirino

testi di

Quinlan.it

(Alessandro Anibaldi, Enrico Azzano,
Raffaele Meale, Massimiliano Schiavoni)

grafica e impaginazione

Tereza Jerhotová

MAGNIFICHE OSSESSIONI – Capolavori del mélo hollywoodiano 1951–1959

Palazzo Esposizioni Roma – Sala Cinema

20 marzo > 28 aprile 2024

rassegna cinematografica a cura di

Azienda Speciale Palaexpo e La Farfalla sul Mirino

promossa da

Assessorato alla Cultura di Roma Capitale e Azienda Speciale Palaexpo

si ringrazia

Park Circus (Londra)

media partner

Quinlan.it

proiezioni in DCP



Un paradosso del melodramma come genere cinematografico è che è più difficile definirlo con esattezza che riconoscerlo istintivamente da spettatori. Il conflitto lacerante tra aspirazioni individuali e regole sociali, l'esaltazione dell'amore e delle passioni primarie, uno stile fortemente espressivo: sono tutte caratteristiche che convergono verso un'idea di "eccesso" come chiave di volta dell'intero genere, l'eccesso dei sentimenti come della loro rappresentazione, anche a discapito della verosimiglianza. La rassegna *Magnifiche ossessioni* si concentra sulla Hollywood degli anni '50, stagione d'oro del mélo, non solo per la qualità straordinaria dei titoli prodotti ma anche perché è proprio il mélo a farsi veicolo di un nuovo modo di interrogarsi sulla società americana, quella particolarmente conformista e irreggimentata del secondo dopoguerra. Dai conflitti generazionali

alla condizione della donna, dai problemi psichici alla questione razziale, fino alla critica della società dei consumi, molti temi sorprendenti per l'epoca fanno capolino in questi film grazie al genio di registi come Sirk, Ray, Minnelli e Kazan, ma anche in virtù del piglio antirealistico e debordante connotato al genere stesso. Si tratta di argomenti che esploderanno in tutta la loro forza solo nel cinema degli anni '60, mentre lo spirito del mélo continuerà a vivere soprattutto nella serialità televisiva e naturalmente attraverso una schiera di autori, da Fassbinder a Almodóvar, che sapranno reinterpretarne la lezione nel modo migliore.

La Farfalla sul Mirino

sulla rottura delle convenzioni

di Alessandro Anibaldi

Il melodramma hollywoodiano degli anni '50 viene normalmente considerato il cinema convenzionale per eccellenza, influenzato da una società - come quella americana del tempo - statica, per non dire immobile, asserragliata nei suoi confini perché impegnata a tener fuori ogni elemento estraneo per poter sopravvivere, a partire dalla paura comunista. Ma questa convenzionalità è tutt'altro che "pacificata", ed è anzi sempre problematica, sul filo di un equilibrio precario tra ipocrisia e furore, fughe nel buio e nell'abisso.

Ne è dimostrazione massima il cinema di Douglas Sirk, colui che più di tutti ha incarnato lo spirito del mélo e che è - giustamente - anche il protagonista di questa rassegna, con ben sette film in programma. Da *Desiderio di donna* (1953) a *Lo specchio della vita* (1959), quello che sempre si trova nei film da lui diretti è l'oppressione di personaggi che provano a uscire dagli schemi cui sono stati costretti, che sono in trappola senza neanche ben capire come sia successo tutto ciò. Lo testimonia il Fred MacMurray di *Quella che avrei dovuto sposare* (1956), padre di famiglia che ha la tentazione di "evadere" dalla sua vita intrecciando una relazione extraconiugale. Così, a sua volta, il Kyle di *Come le foglie al vento* (1956) rifiuta il ruolo che gli spetterebbe: ereditare l'azienda petrolifera del padre e mettere al mondo dei figli per perpetuare lo sfruttamento capitalistico del suolo. E in una situazione ancora peggiore si ritrova

la Sarah Jane di *Lo specchio della vita*, figlia bianca di una donna afroamericana, che non vuole essere rinchiusa nel ghetto sociale cui è condannata ad appartenere.



Le lotte per i diritti civili sono di là da venire, Kennedy non è ancora presidente, la guerra fredda e la paura dell'atomica sono al loro massimo, il Codice Hays è ancora in vigore, il maccartismo pure, è arrivata la concorrenza della televisione e il cinema classico hollywoodiano è agli sgoccioli. In tutto questo smottamento sotterraneo, il mélo diventa il luogo di osservazione privilegiato perché riflette le frustrazioni e le ipocrisie del tempo e cerca disperatamente una via di fuga. Il convenzionalismo del genere diventa così una sorta di travestimento attraverso cui far passare laceranti verità. Perciò, ad esempio, il colore sfavillante di tanti di questi film si pone in competizione

con la televisione, ma vale anche come segno di evidente anti-realismo in cui si insinuano a tratti degli elementi realistici che, proprio perché calati in ambito convenzionale, fanno ancora più impressione.

Così è, per restare ancora un momento sul cinema di Sirk, l'esplosione di violenza di *Lo specchio della vita*, in cui il ragazzo di Sarah Jane, scoperta la sua afrodiscendenza, la picchia selvaggiamente in strada al suono dissonante di una musica jazz, un commento musicale che anticipa tanto cinema successivo. E così è la violenza sessuale



che si ritrova ne *I peccatori di Peyton* (Mark Robson, 1957), in *Un urlo nella notte* (Martin Ritt, 1957) e in *Un tram che si chiama desiderio* (Elia Kazan, 1951); o ancora la follia, da quella generata dal cortisone di *Dietro lo specchio* (Nicholas Ray, 1956) a quella curata con l'elettroshock di *Foglie d'autunno* (Robert Aldrich, 1956), con la minaccia della lobotomia di *Improvvisamente l'estate scorsa* (Joseph L. Mankiewicz, 1959), fino all'internamento di Blanche in *Un*

tram che si chiama desiderio. I medici come i giudici, più ancora della polizia, sono spesso chiamati ad arginare situazioni che altrimenti diverrebbero ingovernabili, costretti a rimettere in ordine le cose perché la società possa riprendere il consueto corso e i conflitti possano essere sopiti, o quantomeno riposti di nuovo sotto al tappeto. Ma l'ossessione resta, e diventa a volte l'unica ragione di vita, come in *Magnifica ossessione* (1954), sempre di Sirk, e in *La donna che visse due volte* (Alfred Hitchcock, 1958), entrambi incentrati sullo sguardo e sulla luce in rapporto alla figura femminile. In particolare, *La donna che visse due volte* è una riflessione sull'eroticità dello sguardo, del vedere e del non poter toccare, del voler ri-vedere all'infinito nella vana speranza del possesso. Hitchcock istituisce qui una relazione diretta tra spettatore e oggetto femminile dello sguardo, un confronto ossessivo in cui James Stewart fa da tramite per il desiderio.

Ma se Hitchcock tematizza il nucleo dell'impotenza e del desiderio spettatoriale, in cui si resta imprigionati e irretiti, vi sono altri film che fanno trapelare un confronto diretto con lo spettatore e che dunque incrinano le convenzioni in un modo che va al di là delle riflessioni e delle messe in scena di ipocrisie, violenze e follie. Sono quei film che mostrano i corpi di giovani attori pronti a esplodere in atti imprevedibili. È il segno di una nuova forma di recitazione, quella appresa presso l'Actors Studio, che si innesta nel cinema del decennio. Su tutti c'è l'esempio di Marlon Brando in *Un tram che si chiama desiderio*, la cui morbosa presenza in scena riunisce modernità recitativa e oscuro oggetto del desiderio spettatoriale. Il suo corpo giovane, aitante e spesso nudo e denudato è la vera forza di straniamento del film, il suo segno

anti-convenzionale, il suo distruggere la quarta parete di una messinscena fortemente teatrale, come teatrali sono tanti film del periodo. Lo stesso accade al James Dean di *La valle dell'Eden* (Elia Kazan, 1955) e di *Gioventù bruciata* (Nicholas Ray, 1955), dove forse più che la modernità si trova una sorta di asincronicità rispetto agli altri attori in scena. Dean si lancia infatti in dissonanze che "squarciano" il quadro, come ad esempio ne *La valle dell'Eden*, dove lo vediamo seguire traiettorie strane all'interno dell'inquadratura, mai dritte ma sempre sbilenche, dove poggia il naso dove meno te lo aspetti (su un armadietto mentre parla con un altro personaggio), o dove, come accade in *Gioventù bruciata*, arriva a sdraiarsi a testa in giù su un divano. Anche questo è il segnale di una volontà di fuga, di voglia di eccentricità, e non è un caso che molto lo si debba a Kazan e alla sua capacità di far esplodere la fisicità attoriale (in un modo che poi verrà ripreso dal binomio Scorsese/De Niro). E la modernità recitativa la ritroviamo, sempre ne *La valle dell'Eden*, anche in Julie Harris, che interpreta la fidanzata delusa del fratello di James Dean e che insieme a Dean arriva a comporre una coppia sbalorditiva per imprevedibilità recitativa, tale da lasciare indietro gli altri attori in scena. Un caso simile di asincronicità recitativa emerge anche in *Un urlo nella notte*, in cui Joanne Woodward, nei panni di una donna sposata a un reduce della Seconda Guerra Mondiale, primeggia nel confronto con gli altri attori, grazie a un realismo che si trasmette soprattutto nell'uso della voce, anti-retorica e anti-teatrale, quasi bisbigliata.

È, questa, una delle tante crepe nel paesaggio della convenzione, una prefigurazione del cinema successivo, un segno di rivolta nei confronti dell'apparente immobilismo della società americana degli anni '50. L'ultima - e forse la più fatale di quelle crepe - è la guerra, le guerre "calde" al cospetto di

quella fredda dell'epoca. La convenzione delle convenzioni è infatti l'idea che si viva in pace, e così il tempo narrativo di molti di questi film viene spezzato da un conflitto: la Grande Guerra ne *La valle dell'Eden*, la Corea ne *L'amore è una cosa meravigliosa* (Henry King, 1955), l'attacco di Pearl Harbour in *Da qui all'eternità* (Fred Zinnemann, 1953), di nuovo la Seconda Guerra Mondiale ne *I peccatori di Peyton*, e così via. E,



ovviamente, in ciascuno di questi film c'è sullo sfondo il conflitto con l'Unione Sovietica, e dunque la paura dell'atomica, la vera forza capace di distruggere ogni convenzione. Si allude, ad esempio, a Los Alamos in *Un urlo nella notte*, ma è il Nicholas Ray di *Gioventù bruciata* a mettere le carte in chiaro, innanzitutto nella scena all'osservatorio astronomico, in cui si parla esplicitamente della fine del mondo, e poi nella battuta che fa il fratello più piccolo del personaggio interpretato da Natalie Wood: di fronte alla madre che dice che il comportamento anomalo della sorella dipende dall'età, intendendo l'età adolescenziale, il bambino spara dei colpi con un fucile giocattolo e commenta: "Sì, è l'età atomica!". Ed è anche questo un tutt'altro che trascurabile elemento di attualità di questi film, che si riversa anche ai giorni nostri.

da Peyton Place a Levittown

utopie e ipocrisie della provincia americana

di Enrico Azzano

Facendo una breve ricerca su internet, si scopre che *Sunrise Village* è una delle tantissime app videoludiche che simulano la costruzione e la gestione



di un paradisiaco villaggio. In estrema sintesi, una cittadina che nella realtà definiremmo una *planned community*, un insediamento urbano nato non spontaneamente. Nel secondo film diretto da Martin Ritt, *Un urlo nella notte* (*No Down Payment*, 1957), ad alimentare il sogno americano è Sunrise Hills, perfetto esempio in scala ridotta delle tante *planned community* che spuntavano come funghi nel secondo dopoguerra nella *terra dell'abbondanza*. In questo senso, è alquanto efficace la lunga sequenza che accompagna i titoli di testa del film di Ritt, con gli sposini David (Jeffrey Hunter) e Jean (Patricia Owens) che raggiungono in macchina la nuova casa dopo aver incrociato

lungo la strada vari cartelloni pubblicitari di nuovissimi insediamenti residenziali. Spadrom Estates, Godbey's Enchanted Homes, Dutch Haven, Park Village. Fuori dalla grande città, tra vialetti alberati, uccellini che cinguettano e famiglie sorridenti che escono da messa, i coniugi Martin arrivano a destinazione, accompagnati dalle note allegre e spensierate di Leigh Harline. Ad aspettarli, oltre alla loro villetta medioborghese, ci sono le tre famiglie delle abitazioni adiacenti, a formare una sorta di emblematico microcosmo all'interno della bolla di Sunrise Hills. Tutto perfetto? No, altrimenti non saremmo in un melodramma. Il reduce Roy aspirante capo della polizia, il venditore d'auto usate e forte bevitore Jerry e l'onesto ma perennemente indeciso Herman, con le rispettive mogli in secondo piano, ma anche David e Jean, covano profonde frustrazioni, solo parzialmente contenute dai geometrici confini di Sunrise Hills. Il rovescio della medaglia del sogno americano ("penso che siamo nati al momento



giusto”, dice David durante la prima serata passata coi vicini) si ammantava della consueta ipocrisia che i mélo degli anni Cinquanta e poi Sessanta smascherano sistematicamente: se le abitazioni sono spesso gabbie dorate, non sono dissimili le città di provincia o i nuovi quartieri residenziali, intrisi di malevolo decoro, sessismo, classismo e ovviamente razzismo – si veda, ad esempio, la parentesi dedicata alle difficoltà nel trovare casa a Sunrise Hills del nippo-americano Iko (Aki Aleong), respinto perché asiatico.

Proprio negli anni Cinquanta si impone la figura del costruttore William J. Levitt. Braccio armato della filosofia rooseveltiana (“A nation of home owners, of people who own a real share in their own land, is unconquerable”), Levitt darà il nome a ben sette grandi complessi residenziali suburbani, a partire dai primi e più noti Levittown (New York) e Levittown (Pennsylvania). Villette di varie dimensioni, negozi, chiese, campi sportivi e via discorrendo – ma no, no, il fine ultimo di questi progetti non sarebbe piaciuto a George Bailey! Se i melodrammi degli anni Cinquanta ci offrono esempi di luoghi apparentemente ideali, come la lussureggiante Pine Island di *Scandalo al sole* (A Summer Place, 1959) di Delmer Daves, l'immaginaria Peyton Place ci sembra il più calzante corrispettivo delle reali Levittown. Tratto in tempi brevissimi dall'omonimo bestseller di Grace Metalious, *I peccatori di Peyton* (Peyton Place, 1957) di Mark Robson è una pellicola fluviale e corale, ricca di variopinte figure umane che hanno attraversato gran parte dei melodrammi familiari hollywoodiani: padri troppo autoritari, spesso violenti e persino abusanti; madri che rimpolpano il tessuto patriarcale; giovani donne travolte dalla loro avvenenza; giovani uomini soffocati dalle ambizioni paterne e tutto quel che segue. Come per *Un urlo nella notte*, l'incipit è emblematico: la voce narrante di Allison

(Diane Varsi), l'ariosa colonna sonora di Franz Waxman, le splendide e rigogliose vedute aeree del New England tratteggiano un luogo idilliaco che ha però confini ben precisi e che sembra non voler vedere le baracche che faticano a restare in piedi al di là della ferrovia, poco prima della porta della città. La scritta *Entering Peyton Place* sottace la voglia di fuga dei giovani e l'esclusione dei ceti più umili – ed è lì, in questa terra di nessuno, che si consuma l'indicibile.



Anche se mitigato, ritroviamo a Peyton Place l'humus sociologico e culturale delle Levittown, quel groviglio di orgoglio e ipocrisia *wasp* che deflagrerà tra le stradine ordinate e le villette a schiera costruite da Levitt. Casualmente, ma non troppo, è dello stesso anno de *I peccatori di Peyton* il documentario *Crisis in Levittown* (1957) di Lee Bobker e Lester Becker, pellicola che segue le amare vicende dei coniugi Bill e Daisy Myers, i primi inquilini afroamericani, costretti a

subire i violenti attacchi dei levittow-ner. Facendo poderosi balzi in avanti, la mente corre all'horror *Scappa - Get Out* (*Get Out*, 2017) di Jordan Peele e ovviamente a *Suburbicon* (2017) di George Clooney, che proprio dal documentario di Bobker e Becker trae ispirazione.

Guardando oltre i confini temporali de *I peccatori di Peyton* e degli anni Cinquanta, troviamo il meno felice *Ritorno a Peyton Place* (*Return to Peyton Place*, 1961) di José Ferrer e soprattutto la seminale soap opera *Peyton Place* (1964-1969), la prima in fascia serale. In fin dei conti, il film di Robson, col suo afflato nostalgico, il fiorire di personaggi secondari e lo scorrere delle stagioni, si offriva come perfetto punto di partenza per un racconto seriale, pro-



lungato e dilatato nel tempo. Le produzioni per il piccolo schermo, soprattutto quelle più concilianti, non potevano però cancellare l'evidenza degli eventi, l'incrinarsi del sogno americano e della presunta innocenza a stelle e strisce. Proprio a un passo dagli anni Sessanta, due fatti di cronaca nerissima scuotono gli Stati Uniti: il 4 aprile 1958, nella villa di Lana Turner, splendida protagonista de *I peccatori di Peyton*, la figlia quindicenne Cheryl pugnala a morte Johnny Stompanato, gangster e compagno della

diva; l'anno successivo, il 15 novembre 1959, nella cittadina di Holcomb (Kansas), Perry Edward Smith e Richard Eugene Hickock, due sbandati, uccidono quattro componenti della famiglia Clutter, agricoltori benestanti. Se l'omicidio di Stompanato e il successivo processo riecheggiano fatalmente le violenze e l'uccisione del brutale patrigno Lucas Cross del film di Robson, la strage di Holcomb viene messa nero su bianco da Truman Capote nel romanzo *A sangue freddo* (*In Cold Blood*, 1966), poi diventato un film di Richard Brooks (1967), e rappresenta uno spartiacque nell'immaginario statunitense, la fine di un'epoca, paragonabile ai delitti della Manson Family alla fine degli anni Sessanta. La violenza non è solo urbana, il sogno della provincia è infranto.

Il ritorno a immaginarie o reali Peyton Place, ancor più chiuse, controllate ed esclusive, è un tema che ovviamente travalica il melodramma ma che al contempo lo accompagna tra grande e piccolo schermo. L'innocenza pura e inviolabile delle piccole comunità, come il villaggio immaginario, fantasy e canterino del musical *Brigadoon* (1954) di Vincente Minnelli, cede il passo a rappresentazioni che fanno emergere contraddizioni, lati oscuri, persino terribili abissi. Non è, in fin dei conti, un melodramma familiare dai risvolti fanta-orrifici anche l'inquietante *La fabbrica delle mogli* (*The Stepford Wives*, 1975) di Bryan Forbes? Da Peyton Place a Stepford, nel Connecticut, il passo è breve. Il confine tra utopia e distopia, come tra quartiere residenziale e fortino *wasp*, è davvero labile. Poi, a spazzare via tutto, arriverà Lynch.

l'evidenza del non-rappresentabile

forme di allusione ed elisione dell'omoerotismo nel cinema americano degli anni '50

di Massimiliano Schiavoni

Virilità debole. Confronti tormentosi con le figure paterne. Con evidente costanza riemergono nel cinema americano classico degli anni Cinquanta filoni narrativi e ispirazioni a pregresse opere letterarie articolate intorno a una fuga dalla vita adulta e a un doloroso e pressoché impossibile sdoganamento rispetto a schiacciati modelli maschili impersonati da figure genitoriali. Basti pensare al James Dean di *Gioventù bruciata* (Nicholas Ray, 1955) e di *La valle dell'Eden* (Elia Kazan, 1955), che ubriaco giocherella disteso a terra con un pupazzetto reclamando poi maggior virilità da un padre addobbato con un grembiule femminile da cucina, o che si danna l'anima per essere amato dal genitore trafficando intorno a redentrici coltivazioni di fagioli. Quale che sia l'effettivo orientamento del giovane protagonista, di sicuro il modello paterno è deludente e problematico, con evidenti ricadute sulla solidità della propria virilità intesa nel senso più convenzionale del termine. Mosso da uno spirito di spontanea solidarietà con i simili, il Jim di *Gioventù bruciata* stringe amicizia con altri giovani in difficoltà che non trovano grandi affetti in famiglia. Il Plato di Sal Mineo è una delle figure più emblematiche di adolescente omosessuale le cui effettive pulsioni sono

tenute a briglia corta per non trasgredire ai dettami del Codice Hays. L'amicizia immediata di Plato per Jim, colma di spontanea profusione affettiva fino all'ossessione borderline, allude con ogni evidenza all'ammirazione e attrazione gay per l'esplosivo modello fisico e comportamentale di esteriore virilità incarnato dal personaggio di Dean.

Plato è un gay tenuto lievemente nascosto, ma comunque rappresentato in scena. Diverso è il caso della totale rimozione visiva perseguita nei confronti del personaggio omosessuale. In tal senso risulta emblematico il caso di Sebastian in *Improvvisamente l'estate scorsa* (Joseph L. Mankiewicz, 1959). Tratto da un testo teatrale di Tennessee Williams, autore che rimestò a piene mani fra interdetti erotici e morbosità di vario genere, il film è fra i più audaci ed espliciti del tempo, un vero e proprio coacervo di nevrosi familiari e sessuali che riuscì a conservare buoni margini di esplicito a patto che fossero rispettate precise rimozioni visive e narrative. L'omosessualità di Sebastian è spesso allusa nei dialoghi e nelle situazioni (la risata di George...), ma la sua figura poté essere inquadrata soltanto nei flashback e soltanto di spalle, soluzione peraltro che finisce per tradursi in una suggesti-

va opzione stilistica portatrice di senso oltre le mere intenzioni di un atto di autocensura. Analogo destino tocca ad Alan, marito omosessuale di Blanche morta suicida in *Un tram che si chiama desiderio* (Elia Kazan, 1951), dove ai toni espliciti dell'originario testo teatrale (ancora Tennessee Williams) si sostituisce un vago riferimento a un'intrinseca debolezza di carattere, fra animo poetico, scarsa virilità e tendenze



depressive. Pure ad Alan è negata la rappresentazione fisica in scena, del tutto confinato ai resoconti di Blanche riguardo alla sua sciagurata vita pregressa. Vi è infine un altro gigantesco caso di rimozione scenica con il tormento del Brick di Paul Newman in *La gatta sul tetto che scotta* (Richard Brooks, 1958), che a sua volta proviene dal teatro di Tennessee Williams e che nella sua versione cinematografica raggiunge probabilmente le vette più paradossali riguardo alla rimozione di temi omosessuali. Nel testo originario il dramma scaturiva infatti dal rapporto tormentato fra gli amici e compagni di sport Brick e Skipper, e il tema dell'omosessualità assumeva tratti espliciti e dichiarati. Il film opta per un'enne-

sima rimozione visiva (Skipper, morto suicida, non appare mai in scena) ma soprattutto riscrive totalmente il nucleo del dramma eliminando scientificamente qualsiasi minima reminiscenza omoerotica. Da cima a fondo il film è percorso da intense allusioni (Brick, praticamente impotente, ammette con sarcasmo e amarezza la propria scarsa virilità e provoca continuamente Maggie invitandola a trovarsi un focoso amante; stesse note trapelano qua e là, appena percepibili, nel confronto fra Brick e suo padre), ma privato dell'esplicito elemento omoerotico risulta spesso eccessivo e sovrabbondante – il dolore paralizzante di Brick per l'amico suicida Skipper, la sua ammirazione per lui che si tramuta in blocco esistenziale, appaiono poco giustificati e talvolta incomprensibili.

Anche il Brick di *La gatta sul tetto che scotta* è coinvolto in un disagevole confronto con il padre, così come in altre occasioni l'oppressione paterna si manifesta pure tramite dolorose comparazioni fra coppie di amici in cui affetto, ammirazione/invidia, e talvolta pure una più o meno esplicita attrazione omoerotica, si mescolano senza soluzione di continuità e con costante afflizione da parte di uno dei due sodali. Basti pensare agli Hal e Alan di *Picnic* (Joshua Logan, 1955), amici di lunga data che non alludono particolarmente a sottintesi erotici ma che in qualche modo finiscono involontariamente per contendersi l'ammirazione del padre di Alan sulla base di un confronto di virilità – e del resto la fisicità nuda di William Holden, la sua camicia strappata, fanno il paio in versione più elegante alla rozza provocazione virile in aria omosex delle magliette sudate di Marlon Brando in *Un tram che si chiama desiderio*. Con toni ben più accesi nei confronti di una latente omosessualità

si articola invece il rapporto fra Mitch e Kyle in *Come le foglie al vento* (Douglas Sirk, 1956), avvilito intorno a un incandescente groviglio di pulsioni e sentimenti negativi. Kyle preferisce il padre di Mitch al proprio. Il padre di Kyle ha sempre avuto grande ammirazione per Mitch suscitando in Kyle invidie angoscianti e livorose. Nella loro decennale amicizia Kyle si è sempre sentito più debole e meno virile di Mitch, compensando ciò con l'arroganza del proprio potere economico di ricco petroliere. E con enorme atto simbolico Kyle ricade nell'alcolismo quando finisce per interpretare la sua probabile sterilità come un ulteriore elemento di scarsa virilità – è la parola *weakness*, pronunciata dal dottore, ad assumere un altissimo significato metaforico.

Se in *La valle dell'Eden* si ripropone una medesima dinamica a due nei confronti della figura paterna fra i fratelli protagonisti, d'altra parte il virginale e angelicato Aron, pacifista per convinzione e per paura della guerra, nutre un'esplicita sessuofobia (sarà Abra a darne conto) che con accenti abbastanza espliciti allude a risonanze omosessuali. Ed è interessante che dopo aver scoperto il mestiere della madre la sua rivalsa di virilità prenda forma con una repentina decisione di andare in guerra. Non vi è del resto forma più schietta di virilità convenzionale che la chiamata alle armi. Accade un po' lo stesso al Norman di Russ Tamblyn in *I peccatori di Peyton* (Mark Robson, 1957), ennesima figura di adolescente fragile, timido, dedito ai libri, sessualmente represso, schiacciato come Sebastian da una madre ingombrante, che per compensare tale fisionomia agli occhi della società decide di prendere la via dell'esercito. Ed è l'esercito che costituisce sì una delle manifestazioni più conclamate di robusta virilità tradizionale,

ma che al contempo, per la sua identità di luogo concentrazionario (almeno fino a qualche decennio fa) esclusivamente maschile, si delinea insieme al carcere per uno dei contenitori più ideali per l'esplosione di pulsioni e interdetti. Altra incarnazione di virilità culturalmente alternativa è il Prewitt di Montgomery Clift in *Da qui all'eter-*



nità (Fred Zinnemann, 1953), soldato refrattario alla violenza e alla sopraffazione gratuita, sodale del Maggio interpretato da Frank Sinatra che nutre per lui grande ammirazione e che nella versione originaria del romanzo, ripubblicato nel 2011 dai discendenti di James Jones, si concede a espliciti atti omosessuali. Del resto i soprusi di Judson ai danni di Maggio sembrano alludere anche nel film a forme di sadismo erotizzato.

E l'omoerotismo femminile? Basta andarsi a vedere il mirabile *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954), western che si spinge ancora più in là verso una fisionomia no gender. Si confrontano due fiere pistole femminili, Vienna ed Emma, che per polso e spirito decisa assumono tratti tradizionalmente maschili, avvinte in un reciproco tentativo di sadica dominazione. Stavolta il duello finale è fra donne.

la prigione dorata, odiata, desiderata

la casa come (l)imitazione della vita nel melodramma degli anni Cinquanta

di Raffaele Meale

Si torni con la mente a William J. Levitt, quello che potrebbe essere definito senza eccessive esagerazioni il realizzatore del Sogno Americano, quello spazio utopico che vedeva nel mattone l'edificazione non solo di case, ma di appartenenze socio-politico-culturali, estensioni dirette di quell'ideologia a-ideologica (sulla carta) che caratterizzava la dominanza *wasp* in una nazione ancora nel pieno di ormoni adolescenziali, irruenta e caotica, febbrilmente anarchica una volta discesi sotto la coperta protettiva del ben pensare. Un corpo in sommovimento recluso nello spazio privato dal bigottismo puritano, che trovava dunque nella nuova architettura levittiana, quella dell'insediamento suburbano per "salvarsi" dal peccaminoso ergersi di grattacieli fallocratici delle megapoli inquinate, meticce, sudaticce, la salvezza. Salvezza dell'apparenza, ovvio (e si veda il saggio qui presente firmato da Enrico Azzano), ma in una società costruita sul rito familiare e religioso tutto passa attraverso l'apparenza. E nulla come il cinema, che di apparenza si costruisce per ridefinire gli spazi (im)possibili dello sguardo, può arrogarsi il diritto di rappresentare quel mondo di casette linde e pinte in quartieri anonimi ma puliti, silenziosi, disabitati se non nel recesso del talamo, là dove nessuno (a parte l'occhio di un cineasta) può pensare di avventurarsi. "I migliori crimini sono domestici" è una delle massime più note di Alfred Hitchcock, e non è casuale che le sue

opere hollywoodiane più facilmente collocabili nel campo del melodramma vedano uno spazio chiuso divenire così preminente da poter quasi ambire al ruolo di coprotagonista: è così per *Manderlay*, la magione della casata de Winter in *Rebecca*, la prima moglie (Rebecca, 1940), ma anche per i luoghi in cui abita l'amore/ossessione di Scottie



Ferguson ne *La donna che visse due volte* (Vertigo, 1958), tra alberghi e campanili. Partendo dalla lezione di Levitt, e dalla nuova America vincitrice della Seconda guerra mondiale, il melodramma hollywoodiano degli anni Cinquanta si pone come ideale punto di interconnessione tra un capitalismo d'élite, sopravvissuto al crollo di Wall Street di un ventennio prima, e una borghesia rampante la cui continua crescita si interromperà solo sui corpi disarticolati dei soldati di ritorno dal Vietnam. Una nazione ri-fondata sulla famiglia, e dunque sulla casa.

E di case, appartamenti, magioni, è stracolmo l'immaginario melodrammatico degli anni Cinquanta, solo in apparenza – ecco nuovamente il ritorno di questo lemma – reazionario, ma in realtà proteso alla distruzione sistematica e sistematica di una classicità fattasi inevitabilmente obesa, esausta, costretta suo malgrado ad aprirsi al moderno. In questo senso la dialettica del melodramma con il concetto stesso di produzione acquista un valore speculativo di primaria rilevanza. Là dove il western, altro elemento distintivo della Hollywood immediatamente a ridosso della fine del conflitto bellico mondiale



– ma le truppe statunitensi avevano di nuovo preso il largo, in direzione della Corea –, brandiva lo stendardo dell'America come *wilderness* e dunque come luogo “aperto” in quanto guerreggiante, il melodramma nella sua istanza prettamente borghese trovava rifugio nello spazio chiuso, che è sì il racconto delle turpitudini private di una classe agiata non più in grado di reggere la propria ambiguità, ma è anche la rivendicazione del set, del proscenio costruito, e dunque dell'immagine protesa a una propria valenza anche se edificata asse su asse in una realtà che non ha

davvero luogo. Il set è già la casa in cui ad esempio si svelano le ipocrisie del “buon vicinato” nel cinema di Douglas Sirk – presente nella rassegna con ben sette titoli, che esemplificano al di là di ogni ragionevole dubbio il discorso che si sta qui intraprendendo: non è causale che Barbara Stanwyck/Naomi Murdock riemerge dalle nebbie del tempo in *Desiderio di donna* (*All I Desire*, 1953) partecipando alla recita scolastica in cui è impegnata una delle sue figlie, a ribadire la necessità di una messinscena per scardinare il lucchetto arrugginito del farisismo borghese; e si veda il ruolo svolto dalle case e dalle sue immediate propaggini (il giardino, per esempio) in opere come *Secondo amore* (*All That Heaven Allows*, 1955), *Come le foglie al vento* (*Written in the Wind*, 1956: qui interessante anche il ricorso all'automobile in movimento come spazio liminare, prerogativa dunque evidente del moderno) e *Lo specchio della vita* (*Imitation of Life*, 1959). La casa è sinonimo di brama, in quanto per l'individuo simbolo dello status economico e dunque sociale all'interno di una realtà capitalista; tana di un consesso familiare che deve trovare il modo di non esporsi allo sguardo dell'altro; culla di quei crimini domestici cui si faceva cenno dianzi; e infine cella, come ad esempio sperimenta la coppia composta da Paul Newman/Brick Pollitt ed Elizabeth Taylor/Maggie ne *La gatta sul tetto che scotta* (*Cat on a Hot Tin Roof*, 1958) che Richard Brooks trasse dalle pagine di Tennessee Williams, autore fondamentale per la discussione sulla nuova borghesia, i suoi riti e le sue distonie. Non a caso sempre da un testo di Williams Elia Kazan estrasse *Un tram che si chiama desiderio* (*A Streetcar Named Desire*, 1951), dove la casa/prigione diventa duplice, in quanto oltre all'appartamento in cui la nevrotizzata Blanche raggiunge la sorella Stella c'è anche la memoria della piantagione di famiglia perduta per sempre.

Nello squadrare il grande affresco collettivo con cui il melodramma tappezza l'immaginario occidentale un attimo prima della definitiva perdita della verginità della nazione – quella arriverà con la guerra in Vietnam e l'omicidio di presidenti e aspiranti tali – si può far caso a come nel disegno architettonico, che in maniera inevitabile assume anche una valenza simbolica, venga a mancare quasi del tutto l'elemento restrittivo per eccellenza, vale a dire la prigione. Certo, non si lesina in accuse di omicidio, in violenze cui non si può che mettere in mezzo la forza dell'ordine, perfino in processi dai quali far risaltare il non detto voluto e l'occultato involontario: eppure la prigione è luogo secondario, perché già le magioni in quanto tali ne svolgono alla perfezione il ruolo. In tal senso sarà interessante riallacciare lo sguardo con un terzo testo di Williams divenuto immagine, *Improvvisamente l'estate scorsa* (Suddenly, Last Summer, 1959) di Joseph L. Mankiewicz: nel racconto *à rebours* di una memoria impossibile da scacciare eppure così strabordante e violenta da annichilire il ricordo stesso, annebbiando dunque la mente, si trovano tre luoghi ideali, non necessariamente mostrati: alla tenuta della signora Venable (Katharine Hepburn), fanno da contraltare l'istituto religioso in cui è reclusa sua nipote Catharine (Elizabeth Taylor), sulla quale grava la minaccia della stessa zia di internarla in una clinica psichiatrica dopo una accurata lobotomia. Ecco dunque che la memoria inaccettabile della borghesia, in questo caso quella relativa all'omosessualità, trova la sua reclusione possibile tanto nelle magioni avite quanto nei luoghi di "cura", dai quali non è prevista evasione. Le cliniche e gli ospedali torreggiano come minaccia persistente in buona parte dei mélo dell'epoca, come è possibile riscontrare in *Dietro lo specchio* (Bigger Than Life, 1956) di Nicholas Ray, *Foglie d'autunno* (Autumn Leaves, 1956) di Robert Aldrich, *Magnifica ossessio-*

ne (Magnificent Obsession, 1954) di Douglas Sirk.

In un mondo statunitense che ha in tutto e per tutto introiettato l'idea che i panni sporchi si lavino in famiglia – e sarà proprio questa abitudine borghese a spingere nel collettivo e nel pubblico la protesta giovanile del decennio successivo – lascia vertiginose sensazioni di liberazione/trauma *Picnic* (1955) di Joshua Logan, nel quale perfino lo spazio utopica-



mente aperto del prato può dimostrare il proprio perimetro strutturale, e dunque la propria chiusura mentale e sociale. Quella chiusura che nello spazio aperto per eccellenza, *l'en plein air* del western, rintraccerà Nicholas Ray nel saloon-casa da gioco gestito da Joan Crawford/Vienna in *Johnny Guitar* (1954), non-luogo per eccellenza che è luogo dell'intimo, del recesso, del nascosto, del desiderio perturbato e celato a doppia mandata nella mente. Quella mente borghese che rinchiude in case sempre più protette dalla vista degli altri i propri sogni più luridi e naturali. Inconsapevole, forse, delle parole con cui concluderà pochi anni dopo Thomas Pynchon il racconto *The Secret Integration*: "each finally to his own house, hot shower, dry towel, before-bed television, good night kiss, and dreams that could never again be entirely safe".



programma

MERCOLEDÌ 20 MARZO, ORE 20.00

COME LE FOGLIE AL VENTO

Written on the Wind, Usa, 1956, 99', colore
di Douglas Sirk, con Rock Hudson, Lauren Bacall
Amici d'infanzia, Mitch e Kyle lavorano per il padre di quest'ultimo, magnate del petrolio, ma il loro rapporto si incrina quando si innamorano della stessa donna. Sirk sa mettere a nudo le pulsioni più innominabili dei suoi personaggi, sublimandole attraverso uno stile fiammeggiante che ha fatto epoca.

GIOVEDÌ 21 MARZO, ORE 20.00

DIETRO LO SPECCHIO

Bigger Than Life, Usa, 1956, 95', colore
di Nicholas Ray, con James Mason, Barbara Rush
Un esemplare padre di famiglia inizia una terapia a base di cortisone, ma il farmaco ne altera la personalità fino alle conseguenze più estreme. Tratto da un fatto di cronaca, questo racconto della follia di un uomo diventa il ritratto inquietante della piccola borghesia americana e dei suoi sogni infranti.

VENERDÌ 22 MARZO, ORE 20.00

DA QUI ALL'ETERNITÀ

From Here to Eternity, Usa, 1953, 118', b/n
di Fred Zinnemann, con Burt Lancaster, Deborah Kerr
Alla vigilia di Pearl Harbor, in un comando militare si intrecciano le vicende di tre soldati, tra amori clandestini, gelosie e la violenza dei superiori. Vincitore di otto Oscar, fece scalpore per il piglio antimilitarista, ma anche per la rovente scena di passione sulla spiaggia tra Lancaster e Deborah Kerr.

SABATO 23 MARZO, ORE 20.00

LA VALLE DELL'EDEN

East Of Eden, Usa, 1955, 115', colore
di Elia Kazan, con James Dean, Julie Harris
Orfano di madre, Cal è in conflitto col padre puritano, che gli preferisce il fratello Aron. Quando Cal scopre che la madre è ancora viva, la situazione familiare si aggrava. James Dean è al suo primo film ed è già una star di prima grandezza, perfetto nel ruolo dell'adolescente sensibile e tormentato.

DOMENICA 24 MARZO, ORE 20.00

PICNIC

Usa, 1955, 112', colore
di Joshua Logan, con William Holden, Kim Novak
Un giovane squattrinato e affascinante arriva in una cittadina del Kansas alla vigilia del tradizionale picnic sull'erba, ma la sua presenza finisce per sconvolgere la vita di molti. Un formidabile mélo corale che scava nei segreti della provincia americana, con William Holden e Kim Novak in stato di grazia.

MARTEDÌ 26 MARZO, ORE 20.00

LA DONNA CHE VISSE DUE VOLTE

Vertigo, Usa, 1958, 128', colore
di Alfred Hitchcock, con Kim Novak, James Stewart
L'ex poliziotto Ferguson viene assoldato per pedinare la moglie di un amico, vittima di misteriosi stati d'incoscienza. Tra i due nasce l'amore, ma la donna nasconde un segreto scioccante. Hitchcock mescola thriller e melodramma in un capolavoro assoluto che è anche la summa teorica di tutto il suo cinema.

MERCOLEDÌ 27 MARZO, ORE 20.00

QUELLA CHE AVREI DOVUTO SPOSARE

There's Always Tomorrow, Usa, 1955, 84', b/n
di Douglas Sirk, con Fred MacMurray,
Barbara Stanwyck

Clifford è un padre e marito impeccabile, ma in famiglia viene trattato con freddezza. Quando incontra per caso una vecchia fiamma del liceo, la sua vita si trova a un bivio. Il film scandaglia la routine opprimente dell'istituzione familiare, celebrando per contrasto la forza di un amore incontaminato.

GIOVEDÌ 28 MARZO, ORE 20.00

LA GATTA SUL TETTO CHE SCOTTA

Cat on a Hot Tin Roof, Usa, 1958, 108', colore
di Richard Brooks, con Elizabeth Taylor,
Paul Newman

Tratto dal celebre dramma di Tennessee Williams, il film cancella i riferimenti all'omosessualità ma ne conserva la forte carica erotica e la descrizione senza sconti dell'ipocrisia di una ricca famiglia del Sud degli Stati Uniti. Indimenticabili Elizabeth Taylor e Paul Newman, per talento, carisma e bellezza.

VENERDÌ 29 MARZO, ORE 20.00

FOGLIE D'AUTUNNO

Autumn Leaves, Usa, 1956, 107', b/n
di Robert Aldrich, con Joan Crawford, Cliff Robertson
Milly è una donna sola, ma l'incontro con Burt, molto più giovane di lei, sembra cambiare la sua vita. Quando scoprirà che l'uomo è affetto da problemi psichici, non rinuncerà a lottare per aiutarlo. Aldrich dirige il film con mano sicura, ma è una straordinaria Joan Crawford a fare come sempre la differenza.

SABATO 30 MARZO, ORE 20.00

MAGNIFICA OSSESSIONE

Magnificent Obsession, Usa, 1954, 108', colore
di Douglas Sirk, con Rock Hudson, Jane Wyman
Bob è un giovane milionario arrogante e una delle sue bravate causa la morte di un medico. Quando si ritroverà innamorato della vedova, per lui inizierà la redenzione. Grazie a delle audaci scelte formali, Sirk trasforma una storia kitsch e inverosimile in un mélo struggente a cui è impossibile resistere.

MERCOLEDÌ 3 APRILE, ORE 20.00

LA GRANDE NEBBIA

The Bigamist, Usa, 1953, 80', b/n
di Ida Lupino, con Joan Fontaine, Ida Lupino
Non potendo avere figli, Henry e Eva decidono per l'adozione, ma durante le indagini sugli aspiranti genitori si scopre che l'uomo ha già un'altra famiglia. Tra le pochissime registe donne di Hollywood, Ida Lupino firma una riflessione sulla coppia che colpisce per originalità e raffinatezza psicologica.

GIOVEDÌ 4 APRILE, ORE 20.00

IMPROVVISAMENTE L'ESTATE SCORSA

Suddenly, Last Summer, Usa, 1959, 114', b/n
di Joseph L. Mankiewicz, con Elizabeth Taylor, Montgomery Clift, Katharine Hepburn
Traumatizzata dalla misteriosa morte del cugino, Catherine viene affidata a uno psichiatra per una lobotomia, ma l'uomo decide invece di aiutarla a ricostruire l'accaduto. Un melodramma morboso e suggestivo in cui Mankiewicz forza i limiti del Codice Hays con una serie di stupefacenti invenzioni formali.

VENERDÌ 5 APRILE, ORE 20.00

UN TRAM CHE SI CHIAMA DESIDERIO

A Streetcar Named Desire, Usa, 1951, 122', b/n
di Elia Kazan, con Marlon Brando, Vivien Leigh
Rimasta vedova, Blanche va a vivere dalla sorella in un quartiere popolare di New Orleans, ma a renderle la vita impossibile è il cognato, il brutale Stanley. Kazan porta sullo schermo la celebre pièce di Williams restituendone l'atmosfera carnale e violenta, anche grazie a un Brando indimenticabile.

SABATO 6 APRILE, ORE 20.00

COME LE FOGLIE AL VENTO (replica)

Written on the Wind, Usa 1956, 99', colore
di Douglas Sirk, con Rock Hudson, Lauren Bacall
Amici d'infanzia, Mitch e Kyle lavorano per il padre di quest'ultimo, magnate del petrolio, ma il loro rapporto si incrina quando si innamorano della stessa donna. Sirk sa mettere a nudo le pulsioni più innominabili dei suoi personaggi, sublimandole attraverso uno stile fiammeggiante che ha fatto epoca.

DOMENICA 7 APRILE, ORE 20.00

I PECCATORI DI PEYTON

Peyton Place, Usa, 1957, 157', colore
di Mark Robson, con Lana Turner, Arthur Kennedy
Dietro l'impeccabile facciata di una cittadina del New England si nascondono violenza, insoddisfazione e drammi insanabili. Tratto dal bestseller di Grace Metalious, è una sorta di Twin Peaks degli anni Cinquanta, salutato all'epoca da un grande successo e all'origine di una fortunata serie televisiva.

MARTEDÌ 9 APRILE, ORE 20.00

IL TRAPEZIO DELLA VITA

The Tarnished Angels, Usa, 1957, 91', b/n
di Douglas Sirk, con Rock Hudson, Robert Stack
Il giornalista Burke Devlin si appassiona alla vita di un gruppo di acrobati del cielo, tra cui l'ex eroe di guerra Roger Shumann e sua moglie Laverne, di cui Burke finisce per innamorarsi. Opera della maturità di Sirk, tratta da Faulkner e più sobria dei suoi titoli precedenti, permeata da un cupo fatalismo.

MERCOLEDÌ 10 APRILE, ORE 20.00

UN AMORE SPLENIDO

An Affair to Remember, Usa, 1957, 119', colore
di Leo McCarey, con Deborah Kerr, Cary Grant
Nickie e Terry si innamorano durante un viaggio in nave, ma entrambi sono impegnati in altre relazioni. Per capire se è vero amore, fissano un incontro sei mesi dopo in cima all'Empire State Building. Remake di *Un grande amore* dello stesso McCarey, è un gioiello in equilibrio miracoloso tra commedia e mélo.

VENERDÌ 12 APRILE, ORE 20.00

LA VALLE DELL'EDEN (replica)

East Of Eden, Usa, 1955, 115', colore
di Elia Kazan, con James Dean, Julie Harris
Orfano di madre, Cal è in conflitto col padre puritano, che gli preferisce il fratello Aron. Quando Cal scopre che la madre è ancora viva, la situazione familiare si aggrava. James Dean è al suo primo film ed è già una star di prima grandezza, perfetto nel ruolo dell'adolescente sensibile e tormentato.

SABATO 13 APRILE, ORE 20.00

LO SPECCHIO DELLA VITA

Imitation of Life, Usa, 1959, 125', colore
di Douglas Sirk, con Lana Turner, Sandra Dee
Lora, giovane vedova con una figlia, antepone la carriera alla famiglia e ad aiutarla c'è Annie, governante di colore e lei stessa madre di una ragazza problematica. Film testamento di Sirk, un sontuoso melodramma al femminile divenuto oggetto di culto e ricco di notazioni sociali sorprendenti per l'epoca.

DOMENICA 14 APRILE, ORE 20.00

UN URLO NELLA NOTTE

No Down Payment, Usa, 1957, 105', colore
di Martin Ritt, con Joanne Woodward, Tony Randall
Quattro coppie borghesi vivono in un sobborgo di lusso, ma l'apparente felicità nasconde una realtà ben diversa. Tra gli autori più critici verso la società dei consumi, Ritt smaschera la dolce vita della classe media del dopoguerra e sferra una critica al sistema economico in largo anticipo sui tempi.

MERCOLEDÌ 17 APRILE, ORE 20.00

IL BRUTO E LA BELLA

The Bad and the Beautiful, Usa, 1952, 118', b/n di Vincente Minnelli, con Kirk Douglas, Lana Turner Jonathan Shields è un produttore cinematografico carismatico e senza scrupoli e a fare spese della sua smisurata ambizione saranno una diva, uno scrittore e un regista. Uno dei migliori film sul cinema mai girati, insieme cinico e appassionato, premiato al tempo con cinque Oscar. Kirk Douglas è monumentale.

VENERDÌ 19 APRILE, ORE 20.00

MAGNIFICA OSSESSIONE (replica)

Magnificent Obsession, Usa, 1954, 108', colore di Douglas Sirk, con Rock Hudson, Jane Wyman Bob è un giovane milionario arrogante e una delle sue bravate causa la morte di un medico. Quando si ritroverà innamorato della vedova, per lui inizierà la redenzione. Grazie a delle audaci scelte formali, Sirk trasforma una storia kitsch e inverosimile in un mélo struggente a cui è impossibile resistere.

SABATO 20 APRILE, ORE 20.00

JOHNNY GUITAR

Usa, 1954, 110', colore di Nicholas Ray, con Joan Crawford, Sterling Hayden Johnny, cowboy e chitarrista, arriva nel locale della sua vecchia amante, Vienna, e la aiuta a difendersi dall'accusa di dare rifugio a una banda di rapinatori. Un western barocco e visionario che sconfinava nel melodramma e che ha conquistato generazioni di cinefili, con una Crawford alle vette della sua arte.

DOMENICA 21 APRILE, ORE 20.00

L'AMORE È UNA COSA MERAVIGLIOSA

Love Is a Many Splendored Thing, Usa, 1955, 102', colore di Henry King, con William Holden, Jennifer Jones Durante la guerra di Corea, l'amore tra un corrispondente americano e una dottoressa di Hong Kong è ostacolato dai pregiudizi razziali. Un kolossal sentimentale con tutti gli ingredienti giusti: due star al massimo della forma, uno sfondo esotico, il finale strappalacrime e un tema musicale celeberrimo.

MARTEDÌ 23 APRILE, ORE 20.00

GIOVENTÙ BRUCIATA

Rebel Without a Cause, Usa, 1955, 111', colore di Nicholas Ray, con James Dean, Natalie Wood Giovane problematico e solitario, Jim conta solo sull'amicizia di Plato e Judy, ma la sfida a una gang rivale segnerà il destino di tutti. Il film che ha imposto James Dean come mito di una generazione è anche uno dei capolavori del regista, con un uso espressivo del colore e dell'inquadratura che farà scuola.

MERCOLEDÌ 24 APRILE, ORE 20.00

DA QUI ALL'ETERNITÀ (replica)

From Here to Eternity, USA, 1953, 118', b/n di Fred Zinnemann, con Burt Lancaster, Deborah Kerr Alla vigilia di Pearl Harbor, in un comando militare si intrecciano le vicende di tre soldati, tra amori clandestini, gelosie e la violenza dei superiori. Vincitore di otto Oscar, fece scalpore per il piglio antimilitarista, ma anche per la rovente scena di passione sulla spiaggia tra Lancaster e Deborah Kerr.

VENERDÌ 26 APRILE, ORE 20.00

SECONDO AMORE

All That Heaven Allows, Usa, 1955, 89', colore di Douglas Sirk, con Rock Hudson, Jane Wyman Una vedova s'innamora del proprio giardiniere, più giovane di lei di dieci anni, ma deve combattere con i pregiudizi di figli e amici e con le sue stesse paure. Una delle storie d'amore più audaci mai portate sullo schermo, in cui il ruolo del conflitto di classe spingerà lo stesso Fassbinder a farne un remake.

SABATO 27 APRILE, ORE 20.00

LA DONNA CHE VISSSE DUE VOLTE (replica)

Vertigo, Usa, 1958, 128', colore di Alfred Hitchcock, con Kim Novak, James Stewart L'ex poliziotto Ferguson viene assoldato per pedinare la moglie di un amico, vittima di misteriosi stati d'incoscienza. Tra i due nasce l'amore, ma la donna nasconde un segreto scioccante. Hitchcock mescola thriller e melodramma in un capolavoro assoluto che è anche la summa teorica di tutto il suo cinema.

DOMENICA 28 APRILE, ORE 20.00

DESIDERIO DI DONNA

All I Desire, Usa, 1953, 80', b/n di Douglas Sirk, con Barbara Stanwyck, Richard Carlson Naomi vive separata dal marito e dai figli, ma ha l'occasione di riunirsi alla famiglia per la recita scolastica della più piccola. L'illusione di un nuovo inizio ha però breve durata. Combattuta tra lo status di donna emancipata e l'affetto familiare, Stanwyck dà anima e corpo a un personaggio straordinario.

*Tutti i film sono presentati
in versione originale sottotitolata in italiano*

ROMA



azienda speciale
PALAEXPO

la farfalla
sul mirino 

media partner

QUINLAN
media & cinema