

24 caccia, beve spensieratamente. Questo *spazio eccessivo* ritorna soltanto una seconda volta, quando Wade viene ucciso, evento immediatamente susseguente alla discussione con la moglie – che avviene nell'altra metà della stanza – in cui i due decidono di riappacificarsi per il bene del figlio. Il Capitano, visibilmente soddisfatto per quest'ultimo evento, si avvia verso lo *spazio melodrammatico*, transizione di cui la mdp si fa testimone. Notiamo una quasi assoluta somiglianza tra le inquadrature che seguono e la sequenza che abbiamo descritto all'inizio: il capitano compie la stessa azione – si avvia verso il frigorifero per prendere una birra – e la mdp lo segue con una panoramica combinata con un carrello sinistra-destra e destra-sinistra, così come aveva fatto nella sequenza precedente. Così facendo ci rivela nuovamente, per la seconda volta, quello spazio che non ci era più stato mostrato. Ed è infatti tra gli oggetti del proprio desiderio che il Capitano muore, colpito, come dicevamo, dal padre di Libby. Quello spazio così maestoso e carico di sensualità, da dominare e imbrigliare, è ora più una trappola che un regno, e la quantità eccessiva degli oggetti, come pure le forti tonalità cromatiche, sembrano circuire il personaggio senza lasciargli via di scampo.

Eppure le contraddizioni non si risolvono totalmente, e la dicotomia tra "stile melodrammatico" e "stile realista" viene efficacemente ricondotta, nel finale del film, al livello della singola inquadratura, come se la compresenza dei due stili, che nel corso del film erano rimasti separati e destinati a sequenze e personaggi diversi, fosse riconducibile alla risoluzione del racconto stesso. Hannah è appena giunta alla tomba del marito quando Rafe la raggiunge. È la prima uscita della donna, rimasta a casa per settimane e settimane dopo la tragedia. Rafe le propone di andare a vivere con lui e Libby ma, prima di andare, Hannah gli chiede di guardare la lapide, su cui la mdp si era già fermata all'inizio della sequenza, facendoci notare le sue dimensioni, come pure, unica in tutto il cimitero, il suo colore: un grande blocco rosso, della stessa tonalità della stanza del Capitano. La lapide viene inquadrata sovente durante il dialogo, ma solo in alcune inquadrature occupa una parte consistente dello schermo. E tuttavia, quando i due si allontanano, la mdp non li segue, ma compie dei piccoli movimenti di assestamento, affinché la metà sinistra dello schermo venga occupata totalmente dalla lapide rossa. A questo punto la mdp rimane statica, mentre nella metà destra i due si allontanano dopo essersi girati ancora una volta verso la lapide stessa. L'ultima inquadratura è quindi una sorta di *split screen* le cui due metà sono occupate da materiali antitetici. Seppur morto, il Capitano non sparisce dallo schermo ed il rosso della lapide non può che ricordarci le tonalità della sua stanza. La dicotomia cromatica delle due metà non può che collegarsi ai due stili di cui parlavamo, e può altresì essere ricondotta alla presenza genetica del vecchio nel nuovo, del pas-

sato nel presente. Come se il testo, pur avendo legittimato il nuovo non volesse disfarsi del vecchio, alla cui carica violenta, ma anche emotiva, ha riservato la sua estetica più efficace.

Written on the Wind

25 Una simile dicotomia regola la struttura narrativa, la caratterizzazione dei personaggi e l'espressione formale di *Written on the Wind*. Nel film di Sirk, tuttavia, il rapporto tra stile e racconto, come pure quello tra *estetica realista* e *estetizzazione melodrammatica*, non rispetta quell'ordine sintagmatico che caratterizza il film di Minnelli. Benché la risoluzione del conflitto determini il trionfo dei personaggi virtuosi e la sconfitta di quelli moralmente riprovevoli, l'eccesso stilistico e, quindi, il desiderio illecito, risultano essere talmente privilegiati nell'economia del testo da non essere, in ultima analisi, sottomessi alle necessità del racconto e dell'ideologia che esso dovrebbe veicolare. Anzi, più che criticare il desiderio, il film sembra porre in risalto, per contrasto, la mediocrità della *suburban ideology*, mostrandola, non tanto come un ideale per cui lottare, ma come un banale stereotipo a cui conformarsi.

Il conflitto tra vizio e virtù, tradotto in opposte scelte stilistiche, viene evidenziato già dalle due sequenze iniziali, quella su cui scorrono i titoli di testa, e quella seguente. La prima è una letterale anticipazione dell'epilogo del dramma di casa Hadley: Kyle Hadley/Robert Stack sfreccia ubriaco sulla sua macchina sportiva, giunge alla *mansion* paterna per uscirne subito dopo barcollante. Benché allo spettatore non venga svelato ciò che è accaduto all'interno – non sappiamo se Kyle barcolla perché ubriaco o perché ferito, visto che si è sentito uno sparo – si può intuire che questo è l'epilogo del dramma. Infatti, la sequenza successiva ci riporta cronologicamente indietro, aprendosi con una classica indicazione di flashback: un calendario a fogli mobili che viene spostato al supposto inizio del racconto, ossia l'incontro tra Mitch Wayne/Rock Hudson e Lucy Moore/Lauren Bacall nell'ufficio di rappresentanza newyorchese della compagnia petrolifera Hadley. La sequenza descrive un corteggiamento che legittima, secondo le regole narrative del cinema classico hollywoodiano, l'unione finale tra i due. E tuttavia, ciò che segue è un vero e proprio *détour* che posticipa l'unione alla sequenza finale. Di lì a poco, infatti, Lucy sposa Kyle di cui Mitch, come viene evidenziato nelle sequenze immediatamente successive, è amico fraterno e "angelo custode". Mentre il rapporto Mitch/Lucy si trasforma necessariamente in rapporto d'amicizia – Mitch, comunque, non smette di amare la donna – il racconto si sposta sui complessi meccanismi che riguardano la famiglia Hadley e sulla funzione che, all'interno di questa, ha Mitch. Pur non essendo or-