

J. L. BOURGET, R. CAMPARI, V. CAPRARA, E. COMUZIO,
R. DURGNAT, J. W. FINLER, L. GANDINI, G. GOSETTI,
E. GUZZO VACCARINO, F. LA POLLA, F. MALCOVATI, A. MASSON,
I. MOSCATI, G. MUSCIO, P. ORTOLEVA, A. SAPORI, V. ZAGARRIO

Il cinema che ha fatto sognare il mondo
La commedia brillante e il musical

a cura di FRANCO LA POLLA e FRANCO MONTELEONE

BULZONI EDITORE

IL CINEMA CHE HA FATTO SOGNARE IL MONDO
LA COMMEDIA BRILLANTE E IL MUSICAL

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica,
la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.
L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171
della Legge n. 633 del 22/04/1941

ISBN 88-8319-692-9

© 2002 by Bulzoni Editore
00185 Roma, via dei Liburni, 14
<http://www.bulzoni.it>
e-mail: bulzoni@bulzoni.it

INDICE

PRIMA PARTE

SOPHISTICATED, SCREWBALL, CRAZY, ROMANTIC, SLAPSTICK OVVERO LA COMMEDIA BRILLANTE

<i>Introduzione</i> di Franco Monteleone.....	p. 13
<i>Nota bibliografica</i>	» 23
JOEL W. FINLER	
<i>The Rise and Fall of American Screwball Comedy, 1934-1944*</i>	» 25
VITO ZAGARRIO	
<i>King of Comedy. Tipologia e struttura delle commedie americane..</i>	» 65
FRANCO LA POLLA	
<i>Lo specchio (rotto) dei tempi</i>	» 81
ROBERTO CAMPARI	
<i>Europa e altri mondi</i>	» 95
LEONARDO GANDINI	
<i>L'orribile verità. Gesto e parola nel cinema comico americano dell'epoca classica</i>	» 105
GIULIANA MUSCIO	
<i>La creazione della «professional lady». Sesso, cosmetici e diamanti nelle commedie di Anita Loos</i>	» 117

INDICE

VALERIO CAPRARA <i>Il paradiso non può attendere. La carne, la morte e il diavolo, ovvero la donna</i>	» 141
PEPPINO ORTOLEVA <i>Una leggera depressione. La commedia brillante e la grande crisi</i> ..	» 153
ALVISE SAPORI <i>Avanti e indietro sulla corda tesa. Come recitare la commedia sofisticata</i>	» 167

SECONDA PARTE

MUSICAL DREAM

<i>Introduzione</i> di Franco La Polla.....	» 175
<i>Nota bibliografica</i>	» 181
ITALO MOSCATI <i>Almost Musical. Prima che il cinema facesse sognare il mondo</i>	» 183
ALAIN MASSON <i>De Broadway à Hollywood*</i>	» 197
JEAN-LOUP BOURGET <i>Le musical hollywoodien. Rêve, cauchemar, satire*</i>	» 219
FRANCO LA POLLA <i>Strictly Usa. Il musical americano e l'ideologia nazionale</i>	» 241
RAYMOND DURGNAT <i>42nd Street. Choreography as Sociology*</i>	» 257
ERMANNIO COMUZIO <i>Prima la musica, poi le parole</i>	» 285

INDICE

ELISA GUZZO VACCARINO <i>Filmare la danza, danzare il film</i>	» 315
VITO ZAGARRIO <i>Sulle ali dell'arcobaleno. Il tardo musical</i>	» 331
GIORGIO GOSETTI <i>Esiste il genere musical?</i>	» 343
FAUSTO MALCOVATI <i>Stalin Follies. Un esempio di musical sovietico</i>	» 351

* I saggi in lingua straniera sono seguiti dalla traduzione italiana

PRIMA PARTE

SOPHISTICATED, SCREWBALL, CRAZY,
ROMANTIC, SLAPSTICK

OVVERO

LA COMMEDIA BRILLANTE

INTRODUZIONE
di
FRANCO MONTELEONE

Molto opportunamente l'Associazione Sigismondo Malatesta ha deciso di raccogliere in un unico volume le relazioni dei due Colloqui di Cinema che hanno avuto luogo a Ischia nel mese di marzo 2000 e 2001, rispettivamente dedicati alla *commedia brillante* e al *musical*: generi cinematografici che, anche fuor di metafora, hanno fatto davvero «sognare» il mondo. Generi, più propriamente, che hanno mostrato di possedere, nel corso di tutta la loro evoluzione fino all'apice della maturità espressiva, molteplici punti di contatto, ampie zone comuni di invenzione e creatività, attitudini molto simili a permeare l'immaginario degli spettatori. Basta fare caso ad alcune coincidenze. Entrambi ebbero come primo scenario temporale soprattutto gli anni Trenta; entrambi sono nati nel clima sociale e culturale degli Stati Uniti, durante e dopo la grande Depressione; entrambi partono da modelli letterari o teatrali spesso omologhi all'interno della tradizione anglosassone a cavallo fra i due secoli; entrambi si sviluppano secondo le forme di produzione coerenti con lo *star system* hollywoodiano; ma, soprattutto, entrambi hanno attinto la loro prima ispirazione da un contesto sociale di forte spinta al cambiamento e alla modernizzazione, e da un contesto economico sempre più fondato sulla produzione, di ampiezza fino allora inimmaginabile, di beni di uso quotidiano, di beni di consumo durevoli, di servizi.

La grande trasformazione del modo di vivere e di pensare, nel periodo fra le due guerre, e la formidabile vitalità manifestata dal nuovo volto del capitalismo contribuiranno a creare in quegli anni nuovi simboli, nuovi personaggi, nuove sensibilità, fra i quali, forse, la più emblematica – almeno sugli schermi cinematografici – era la figura dell'anonima dattilografa stereotipata intenta alla lettura dei primi *magazines* sui sedili delle metropolitane. Sono le nuove *élites*

dinamiche piccolo-borghesi che attuano il trapasso di vecchi valori, per quanto stravolti, nelle nuove ideologie di massa. Tra le due guerre avviene infatti quel fenomeno di massificazione banalizzatrice di valori culturali critici del periodo precedente che, se da una parte sarà distruttiva del vecchio ordine, dall'altra costituirà il supporto, ideologico appunto, di un ordine nuovo, strumento egemonico sugli atteggiamenti psicologici e sui comportamenti delle masse urbane o – come negli USA – anche di quelle proletarie.

È questo lo scenario (appena fuggevolmente accennato) entro il quale prende forma uno dei *corpus* più straordinari che il cinema abbia mai prodotto. Le relazioni sulla *commedia brillante*, pubblicate nella prima parte del volume – cui fanno seguito, nella seconda parte, quelle sul *musical*, introdotte da Franco La Polla – ne documentano in maniera esemplare e, in alcuni casi, ne ridefiniscono con una eccellente capacità di aggiornamento, anche filologico, le fonti, le influenze culturali (ebraica e newyorkese), le trasformazioni, le praticabilità e le terribili difficoltà di un genere «inossidabile», le regole stilistiche, i vincoli formali, i contenuti (sesso, conflitti, guerre, dinamiche sociali, nevrosi), e infine le situazioni e i personaggi che ancora oggi rivivono nella memoria di tanti spettatori.

E va subito detto che la forza di questo cinema sta in massima parte nella modernità delle sue figure femminili, indimenticabili non solo per l'interpretazione che ne hanno dato le dive hollywoodiane, ma forse soprattutto per la delicatezza e l'ironia con la quale, quasi senza prendersi sul serio, in esse sboccia con forza l'immagine della donna moderna. Appagante di sangue e di carne, di sorrisi e di civetterie, di cattiverie e di seduzioni, in quella immagine si traduce il primato assoluto dell'America nella commedia cinematografica, il genere più *sofisticato, pazzo, svitato e romantico* mai esistito, che visse in realtà una breve, anche se intensissima, età dell'oro iniziata com'è noto nel 1934 con *Accadde una notte* per poi cominciare a sfiorire con l'entrata degli Stati Uniti nel secondo conflitto mondiale. Poco più di una diecina d'anni, dunque, ma sufficienti a creare le matrici di tutto il cinema, cosiddetto brillante o leggero, prodotto durante la seconda metà del Novecento.

In questo genere, che Stanley Cavell definisce del «rimatrimonio», si è incarnata una delle forme basilari della cinematografia ame-

ricana, attraverso un uso raffinato e sapiente degli ingredienti apparentemente più scontati, ma non per questo meno universali, che hanno agito, agiscono e agiranno nella relazione di coppia tra uomo e donna. Esso è stato punto focale di molte cose, dallo sviluppo tecnologico (con l'avvento del sonoro) all'alta qualità espressiva delle sceneggiature e al loro ineguagliabile modello di *conversazione*, alle eccezionali individualità dei suoi autori. Ma soprattutto esso ha rappresentato la svolta fondamentale – in America, ma non solo – del ruolo della donna nel mondo contemporaneo. Molto acutamente, a tal proposito, lo stesso Cavell, nel suo *Pursuit of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, osserva che la nuova coscienza delle donne espressa nel genere del «rimatrimonio» va intesa sia come sviluppo che le donne hanno di se stesse, sia come relazione con la coscienza che gli uomini hanno delle donne. «È compito della storia – egli scrive – mostrare se in un periodo, in una classe e in un luogo determinati questa coscienza sia fundamentalmente imposta alle donne o se nello sviluppo di questo rapporto le donne siano partner fundamentalmente alla pari». E magistralmente aggiunge: «I nostri film possono essere interpretati come parabole di una fase dello sviluppo della coscienza in cui si ha una lotta per la reciprocità o l'eguaglianza tra una donna e un uomo, uno studio delle condizioni sotto le quali questa lotta per il riconoscimento o questa esigenza di riconoscersi è una lotta per la libertà reciproca, libertà specialmente dalle immagini che ognuno ha dell'altro. Questo dà ai film del nostro genere una coloritura utopica. Essi propongono una visione del mondo che non può essere pienamente vissuta nella realtà che conosciamo. Ecco perché questi film sono *romances*. Mostrandoci le nostre fantasie esprimono le priorità interne di una nazione che immagina per se stessa aspirazioni e impegni utopici».

Brillante o sofisticata che dir si voglia, la commedia – non diversamente dal musical – è frutto di questo impeto utopico che pervade l'America, dalla Depressione al New Deal. Ma, a differenza del secondo, l'aspetto più affascinante sta nel fatto che questo genere non solo deliberatamente vuole, ma splendidamente riesce – con l'aria di giocare e di ridere – a toccare argomenti ad alto rischio e dire verità altrimenti indicibili: sull'egoismo, la follia, la vanità, la crudeltà degli individui; sullo squilibrio del sistema sociale, che genera

le caste dei ricchi e le miserie dei poveri; sulle nefandezze della politica e della guerra; sulla pietà che suscitano i diseredati ma anche sul fascino che possono emanare i mascalzoni; sulla miseria dei riti e dei miti delle nuove classi sociali, dei piccoli *parvenu* o dei grandi *tycoons*. Ma – ciò che più conta – non va dimenticato che la commedia cinematografica americana, brillante o sofisticata che dir si voglia, è stata il primo e più attraente veicolo, dall'America diffuso in tutto l'Occidente, dell'emancipazione sessuale femminile.

In questi film è la donna che infrange le regole detestabili del conformismo, che lucidamente si innamora, che conduce il gioco sociale e sentimentale; mentre al maschio non resta che sottoporsi a terribili prove del fuoco e dimostrare di essere degno di lei. È la donna che mette cioè a nudo il sistema di potere maschile, sia privato che pubblico, e diventa quindi, a suo modo, portatrice di disordine, costringendo il maschio a rinunciare alle sue velleità di comando e di indipendenza. Persino nell'eterna lotta tra ricchi e poveri è ancora la donna che si inserisce come elemento di crisi nel mondo dei ricchi, come suggello di nuovo equilibrio e di razionalità. Anche l'unione dei sessi, quindi, e il suo imprescindibile risvolto sociale, il matrimonio, non può essere qualcosa di morto, senza desiderio, senza consapevole volontà di scegliersi, senza il gusto di scoprire se stessi e l'altro. I diverbi, le schermaglie, le battute ironiche e giocose di tutte le commedie sono quindi la strada obbligata che porta a rifondare un nuovo ordine nel sistema sociale e amoroso. Una funzione quasi *illuministica*, come ebbe a osservare Vieri Razzini in un estemporaneo intervento al colloquio di Ischia. (Che non a caso era stato concepito proprio sulla base di una sua intelligente proposta).

Su questi e altri aspetti della commedia il lettore troverà, nell'insieme degli interventi pubblicati nella prima parte, un ventaglio di analisi e di approfondimenti che rendono giusto onore alla complessità di un genere cinematografico che, pur nella sua breve esistenza, ha indelebilmente segnato una intera epoca. Un *fenomeno* andato ben oltre le semplicistiche classificazioni che, tra l'altro, difficilmente sono riuscite a contenerlo interamente, e che si è imposto al di fuori di molti schemi produttivi al tempo universalmente accettati, come emerge infatti dalla lettura della prima relazione, tutta centrata su un

excursus storico che ne mette in luce protagonisti e comparse (dagli attori, ai registi, agli sceneggiatori, alle case di produzione). Esaminando gli anni più intensi della commedia brillante, Joel W. Finler ci svela l'anomalia di un genere riuscito a imporsi soprattutto sfuggendo all'imperialismo dello *studio system* hollywoodiano. Negando gli stereotipi dei film «a getto continuo», sfornati da un sistema industriale implacabilmente codificato, la commedia rivela tutta la sua eccezionalità. Anomalia, dunque, che forse è la caratteristica più sottintesa di questo genere, la sua essenza più intima. Il riscontro sociale di alcuni schemi ricorrenti nella struttura narrativa delle commedie americane rivela un meccanismo espiatorio che è antico e moderno insieme. Esso rimanda sì a vecchi modelli di sublimazione catartica della Commedia Attica Nuova, ma con lo scopo di esorcizzare maleseri del tutto contemporanei. In questa latente contraddizione Vito Zagarrò individua il valore autentico delle commedie e giustamente propone il superamento, o quantomeno l'aggiornamento, di quella corriva e superficiale visione che rischia di ridurre in molti casi la comicità a sintomo di un ottimismo spensierato.

Anche la metafora suggerita da Franco La Polla risulta assai opportuna: la commedia brillante è certo figlia del suo tempo, ma di questo tempo è solo uno «specchio rotto» che ne riflette una immagine ben lontana dall'essere la proiezione, ideale o realistica, di un mondo assai distante da quello prodotto dalla Depressione; piuttosto ne restituisce, al contrario, una immagine sospesa tra tutte le sue parti, «caleidoscopica», verosimilmente ma non necessariamente vicina alla realtà. Una risposta, insomma, formale ed eufemistica allo smarrimento di un'epoca in cui anche il sogno hollywoodiano si carica – senza appesantirsi – di tutta la complessità paradossale contenuta ed evocata nelle sue stesse creazioni.

Roberto Campari, dal canto suo, entra nei luoghi di questo sogno, scenari mitici che dell'Europa fanno una sorta di paradiso terrestre in cui la realtà raffigurata è palesemente gioiosa, ricca e spensierata, in un eccesso che cela, o forse svela, il suo contrario. Parigi, Berlino, capitali del bel mondo, della moda e dell'amore prima, e poi anche dell'arte, sono le ambientazioni ricorrenti di molte commedie, dove la felicità esteriore, ancora una volta, fa da contrappunto simbolico alla infelicità interiore: malessere collettivo prima ancora

che individuale, sociale prima ancora che sentimentale. Un contrappunto che attinge anche esiti formali, oltre che nella struttura stessa delle commedie, basata sul meccanismo demistificatorio del parossismo, persino nello specifico stilistico della recitazione, come dimostra la relazione di Leonardo Gandini. La convivenza di due modelli di comicità apparentemente incompatibili (quella fisica proveniente dal cinema muto e quella verbale tipica del sonoro, e delle commedie in particolare) si traduce, non di rado, in un meccanismo di opposizione, là dove la parola anticipa una situazione potenzialmente comica che solo la gestualità rende esplicita. La comicità delle commedie nasce, in molti casi, proprio da questo impiego – tutt'altro che improvvisato e casuale – dello scontro insieme fisico e verbale tra il corpo maschile e quello femminile, una sorta di traduzione visiva della battuta che si carica spesso di una inedita tensione sessuale. Lo analizza molto bene Giuliana Muscio nel ritratto dedicato ad Anita Loos, creatrice di una tipologia cinematografica di donna, la *professional lady*, la cui spregiudicatezza seduttiva nell'uso consapevole e aggressivo del proprio corpo spiazza anche quel tanto di ambiguità, fatta di allusioni e doppi sensi, contenuta in molte sceneggiature. Un'eccezione, insomma, che conferma la regola e che, nella relazione di Valerio Caprara, consacra definitivamente la donna a icona indiscussa del genere e segna l'inizio della piena emancipazione femminile, non solo sugli schermi cinematografici. Passando in rassegna celebri figure di attrici – da Marlene Dietrich a Ginger Rogers, da Greta Garbo a Carole Lombard a Jean Harlow, solo per citarne alcune – egli mette l'accento sul meccanismo con cui la donna, ex sesso debole, si svela forse per la prima volta in tutta la sua moderna, pericolosa complessità. Tema in qualche modo ripreso anche da Peppino Ortoleva che, nella sua lettura storica del genere all'epoca della grande Depressione, si concentra sul conflitto tra le classi e introduce una originale riflessione sulla figura del gangster come eroe tragico. Infine, con Alvise Saporì, un doveroso richiamo all'impeccabilità, eccentricità, professionismo e istrionismo della recitazione di attori e di attrici le cui indimenticabili interpretazioni, in alcune delle più famose e celebrate commedie brillanti, appaiono più il frutto di una magistrale vocazione che il risultato di un'arte sapientemente celata. Con la grazia e la competenza che gli sono pro-

prie Saporì, se da un lato conclude efficacemente la rassegna sulla commedia brillante, dall'altro sembra anticipare l'*aura* solo apparentemente più futile del musical, l'argomento che occupa la seconda parte del volume e anche sul quale – come il lettore potrà vedere – le relazioni presentate gettano nuova luce, nuove suggestioni, nuovi giudizi.

Nella prima parte del volume sono raccolti gli interventi relativi al Colloquio sulla Commedia brillante, svoltosi nel marzo del 2000, curato da Franco Monteleone e Giuseppe Ferulano, con la consulenza di Vieri Razzini. Nella seconda parte trovano posto gli interventi del Colloquio sul Musical, svoltosi nell'anno successivo e curato da Franco Monteleone, Franco La Polla, Giuseppe Ferulano e Paolo Amalfitano. Le note bibliografiche, che precedono le relazioni, e rispettivamente pertinenti ai due generi cinematografici, sono ovviamente limitate a quei volumi fondamentali che trattano i diversi argomenti da un punto di vista generale. Nelle note a corredo dei singoli testi il lettore troverà altri riferimenti bibliografici, sia più specifici, sia relativi a discipline affini ma che non rientrano a rigore nella definizione del genere.

Indispensabile e preziosa, inoltre, è stata la collaborazione della dott.ssa Cecilia Martino, Università di Roma Tre, nell'opera di preparazione, sistemazione ed editing di tutti i materiali del volume e che desidero qui ringraziare caldamente.

NOTA BIBLIOGRAFICA

- A. BERGMAN, *We're in the Money*, Harper Colophon Books, New York 1971.
- J.L. BOURGET, *Il cinema americano. Da David W. Griffith a Francis F. Coppola*, Dedalo, Bari 1983.
- E. BRUNO, *Pranzo alle otto. Forme e figure della Screwball Comedy*, Il Saggiatore, Milano 1994.
- D. BYRGE, *The Screwball Comedy Films. A History and Filmography, 1934-1942* McFarland, Jefferson 1991.
- R. CAMPARI, *Il discorso amoroso. Melodramma e commedia nella Hollywood degli anni d'oro*, Bulzoni, Roma 1990.
- G. CAREY, *Anita Loos. A Biography*, Alfred Knopf, New York 1988.
- S. CAVELL, *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, trad. it. *Alla ricerca della felicità. La commedia hollywoodiana del rimatrimonio*, Einaudi, Torino 1999.
- R. DURGNAT, *The Crazy Mirror. Hollywood Comedy and the American Image*, Faber & Faber, London 1969.
- P.W. EVANS, C. DELEYTO, (a cura di), *Terms of Endearment. Hollywood Romantic Comedy of the 1980s and 1990s*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1998.
- G. FINK, *Gaio e tragico! Breve e interminabile! Le frontiere della commedia in* G.P. BRUNETTA (a cura di), *Storia del cinema mondiale: Gli Stati Uniti*, 2° Vol., Einaudi, Torino 2000.
- E. GIACOVELLI, *La commedia del desiderio. Il linguaggio, i miti, i meccanismi comici, i luoghi comuni, i misteri, i personaggi, la filosofia della commedia sofisticata americana, 1930-1945*, Gremese, Roma 1991.
- M. GRANDE, *Il cinema di Saturno*, Bulzoni, Roma, 1992.
- J. HARVEY, *Romantic Comedy in Hollywood from Lubitsch to Sturges*, Alfred Knopf, New York 1987.
- L. JACOBS, *The Wages of Sin. Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1942*, University of Wisconsin Press, Madison 1991.
- K.B. KARNICK, H. JENKINS, (a cura di) *Classical Hollywood Comedy*, Routledge, New York-London 1995.

- E. KENDALL, *The Runaway Bride. Hollywood Romantic Comedy of the 1930s*, Alfred Knopf, New York 1990.
- L. LANGMAM, *Encyclopedia of American Film Comedy*, Garland Publishing, New York 1987.
- A. LOOS, *A Girl Like I*, Viking Press, New York 1966.
- T. MCCARTHY, *Howard Hawks. The Grey Fox of Hollywood*, Grove Press, New York 1997.
- G. MUSCIO, *The Art of the Title. Women Screenwriters and Intertitles in American Silent Cinema* in «Intertitre et Film», Cinémathèque française, Paris 1999.
- R.B. RAY, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*, Princeton University Press, Princeton 1985.
- C. SALIZZATO, V. ZAGARRIO (a cura di), *Effetto Commedia*, Di Giacomo, Roma 1985.
- A. SARRIS, *You Ain't Heard Nothin' Yet. The American Talking Film. History and Memory, 1927-1949*, Oxford University Press, New York 1988.
- T. SCHATZ, *Hollywood Genres. Formulas, Film Making and the Studio System*, Temple University Press, Philadelphia 1981.
- T. SENNET, *Lunatic and Lovers. A Tribute to the Giddy and Glittering Era of the Screen's «Screwball» and Romantic Comedy*, Arlington House, New Rochelle, N.Y. 1973.
- E. SIKOV, *Screwball. Hollywood's Madcap Romantic Comedies*, Crown, New York 1989.
- R. SKLAR, *Moviemade America. A Cultural History of American Movie*, trad. it. *Cinemamerica. Una storia sociale del cinema americano*, Feltrinelli, Milano 1982.
- G. WANSELL, *Haunted Idol. The Story of Real Cary Grant*, Ballantine, New York 1985.
- V. ZAGARRIO, *Frank Capra*, Il Castoro Cinema, Milano 1992.

SECONDA PARTE

MUSICAL DREAM

INTRODUZIONE

di

FRANCO LA POLLA

Per noi in Italia, fino al dopoguerra, il musical americano ha avuto due età: gli anni Trenta e gli anni Cinquanta, ovvero Fred Astaire e Gene Kelly. In altre parole, ben più degli americani abbiamo ridotto ai termini del divismo un fenomeno infinitamente più ricco e sfumato (non foss'altro che per i suoi strettissimi addentellati col teatro di Broadway). Fra i molti handicap dovuti a questo errore, l'incapacità, l'impossibilità di leggere il fenomeno nel suo sviluppo storico, ulteriore tassello della complessa storia della cultura popolare americana (e della cultura nazionale *tout court*, se è per questo).

Da qualche tempo però la critica ha recuperato spazio e tempo perduti, magari passando per quella decisa negazione dello storicismo che è (o dovrei dire: fu?) il metodo strutturalistico, il quale se non altro ha a suo merito un perfezionamento e per certi versi addirittura un riscatto della critica contenutistica. Ma è con l'avvento dei *cultural studies* (dunque non molto tempo fa) che le cose sono davvero cambiate, permettendoci di superare anche l'amabile cinefilia che ululava davanti a quell'audace piano-sequenza o a quel sofisticato rimando alla pittura impressionista francese.

Il colloquio svoltosi a Ischia sul musical cinematografico americano aveva come «sottotesto» proprio questa impostazione: certo non conculcata, ma necessariamente viva e presente nella specifica competenza dei singoli relatori e nella conduzione generale di relazioni e dibattito.

Esso inoltre aveva un altro implicito *leitmotiv*: il rapporto fra cultura ufficiale e cultura popolare, la dialettica (anche nelle contrapposizioni) che fra queste due aree si instaurava in modo particolarmente evidente, prorompente proprio nel musical. Sarà che il teatro musicale americano mostra qua e là connessioni – libere e va-

ghe, certo – con quello operettistico, a sua volta derivato da quello operistico; sarà che un genere molto spesso sottovalutato ha a volte sentito il dovere e il bisogno di difendersi da scetticismi e ironie, magari occhieggiando con allusioni a un pubblico il quale non poteva che essere dalla sua parte proprio in quanto arte popolare e non dotta e ufficiale.

Sta di fatto che proprio nel musical ritroviamo un'attenzione orgogliosa alle origini e alle finalità di un'arte nata nei baracconi se non nelle strade, fatta di atletismi e piccole meraviglie, di canzonette da garzoni e di un patriottismo forse a buon mercato, ma non per questo insincero.

I nostri padri e nonni conoscevano e amavano la coppia Astaire/Rogers, ma che cosa sapevano di George M. Cohan? Magari accennavano al pianoforte quel bel motivo di Cole Porter, ma sapevano che esso era parte di un insieme di musiche scritte per un'opera organica e strutturata come una commedia musicale? E per procedere nel tempo, sapevano forse che lo stesso *The Pirate* di Vincente Minnelli (peraltro con un primo precedente teatrale tedesco) era la versione hollywoodiana di una commedia di Broadway? Non sono domande oziose, né specialistiche, perché nel parlare o anche solo nel fruire dei prodotti di un genere se ne perde necessariamente parecchio ove non si tenesse conto della tradizione cui essi appartengono, ove non li si collocasse nel posto che loro compete. Quante volte abbiamo sentito dire (quasi sempre dalla critica e dalla stampa americana, va da sé) che *Oklahoma!* – del quale vedemmo anche in Italia la versione cinematografica alla sua uscita negli anni Cinquanta – segna un momento chiave nella storia del teatro musicale americano. Tuttavia non ci siamo mai chiesti perché con la scusa che quel rinnovamento riguardava, appunto, il teatro musicale, vale a dire un genere che per ragioni oggettive noi non potevamo conoscere né tantomeno studiare e approfondire. Ma allora è bene domandarci: vedendo quel film *che cosa* abbiamo visto?

Nemmeno l'obiezione che, sì va bene, ma non è poi umanamente possibile sapere tutto di tutto riesce a reggere a tale argomentazione. Qui non stiamo parlando di ignote tradizioni rituali di isolette sperdute nell'oceano indiano o di sofisticate rappresentazioni di corti giapponesi del Seicento. Qui stiamo parlando di una cul-

tura che, volenti o nolenti, respiriamo ogni giorno in casa nostra da un buon mezzo secolo, una cultura sulla quale non di rado trinciamo giudizi veloci e sicuri (simpatetici o critici, poco importa) senza conoscerne minimamente le radici, che semplicisticamente siamo soliti individuare in un meglio identificato «Puritanesimo» (non ricordando, fra l'altro, quante e quali confessioni si allargarono immediatamente sul territorio ancora nel Seicento coloniale).

La storia del musical dunque, non è soltanto identificabile nella storia del cinema statunitense, ma nello sviluppo della sua stessa cultura nazionale. Proprio in quanto genere popolare, il musical si è fatto carico di dipingere i più diversi affreschi della vicenda culturale del nuovo continente. In questo senso, anzi, non è azzardato affermare che esso ben più del western («il cinema americano per eccellenza», secondo il titolo di un classico studio del francese André Rieupeyrou) ha le carte in regola per essere definito il più americano di tutti. L'epopea dell'Ovest ricopre infatti un arco temporale ampio ma specifico ed un costume altrettanto ampio ma identificabile. Nel musical, invece, possiamo leggere *tranches de vie* provinciali tardo-ottocentesche (o ambienti dell'epoca rivoluzionaria), vivaci immagini della contemporaneità metropolitana, persino pennellate caraibiche (*The Pirate*) o arabe (*The Desert Song, Kismet*): il mondo è il suo teatro e ogni tempo il suo tempo. Per fantastico che possa essere l'Ovest hollywoodiano, il musical, per sua natura, lo sarà sempre di più, se non altro per la continua lacerazione della verosimiglianza del testo narrativo operata da romanze, duetti, *dance routines, ensembles*, e via dicendo in un intrecciarsi complesso di modelli che nel tempo hanno anch'essi subito una loro evoluzione alla luce della ricerca portata avanti dai vari specialisti del settore.

Si pensi al testo di Elisa Guzzo Vaccarino e a come ne emerge un quadro estremamente mosso e ricco del mondo della danza, elemento fondamentale del musical (del quale, peraltro, non si è mai parlato molto, o comunque mai così ampiamente come per altre sue componenti).

Ma è prima di tutto la radice della tradizione che ha occupato la scena delle relazioni. Italo Moscati e Alain Masson hanno delineato una storia (o anche una preistoria) del genere che non possono non far pensare anche il più sprovveduto degli spettatori a un uni-

verso originariamente ben distante da quello sfavillantemente elegante di tanti prodotti hollywoodiani. Intrattenimento, certo, ma, nel tempo, cartina di tornasole di un'epoca e delle sue conquiste come delle sue idiosincrasie, dei suoi modelli sociali che si confondono con miti pubblici mediatici: la dimostrazione di Raymond Durnat, forse di carattere poco discorsivo, ma certo di sintetica efficacia, su un classico testo dei primi anni Trenta, *Forty-Second Street*, ne fa fede. Si tratta, è evidente, di quella componente popolare, antitetica ed insieme dialetticamente connessa ai valori della cultura ufficiale, di cui si diceva più sopra e che gli interventi di Jean-Loup Bourget ed anche di chi scrive hanno tentato di esemplificare.

Ma se è vero che il musical è un fenomeno squisitamente americano, d'altra parte esso non è unicamente tale. Fausto Malcovati dimostra quanto il genere non solo abbia tradizione in altra parte del mondo come la Russia, ma anche e soprattutto come esso possa fungere da splendido testo di lettura socio-ideologica per qualunque società lo frequenti.

I modelli, tuttavia, lo sappiamo, non sono archetipi: essi variano nel tempo col variare di chi li adotta. Ed il musical, come si diceva inizialmente, ha, non meno di qualunque genere, letterario o cinematografico, una sua storia, una sua evoluzione. Vito Zagarrìo e Giorgio Gosetti ce ne danno articolata e competente testimonianza, lasciando aperto uno spiraglio di futuro a un genere che sembrava estinto e che invece chiede soltanto la tolleranza del purista e la curiosità del giovane pubblico per poter di nuovo, e nelle pur diversissime forme ed ispirazioni tratte da un'epoca ormai radicalmente diversa da quella «classica», farci sognare.

NOTA BIBLIOGRAFICA

- R. ALTMAN (a cura di), *Genre: The Musical*, Routledge & Kegan Paul, London 1981.
- R. ALTMAN, *The American Film Musical*, Indiana University Press, Bloomington 1987.
- R. BARRIOS, *A Song in the Dark. The Birth of the Musical Film*, Oxford University Press, New York 1995.
- J.L. BOURGET, *Le mélodrame hollywoodien*, Stock, Paris 1985.
- D.B. BOWENS, *American Musical Theatre. Shows, Songs and Stars*, Smithsonian Collections of Recordings, Washington D.C. 1989.
- S. CARANDINI, E. VACCARINO, *La generazione danzante*, Di Giacomo, Roma 1997.
- G. CREMONINI, *Settenote. Per una teoria del Musical*, in «Cinema e Cinema» n. 22-23, gennaio-giugno, Roma 1980.
- C. DONÀ, *Gershwin e la fortuna del musical*, Edizioni Teatro La Fenice, Venezia 2000.
- I. DRIVER, *A Century of Dance*, Hamlyn, London 2000.
- S. GREEN, *Hollywood Musicals Year by Year*, Hal Leonard, Milwaukee 1990.
- S. GREEN, *The World of Musical Comedy*, Barnes & Co., New York 1968.
- C. HIRSCHORN, *The Hollywood Musical*, Octopus Books, London 1981.
- J. KOBAL, *Gotta Sing Gotta Dance. A Pictorial History of Film Musicals*, Hamlyn, London 1970.
- F. LA POLLA, *Stanley Donen/Gene Kelly: cantando sotto la pioggia*, Lindau, Torino 1997.
- F. LA POLLA, *Sogno e realtà Americana nel cinema di Hollywood*, Laterza, Bari 1987.
- A. LACOMBE, C. ROCLE, *De Broadway à Hollywood. L'Amérique et sa comédie musicale*, Cinéma ETC, Paris 1981.
- E. MORDDEN, *The Hollywood Musical*, Newton Abbot, London 1981.
- E.G. OPPICELLI, C. BERTIERI, *Musical! Il cinema musicale di Hollywood*, Gremese, Roma 1989.

S. RUSHDIE, *Il mago di Oz*, Linea d'Ombra, Milano 1993.

C. SALIZZATO, *Ballare il film*, Savelli, Milano 1982.

L.E. STERN, T. SENNET, *Il Musical*, Milano Libri, Milano 1977.

Y. TOBIN, *La comédie musicale de Broadway a Hollywood*, in «Positif» n. 437-438, juillet- août, Paris 1997.