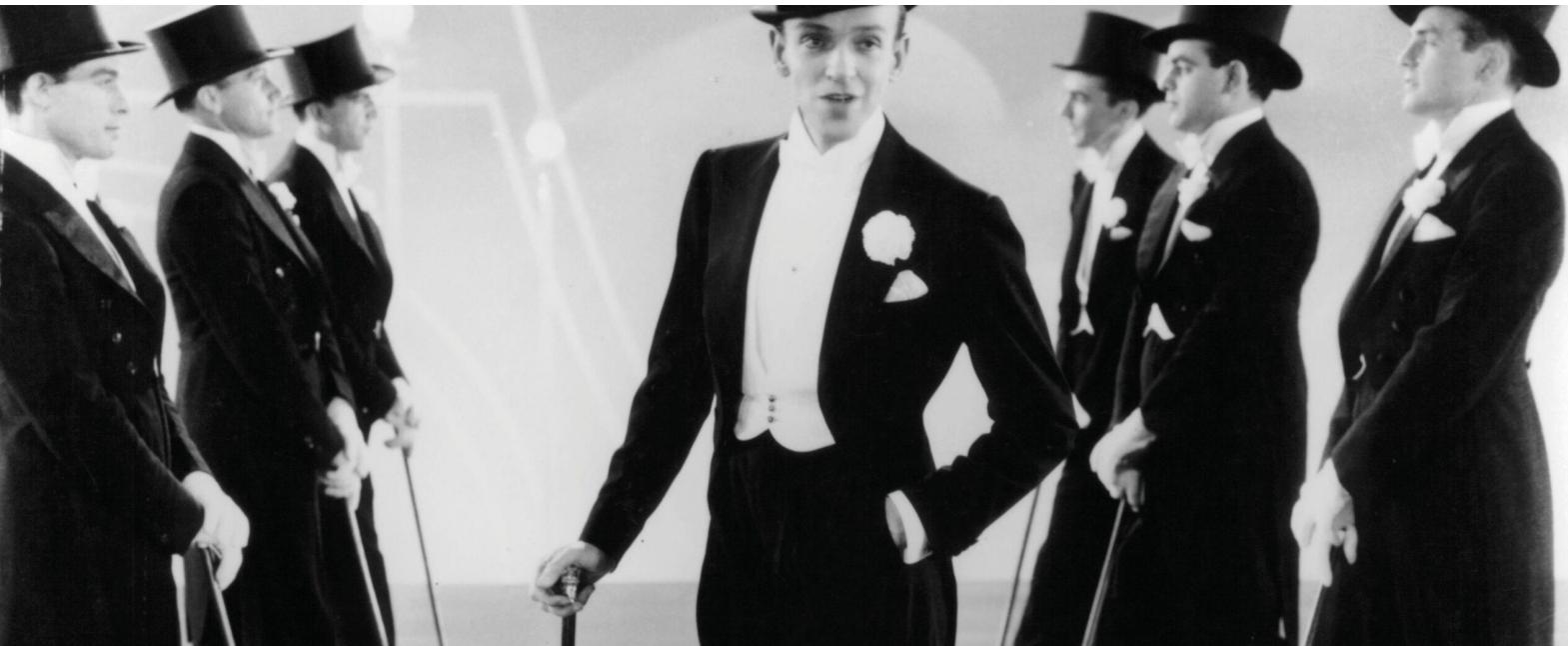


SENZA CATEGORIA

# Fred Astaire, eroe (fuori dall') ordinario

Coreografia, scena e ontologia del cinema.

di [Simona Busni](#) – 26 Maggio 2025



Fred Astaire è, senza dubbio, uno dei *song-and-dance-man* più eclatanti del musical americano, fin dalla fase degli anni trenta (per intenderci, quella successiva alla faticosa sonorizzazione), che lo vede giganteggiare sugli schermi accanto alla storica partner Ginger Rogers, con cui gira dieci film in un arco di circa quindici anni – il primo è *Carioca* (*Flying Down to Rio*, T. Freeland), l'ultimo è *I barkleys di Broadway* (*The Barkleys of Broadway*, C. Walters, 1949). Sia che lo si voglia considerare come corpo singolo sia come parte del celebre duo, la novità rappresentata dalla figura di Astaire penetra nella grammatica del genere ricalibrandone, per sempre, i codici fotogenetici. Proviamo a riflettere sulla portata di questa mutazione, partendo da alcune considerazioni del filosofo americano Stanley Cavell, le cui riflessioni sullo scetticismo hanno più volte incrociato il percorso cinematografico dell'attore, in un senso che può, se non altro, favorire l'aggiunta di un ulteriore tassello nel suggestivo mosaico musicale in via di composizione.

Secondo Cavell, **l'importanza del cinema risiede soprattutto nel fatto che essa può**

**essere data per scontata, al contrario di quanto vale per le altre arti (musica, pittura, scultura, poesia), evidentemente meno intrecciate al coté popolare e proiettate verso tipologie molto differenti di pubblico:** «Ma ricchi e poveri, quelli che non si preoccupano di nessun (altra) arte e quelli che vivono nella promessa dell'arte, quelli che si inorgoliscono della loro educazione e quelli che si gloriano del loro potere o del loro spirito pratico – tutti si interessano ai film, li aspettano, reagiscono, li ricordano, ne parlano, ne odiano alcuni e sono riconoscenti per altri» (Cavell [1979] 2023, p. 40). Il tratto distintivo del cinema, la sua condizione naturale di esistenza (almeno per quanto riguarda la fase della classicità), consisterebbe pertanto in una sorta di livellamento esemplare: lo stesso pubblico, almeno in teoria, è chiamato a interessarsi sia a prodotti "alti" sia a oggetti più "ordinari". Tra i numerosi esempi convocati colpisce un riferimento in particolare: «Chiunque dovrebbe poter essere all'altezza [...] delle esitazioni strazianti al centro di un numero musicale di Fred Astaire» (*ibidem*). Lungi dal voler smantellare una delle più significative mitologie incarnate della commedia musicale americana, forse qui Cavell sta piuttosto suggerendo, tra le righe, che **la tipicità di Astaire è ascrivibile a una ben precisa forma di incertezza ontologica, su cui si fonda il linguaggio del genere** – qualcosa che va al di là delle dinamiche commediche in atto nei singoli film o al di là delle sue peculiarità tecniche di ballerino. In quale perversione dell'immaginario cinematografico è, dunque, concepibile una circostanza in cui Fred Astaire *esita*? Quello stesso Fred Astaire che abbiamo visto negli anni volteggiare ovunque (su qualsiasi materiale, superficie o situazione), facendosi beffe perfino della gravità e delle ombre, come posseduto da un'energia ingovernabile in grado di dirigere il mondo al ritmo delle sue *claquettes*? La verità è che, di fatto, Astaire esita tutte le volte che inizia a danzare o a cantare, accedendo, più o meno impercettibilmente, alla dimensione spettacolare del numero musicale. Alain Masson (1981), ripreso in seguito da Deleuze ([1985] 2017), chiama "grado zero" questa sintomatica alterazione del continuum: il punto fatidico in cui la musica sorge e il contesto annuncia una canzone. Una sorta di vuoto, di abbassamento della tensione, una metamorfosi gestuale che consente al passo di danza o al canto di prendere corpo liberamente laddove prima operava, in chiave legittima, l'azione ordinaria.

**È proprio l'ordinarietà di Fred Astaire, in un certo senso, a determinare un significativo cambio di marcia nell'estetica del musical: contro il rutilante formalismo caleidoscopico dei musical Warner, Astaire performa il modello coreografico RKO, danzando contro ogni pretesa geometrica all'interno di *setting*, se non altro, più riconoscibili:** «La bellezza sta nella fioritura di un virtuosismo che non rompe con la quotidianità: si accompagna a una voce incerta. Vivace ma scrupoloso, lo stile di Astaire rifiuta la magnificenza» (Masson 1981, p. 214). Anche per questo motivo, la sua raffinata silhouette priva di peso – per certi versi, modesta, essenziale,

apparentemente vulnerabile – si accorda al tono sentimentale della produzione coeva: le atmosfere lievi, vagamente nonsense, dei film in cui fa coppia con Rogers gravitano nello stesso frivolo milieu delle *screwball comedy*, ossia in quello specifico segmento che celebra il matrimonio (o, ancor più spesso, il *rimatrimonio*) come mito cinematografico del XIX secolo.

**I personaggi di Fred e Ginger si innamorano sugli schermi danzando e cantando, tra una peripezia e uno scambio d'identità: i loro leggendari *pas de deux* rivelano l'espressione di un desiderio etereo, magnetico, flessuoso, privo di zavorre melodrammatiche, disteso nell'estasi ipnotica che porta i loro corpi a ricongiungersi sempre verso la fine, dopo essersi cercati e allontanati innumerevoli volte.** Non c'è altro da sapere sull'amore e sulla felicità, o sul perché due persone continuano a incontrarsi nel mondo e a scegliersi. È tutto lì davanti ai nostri occhi, alla nostra portata: un uomo in frac, una donna vestita di bianco avvolta in una nuvola di piume e una pista da ballo luminosa, sospesa tra le calli di un altrove fittizio – la Venezia di *Cappello a cilindro* (*Top Hat*, M. Sennett, 1035). Laddove la parola (parlata) è fonte d'intralcio e l'azione s'inceppa nella catena abissale degli equivoci, sboccia all'improvviso il verso di una canzone didascalica, intonata vicino alla guancia della dama invitata a ballare. Non una qualunque, la prescelta. Jerry (Astaire) inizia, Dale (Rogers) non sa se può fidarsi di lui, ma nel passaggio dall'interno della sala all'esterno la trasfigurazione si compie. Comincia il numero: sono bastati pochi passi di avvicinamento, un pallido tentennamento, una dissolvenza appena accennata. **Quelli non sono più semplici personaggi, sono diventati *altro* (perché, in fondo, lo sono sempre stati) e noi li abbiamo riconosciuti (perché, paradossalmente, li stavamo aspettando).** Sono le due *star* del film e si stanno fronteggiando in uno spettacolare foxtrot identitario: «I'm in Heaven and my heart beats so that I can hardly speak. And I seem to find the happiness I seek, when we're out together dancing, cheek to cheek». L'esitazione da cui siamo partiti assume ora un preciso valore sovra-diegetico, autoriflessivo, riferibile in generale al linguaggio dei musical: **la distinzione tra attore e personaggio resta volutamente fluttuante, ogni performance corrisponde in tutto e per tutto a una piccola, gloriosa, epifania.**

A proposito di autoriflessività, Cavell torna su Astaire in due saggi: *Something out of the ordinary* e *Fred Astaire asserts the right to praise* (2005), entrambi incentrati su alcune sequenze di *Spettacolo di varietà* (*The Band Wagon*, V. Minnelli, 1953), in particolare sulla routine che vede un non più giovane Fred Astaire – nei panni di Tony Hunter, un *song-and-dance-man* ormai dimenticato dal cinema che prova a rinascere sui palcoscenici di Broadway – arrivare con il treno a New York e camminare lungo il binario per guadagnare l'uscita, canticchiando, quasi tra sé e sé, "By Myself" – «I'll go my way by

myself, like walking under the clouds... I'll go my way by myself all alone in a crowd...I'll try to apply myself and teach my heart how to sing... I'll go my way by myself like a bird on the wing... I'll face the unknown... I'll build a world of my own... No one knows better than I, myself... I'm by myself...Alone». Fred Astaire è davvero solo in questo frangente diegetico, nessuno sembra accorgersi di lui, nonostante sia una stella. Dallo stesso treno è scesa Ava Gardner (qui nella parte di se stessa) e tutte le attenzioni sono per lei. Cavell descrive l'esperienza del personaggio come una sorta di *emotional hovering*, un sentimento di intima sospensione, uno stare in bilico sul bordo del numero. Nel corso del piano-sequenza che lo conduce oltre la piattaforma, il suo canto è una traccia di assolo, poco più che un pensiero a voce alta, espresso tra risate e boccate di fumo di sigaretta (la routine inizia e si conclude con una sillabazione, da-da-da), la sua camminata è una proto-danza che viene addirittura espunta dall'inquadratura – Minelli taglia via i suoi preziosissimi piedi, restituendoci a un certo punto soltanto l'eco di un timido accenno di *tap dance*. **In quella che somiglia a una "canzone fotografata" ossia a un'esperienza concernente il limite, l'esclusione, la dissociazione, la separazione, l'irrilevanza, l'invisibilità, il silenzio, Cavell rinviene comunque una potente manifestazione dell'ordinario.** Di qualunque cosa si tratti, la camminata della star misconosciuta Hunter-Astaire equivale a una meditazione sull'esistenza. A vent'anni esatti dal suo esordio cinematografico in *La danza di venere (Dancing Lady, R. Z. Leonard, 1933)* – film in cui, tra l'altro, interpreta se stesso – Astaire ritorna (uguale e diverso), affermando la sua presenza e facendosi portatore fotogenico di una rinnovata consapevolezza: al cinema e nella vita, c'è sempre qualcosa che sfugge, che resta fuoricampo. Ma un nuovo numero musicale è già dietro l'angolo, pronto a far (ri)cominciare il mondo.

### Riferimenti bibliografici

S. Cavell, *Something Out of the Ordinary*, e *Fred Astaire Asserts the Right to Praise*, in Id. *Philosophy The Day After Tomorrow*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge MA – London 2005, pp. 7-27; 61-82.

Id., *Alla ricerca della felicità. La commedia hollywoodiana del rimatrimonio*, tr. it., Cue Press, Imola (BO)[1981] 2022.

Id., *Il mondo visto. Riflessioni sull'ontologia del film*, tr. it., Cue Press, Imola (BO)[1979] 2023.

G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, tr. it., Einaudi, Torino [1985] 2017.

A. Masson, *Comédie musicale*, Stock, Paris 1981.