SENZA CATEGORIA

Life is not bright in America

Il musical (e oltre) tra gli anni sessanta e il Duemila.

di *Margherita Giabelli* — 7 Luglio 2025

«Le parole "Seria è la vita, serena è l'arte" concludono il prologo al *Wallenstein* di Schiller. Esse imitano una locuzione dei *Tristia* di Ovidio: "Vita verecunda est, Musa iocosa mihi"»: l'arte «incarna» dunque, secondo i due poeti, «qualcosa come la libertà in mezzo all'illibertà». Così Theodor Adorno apriva nel 1967 il suo celebre saggio intitolato *È serena l'arte?*, pubblicato prima sul "Süddeutsche Zeitung" e poi nella raccolta *Note per la letteratura* (2012). Chi cerchi nella storia del cinema una stagione che sia stata in grado di mettere compiutamente in forma queste considerazioni la individuerà senz'altro nell'età aurea del musical hollywoodiano classico: in un'epoca funestata da tensioni e conflitti, infatti, il musical si configurava come una «fantasia utopistica» (Altman 1999, p. 908) capace di offrire allo spettatore una «promessa di felicità» (Adorno 2012, p. 287). **I musical della Hollywood classica non espungevano dalle loro dinamiche narrative gli elementi conflittuali o problematici ma, formulando per ognuno di essi una perfetta soluzione, consegnavano agli spettatori una prova della possibilità di superare le avversità della vita e vivere così un'esistenza felice**. In virtù di «questo approccio ottimistico alla risoluzione dei problemi della vita reale», il musical assolveva secondo Altman «un compito fondamentale nella società americana», garantendo con «la sua coerenza, omogeneità, diffusione e importanza culturale [...]

una certa continuità nell'interpretazione delle sue strutture e dei suoi significati» (1999, p. 908).

«Il rapporto di serietà e serenità dell'arte soggiace» però, prosegue Adorno, «a una dinamica storica»: una volta mutate le condizioni da cui essa era scaturita, dunque, la sgargiante levità del musical classico «si ottunde irrecuperabilmente» divenendo «alla fine [...] insopportabile» (Adorno 2012, p. 290). Se, come è noto, è «dopo Auschwitz» che secondo il filosofo tedesco «non ci si può più immaginare un'arte serena» (*ivi*, p. 292), altri fantasmi tormentano a partire dagli anni sessanta la coscienza degli Stati Uniti (che del nazionalsocialismo erano stati irriducibili avversari). **Con il frantumarsi delle effimere speranze generate dal riformismo di John Fitzgerald Kennedy e poi, soprattutto, con l'intensificarsi dell'intervento militare statunitense in Vietnam, la società nordamericana entra in una fase di sistematica messa in discussione dei suoi principi fondanti dalla quale sarebbe scaturito un diffuso movimento di contestazione capace di farne vacillare le fondamenta fino a poco prima ritenute incrollabili**.

In questo mutato contesto, prosegue ancora il saggio di Adorno, «il contenuto di verità della gioia sembra essere diventato inaccessibile. **Ne discende che i generi si sfrangiano» (*ivi*, p. 293), primo tra tutti il musical, la cui identitaria spensieratezza diviene – in un'America attraversata dalle lotte per l'emancipazione delle comunità razzializzate, dal dilagante antimilitarismo e dal crescente dissenso nei confronti del modello capitalista e della morale borghese – propriamente *inimmaginabile***. Ad attestare questo stravolgimento in modo sorprendentemente compiuto è uno dei primi grandi film musicali di questa stagione, ovvero *West Side Story* (Robbins e Wise, 1961), che riesce ad innestare nella forma rifulgente tipica dei musical classici – di cui conserva l'euforia cromatica, sonora e coreutica – un elemento a essi costitutivamente estraneo: il finale drammatico. Riarticolando la vicenda shakespeariana di Romeo e Giulietta in una New York lacerata dallo scontro tra *gang* rivali questa meravigliosa *tragédie musicale* sovverte le norme generiche che, articolandosi attorno al dogma del lieto fine e alla «mitologia americana del matrimonio come unione mistica della coppia» e momento federatore della comunità, manifestavano ormai inequivocabilmente la loro drammatica obsolescenza.

Con il suo sguardo disincantato sul "sogno americano" di cui sottolinea il carattere esclusivo ed escludente ("*Life is all right in America / If you're all-white in America*"), *West Side Story* dimostra come al termine del suo periodo aureo il musical cessi di proporsi come un universo astratto e conchiuso e cominci invece ad instaurare un rapporto propriamente dialettico con la realtà, con la quale inizia a dialogare fittamente e sulla quale comincia a riflettere in modo critico e profondo. «L'arte»

infatti, nota ancora una volta Adorno, «che come la conoscenza riceve tutto il suo materiale e in definitiva tutte le sue forme dalla realtà, e precisamente dalla realtà sociale, [...] si avviluppa così nelle sue inconciliabili contraddizioni» (*ivi*, p. 289). **Il musical hollywoodiano, insomma, non volendo (o non potendo) più configurare un universo alternativo capace di epurare la realtà dei suoi conflitti e delle sue contraddizioni, sceglie invece di accoglierli nell'euforia delle sue forme e – proprio attraverso di essa – di metterli in luce**: «La sua profondità», avrebbe allora concluso Adorno, «si misura dalla sua capacità di sottolineare, attraverso la conciliazione che la sua legge formale fa delle contraddizioni [...], la loro reale inconciliatezza» (*ibidem*). Se, come afferma Altman, «by reconciling terms previously seen as mutually exclusive» il musical classico intendeva ridurre «an unsatisfactory paradox to a more workable configuration, a concordance of opposites» in grado di «prevent it from appearing threatening, and thus assure the society's stability» (1989, p. 27), la mutazione che si consuma in seno al genere a partire dagli anni sessanta sembra dunque intaccare addirittura la sua ontologia.

Servendoci ancora delle parole di Altman potremmo affermare che quella attraversata dal musical negli ultimi decenni del secolo scorso sia una stagione «di "esperienza e disincanto"», un «periodo di riflessività dominato dalla parodia, dalla contestazione e persino dalla decostruzione della lingua madre del genere» (Altman 2004, pp. 37-38). **I grandi film musicali realizzati tra gli anni sessanta e gli anni novanta, infatti, sono abitati dal dubbio, dal dolore, dall'ambiguità, dal senso di incertezza e da tensioni irrisolte**. Questo vale anche per i film dotati di un impianto per così dire "tradizionale": è così che sull'*happy ending* di *Tutti insieme appassionatamente* (Wise, 1965) incombe minacciosa l'ombra della Seconda guerra mondiale, di cui l'*Anschluss* – che fa da sfondo e da motore alle vicende narrate – non è che l'oscuro presagio; o che il secondo atto di *My Fair Lady* (Cuckor, 1965) rovescia la riattualizzazione della fiaba di Cenerentola messa in forma dal primo movimento del film descrivendo la presa di coscienza di una donna che, liberatasi dal peso dello sguardo maschile e borghese che aveva tentato di plasmarla, rivendica finalmente il suo valore; oppure che il racconto patinato e stereotipico di *Grease – Brillantina* (Kleiser, 1978) non manca di indugiare sui temi delicati e attuali dell'abbandono scolastico e delle gravidanze indesiderate; oppure, infine, che proprio per far fronte ad una di queste una delle giovani protagoniste di *Dirty dancing* (Ardolino, 1987) tenta di ricorrere all'aborto clandestino.

Ma l'irruzione delle scorie della realtà nel mondo levigato del film musicale si fa ben più perturbante, ad esempio, ne *La febbre del sabato sera* (Badham, 1977) che racconta, sotto i bagliori delle luci stroboscopiche, l'abisso interiore dei figli della *working class* statunitense la cui solitudine, acuita da un conflitto generazionale percepito come

insolubile, giunge addirittura a condurre al suicidio. Ambientato invece nella Berlino del 1931, *Cabaret* (Fosse, 1972) traccia – anche attraverso il potere rivelatorio del linguaggio eccentrico e dissacrante proprio, appunto, del cabaret – un fosco ritratto della Repubblica di Weimar, con il suo clima di crescente e sempre più manifesta violenza. Similmente, la "*rock opera*" *Jesus Christ Superstar* (Jewison, 1973) riesce nell'intento complesso di rileggere la Passione di Cristo di cui fornisce una reinterpretazione di grande profondità, capace di mettere in luce i tratti più densi e problematici del racconto biblico ribadendone al contempo la straordinaria ricchezza. Uno spirito ben più leggero e divertito anima un altro *cult* di questa stagione, *Rocky Horror Picture Show* (Sharman, 1975), che denuncia invece il carattere repressivo della normatività insita nella morale borghese contrapponendovi un'estetica stravagante e sovraccarica. Propria di svariati tra i film musicali prodotti tra gli anni ottanta e novanta, questa dimensione ludica si rintraccia anche nell'altrettanto celebre *The Blues Brothers – I fratelli Blues* (Landis, 1980), che opera una rielaborazione ironica e giocosa della grammatica del genere. **Nell'opera che chiude questa lunga stagione, *Dancer in the dark* (2000) di Lars Von Trier, invece, anche il più remoto ricordo di questa leggerezza sembra scomparire irrimediabilmente**. Raccontando il graduale ma inesorabile precipitare di Selma, un'immigrata cecoslovacca negli Stati Uniti, verso la morte, il film valorizza la carica escapista insita nella forma del musical mostrandone però un risvolto straziante: in *Dancer in the dark*, infatti, la miseria dell'esistenza della protagonista si fa tanto acuta da divenire insostenibile e il suo abbandonarsi al canto e alla danza si riduce perciò ad un'effimera parentesi di un sollievo drammaticamente illusorio. Tramite questo dolente ma sentito omaggio al musical classico, il film di Von Trier sembra, dunque, servirsi della sua forma al fine di confutarne il suo presupposto identitario, ovvero l'idea stessa della possibilità della felicità sulla Terra.

Ciononostante, **quest'ultimo esempio dimostra chiaramente quanto, seppur negandone la dimensione salvifica, questi film non smettano di servirsi della musica, del canto e della danza come strumenti capaci di produrre una sorta di *décalage*, uno sfasamento rispetto alla superficie del reale, e di trascinare così gli spettatori in una dimensione altra, sospesa nel tempo e nello spazio**, o – per tornare un'ultima volta ad Altman – in «a "place" of transcendence where time stands still, where contingent concerns are stripped away to reveal the essence of things» (1989, p. 66). Questo «transcendent realm of pure timeless, spaceless music» (*ibidem*) continua pertanto a costituire il luogo in cui gli strumenti espressivi del cinema, lavorando al più alto grado della loro sinergia, raggiungono una dimensione propriamente estatica, ed è forse proprio in virtù di questa sua capacità di rapirci e di trascinarci altrove, astraendoci così – seppur momentaneamente, seppur illusoriamente – dalla gravità della nostra esperienza terrena, che il musical può ancora, dunque, dirsi "sereno". È ad una simile

consapevolezza che sembra peraltro approdare il saggio attorno a cui queste considerazioni sono state articolate, il testo di Adorno che ha costituito – pur non facendo mai riferimento esplicito al musical hollywoodiano – la sponda teorica di tutte le nostre riflessioni: «Serenità nell'arte è, se così si vuole, il contrario di quel che facilmente si suppone: non il suo contenuto ma il suo atteggiamento, l'astrazione, il suo essere in generale arte e il suo albeggiare su ciò della cui violenza al tempo stesso rende testimonianza» (Adorno 2012, p. 289).

Riferimenti bibliografici

T. W. Adorno, *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino 2012.
R. Altman, *The American Film Musical*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 1989.
Id., *Il Musical*, in *Storia del cinema mondiale*, a cura di G. P. Brunetta, vol.II, tomo I, Einaudi, Torino 1999.
Id., *Film/Genere*, Vita e pensiero, Milano 2004.
B. K. Grant, *The Hollywood film musical*, Wiley-Blackwell, Chichester 2012.
L. Quart, A. Auster, *American film and society since 1945*, Praeger, Westport 2002.