

SENZA CATEGORIA

“I don’t wanna sing anymore”

Il musical del nuovo millennio.

di [Luca Malavasi](#) – 21 Luglio 2025



“Please stop singing”. La richiesta arriva sottovoce, sconsolata, alla fine di una storia d’amore maledetto in cui Arthur Fleck ha creduto di poter essere amato senza Joker da una donna, Harley Quinn/Harleen Frances Quinzel, la cui doppiezza è un semplice travestimento e che di Joker, non di Fleck, di un personaggio e non di un uomo, si è innamorata ancor prima di conoscerlo. “I don’t wanna sing anymore”. La rottura del meccanismo musical coincide, in [Joker: Folie à Deux](#) (Phillips, 2024), con il definitivo, razionale riconoscimento, da parte di Joker stesso, della sua natura “split”, “fragmented” (sono definizioni della psicologa chiamata a valutarlo), seguito dal desiderio di fermare la recita, di tornare a parlare, solo parlare, dopo aver cantato ed essersi esibito per tutta la vita. Harley Quinn, anche a nome del pubblico, replica seccamente: “All we had was the fantasy, and you gave up”. È anche, quel finale ambientato in una Gotham invasa dalla disperazione, dal fumo e dalla cenere di un’esplosione che ha liberato Arthur dal tribunale dove, di fronte al pubblico della giuria popolare, si è liberato di Joker, il momento in cui il genere musical si rivela apertamente per quello che è, ossia una condizione psicologica: **un modo di vivere, vedere, interpretare e raccontare il modo ontologicamente psicotico e schizofrenico, in cui la frattura – split, fragmented – è sempre pronta a esporsi, come una cicatrice, a**

inabissare nella sua profondità l'ordine e la regola del mondo, a far esplodere nel gioco delle parti tutto quello che le sta attorno, a svelare il trucco, della realtà come della finzione, nel girotondo della doppiezza.

Largamente incompreso da pubblico e critica – ma è un destino al quale i musical “non conformi” vanno spesso incontro –, *Joker 2* è probabilmente il film che con più lucidità, a ventiquattro anni dall'altro, più importante esperimento contemporaneo sul genere, *Dancer in the Dark* di Lars von Trier (tornato nelle sale italiane, restaurato in 4K, nel mese di giugno), ragiona, al tempo stesso, sulla forma e sulla storia del musical: in particolare, da un lato sulla “materia” di cui è fatto, sulla tensione che sempre, da sempre lo sostiene, e sul suo realismo duplice; dall'altro, sulla sua tradizione e attualità, in un mondo abitato dalla scena e dalla performance, dalla recita e dall'applauso, e da una logica di costante animazione di una (nuova: digitale, algoritmica, reality, social) specie di doppiezza o travestimento. Non è certo un caso che *Folie à Deux* inizi come un cortometraggio dei Looney Tunes, *Me and my Shadow*, interamente costruito, come in una variazione di *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* (l'ipotesto di quasi tutti i personaggi “mascherati”), sulla lotta tra due versioni opposte di una stessa cosa (follia a due, appunto): **bene e male, certo, ma anche visibile e invisibile, materiale e immateriale, backstage e onstage, applausi e sangue. Il musical, a partire da quell'incipit, si fa carico di strutturare – fare cinema – la psicosi di Joker, rivalendola e, al tempo stesso, rivelando la propria.**

Il quarto di secolo che separa *Dancer in the Dark* da *Joker: Folie à Deux* è una parentesi in cui il musical si è riproposto, spesso felicemente, in fogge classiche o post-classiche, ribadendo un legame rodato, e a molti zeri, tra teatro e cinema – per fare solo qualche esempio: *Chicago* (Marshall, 2002), *Il fantasma dell'opera* (*The Phantom of the Opera*, Schumacher, 2004), *Rent* (Columbus, 2005), *Hairspray* (Shankman, 2007), il doppio *Mamma mia!* (2008, 2018), *Les Misérables* (Hooper, 2012); in cui il musical cinematografico, in modo altrettanto classico, nel senso però di disneyano, ha funzionato a pieno regime (anche in ottica franchise) come genere performativo, di canzoni e numeri, soprattutto nell'ambito del cinema per giovani e giovanissimi – mi limito a citare i due *Frozen* (2013, 2019, e sono attualmente in lavorazione un terzo e un quarto) –, ma anche per dare forma a universi culturalmente complessi e transmediali come quello di *Barbie* (Gerwig, 2023); ancora, in cui il musical si è riprodotto “sotto altro nome” (Donnelly, Carroll 2017), ossia in film in cui canzoni, performance canore, numeri musicali assumono un particolare rilievo e significato o valore espressivo o, più in generale, in cui l'associazione audiovisiva si risolve apertamente in una specie di “effetto musical”: *Kill Bill* (Tarantino, 2003-2004), *Les Amours imaginaires* (Dolan, 2010), *Potiche* (Ozon, 2010), *Dove eravamo rimasti* (*Ricki and the Flash*, Demme, 2015),

Nocturama (Bonello, 2016), *Baby Driver* (Wright, 2017), [*A Star is Born*](#) (Cooper, 2018), [*Parasite*](#) (Bong, 2019) – come non ricordare che la scena chiave del film è una danza al rallentatore sulle note di *In ginocchio da te* di Gianni Morandi?

Ma, soprattutto, l'inizio del nuovo secolo è stato teatro di un forte slancio sperimentale nei confronti del codice genetico e della tradizione formale del genere, da *The Happiness of the Katakuris* (Takashi Mike, 2001), *Hedwig – La diva con qualcosa in più* (*Hedwig and the Angry Inch*, David Cameron Mitchell, 2002) e *Moulin Rouge* (Luhrmann, 2001) – oltre al già ricordato *Dancer in the Dark*, nel gruppo iniziale – a *8 donne e un mistero* (*8 femmes*, Ozon, 2002), *The Saddest Music in the World* (Maddin, 2003), *Les Chansons d'amour* (Honoré, 2007), *Across the Universe* (Taymor, 2010), *Office* (To, 2015), *The Lure* (*Córki dancingu*, Smoczyńska, 2015), *La La Land* (Chazelle, 2016), *Climax* (Noè, 2018), [*Annette*](#) (Carax, 2021), *West Side Story* (Spielberg, 2021)...

Gli anni Zero non hanno soltanto confermato che il musical sta benissimo (anche nel senso che continua a essere una forma di racconto necessaria e sorprendente), e che a salvarlo, rispetto ad altri generi al momento irrecuperabili (primo tra tutti il western), è proprio la sua marcata impurità. **Nel nuovo secolo il musical si è anche rivelato una modalità discorsiva e una forma di spettacolo particolarmente intonata a interpretare il nostro tempo e le sue confusioni "generiche".** La sua difformità e la sua stravaganza – il suo "andare fuori", oltre i limiti e le norme –, assieme all'inatteso e al lessico iperrealista che lo determinano anche nelle sue manifestazioni meno teatrali (come proprio *Dancer in the Dark* rivela), sembrano farne uno spazio intimamente accordato alla forma ambigua, fuori genere, post-postmoderna della realtà contemporanea. In particolare, sullo sfondo della crisi, sociale, visuale e ideologica dei realismi – definitivamente abbattuti dalla creatività digitale e algoritmica –, l'amalgama musical, lo sfacciato stare insieme, spesso apertamente modulare, di codici e modi espressivi e gestuali anche molto diversi tra di loro (parlare, cantare; ridere, piangere; camminare, ballare...), sembra appartenere in modo più immediato e intuitivo al contesto sociale e mediale di oggi. **La difformità del musical, la sua inestirpabile *queerness*, il suo essere così spudoratamente una messa in scena, la sua natura libera e contraddittoria, onnivora ed elastica, lo rendono una specie di super-genere dell'espressività e della vitalità contemporanee.**

Non è certo un caso, allora, se nel 2024, oltre a Todd Phillips per *Joker*, si sono rivolti al musical, per affrontare temi particolarmente attuali e drammatici come l'identità di genere e la crisi dell'antropocene, due autori europei come Jacques Audiard e Joshua Oppenheimer – autori che, proprio perché europei, francese e britannico, hanno con il musical, per principio culturale ed estetico (come ha dimostrato senza più bisogno di

aggiornamenti [Jacques Demy](#)), una relazione particolarmente libera e inventiva, priva di qualsiasi innocenza. [Emilia Perez](#) e *The End* (usciti in Italia nel 2025, rispettivamente a gennaio e a luglio) rappresentano, della storia recente del genere – della storia della variazione sul genere –, due esempi particolarmente complessi. Nel primo, in particolare, il dettato musical – da molti punti di vista “conservativo”, opera di Clément Ducol, le musiche, e di Camille, le canzoni (ma ai testi ha collaborato lo stesso Audiard) – sostiene l’elaborazione per eccesso, stilistico e di peripezie narrative, della vicenda di un narcotrafficante messicano, Juan “Manitas” Del Monte, deciso a cambiare sesso. **Nel mondo shakespeariano e barocco, notturno e ferino del film solo il canto, con tutte le sue sfumature, modalità e imperfezioni, può davvero dire della gioia e, soprattutto, del dolore di esistenze tutte diversamente al limite, “fuori”;** solo la lontananza favolistica e metafisica del musical può, proprio come in *Joker*, dare compiutamente forma a una crisi identitaria, a una metamorfosi, a un movimento tra poli opposti, a una fuga dal corpo della realtà.

Alla canzone e alla digressione musical – cantare, non parlare – Joshua Oppenheimer, nel suo primo film di finzione a dieci anni dalle due opere documentarie sul golpe indonesiano, delega invece la drammatizzazione dei sentimenti di una famiglia americana (probabilmente l’ultima), Madre, Padre, Figlio (nessun nome proprio), sopravvissuta a una catastrofica crisi climatica. Il lussuoso bunker in cui hanno trovato rifugio assieme ad altre persone (l’Amica, il Dottore, Il Maggiordomo), più simile a uno studio hollywoodiano mobile, provvisorio, continuamente ridisegnato dalla Madre, che trascorre le giornate a riposizionare le copie di quadri famosissimi, è, al tempo stesso, una casa (la Casa) e una tomba in cui si ripete quotidianamente un’opprimente recita di normalità, complicata – da tutti i punti di vista – dall’arrivo inaspettato di una Ragazza, sopravvissuta in un mondo che gli occupanti del bunker credevano ormai inabitabile. All’interno di questa autofinzione distopica e soffocante, le canzoni (scritte da Joshua Schmidt assieme al regista) funzionano come il “mèlos”, patetico e poetico, cui consegnare l’immagine di una vita *normale* al riparo dalla violenza della parola, dal suo coefficiente di brutale realtà. È il mondo musical(e) della fantasia di *Joker* – “Our future is bright!” – grazie al quale dire l’indicibile, esercitare il diritto all’autoinganno, curarsi, proteggersi, reinventarsi. Di nuovo, un’operazione psicotica e, insieme, uno slancio verso un oltre che solo la sospensione dell’effetto musical può effettivamente materializzare.

L’attualità del genere sta probabilmente anche in questa specie di magica virtualità che fende la durezza della realtà: non la nega, no, ma la supera e la ridisegna, componendo un’altra realtà, ossia un altro tempo e un altro futuro, perfino di fronte alla negazione di qualsiasi futuro, *the end*. Anche per questo, non c’è probabilmente

altro genere più cinematografico del musical, come ha cercato di dire – ma lo hanno capito in pochi – Damien Chazelle in *Babylon* (2022), l'altro musical dopo l'omaggio a Demy (e al cinema *tout court*). Alla fine del film, Chazelle fa sedere il suo protagonista, Manny, un ex produttore della Hollywood agli albori, in una sala cinematografica di Los Angeles. Siamo negli anni cinquanta, ormai, e lo fa ridere e piangere di fronte alle immagini di *Cantando sotto la pioggia* (*Singin' in the Rain*, Donen, Kelly, 1952), un film del quale ha coordinato la produzione. Lo fa quindi scivolare lontano nella memoria (il suo film, bellissimo e sfrenato, la sua Nellie, perduta in una notte come un ricordo che sfuma), e poi, sulle musiche jazz e sincopate di Justin Hurwits, gli fa vedere, dentro il rettangolo dello schermo, il cinema che è stato, quello che è e, soprattutto, quello che sarà. Un vorticoso montaggio di forme e colori, una danza delle luci, una spirale di immagini che contiene *tutto* il cinema: il suo mistero, la sua parola, la sua musica segreta.

Riferimenti bibliografici

K. J. Donnelly, a cura di, *Film Music: Critical Approaches*, Continuum, New York 2001.

K. J. Donnelly, B. Carroll, a cura di, *Contemporary Musical Film*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2017.

B. Langford, *Film Genre. Hollywood and Beyond*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2005.

A. K. Windisch, C. Tieber, P. Powrie, a cura di, *When Music Takes Over in Film*, Palgrave MacMillan, Cham 2023.