SENZA CATEGORIA

Musical, attrazione e astrazione

Pensieri sparsi su Donen, Kelly, Minnelli (e Berkeley).

di *Luca Venzi* — 9 Giugno 2025

C'è nel musical hollywoodiano dell'età d'oro, che attraverso fasi diverse si spinge, come noto, fino alla seconda metà degli anni '50, qualcosa che non smette di suscitare interesse: la Hollywood classica inclina, di regola, pur con eccezioni, negoziazioni, con fratture ovviamente (Welles, ad esempio), e con progressive trasformazioni già attive nei '40 (il noir, ad esempio), a evitare le esposizioni delle forme, vale a dire quei momenti in cui un film conduce all'attenzione dello spettatore marcate esibizioni del dato tecnico e formale, incarnate dalle prestazioni, singole o combinate, degli elementi espressivi (movimenti di macchina, montaggio, scenografia, illuminazione, colore, ecc.). Attraverso l'unità testuale del numero musicale, che al di là delle trasformazioni del genere, stilistiche e retoriche, come dei suoi sottogeneri (*Fairy Tale Musical*, *Show Musical*, *Folk Musical*, secondo la nota proposta di Altman 1987), è il primo dei diversi elementi la cui compresenza ci consente di chiamare un musical con questo nome, il musical vede praticamente *da subito* legalizzate dal sistema quelle stesse esposizioni. Esse sono cioè motivate dal genere cui appartengono, il quale non soltanto le consente ma, per essere quello che è, le desidera e le mette al lavoro.

In un arco di possibilità che va dalla più semplice – un/a *performer*, su un palco, canta

rivolgendosi direttamente allo spettatore – alla più complessa – grandi numeri danzati e cantati, fantasmagorie visive e sonore, rutilanti *movimenti di mondo* (Deleuze 1985) –, nel numero musicale il dato formale è di regola esibito, mostrato, condotto allo sguardo dello spettatore. Lì gli elementi espressivi si espongono, ci si fanno incontro: canto e danza (che sono in dotazione all'immagine filmica non soltanto nel musical, naturalmente, ma questo è un dato che spesso dimentichiamo), luci e scenografie, bianco e nero o colore, movimenti della macchina da presa, oltre naturalmente alla musica, attivano le loro performance, per lo più combinate ma spesso evidentemente trainate da una o più d'una delle componenti dell'immagine e le liberano sotto i nostri occhi. Questo universo delle forme esposte che è il numero musicale – lo ripeto: dai livelli più moderati ai più marcati tratti di una autentica visionarietà audiovisiva – è ciò che in un bel libro di qualche anno fa Viva Paci ha chiamato «una valorizzazione euforica del linguaggio cinematografico» e cioè – usando proprio il termine che ho impiegato fin qui – «l'esposizione degli elementi di base del linguaggio cinematografico» (Paci 2010). **Di più: nel numero musicale, è l'immagine filmica *tout court*, nell'esposizione singola o concertata dei suoi elementi, a sporgere tutta intera verso di noi, a estroflettersi, a farsi sentire nella sua identità di costrutto e di artificio**.

Questa dinamica di estroflessione si compie sotto le insegne di quello che è il grande orizzonte in cui il musical si compone e che esso stesso non fa che modellizzare ogni volta: lo spettacolo, di cui il genere stesso non è che una grande, esemplare concrezione, specificamente declinata nei modi della levità. La leggerezza è una costante strutturale del musical nella sua conformazione "classica" e infatti (non era certo il primo a staccarsene, ma è forse il luogo in cui la reale transizione verso altri orizzonti si fa meglio visibile) con *West Side Story* (Robbins, Wise, 1961) siamo in un'altra età di una precisa tipologia di film che come genere coeso, conchiuso e coerente aveva conosciuto il suo tramonto dalla metà e nei secondi '50 (anni in cui pure si danno ancora alcuni capisaldi del genere: *Cenerentola a Parigi*, di Donen, è del 1957, *Gigi*, di Minnelli, del 1958). Insomma, **dai suoi albori, negli ultimi anni '20, alla fine degli anni '50, il musical classico è per eccellenza il luogo di una spettacolarità autocosciente e autoriflessiva, improntata alla leggerezza e a una notevole attenzione per il lavoro delle forme, che, pure in modi diversi, si fanno vedere**. Del resto parliamo del più formalista dei grandi generi hollywoodiani, fondato sul principio della pura esibizione (Masson 1981). Il numero musicale, per cui passa il funzionamento compositivo profondo del genere, può essere allora pensato come il territorio codificato di una formatività spettacolare-attrazionale che esiste per darsi a vedere. In esso, come ognuno sa, quale che sia il suo livello di integrazione con il fatto narrativo, si compone il luogo di una transizione, dalla realtà allo spettacolo (che spesso è tematizzato), dal quotidiano all'extra-quotidiano, dal verosimile all'immaginario o al fantastico o all'irreale o

all'onirico, e così via. Se il numero musicale è una delle configurazioni codificate dell'*attrazione* filmica (Paci 2010), spesso – questo elemento è particolarmente interessante –, proprio in ragione della costitutiva apertura del genere alle più diverse forme di trasfigurazione del dato sensibile, esso è percorso da più o meno evidenti inclinazioni all'*astrazione*, compositiva, drammaturgica e narrativa, ma anche propriamente visuale.

Ora, se pensiamo alla grande stagione degli anni '40 e '50 del musical, e dunque soprattutto allo splendore della MGM (alla raffinatezza, ai grandi mezzi, alla varietà stilistica e espressiva dei musical MGM) e in particolare alla celebre Freed Unit (ma altri *studios*, lo sappiamo bene, presentano nello stesso periodo esiti di notevolissimo interesse, la Fox su tutti), **possiamo isolare due grandi modelli di *mise en scène*, che corrispondono a due nomi propri, tra i più significativi di tutto il genere, vale a dire Donen e Minnelli**.

Il modello Donen – che con Kelly, al culmine di un sodalizio artistico di grande rilievo, firma un trittico leggendario (*Un giorno a New York*, 1949, *Cantando sotto la pioggia*, 1952, *È sempre bel tempo*, 1955, l'ultimo film di Donen alla MGM), ma che da solo aveva diretto, e continuerà a dirigere, pezzi importanti o fondamentali del genere (*Sua altezza si sposa*, 1951, *Tre ragazze di Broadway*, 1953, *Sette spose per sette fratelli*, 1954, prodotto da Jack Cummings, o appunto *Cenerentola a Parigi*) – è segnato da una forte inclinazione all'essenzializzazione, alla stilizzazione, alla costruzione razionale, e spesso evidentemente geometrica, della visione. P**rocessi di generalizzazione segnano spesso il funzionamento dell'immagine, una concezione quasi grafica dello schermo, come luogo di visualizzazione di pensieri visivi e sonori, distingue in molti casi la pratica formativa del regista**; per contro, il modello Minnelli, da *Incontriamoci a Saint Louis* (1944) a *Jolanda e il re della samba* (1945), da *Il pirata* (1948) a *Un americano a Parigi* (1951), da *Spettacolo di varietà* (1953) a *Brigadoon* (1954), a *Gigi*, si fonda evidentemente su dinamiche di accumulo, di proliferazione, di saturazione della visione. L'immagine è già sempre debordante, rutilante, e già sempre visionaria. **L'eccesso ne segna spesso il funzionamento (non è un caso che Minnelli primeggi anche nel melodramma) e il sogno, come tutti sanno, si configura come il suo principio di determinazione**. Ora, l'attrazione in Donen, proprio perché improntata a processi di essenzializzazione, stilizzazione e geometrizzazione delle forme, è spesso abitata da spinte verso l'astrazione. Il grande numero "Miss Turnstiles Ballet" di *Un giorno a New York*, diretto come detto con Kelly – del quale il lavoro da regista, certamente segnato dall'accordo con i suoi pensieri e con le sue prove di inarrivabile *performer*, è stato, in generale, spesso sottovalutato –, è uno degli esempi possibili di questa precisa dinamica formativa in cui si dà una torsione dell'attrazione nell'astrazione. In *Un americano a*

Parigi, Minnelli farà dirigere proprio a Kelly (non accreditato), protagonista e coreografo del film, un numero che richiama esplicitamente il "Miss Turnstiles", quello in cui si esaltano le doti di Lise (Leslie Caron), ma la scelta, interamente minnelliana (Hess, Dabholkar 2020), di moltiplicare il colore-sfondo del numero del 1949 in una *suite* di monocromie totalizzanti lo renderà assai differente dal suo modello. Se passa per dinamiche che hanno a che fare con l'astrazione compositiva e visuale, l'universo minnelliano non lo fa che per promuovere ulteriori processi attrazionali. Nei suoi musical, dentro un'attrazione ce ne è sempre un'altra e dopo di essa un'altra ancora. È una configurazione per così dire *asintotica* dell'identità attrazionale del numero musicale: il celeberrimo numero finale di *Un americano a Parigi*, diciassette minuti di debordante visionarietà onirica e pittoricista, ne è la configurazione probabilmente più nota.

Pensando a una delle fasi più felici della storia del musical, ho messo rapidamente in relazione le nozioni di astrazione (la cui presenza in questa tipologia di film, pensabile su più livelli, andrebbe studiata più a fondo di quanto non sia stato fatto) e attrazione. Quest'ultima, dai pensieri del giovane Ejzenštejn fino ai lavori di Gunning e Gaudreault, e ancora a una sua ripresa per leggere certe configurazioni strutturali del cinema spettacolare più vicino ai nostri tempi, ha avuto una certa fortuna nei discorsi sul cinema. Nel musical, come in generale nel cinema narrativo, l'attrazione ha un'identità puntuale, è consegnata a singoli momenti circoscritti, esiste in passaggi determinati. In modi diversi, anche l'astrazione (nel film in generale, non soltanto nel musical) si dà sempre in modo temporaneo: a meno che non ci si trovi nel territorio del film propriamente astratto (o nel *cartoon*), **l'astrazione al cinema non è che una spinta aperta e in corso dentro l'immagine, una pulsione, una pressione, un'inclinazione temporanea delle forme. Il dato sensibile che ne sia investito non smette di essere tale e prima o dopo torna sempre a far sentire la sua concreta presenza**.

Ciò detto, so bene che far riferimento all'astrazione nel musical non può prescindere dal richiamare Busby Berkeley coreografo e regista, dunque, in particolare, gli anni '30 della Warner Bros. Lì (ma anche in certi lavori del Berkeley più tardo) si compone probabilmente la più radicale delle configurazioni della spinta verso l'astrazione visuale che il musical abbia conosciuto. Mi riferisco naturalmente alle strabilianti, ancora oggi del tutto sorprendenti composizioni geometriche in azione, sospese tra figurazione e appunto grandi momenti di astrazione visiva, dei suoi celebri numeri musicali, realizzate in particolare per il tramite di una notevole mobilità della macchina da presa e di poderose inquadrature *plongées*. **È un modello ancora diverso da quelli evocati sopra: qui la spinta all'astrazione non è che il culmine, l'esito ultimo, l'approdo stesso, progettato e consapevole, della meraviglia, vale a dire il punto in cui l'attrazione si**

compone al massimo grado della sua intensità. In Berkeley, insomma, l'attrazione ha nell'astrazione il suo importo più estremo.

Concludo e torno, ma per restare attorno al concetto di meraviglia, agli anni '50 e alla creatività razionale e essenziale doneniana: sto pensando a Fred Astaire che, in *Sua altezza si sposa,* balla sulle pareti e sul soffitto di una stanza. Tutti ricordano quella sequenza e chi la veda per la prima volta non fa che domandarsi come sia stato possibile realizzarla (oggi siamo meno inclini a meravigliarci di fronte alle capacità performative di un'immagine, perché sappiamo che in via di principio le immagini possono senza sforzo mostrare ogni cosa, anche appunto ciò che trascende le leggi della fisica). Ciò che mi interessa osservare è come questa sequenza, frutto della straordinaria tendenza del suo autore a sperimentare e a inventare, abitata da un'icona del genere, sia non soltanto il punto in cui il film raccoglie e mostra i suoi obiettivi primari, ma quello in cui forse un genere intero, che ha di fatto lavorato alla modellizzazione cinematografica di un'idea della felicità (a partire, evidentemente, da un'ideologia) – un'idea della felicità che di lì a poco, a fronte delle grandi trasformazioni della società americana, non avrebbe più potuto essere sostenuta –, ha trovato in definitiva la sua immagine esemplare. L'immagine stessa del musical, che forse è davvero questa «immagine semplice della semplice gioia di essere sulla terra» (Daney 1999).

Riferimenti bibliografici

R. Altman, *The American Film Musical*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 1987.
S. Daney, *Cinema, televisione, informazione*, Edizioni e/o, Roma 1999.
G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1985.
E.J. Hess, P.A. Dabholkar, *Gene Kelly. The Making of a Creative Legend*, University Press of Kansas, Lawrence 2020.
A. Masson, *Comédie musicale*, Stock, Paris 1981.
V. Paci, *La comédie musicale et la double vie du cinéma*, Aléas/Forum, Lyon/Udine 2010.