SENZA CATEGORIA

Politiche esplicite, politiche implicite

Universalità e sovranità nel musical hollywoodiano.

di *Alain Masson* — 12 Maggio 2025

Ecco una delle ragioni dell'avvento del cinema parlato: dare un corpo a quelle voci che stavano trasmettendo dischi e radio. Ora le voci più desiderabili cantano. Per cui il primo film parlato doveva cantare. In *Il cantante di jazz* (*The Jazz Singer*, Crosland, 1927), una voce famosa, Al Jolson, diventa visibile. Questo corpo adotta diversi stili. Due di essi appartengono a minoranze, il jazz e gli inni israeliti; ostentatamente opposti, saranno conciliati dalla didascalia «un cantante di jazz che canta per il suo Dio», associato a un'interpretazione del *Kol Nidre*, che ammette troppi gesti per essere liturgica; una terza modalità accoglie vari modi di cantare, nervosi o malinconici, il volto nudo o annerito: è l'arte del palcoscenico, governata dalla massima «lo spettacolo deve continuare», che i cartelloni enunciano prima come un imperativo e poi come una dichiarazione di fatto. Qualcuno ha mai combattuto più valorosamente contro il pregiudizio fissista secondo cui ognuno è determinato dalla legge del sangue, del padre, della tradizione? È nella *black face* che Jack sente «la voce della sua razza»!

L'esibizione della ricca diversità della persona non è mai stata adeguatamente compresa. **Questo perché un significato implicito ma sconvolgente la contraddice: accogliendo la molteplicità delle figure del cantante, la storia allude a ciò che il film**

realizza: stabilire a beneficio del grande pubblico il privilegio di rappresentare, a modo suo, come oggetti di un gioco, fatti artistici propri delle minoranze. Il razzismo e l'antisemitismo di cui il film viene accusato si basano su questa sovranità della rappresentazione. Questa affermazione costituisce un postulato necessario per la commedia musicale più che per altre forme d'arte, perché in essa non vi è nulla di assoggettato all'imitazione innocente della natura.

La musica trionfa e soggioga, non era un segreto negli anni '30. Due brani tratti da *Il re del jazz* (*King of Jazz*, Murray Anderson, 1930) illustrano la sua vocazione a incorporare: *Rhapsody in Blue* in cui la coda del pianoforte racchiude l'intera orchestra e suggerisce che lo strumento padroneggia i musicisti; *Melting Pot* difende una genealogia del jazz in cui entrano in gioco i folclori europei, ridotti a cliché da scagliare in un gigantesco crogiolo – l'impostura sta nell'omissione degli afroamericani. **L'insegnamento fondamentale di queste sequenze è che l'universalità della musica presuppone la sua sovranità: non preserva gli artisti senza imprigionarli, mantiene l'iniziativa, ispirando coreografie e costumi. Tutto conferma che la musica governa con autorità trascendente: non è tenuta a privilegiare le persone**.

I proclami politici più spettacolari del musical appoggiano i poteri forti: a Shanghai, un reggimento americano e una folla di donne cinesi srotolano tessuti che si combinano per formare la bandiera a stelle e strisce, poi il ritratto di Franklin Roosevelt, presidente da pochi mesi, e infine i figuranti, raggruppandosi, disegnano la sagoma dell'aquila della NRA: «Shanghai Lil» figura in *Viva le donne!* (*Footlight Parade*, Berkeley, 1933); già in *La danza delle luci* (*Gold Diggers*, Le Roy, Berkeley, 1933), Berkeley aveva ripreso il tema del *forgotten man*, ampiamente utilizzato dal candidato democratico. *Il trionfo della vita* (*Stand Up and Cheer!*, MacFaden, 1934) offre a Roosevelt l'opportunità di ripetere: "C'è solo una cosa di cui avere paura, la paura stessa". Nomina quindi un Ministro del Divertimento, incaricato di superare la crisi morale evocata dal termine "Depressione" e di contribuire alla guarigione del Paese (*National Recovery*); la NRA incontra tuttavia una forte opposizione e la Corte Suprema la dichiara incostituzionale nel 1935, ma il ministro riesce nella sua impresa, come dimostra il finale in cui tutte le corporazioni sfilano con entusiasmo. Esercitare questo ministero di gioioso dinamismo è la missione civica che il musical si è assegnato. Come ha dimostrato Fanny Beuré (2019), l'intrattenimento non si riduce al divertimento, ma alimenta uno stato d'animo allegro e attivo, indispensabile alla nazione. **Fedele a questa vocazione, il musical degli anni della guerra moltiplicherà le scene in cui uno spettacolo conforta i soldati: mense per i soldati, teatro delle armate, congedi a New York o a Hollywood, la propaganda musicale conferma la solidarietà delle retrovie per i combattenti e ne sostiene il coraggio. È esente da esaltazioni nazionaliste e da spacconate patriottiche**.

Tutti questi proclami si basano sul principio costituzionale di universalità e sovranità, che implica una meravigliosa facilità all'unificazione: in tutta la storia del genere, nessuno ha potuto resistere all'incanto musicale. Fondamento della politica implicita del musical, questa regola giustifica *Good Morning*, il numero poliglotta di *Cantando sotto la pioggia* (*Singin' in the Rain*, Kelly, Donen, 1952) in cui Don, Kathy e Cosmo lasciano che gli stili musicali ispirino le loro fantasie coreografiche, così come il trionfo del tumulto poetico e gestuale sulle frasi sciocche degli esercizi di dizione in «Moses Supposes». **Il gioco linguistico è infatti una molla per implementare l'indistinzione tra autorità e singolarità, norma e uso inventivo**. Gioiosa torre di Babele, *La piccola emigrante* (*Delicious*, Butler, 1931) difendeva l'immigrazione per mezzo di barbarismi fantasiosi, canzoni popolari o rispettive parodie, prima di lasciare a uno schizzo della Seconda Rapsodia di Gershwin il compito di descrivere le immagini artificiali, nebbiose e liriche in cui l'eroina, perseguitata dalla polizia dell'immigrazione, vaga per Manhattan e tra i moli. La lezione di francese in *Good News* (Walters, 1947) e quella d'inglese aristocratico in *My Fair Lady* (Cukor, 1964) portano alla danza. Il professor Higgins tortura Eliza con macchinari da laboratorio, ma si serve anche di un metallofono per insegnarle la melodia della frase; non appena la giovane plebea comprende che, a forza di ripetere, riesce a pronunciare correttamente *rain*, *plain* e *Spain*, ecco che comincia a cantare, seguita dal suo padrone dal colonnello in un'improvvisazione prestata dalla corrida e dal flamenco: vittoria! **Dalla ripetizione alla risonanza, la parola richiama la musica e la danza, come in tutte le scene in cui ha luogo una lezione**, ma è anche il momento dell'innamoramento di Eliza per il linguaggio, per Higgins, per la danza: "I could have danced ail night". Le frasi insignificanti consentono alla vita di accedere nella musica, l'autorità della musica sui corpi somiglia a quella della *langue* sulla *parole*, rigorosa e accomodante.

Questa autorità costitutiva era abbastanza forte da consentire che gli artisti neri venissero messi in luce in virtù dell'universalità; ma i talenti di Bill Robinson, dei Nicholas Brothers, di Louis Armstrong, di Paul Robeson o di Lena Horne rimasero confinati ai numeri musicali, gli unici concepiti dalla costituzione. La sovranità della musica è assicurata dalla sua trascendenza: invisibile e inaspettata, mai invadente, si presenta in caso di bisogno; divinità provvidenziale, precede le preghiere. È sufficiente che Jerry raggiunga Dale sul chiosco della musica dove lei si ripara dalla tempesta, che mimi l'incontro amoroso di due nuvole, perché la musica inizi, sostituendo il tuono e accompagnando la canzone dell'amante, poi il *pas de deux* (*Cappello a cilindro*, *Top Hat*, Mark Sandrich, 1935). Da dove viene? È impossibile attribuirgli una causa, nonostante produca così tanti effetti. **Questa trascendenza è propria del cinema, perché in teatro tutti possono vedere l'orchestra nella buca. Rappresenta il più profondo principio costituzionale del musical americano e dunque la sua più seria affermazione politica**.

È anche una di quelle convinzioni imbarazzanti che non osiamo mettere in dubbio perché sappiamo essere necessarie e incerte.

Che la musica imponga il ritmo dell'azione coreografica è una verità manifesta, ma ammettere che essa determini il disegno dei gesti eseguiti dai danzatori presuppone il riconoscimento di un'estensione controversa della sua sovranità. Esistono due forme di duetto nella danza: o, in parallelo e, più raramente, in simmetria, i due interpreti eseguono lo stesso programma oppure uno sfida l'altro a eseguire una sequenza difficile di passi e quest'ultimo risponde senza che vi sia mai uno sconfitto in questi cortesi duelli; anche nel *pas de deux*, se l'*amante* lascia trasparire la sua flessuosità, la sua leggerezza, il suo languore, se accetta i sollevamenti, mentre l'*amoreux* mostra la sua sicurezza e il suo vigore, l'identità dei movimenti è presto ristabilita; si alternano così l'uguaglianza e la differenza dei sessi. In alcuni numeri collettivi, il ritmo governa movimenti eterogenei: il trambusto disordinato di una strada (*Quarantaduesima strada*, *42nd Street*, Bacon, Berkeley, 1933) o la sfrenata baldoria di sarte e operai in libera uscita, alla quale il capo e il vicedirettore non partecipano, perché l'universalità della musica è rivolta a un gruppo unito (*Il gioco del pigiama*, *The Pajama Game*, Donen, 1957). Ma la maggior parte di questi numeri corali coinvolge individui o coppie che si muovono tutti esattamente nello stesso modo. Quando un coro di comparse circonda uno o due artisti, la gerarchia è palese ma solo in apparenza: i ruoli secondari non ricevono mai ordini dalla star, addirittura mostrano indifferenza nei suoi confronti, come gli atleti virili di *Gli uomini preferiscono le bionde* (*Gentlemen Prefer Blondes*, Hawks, 1953), poco interessati all'opulenta Dorothy.

In breve, la costituzione della società, così come appare nei numeri musicali, richiede solo che nei movimenti coreografici esistano gesti in grado di mostrare che essi vengono eseguiti in concerto: almeno il ritmo sarà comune, figure identiche si alterneranno a momenti di eterogeneità, ma molto spesso una sola regola determinerà l'intera danza. Questa esigenza non viene mai esercitata per costrizione e autorizza tutti a essere un bel po' stravaganti; non ha uno scopo o un obiettivo effettivo; le è richiesto soltanto di entrare in armonia, senza altro credo che la comune preoccupazione dell'unanimità. La danza è nell'ordine del gesto, non dell'atto. Più che un'allegoria del popolo sovrano, si tratta di una raccomandazione che si delinea senza che ce ne accorgiamo: una naturale acquiescenza alla vita sociale, un'inclinazione all'adesione, sono prerequisiti di ogni associazione umana, dalla coppia al corpo politico. Molti scenari delle commedie musicali non hanno altra funzione se non quella di mostrare che è inutile opporsi al canto e alla danza, ed escludersi da essi; a tal fine, era necessario realizzare dei momenti di unione che non comportassero effetti inevitabili: i numeri musicali. Dopo *Spettacolo di varietà* (*The Band Wagon*, Minnelli, 1953), la violenza entra

più facilmente nella danza. L'impresa musicale, così presente nello stile di vita americano, mirava a vincere la tenace e veemente riluttanza a usare la musica come chiave per entrare in una socievolezza vivace e serena, in un'umanità composita e allegra. Ha fallito.

Traduzione dal francese di Simona Busni

Riferimenti bibliografici

R. Altman, *The American Musical*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1987.
F. Beuré, *That's Entertainment*, Sorbonne Université Presse, Paris 2019.
N.T. Binh, J. Moure (sous la direction de), *Le Musical Hollywoodien. Histoire, esthétique, création*, Les Impressions Nouvelles, Bruxelles 2021.
F. La Polla, *Kelly/Donen. Cantando sotto la pioggia*, Lindau, Torino 1997.