

## INDICE

Introduzione. ....	
.3	
1.Lo spettatore contemporaneo e i pregiudizi che ostacolano l'approccio al musical hollywoodiano classico. ....	5
1.1 Hollywood dagli anni trenta agli anni cinquanta: una realtà distante. ....	5
1.2 Il modello di trama. ....	7
1.3 Le digressioni musicali nella struttura del film. ....	8
1.4 Star, scenografie e costumi: il difficile processo di immedesimazione..	10
1.5 La tecnica. ....	13
2. L'età d'oro del musical: breve storia delle grandi conquiste del genere. ....	14
2.1 Il carattere simbolico ed evocativo del film musicale. ....	14
2.2 Le caratteristiche del film musicale. ....	16
2.3 Le origini e gli anni trenta. ....	19
2.4 Gli anni quaranta e cinquanta. ....	34
2.5 Il musical classico nella rivisitazione contemporanea. ....	50

3. <i>Funny Face</i> : un esempio del valore del cinema musicale. . . . .	
52	
3.1 Stanley Donen: un regista simbolo del musical. . . . .	53
3.2 <i>Funny Face</i> : caratteristiche generali. . . . .	
53	
3.3 La trama. . . . .	
54	
3.4 Scenografie e costumi. . . . .	
55	
3.5 I personaggi. . . . .	
60	
3.6 Le digressioni musicali. . . . .	
62	
3.6.1 <i>Think Pink</i> . . . . .	
65	
3.6.2 <i>How Long Has This Been Going On?</i> . . . . .	
66	
3.6.3 <i>Funny Face</i> . . . . .	
68	
3.6.4 <i>Bonjour Paris</i> . . . . .	
70	
3.6.5 <i>Basal Metabolism</i> . . . . .	
70	
3.6.6 <i>Let's Kiss and Make Up</i> . . . . .	
71	
3.6.7 <i>On How To Be Lovely</i> . . . . .	
73	
3.6.8 <i>Marche Funèbre e Clap Yo' Hands</i> . . . . .	
73	

3.6.9 <i>He Loves and She Loves</i> e <i>'S Wonderful</i> . . . . .	75
3.7 La sperimentazione tecnica: l'immagine come coreografia. . . . .	76
3.8 La satira sociale. . . . .	79
Conclusione. . . . .	83
Bibliografia. . . . .	85
Filmografia: Stanley Donen regista e coreografo . . . . .	88
Sitografia. . . . .	111
Indice dei film citati. . . . .	113

## INTRODUZIONE

Le prime immagini cinematografiche, che invasero l'Europa ed il mondo alla fine del XIX secolo, illusero i curiosi dell'avvento del primo mezzo di comunicazione completamente realistico. Il cinema era in grado, per la prima volta, di riprodurre fedelmente immagini in movimento. Se i giochi di prestigio del pioniere della finzione Georges Méliès ne svelarono le potenzialità immaginifiche, nonché la sua più caratterizzante tendenza alla manipolazione del reale, l'avvento del sonoro concorse a votare il prodotto filmico alla causa dell'evasione e del sogno. L'entusiasmo per la possibilità di integrare musica ad azione si esprime pienamente nell'affermarsi di un genere in cui il mondo reale è completamente sovrastato da una dimensione illusoria dominata da canto e danza: il musical.

La parabola di vita di questo genere ha attraversato tutta la storia del cinema fino ai giorni nostri. Non sempre, però, è riuscita a mantenere un andamento uniforme dal punto di vista dell'appeal verso lo spettatore. Dopo i primi decenni di continuo affinamento stilistico, ripagato dal pubblico con affluenze da record, il musical è passato in secondo piano. Eccetto per alcuni casi sporadici, non ha più raggiunto l'incredibile popolarità della cosiddetta età d'oro. Non solo: i grandi capolavori che il genere ha prodotto nei suoi primi trent'anni di vita sono oggi poco popolari, specialmente fra i più giovani. Persa la simbolica

funzione di esaltazione dei valori morali de "l'America bene" il musical viene semplicemente snobbato. Le generazioni delle lotte e conquiste sociali successive agli anni sessanta accolgono di buon occhio le talvolta estreme rivisitazioni, reinterpretazioni, parodie critiche del genere. Esternano, al contrario, reazioni quasi allergiche di fronte a quelle che sono state pietre miliari nella storia del cinema.

Perché spettatori spesso anche preparati, attenti, critici, appassionati stentano ad interessarsi a trent'anni di emozioni in celluloide? Le motivazioni possono essere molteplici. La constatazione delle differenze strutturali, che rendono problematico l'approccio ad un musical classico, non intacca l'importanza che la corrente ha avuto. Se l'ostacolo principale alla rivalutazione consiste nella distanza dallo sguardo contemporaneo, un percorso storico attraverso il periodo può facilitare il processo di immedesimazione. Ripercorrendo l'evoluzione del musical fino all'apice stilistico si può comprendere quanto le difficoltà di approccio siano, in realtà, fondate su motivazioni superficiali. Ogni pellicola, nella sua unicità, può chiarificare le caratteristiche che hanno fatto il valore della corrente. In particolare *Funny Face* di Stanley Donen (1957) si avvicina alle esigenze di un pubblico più scettico. Appartenendo alla fase di declino del genere, si accosta alla struttura della commedia sofisticata. Conserva, però, la verve, la fantasia e l'astrazione dell'età d'oro. Inoltre nel tessuto del film coesistono aspetti del musical precedente in una varietà unica. È di conseguenza molto indicato per intraprendere un viaggio alla riscoperta di un cinema che non può essere considerato di basso livello. Superato il muro del pregiudizio, la visione di un film musicale si rivela essere un'esperienza artisticamente appagante.

## **CAPITOLO 1**

### **Lo spettatore contemporaneo e i pregiudizi che ostacolano l'approccio al musical hollywoodiano classico**

Prima di inoltrarsi nell'analisi delle innumerevoli conquiste che il musical ha collezionato nel trentennio dei maggiori successi, è necessario identificare con precisione la posizione che il genere occupa oggi nell'immaginario. Non solo il panorama culturale da cui scaturisce è sentito come estraneo. Alcune caratteristiche che ne costituiscono le fondamenta risultano decisamente anacronistiche. I presunti punti deboli spaziano dalla ripetitività delle trame alla rigidità artefatta dei comportamenti dei personaggi, passando per la prevedibilità delle soluzioni tecniche. Costituiscono un ostacolo gli stessi numeri musicali, anima del genere. Essi risultano spesso ingiustificatamente astratti e surreali. Il loro carattere fantastico, associato ad una durata generalmente rilevante, distoglie lo spettatore dagli eventi della trama.

#### **1. Hollywood dagli anni trenta agli anni cinquanta: una realtà distante**

Le motivazioni che oggi rendono il musical dell'età d'oro un genere impopolare sono numerose. Tuttavia possono essere ricondotte al problema di fondo del carattere sostanzialmente datato delle produzioni. Nonostante solo mezzo secolo sia passato dal boom di quel cinema, la realtà che lo ha prodotto è ormai lontana anni luce. Non solo nella moralità e negli usi; in gran parte è rimosso anche dall'immaginario. I casi sporadici di revival dello stile anni trenta,

quaranta e cinquanta sono limitati principalmente ad aspetti piuttosto superficiali e di facciata di quelle culture, quali ad esempio moda e grafica. Le nuove giovani generazioni sentono molte più affinità con l'aspetto assunto dal mondo dopo le rivoluzioni culturali del 1968. Non solo nelle scelte estetiche esteriori, quanto per il tipo di mentalità che da quei movimenti deriva. È naturale, dunque, che tentare di immedesimarsi nel mondo dei nonni, più che in quello dei padri, richieda uno sforzo maggiore del semplice adattare il proprio sguardo ad atmosfere rétro. Significa lasciarsi trasportare dallo spirito di un tempo, dal fascino di un modo di fare e di concepire il cinema che non esiste più. Significa essere in grado di mutare prospettiva ed atteggiamento, di adottare le simbologie di cui il musical era caricato.

Soprattutto è necessario abbandonare ogni sorta di pregiudizio durante l'approccio all'opera. Lo scoglio principale è il preconetto diffuso per cui un genere il cui scopo è principalmente permettere un piacevole volo di fantasia debba essere necessariamente poco serio. Anche il musical cade vittima di un diffusissimo errore di valutazione che vede nell'immagine luccicante, spensierata, positiva la facciata di un'anima incosciente, superficiale, infantile. Un'analisi ravvicinata di questa corrente cinematografica dimostra che attualità ed analisi della società non sono tematiche assenti. La scelta per l'evasione testimonia, piuttosto, un desiderio di rinascita, un'esigenza intima di conquista di una dimensione di serenità interiore. Il musical porta ad estremi livelli la ricerca della bellezza per concedere al pubblico una sana alternativa alla drammaticità della vita. Non importa quanto irreali possano risultare le vicende trattate. È irrilevante, allo stesso modo, che il lieto fine sullo schermo non sia replicabile nella realtà. Ciò che conta è che la girandola di emozioni riesca a catturare l'immaginazione dello spettatore restituendogli una fantasia ed una vitalità troppo spesso

frustrate dalla quotidianità.

## **2. il modello di trama**

La struttura della trama non costituisce, certo, uno stimolo alla visione. È, infatti, fissa ed irrinunciabile. Un uomo ed una donna sono inizialmente distanti ma destinati, attraverso spesso inverosimili vicissitudini, ad innamorarsi ed a coronare il loro sogno d'amore. È evidente l'intento moralistico di istillare nella mentalità dello spettatore l'ideale di buona famiglia americana. Valore da accostare necessariamente all'esaltazione del matrimonio cristiano, solido fondamento di una società giusta ed equilibrata. Questa visione univoca del concetto di famiglia si scontra inevitabilmente con le infinite possibilità offerte dalla realtà contemporanea. Per cominciare, pur restando nell'ambito del rapporto uomo-donna, non contempla la possibilità della convivenza. Esclude, inoltre, anche la sola esistenza di omosessuali. Di conseguenza l'eventuale creazione di una coppia uomo-uomo, donna-donna è demonizzata. Infine non suggerisce alcun tipo di alternativa valida alla vita matrimoniale: l'individuo solo non è in grado di costruire niente di importante, è destinato all'infelicità.

Anche accettando questa overdose di buoni sentimenti americani, il tormentato corteggiamento seguito da lieto fine dei due protagonisti raggiunge livelli di inverosimiglianza tali da suscitare nello spettatore una gamma di sentimenti che variano dall'indisposizione all'ilarità. Una risoluzione della vicenda così spudoratamente irreali implica che lo spettatore abbia acconsentito ad abbandonare ogni nozione logica legata alla verosimiglianza. Il pubblico cresciuto nella crisi economica, nel dopoguerra, nell'atmosfera del maccartismo, cercava disperatamente un mezzo di evasione totale dalle insormontabili difficoltà del quotidiano. Non importa quanto l'antagonista fosse pericoloso ed intimidatorio, l'importante era l'assoluto trionfo finale.



Anche a spese di un comunque vuoto realismo.

### **3. le digressioni musicali nella struttura del film**

Ci si rende ben presto conto che il fulcro dell'attenzione non può essere la trama. Risulta, infatti, sommariamente svelata fin dal principio. Si ha la sicurezza di un matrimonio imminente fra i due protagonisti ancora prima che essi si presentino. Inoltre l'intreccio principale viene più volte messo da parte per far spazio al vero nucleo del film, il numero musicale. La struttura, nel suo stile più compiuto, prevede lo scivolare frequente dell'azione in vere e proprie digressioni tematiche. Queste sorte di intermezzi partono sempre da spunti offerti dalla trama ma molto spesso se ne allontanano per conquistare un'autonomia propria, un'estetica completa i cui linguaggi sono esclusivamente il canto e la danza. Oltre all'inevitabile difficoltà nel passaggio da un registro comunicativo tradizionale all'artificio dell'espressione artistica, lo spettatore non si riconosce nelle scelte stilistiche che risultano *démodé*.

Il carattere prevalentemente jazz delle colonne sonore non annulla le distanze con l'approccio alla musica di un contemporaneo. L'effetto ricercato è generalmente di morbidezza sia nella scelta delle sonorità che nell'esecuzione degli interpreti. La musica, spesso, sembra essere succube delle scelte coreografiche, plasmando le evoluzioni di melodia e ritmo ad immagine della resa scenica. Di conseguenza, costretta nei limiti di strutture ritmiche che devono adattarsi alla danza, sembra dispiegare con riluttanza la spinta allo svolgimento della melodia. Le canzoni, in genere, non si distaccano dal modello della ballata romantica, le melodie sono orecchiabili, piacevoli, poco impegnative. Sperimentazione e virtuosismo sembrano venire tralasciate al fine di perseguire una più diffusa ricerca del sound rassicurante e riconoscibile. L'organico è uniforme, non si prediligono strumenti a scapito di altri: l'effetto è un tappeto sonoro, un classico accompagnamento. I

cantanti non concorrono ad animare l'esibizione. Lo stile canoro opta per un'emissione non virtuosistica, l'estensione vocale è sfruttata in modo didascalico per caratterizzare i personaggi. Il falsetto (almeno femminile) arricchito da vibrati eccessivi sembra dominare, contrariamente allo strapotere della voce piena e limpida nella musica leggera contemporanea. Lo stile musical è associato a timbri delicati e pacati, all'assenza di dissonanze. Anche i testi sono schiavi della resa cinematografica: i concetti, funzionali allo svolgimento della vicenda, vengono evidenziati in modo quasi ossessivo, riducendo il peso di strofe e variazioni. Queste scelte si ripercuotono inevitabilmente anche sulle melodie. I brani, se rievocati al di fuori del numero musicale cui appartengono, vengono spesso ridotti al solo ritornello per facilitare allo spettatore il processo di riconoscimento dei temi portanti del film. Questi elementi stereotipati concorrono a dipingere lo stile musicale come esageratamente mieloso, forzatamente romantico, privo di spunti stimolanti e sperimentali.

Nell'ambito del numero musicale, però, il carattere prevalentemente rassicurante di melodie e vocalità non si accompagna ad una controllabilità della scena all'interno della trama. Nel momento in cui anche la parola, seppur intonata, viene abbandonata e si sprofonda nel regno della gestualità codificata, è necessario arrendersi al carattere di associazione libera delle digressioni. Le sequenze affidate a sola danza e accompagnamento strumentale si proiettano verso un'astrazione totale che ha spesso ben poco a che fare con la risoluzione dell'intreccio. Come per un gioco di scatole cinesi ogni movimento evoca liberamente il successivo; ogni sezione trova il suo stimolo ideale nella precedente anche se opposta per ambientazione o tematica. La musica può spostarsi con disinvoltura dalla ballata romantica alla marcia spiazzando completamente il pubblico. Il risultato

è un gioco circolare fine a sé stesso. Non c'è niente di cerebrale né di logico in queste scelte. Allo stesso modo è sottinteso che lo spettatore abbandoni ogni rigore scientifico o pretesa di coerenza prima di apprestarsi alla visione.

#### **4. star, scenografie e costumi: il difficile processo di immedesimazione**

Le strutture portanti del genere non sono i soli elementi disorientanti per un osservatore contemporaneo. Il naturale processo di immedesimazione, indispensabile tramite ideale fra lo spettatore ed il film stesso, sembra spesso non ingranare nell'ambito di atmosfere eccessivamente datate. La sensazione di disagio e distanza è riscontrabile in ogni dettaglio del ritratto di vita americana proposta dalla commedia musicale. Dall'aspetto degli attori ai loro atteggiamenti, dai costumi al trucco e alle capigliature, dall'ambientazione irrealistica al registro linguistico dei personaggi. L'impressione di non appartenenza non si limita esclusivamente alla constatazione degli inevitabili cambiamenti di moda. Risiede anche nella diversa risposta alle aspettative sessuali che il pubblico ripone nel prodotto cinematografico. Non è un mistero che qualsiasi individuo proietti parte delle proprie pulsioni nella visione di un film. In particolare lo spettatore instaura inconsciamente un rapporto con l'attore. Il confronto influisce emotivamente sul fruitore dell'opera cinematografica, che si sente partecipe delle vicende sentimentali dei protagonisti. In questo è aiutato anche dall'atmosfera di particolare introspezione della sala di proiezione, con la sua oscurità e i suoi suoni avvolgenti. Nei personaggi riconosce la propria vita interiore, i propri interessi. L'interazione dello spettatore con l'attore avviene in due modi: si identifica con lui prendendo il suo posto in avvenimenti che sente propri oppure sovrappone il suo volto ed il suo corpo alle immagini delle proprie

fantasie, identificandolo come oggetto del desiderio. Una buona parte dell'appeal generale che un film riesce ad esercitare è da attribuire proprio alla capacità di far leva sulle giuste corde dell'emozionalità. Il livello di appagamento attrattivo che riesce ad offrire è determinante. Nel musical classico ad un'elevata tendenza alla narrazione di vicende sentimentali non corrisponde un'equivalente disinvoltura nella rappresentazione della sfera sessuale. Pur nella consapevolezza dell'altissimo potenziale che si nasconde dietro i volti dei film, il cinema precedente al 1964 si scontra con una società altamente moralista. La supervisione di atteggiamenti o attività di massa è tutta tesa alla cancellazione di ogni tipo di eccesso e di volgarità di cui si erano sporcati i *Roaring Twenties*. La salvaguardia della morale vigente trova come preziosissimo alleato, per quanto riguarda il mondo del cinema, il fantomatico *Codice Hays*. Adottato nel 1930 diventa ben presto l'equivalente di un temibile fiato sul collo di ogni regista hollywoodiano alle prese, anche indirettamente, con questioni amorose. Fedele alleato del codice di autoregolamentazione è un'onnipotente istituzione di controllo ed approvazione dei contenuti di ogni sceneggiatura: il *Production Code Administrator*. All'interno di questa atmosfera terroristica, gli spunti di appagamento che lo spettatore può cogliere risultano inevitabilmente braccati. Oggi, al contrario, il pubblico è talmente abituato ad aspettarsi almeno una scena esplicita in un film sentimentale che questa equazione risulta data per scontata, quasi irrinunciabile. I media che affollano di contenuti gli immaginari delle generazioni post-liberazione sessuale ne sono la prova. La sessualità è una sfera della psiche umana di cui ormai si conosce e si rappresenta praticamente tutto. Il cinema ha ovviamente preso la palla al balzo. Si suppone che i personaggi portati sullo schermo riflettano un ideale di libertà, di emancipazione. L'apertura mentale deve essere evidente

anche nel loro stile di vita, nell'approccio con gli altri, nel linguaggio giovane con cui si esprimono, nell'appartamento in cui vivono, nella musica che ascoltano. Alla luce di questo tipo di esigenze non c'è da stupirsi se atteggiamenti, linguaggio e contatti relazionali dei protagonisti del musical hollywoodiano risultano oggi fastidiosamente artificiosi, esageratamente composti e formali, distaccati. Lo stesso naturale contatto fisico nell'ambito di una normale conversazione accade piuttosto raramente. Il vero e proprio approccio amoroso è semplicemente accennato, mai esplorato a fondo. Impossibile non innervosirsi di fronte alla passione stilizzata di scene troncate.

Il viziato osservatore di oggi stenta ad accorgersi che il cinema non ha in realtà mai rinunciato allo sfruttamento dei desideri del pubblico, almeno ad un livello molto implicito. Uno sguardo ravvicinato sul cinema nato sotto il regno del *Codice Hays* può svelare prove di quanto il più semplice dialogo possa risultare altamente allusivo ed inaspettatamente piccante. Ma al di là di interessanti scappatoie linguistiche, l'esposizione della sessualità è costruita principalmente su un gioco di spostamenti. Il sex appeal dell'attore, non potendo concedere troppo spazio al corpo, si ritrova ad essere principalmente concentrato sul viso e su tutta una simbologia di cui questo viene caricato. Il volto sessualmente attraente deve vantare proporzioni perfette o comunque altamente armoniche, uno sguardo intrigante ma rassicurante, una pelle liscia e luminosa. Ma l'immancabile e più efficace caratteristica, che risulta maggiormente eccitante, è senza dubbio la classe. La costruzione di un'immagine di raffinatezza ed eleganza risulta evidente in tutte le sfaccettature della figura dell'attore. Per decenni l'ideale di nobiltà, raffinatezza, fascino di una borghesia molto agiata e ben educata ha appagato largamente il desiderio di sogno di milioni di americani. Il risultato finale, a livello di immagine complessiva del film, è decisamente

rassicurante pur nella moderata tendenza all'allusione. Decisamente contrastante rispetto ad una poetica successiva di tinte più accese.

## **5. la tecnica**

Questa opposizione strutturale si riflette in misura minore anche nello stile tecnico. In più di un secolo di storia del cinema l'evoluzione tecnologica ha compiuto conquiste incredibili. Lo spettatore ha avuto l'occasione di giudicare ogni tipo di effetto speciale, ha seguito molteplici sperimentazioni sull'alterazione dell'immagine. Senza citare le infinite possibilità offerte dalla tecnologia digitale, la dimestichezza con gli strumenti cinematografici è cresciuta notevolmente. Nei campi del montaggio e dello studio dell'inquadratura è stato sperimentato praticamente tutto. Non bisogna stupirsi se le grandi conquiste tecniche dei primi musical risultino oggi effetti prevedibili ed ingenui. Inoltre la tecnica non è abitualmente associata ad audacia nella costruzione della scena. Pensando ad un numero musicale si immaginano movimenti di macchina prevalentemente fluidi, morbidi, tesi ad esaltare al meglio l'attore. Di conseguenza il montaggio a cui questa tecnica è associata è poco invadente, persegue la logicità nei tagli. Contrariamente a quanto si possa pensare, le tecniche utilizzate non sono né anacronistiche né prevedibili o banali. Svelano, al contrario, l'utilizzo di effetti che ancora oggi possono piacevolmente catturare lo sguardo.

## **CAPITOLO 2**

### **L'età d'oro del musical: breve storia delle grandi conquiste del genere**

Oltre a non poter essere messo in secondo piano rispetto ad altri

generi hollywoodiani per una presunta stupidità, il musical dell'età d'oro merita che gli vengano riconosciute le enormi qualità artistiche che effettivamente ha. Le motivazioni che allontanano le nuove generazioni dal musical classico sono, infatti, per lo più generiche, approssimative, dettate in fondo da una conoscenza limitata del fenomeno. Nell'arco dei primi trent'anni della sua storia, il genere è stato molto più variegato di quanto tradizionalmente lo si consideri. Ha attraversato stili in continua evoluzione pur non snaturando mai il messaggio di fondo. Caratterizzandosi, invece, attraverso forti simbologie che ne elevano il valore anche al di là del suo indiscusso potere antidepressivo.

## **1. il carattere simbolico ed evocativo del film musicale**

Già dalla sua nascita, alla fine degli anni venti, con *The Jazz Singer* di Alan Crosland il musical ha lasciato intravedere tematiche e tecniche prima pressoché estranee al cinema. A cominciare, ovviamente, da danza e musica, discriminanti fondamentali per la comprensione dell'importanza che questa espressione artistica ha avuto. Le generazioni di americani, dalla grande depressione al dopoguerra, hanno letto nell'inserimento di queste discipline nel cinema un ulteriore contrassegno di identità. Nonostante il cinema muto fosse già in grado di rappresentare la natura eterogenea della nazione, pesava l'esclusione del potere descrittivo di musica e danza. Attraverso queste espressioni potevano trasparire con chiarezza i variegati bagagli culturali che nella storia degli Stati Uniti erano entrati in contatto. Musica e danza erano l'emblema della vocazione yankee alla contaminazione di stili. Era praticamente impensabile che una fetta così rilevante dell'immaginario fantastico che l'America stava creando di sé non potesse sbarcare ad Hollywood. I palcoscenici di Broadway già sfruttavano il fenomeno con successo. Il cinema era considerato il mezzo mediatico di maggiore influenza sulle masse, un potente strumento

divulgativo e propagandistico. Un sedativo, volendo, ma pur sempre dalle possibilità praticamente infinite. Impossibile ignorare le potenzialità, in termini di impatto emotivo, di danza e musica associate allo svago più popolare. Risultato fu che l'affluenza settimanale di pubblico nelle sale cinematografiche fra gli anni trenta e gli anni sessanta raggiunse picchi di frequenza pari a 90.000.000 di individui, risultato cui i film musicali hanno sicuramente offerto un largo contributo. Una tale entusiastica risposta rimane un fenomeno unico. Questo perché l'applicazione delle tecniche del sonoro offrì la possibilità di creare un'alternativa al tradizionale ritratto degli Stati Uniti offerto dai generi predominanti. La nascita di un nuovo modo di concepire il film approfondì la tematica della definizione di un'identità attraverso l'espressione artistica e culturale. Introdusse, inoltre, la sublimazione e mercificazione del sogno americano come modello di vita da perseguire.

Un'ulteriore simbologia attribuita a musica e danza risiede nel loro valore intrinseco di espressioni dirette delle emozioni. In quanto tali capaci, ad un livello inconscio, di permettere al soggetto di esternare le proprie sensazioni per esorcizzarle. Il ballo diventava espressione e metafora di vita in ogni suo aspetto: nella spettacolarizzazione della logica azione-reazione; nell'equilibrio costantemente precario dei ballerini; nella stilizzazione e semplificazione dei rapporti interpersonali; nella gestione massima delle risorse fisiche e dello spazio circostante. Diventava modello di uno stile di vita per il messaggio di sopportazione implicito che evocava. È, infatti, una disciplina complessa ed estenuante ma da esercitarsi sempre e comunque sfoggiando un'apparenza di serenità. Il musical tentava di istillare un orgoglio per le peculiarità di un paese che trovava fondamento nell'energia, nella vitalità, nella decisione delle giovani generazioni. Allo stesso tempo era in grado di inglobare nella realtà spettacolare, degna della migliore



produzione hollywoodiana, il carattere combattivo e patriottico che la popolazione stava cercando di convincersi di possedere. Il passaggio dal registro verbale a quello musicale, inoltre, esternava l'esigenza di trovare un mezzo di espressione libero da regole formali. Solo attraverso il filtro del canto i personaggi potevano comunicare esplicitamente i sentimenti più intimi. Questo espediente si rivelava anche altamente risolutivo. La liberazione dalle convenzioni sociali attraverso la forma artistica costituiva lo stimolo per l'evoluzione della vicenda. I piccoli conflitti, in assenza dei quali l'azione non avrebbe previsto uno svolgimento, venivano risolti attraverso l'intercessione di canto e danza che assumevano, così, il ruolo di *deus ex machina*.

La simbologia attribuita allo spettacolo musicale è, dunque, un elemento fondante, una base da considerare necessariamente ogni qual volta ci si appresti alla visione. Superato questo primo scoglio interpretativo, fondamentale per comprendere l'importanza che il musical ha assunto nel trentennio dei suoi maggiori fasti, lo spettatore contemporaneo dovrebbe prendere in esame la grande professionalità che ha permesso a quel cinema di esistere. Di conseguenza può essere pronto a considerare gli altri variegati elementi che hanno fatto la grandezza del genere. Ripercorrendo le tappe evolutive all'interno della storia del cinema, dai primi tentativi di integrare i numeri musicali nella trama fino alla costituzione di uno stile unitario di opera totale di ballo e canto, si possono scoprire le varie sfaccettature di questo mondo.

## **2. le caratteristiche del film musicale**

Le macrostrutture in cui il genere è suddiviso nascono principalmente dai diversi ruoli assunti da musica e danza. La classificazione di una pellicola come musical deriva dalle modalità di inserimento delle due discipline nella trama e nel tessuto tradizionale del film. Non possono essere compresi nella grande famiglia tutti quei

prodotti in cui il canto non si alterna alla parola ma è totalmente dominante. Essi, infatti, non si differenziano per concezione da un film completamente recitato. La peculiarità della pellicola musicale va, di conseguenza, ricercata nella sfida di far coesistere due realtà apparentemente contrastanti, dimostrando il loro essere due facce della stessa medaglia. Alla comparsa sulla scena dei primi film musicali si avvertì l'esigenza di attribuire una serie di definizioni agli innumerevoli aspetti di originalità che questo nuovo arrivato a casa Hollywood sembrava apportare. Una volta scoperto il modo di inserirla all'interno del susseguirsi di immagini, la musica invase letteralmente ogni film. Ma secondo quali modalità la sua presenza si fa protagonista, consegnando al film la connotazione di musicale? Può comparire sullo schermo su due livelli: diegetico ed extradiegetico.

Quest'ultimo è il caso ben noto della colonna sonora più comunemente conosciuta ovvero il sottofondo inserito dal regista che non ha legami diretti con i personaggi né con gli avvenimenti. I personaggi stessi non la percepiscono, è sostanzialmente un commento alle immagini. Può adeguarsi ad esse o seguire una logica di contrarietà rispetto alla scena che si sta svolgendo. Scegliere di porsi in antitesi con gli avvenimenti è un procedimento prettamente simbolico, evidenzia spesso l'assurdità di una situazione, smaschera l'eventuale menzogna che si cela dietro alle dichiarazioni dei personaggi. È un espediente in alcuni casi fortemente comico in quanto scardina le certezze dello spettatore. La carica di espressività non manca anche quando l'accompagnamento si sintonizza sulle stesse frequenze della vicenda. Può vestire i panni di fedele alleato dello spettatore nel suggerire la risoluzione della scena, esaltare l'emozionalità della situazione o semplicemente costituire un tappeto sonoro di cui spesso ci si dimentica ma la cui assenza renderebbe il tutto automaticamente più spoglio.

Molto spesso anche i silenzi diventano estremamente eloquenti. Possono essere paragonati a ciò che lo zoom è per l'immagine: rappresenta il focalizzarsi su un dettaglio la cui messa in luce è dettata da una circostanza contrastante con la prassi. Come il rapido movimento di macchina dello zoom è un caso isolato nella regia, usato con parsimonia per non sovraccaricare lo sguardo, così l'alterità del silenzio rispetto allo strapotere del sottofondo musicale ricopre un ruolo molto incisivo.

Il livello diegetico di integrazione musicale nasce invece dall'esigenza dei primi film sonori di giustificare la presenza di musica all'interno degli avvenimenti. Sebbene già dall'era del muto il pubblico fosse ampiamente abituato alla prassi dell'accompagnamento, si volle celebrare la conquista del sottofondo unico ed indissolubilmente legato al film disseminando i set cinematografici di sorgenti reali di suoni: grammofoni, strumenti musicali, piccoli concerti in secondo piano rispetto alla vicenda portante. La funzione principale di questo tipo di musica diegetica sta nella creazione di un'atmosfera in cui l'azione si possa inserire agevolmente. I protagonisti stessi fungono spesso da esecutori. Non recitano necessariamente nei panni di operatori nel mondo dello spettacolo ma comunicano fra loro mutando le loro parole in canto o suonando uno strumento. La funzione che ricopre la musica diegetica viene ad essere un forte differenziale: il suo inserimento nella trama del film è l'elemento che maggiormente definisce la natura di un musical rispetto ad un altro. Il livello più semplice di integrazione è quello di ambientare la vicenda nel mondo dello spettacolo. I protagonisti eseguono i numeri musicali perché sono giustificati dalla storia. Lo spettatore li assimila con completa naturalezza per il carattere realistico che mantengono. In questo modo le digressioni musicali sono da considerarsi indipendenti dall'azione che si regge anche in loro assenza.

Il prodotto finale è un film impreziosito di esibizioni di ballerini e cantanti. È il caso dello stile più direttamente di derivazione teatrale. Il film è concepito come rivista musicale, spettacolo di varietà dove le esibizioni rappresentano l'intrattenimento principale. Queste caratteristiche accomunano la prima ondata di cinema musicale alla produzione europea degli anni trenta. Il livello più complesso di integrazione dello spettacolo prevede, invece, che il numero musicale si generi dall'azione stessa, ne sia indissolubilmente legato. Essi risolvono la vicenda e la scena, che a sua volta tende completamente alla conclusione in danza e canto. L'unità dei momenti musicali con quelli più tradizionali è inscindibile: i primi diventano il centro di tutto il film, il pubblico ne percepisce la presenza ancora prima che inizino. L'interpretazione risulta, però, più complessa perché il realismo si fa più sottile, talvolta è assente. Lo svolgimento della trama presuppone che lo spettatore assuma la presenza di danza e canto in ogni attimo della vita del protagonista come evento assolutamente normale. È la struttura più diffusa ed, allo stesso tempo, più controversa ed affascinante del film musicale.

### **3. le origini e gli anni trenta**

La necessità di abituarsi alla nuova realtà del sonoro giunse un po' come un fulmine a ciel sereno per i già ben definiti generi hollywoodiani. La nascita del musical lo contraddistinse subito, di conseguenza, come categoria cinematografica in grado di accettare sempre nuove sfide. Soprattutto, avendo saputo aggirare questo ostacolo rendendolo peculiarità, dimostrò una costante attenzione all'evoluzione della tecnologia. Anche in seguito seppe inglobare in sé e sfruttare al meglio le novità tecniche. Per la sua stessa natura fantastica tendeva alla ricerca dell'innovazione formale ed alla sua maggiore resa sullo schermo. L'imperativo era stupire. Ed indubbiamente, alla fine degli anni

venti, un numero musicale che risuonava in un film senza essere preregistrato riusciva in questo intento.

La prima logica ad essere seguita fu quella dell'accumulazione. I cineasti della preistoria del genere attinsero a piene mani da tutto il vastissimo patrimonio di sonorità che popolavano la periferia delle grandi città. Erano zone di proprietà delle minoranze culturali, dove il ricordo dei paesi d'origine (soprattutto dell'Europa) era ancora molto vivo nelle pratiche artistiche. Oltre ai vari canti popolari, inni religiosi, cantici ebraici, non si può dimenticare l'importanza incommensurabile della cultura afroamericana. È innegabile che i canti di lavoro nati sui campi di cotone, teatro della schiavitù del popolo africano, abbiano ricoperto un ruolo fondamentale per la musica mondiale. Già dalle sue espressioni più primitive, il sound nero era destinato a lasciare un segno indelebile anche nella storia dei film musicali. Da questo elenco di presenze non è mancata la musica colta europea con i suoi valzer, operette, opere, marce militari, sonate, sinfonie. Infine costituirono una grande fonte di ispirazione i *Tin Pan Alley*, primi esempi di canzoni popolari americane, nati dalla rivisitazione di *blues*, *ragtime* e *swing*. I film musicali degli esordi non ricercavano l'originalità, almeno per quanto riguardava la scelta delle colonne sonore. Dal momento che l'accompagnamento musicale non era pensato per essere indissolubilmente legato alla trama, non era necessario che i brani venissero scritti appositamente per il film. Il variegato panorama di sonorità offriva già un'ampia scelta. Il merito dei musical delle origini fu quello di comprimere il tutto sotto forma di citazione, di contaminazione fra generi totalmente distanti.

Lo stesso è avvenuto per la danza. Anche in questo caso ebbe grande influenza la cultura popolare di derivazione europea. Furono la mazurca polacca, la polca cecoslovacca, il valzer austriaco, la

quadriglia francese a spopolare intorno alla metà del 1800 in America, per venire, decenni dopo, elevati a specchio della società nella loro versione impura.

La capacità di raccogliere e rappresentare realtà artistiche differenti non si fermò alle sole pratiche di canto e danza preesistenti. Si allargò alla struttura generale dello spettacolo attingendo, a questo scopo, alle soluzioni di inserimento scenico già sperimentate dal teatro. Nei decenni precedenti all'interesse del cinema verso questo tipo di varietà, musica e danza si erano progressivamente ritagliate spazi sempre più importanti all'interno delle normali riviste teatrali, acquisendo così il diritto di diventare l'attrazione principale. Uno dei primi spettacoli ad essere inglobato fu il *Minstrels Show*. Era per lo più ironico e sprezzante, una parodia talvolta crudele dello stereotipo dei neri delle piantagioni. Nell'ottica dissacrante dei bianchi, gli afroamericani ballavano in modo rozzo, localizzando l'azione nella parte inferiore del corpo, sbattendo i piedi. Era la nascita del tip tap, stile centrale nel musical. Ad essere scritturati furono ben presto tutti i generi di numeri danzanti degli spettacoli di Broadway dalle semplici sfilate di ballerine in abiti succinti alle produzioni coreografiche più complete. Si diffuse, di conseguenza, la struttura del pastiche. Le principali case di produzione raccolsero in forma di rivista di derivazione teatrale le star del tempo, mettendole alla prova nelle discipline del canto e della danza. I vari *Paramount on Parade* o *The Hollywood Revue of 1929* rappresentavano la soluzione più semplice per sfoggiare il maggior numero possibile di sketch coreografici senza preoccuparsi del loro inserimento logico nella trama. La formula della rivista permetteva, infatti, di raccogliere numeri musicali anche molto diversi fra loro. L'intento di queste produzioni non era ottenere un spettacolo unitario. Spesso erano diretti da più registi e gli artisti che vi partecipavano provenivano da esperienze di diverso

genere. Costituivano piuttosto dei lungometraggi di natura quasi pubblicitaria in cui le major giocavano tutte le carte di cui potevano disporre per incuriosire il pubblico verso il varietà di entertainment in versione cinematografica. Sebbene l'escamotage della rivista non apportasse soluzioni strutturali all'esigenza di integrazione di canto e danza, la scelta di riportare numeri musicali in successione ebbe l'enorme pregio di costringere i registi a riflettere a fondo su alcune questioni pratiche. La disposizione di grandi masse di ballerini all'interno della scena era un problema su cui era necessario lavorare in modo approfondito. Dal momento che la tendenza alla grandiosità era ormai un dato di fatto, lo spazio si doveva necessariamente moltiplicare in piani prima ignorati. La profondità venne amplificata, l'orizzonte svanì. Gli spostamenti divennero rigorosi e sottoposti ad un disegno estetico ben preciso. Conseguentemente l'ambiente era da analizzare e sfruttare in profondità. Il soggetto prendeva vita soprattutto nella sua connessione con gli altri individui. La moda della disposizione armonica di grandi masse di artisti secondo un modello stabilito a priori introduceva la figura inedita del dance director come riferimento nella definizione di un'immagine unitaria dello spettacolo. Il risultato finale, comunque, non poteva che essere ancora inevitabilmente caotico. Le trame, se c'erano, erano approssimative, abbozzate: il necessario perché i numeri musicali avessero un collante. I balletti si svolgevano su un palcoscenico e venivano praticamente fotografati dalla macchina da presa per poi essere rimontati in un processo piuttosto arbitrario. Lo spettacolo musicale non era ancora pensato appositamente per il mezzo cinematografico. Non si era ancora completamente adattato alle peculiarità che una tecnica diversa poteva offrire.

Il nuovo genere dimostrava pienamente di essere votato all'intrattenimento, all'offerta al pubblico di sensazioni piacevoli. Tuttavia

le modalità dell'evasione non erano ancora state applicate in modo completo al musical. Molti fra i primi esempi di film che possono essere ricondotti a questa categoria risentono ancora largamente dell'influsso dei generi hollywoodiani predominanti, in particolare del melodramma. Come accadeva, ad esempio, in *The Singing Fool* di Lloyd Bacon (1928), struggente storia di un cantante il cui successo professionale non si accompagnava ad una realizzazione sul piano personale. Il carattere drammatico della trama testimoniava un legame ancora molto sentito con le strutture del melodramma, sebbene i numeri musicali risultassero fondamentali sia per la caratterizzazione del personaggio principale che per lo svolgimento degli eventi stessi. Le esibizioni del protagonista, infatti, non erano rilette alla funzione di semplice commento delle scene: rappresentavano, piuttosto, un filo conduttore che collegava gli avvenimenti fra loro. Proprio perché i personaggi gravitavano all'interno del mondo dello spettacolo, l'attività artistica risultava essere giustificata sul piano del realismo. L'evasione non aveva ancora invaso le colonne portanti del film, il passaggio alla dimensione dell'irrealtà tendeva ad essere effettuato con cautela, evitando stacchi traumatici.

Nel frattempo per il paese il tempo degli eccessi e del sogno americano accessibile a chiunque si era infranto con la caduta della borsa di Wall Street e con i milioni di disoccupati che affollavano invano gli uffici di collocamento. Era arrivato il momento per il musical di liberare tutto il suo potere, fino a quel momento potenziale, di fiducia verso la tempra combattiva tipicamente americana, di illusione, mito, vitalità, ottimismo. L'uomo che l'America stava cercando per dare voce (e soprattutto volto) alle nuove priorità dei cittadini era Busby Berkeley. Artefice di una vera e propria rivoluzione formale destinata ad essere ricordata come esplosione in grande stile di un genere timido ed ancora incerto, Berkeley è oggi ormai praticamente sconosciuto. Non perché il



suo modo di fare cinema fosse un divertimento a buon mercato e per palati ingenui. Piuttosto perché anche il più grande sforzo immaginativo non può permettere allo spettatore contemporaneo di rivivere l'umore di un popolo che di quel modo di fare cinema aveva, in fondo, un disperato bisogno. Il suo esordio a Hollywood in veste di supervisore per la danza in *Whoopee* di Thornton Freeland (1930) mostrò subito al mondo quali fossero le sue intenzioni estetiche. Sono già identificabili le armi con cui avrebbe guarito i propri connazionali dalla morte emotiva della crisi. Sua migliore alleata fu la macchina da presa stessa. La rese protagonista, privilegiando sempre le innumerevoli possibilità del suo punto di vista flessibile e mobile. Non si limitò a fotografare freddamente ciò che accadeva sul palcoscenico. Tentò di valorizzare le coreografie allargando le inquadrature, estremizzando il punto di vista. In questo dimostrò di voler valorizzare al massimo anche la partecipazione dello spettatore stimolando in continuazione la sua visione. I movimenti estremi in altezza, in lunghezza ed in profondità spazzavano l'osservatore. Allo stesso tempo rendevano possibili scene precedentemente inimmaginabili. Ovviamente allontanarsi con l'obiettivo dai soggetti della ripresa significava mettere in dubbio la loro centralità. Questa scelta stilistica non faceva altro che proiettarli in una dimensione diversa, rendendoli quasi impercettibili all'occhio come individui ma indispensabili come tasselli di un puzzle vivente la cui grande missione è stupire. I ballerini tessevano trame inaspettate, incredibili, vagamente kitsch, sicuramente d'effetto. Le musiche di Walter Donaldson non mancavano di aggiungere un ulteriore tocco di energia all'insieme. I vasti e nutriti cori contribuivano a conferire alle scene un carattere colossale. Inoltre le sonorità, tipicamente ereditate dai *Roaring Twenties*, restituivano il sapore di una spensieratezza ormai perduta ma ancora viva nell'immaginario popolare. La colonna sonora

del film vedeva, fra l'altro, la collaborazione del compositore Nacio Herb Brown, personalità di grande spicco nel panorama musicale cinematografico. Collaborò a lungo con i grandi registi del genere firmando per i loro lavori brani indimenticabili. Nella galleria dei suoi successi figuravano, ad esempio, *You Were Meant for Me*, *Singing in the Rain*, *Make 'Em Laugh* e *Good Morning*. Berkeley aveva appena aperto allo spettatore le porte di un mondo nuovo, di un bagliore luccicante, governato dallo sfarzo, dal glamour, dall'apparenza, dall'eccesso.

Lentamente si stavano prendendo le distanze, anche se solo apparentemente, dal reale. La grande crisi, con le sue privazioni, insicurezze e lotte per la sopravvivenza, non veniva mai completamente esclusa dal mondo surreale delle grandi architetture umane di Berkeley. In *42nd Street* di Lloyd Bacon (1933) l'intreccio di vicende personali dei protagonisti delineava un panorama a dir poco tragico. Il tormentato dietro le quinte di uno spettacolo broadwayano veniva messo a nudo in ogni suo aspetto: dal produttore sul viale del tramonto alla star vittima di un infortunio prima del debutto all'esordiente con l'occasione di una vita. Tuttavia fatica, frustrazione e delusione potevano essere assorbite con successo dalle coreografie follemente allucinatorie del corpo di ballo. Il musical non si limitava a descrivere l'allora condizione sociale, proponeva una personale soluzione temporanea alla disperazione che rischiava di dilagare. In questa ottica il motto *The Show Must Go On* non attribuiva allo Show Business la semplicistica accezione di crudele universo dove le esigenze del singolo venivano scavalcate per il bene dello spettacolo. Non privare il pubblico dell'evasione significava conservare una costante cura verso il pubblico stesso, anche a spese della carriera di una ballerina. Berkeley offriva allo spettatore la preziosa possibilità di concedersi l'ingresso in una realtà amplificata, modificata, elevata all'ennesima potenza. L'unica grande orchestratrice di questo

passaggio alla favola fu, appunto, la macchina da presa, sfruttata al massimo in tutte le sue potenzialità. L'occhio dello spettatore veniva accompagnato attraverso spostamenti vertiginosi in ogni direzione, perdeva l'orientamento, aveva finalmente l'opportunità di vedere il ballo da angolazioni alternative. Berkeley non era sicuramente l'inventore delle tecniche di spostamento fluido della macchina da presa. L'utilizzo sperimentale di queste tecniche segnò sicuramente una grande evoluzione nell'allontanamento del musical dal suo modello teatrale. I continui movimenti attraverso il set aprivano uno spiraglio interpretativo nuovo nel panorama del cinema musicale. Il messaggio portante del film non era necessariamente affidato alla trama o alla bravura degli interpreti: poteva anche risiedere nell'arte di saper sfruttare gli strumenti che il cinema forniva. Il cinema di Berkeley non colpiva tanto per il significato traghettato in superficie, quanto per come questo significato veniva dispiegato agli occhi dello spettatore. Dietro la tecnica elaborata, ridondante e sovraccarica di dettagli, si nascondeva la reale missione del film, talvolta resa in modo non sufficientemente palese nella trama. L'egemonia della macchina da presa, inoltre, portò in primo piano la rilevanza del gusto figurativo. La mobilità estrema dello sguardo costrinse a perdere di vista l'operato dei ballerini nel dettaglio per scoprire che ciò di cui facevano parte era un disegno più grande, perfettamente progettato nella sua portata eccessiva. La costruzione dell'immagine diventò protagonista, ubriacò lo spettatore straniandolo al punto di fargli perdere l'orientamento nei confronti della vicenda narrata. Il film si autodefiniva come riflessione implicita non solo sugli strumenti di cui il cinema disponeva; anche sulle modalità di integrazione di musica e danza, sul grado di connessione fra trama e numeri musicali, sull'analisi psicologica dei personaggi. L'immagine si trovava ad incarnare lo strapotere inesplorato del cinema.

Berkeley era stato in grado di emancipare il musical cinematografico dal suo doppio teatrale inserendo l'inedito gusto figurativo affidato alla funzione della macchina da presa. Le reminescenze della rivista teatrale erano ancora nette nella spaccatura fra azione e numeri musicali. La trama, essendo indipendente dai momenti di danza, poteva essere disconnessa da questi ultimi, mantenendo comunque un'unità di senso.

Assimilati ormai gli insegnamenti fondamentali di Berkeley era ora che questi venissero ridimensionati in una forma filmica più canonica. Il primo passo in questa direzione fu un rinnovato interesse verso la figura umana e il suo talento nella danza. Il recupero della centralità del ballerino fu, probabilmente, un diretto riflesso del panorama sociale degli anni trenta. Era il periodo del ritorno alla vita dopo la grande crisi, della ricerca di una nuova fiducia nel futuro. A modo suo il cinema musicale non restò insensibile a questi meccanismi e rappresentò, nella tendenza alla trasfigurazione che lo contraddistinse, il suo tempo. Il film della svolta fu *Flying down to Rio* di Thornton Freeland (1933) ed i protagonisti del rinnovamento non potevano che essere le due stelle Fred Astaire e Ginger Rogers. Entrambi erano già da tempo a loro agio nel mondo dello spettacolo. In particolare Mr. Austerlitz praticava da anni i palchi broadwayani. I due trovarono nella nuova dimensione della coppia una forza ed un'intesa che ancora oggi è innegabilmente senza pari. Di fronte all'enorme talento dei ballerini, la coreografia non poteva che prestar loro attenzione. Non solo in veste di impercettibili puntini nella più vasta tessitura di un disegno geometrico, quanto come due individui che insieme compivano evoluzioni in grado di lasciare il pubblico a bocca aperta. E forse fu proprio lo stupore del pubblico, nel riscoprire il ballo di coppia, che favorì l'intuizione di seguire quella strada per apportare una nuova rivoluzione nel mondo del cinema musicale. Inoltre le esigenze dello spettatore erano mutate. Dopo il lungo tunnel di

disperazione del periodo di crisi, si cominciava ad intravedere uno spiraglio di positività. Così l'interesse primo nella visione del musical non era più esclusivamente il naufragare senza meta in un mondo fantastico ed irraggiungibile, guidato in questo solo dall'occhio vaneggiante della macchina da presa. Era identificare la propria fuga dal reale con la fuga di un personaggio carismatico, capace di afferrare il proprio destino e di renderlo favorevole. Il tentativo di risollevarsi dalla realtà avversa cominciava innanzitutto dalla consapevolezza delle potenzialità individuali, per poi allargarsi alla riconquista della gioia di vivere. Il musical non abbandonò mai la missione dell'evasione. Non per questo non si arricchì di nuove vedute.

A cominciare dallo stile musicale. Anche le colonne sonore si finsero di un rinnovato intimismo. Archivate le schiere chilometriche di cori, l'attenzione si focalizzò sull'immenso potere del duetto. Il canto acquisì grande importanza in particolare come comunicazione libera dei protagonisti, come espressione dei sentimenti più privati e reconditi. La musica era fondamentale mezzo di introspezione. Era naturale, dunque, che le sonorità si facessero più raffinate, più pacate. Il progressivo avvicinamento dei protagonisti attraverso la musica avveniva con assoluta delicatezza e classe, le melodie che stimolavano il loro corteggiamento erano inequivocabilmente romantiche. Il sentimentalismo, però, non cadeva mai nella banalità didascalica. Le colonne sonore dei più grandi successi di Astaire-Rogers, infatti, essendo associate a brani struggenti ed immortali come *Night and Day*, *Cheek to Cheek*, *Smoke Gets in your Eyes*, *Let's Face the Music and Dance*, *They Can't Take That Away from Me*, sono ancora oggi considerate grandi classici. Non sempre i brani erano scritti appositamente per il film. Spesso appartenevano a commedie musicali già di successo in teatro o erano state sfruttate precedentemente in altri film. Nonostante non tutte le

canzoni fossero originali, il loro inserimento nelle atmosfere intimiste costruite da Fred Astaire e Ginger Rogers offriva al pubblico una nuova atmosfera.

Una rivoluzione simile si attuò anche sul fronte della danza. La stella indiscussa della nuova commedia musicale non introdusse nessun diverso genere, né mise in atto contaminazioni fra gli stili. Semplicemente rivestì il già largamente sfruttato tip tap dell'essenza che meglio lo contraddistinse fino ad oggi. La tap dance era un ballo di derivazione popolare, di largo uso negli spettacoli di *Vaudeville* e nei *Minstrels show*. Era caratterizzato da movenze pesanti, rozze, ironiche. Era una parodia sfruttata principalmente per divertire. Fred Astaire si adattò all'uso di questo strumento, che al tempo andava per la maggiore, per rivisitarlo, riorganizzarne il messaggio, trasformarlo in un emblema di diverso tipo. Egli era dotato di una leggerezza e di una raffinatezza innate che rendevano ogni suo passo un volo delicato, un elevarsi dal terreno in assenza di peso. Classe e delicatezza erano talmente insite nella sua natura da restituire un'immagine di spontaneità anche nella coreografia più complessa. Era come se in realtà le movenze inconsce dell'attore in normali sequenze di conversazione non fossero differenti da quelle del ballerino nelle scene di danza vere e proprie. Lo spettatore, dunque, non aveva nessuna ragione di stupirsi se l'evoluzione della trama si risolveva spesso attraverso la mediazione dell'arte. Nel momento in cui la musica faceva ingresso nell'azione accompagnando i passi dei personaggi, lo spettatore non percepiva nessuno stacco traumatico.

L'emancipazione completa dai modelli e dagli stereotipi teatrali era finalmente in atto. Il nuovo genere aveva acquistato a tutti gli effetti l'appellativo di cinematografico, era diventato unico. Non solo: l'integrazione completa del numero musicale all'interno delle strutture drammaturgiche introduceva una nuova poetica, un nuovo tipo di

mentalità riguardo allo spettacolo musicale, un originale punto di vista sulla fruizione di musica e danza. Le digressioni erano connesse allo svolgersi degli eventi a tal punto da diventare inscindibili da essi. La loro assenza avrebbe significato la mancata risoluzione del conflitto in corso, la non conclusione della vicenda. Il movimento codificato si proponeva come atto risolutore delle avversità, che qua e là costellavano lo svolgersi fluido e tranquillo degli eventi, favorendo il progressivo avvicinamento dei protagonisti.

Era la danza stessa a subentrare di forza negli eventi suggerendo allo spettatore che la coreografia è ovunque. Lo stesso valeva per la musica. Nella visione del mondo offerta dal musical, ogni rumore che popola la nostra esistenza ne è la colonna sonora, ogni comportamento umano ha un potenziale risvolto artistico. In fondo il canto non è altro che uno sguardo differente nei confronti della parola, come la danza lo è per la mimica abituale. Era come se alle abituali tecniche di espressione ne venissero accostate altre più enfatiche, potenziate. La versione artistica della comunicazione ha il potere di imprimersi con maggiore decisione nella memoria dello spettatore, esplica più incisivamente il messaggio, lo chiarifica agli occhi del pubblico. Si può azzardare l'interpretazione del linguaggio enfatico di danza e canto come unico vero mezzo di espressione reale, perché libero e spontaneo in una società regolata da affettazione e buone maniere forzate. I protagonisti imbrigliati dalle convenzioni culturali faticavano a trovare un codice schietto e chiaro per comunicarsi i reciproci sentimenti. Stretti nella morsa di un'educazione restrittiva si affidavano con successo alla liberazione di un'espressività più fisica e diretta che allo stesso tempo era più elaborata, più esteticamente interessante. Nella sua forma, che ormai si era tramutata in artistica, quel determinato comportamento era più socialmente accettabile. Nei numeri musicali risiedeva la vera natura

del film, erano la chiave di volta per la comprensione del significato culturale che questo tipo di cinema portava con sé. La scelta di affidarsi all'espressione artistica era sintomo di un desiderio di estetizzare la vita di tutti i giorni.

Rappresentava soprattutto una scappatoia di liberazione dai costumi bigotti che soffocavano l'alta società. Proprio perché gli attori sembravano in procinto di accennare un passo di danza in ogni loro movimento, lo spettatore percepiva che l'espressività codificata era più consona alla loro natura. Si notava il loro essere più a loro agio mentre, in pochi minuti d'aria, riuscivano a liberare le loro sensazioni e pulsioni. Il pubblico afferrava anche che questo atteggiamento costituiva una vera e propria trasgressione dal buon costume. Chi di fronte ad un musical non si è mai chiesto se il ballerino non provasse vergogna ad improvvisare una coreografia in un ristorante pieno di gente che non stava danzando o non temesse di essere scoperto e deriso mentre si ritrovava involontariamente ad intonare il proprio amore come se stesse parlando da solo? Certi balli rappresentavano veri e propri affronti. Ad esempio in *Top Hat*, Fred Astaire, incurante della reazione sostenuta dell'inquilina del piano di sotto (Ginger Rogers), non riesce a trattenersi dal ballare. Questo tipo di scene contribuivano a costruire intorno all'immagine di Astaire un'aura di artisticità in ogni sua fibra. Testimoniavano la natura inconscia, necessaria e quasi automatica del ballare. Mostravano, per contrapposizione, il tipico approccio di una ragazza snob di fronte alla libera espressività. Ginger Rogers non sapeva che la sua reazione stizzita sarebbe stata placata proprio dall'attitudine del giovane alla danza. Egli infatti, dal momento che proprio non poteva smettere di ballare, trasformò i suoi passi energici in dolce musica spargendo della sabbia sul pavimento e cullando il sonno della ragazza fino a farla addormentare. Nella logica del musical ballo e



canto sono principio e missione. Perché ballare o cantare non è mai sbagliato. Tutto è possibile e tutto è concesso purché sotto forma di coreografia e musica. La conquista di questo tipo di trasgressione può sembrare ben poca cosa allo spettatore di oggi abituato a ben altre rivoluzioni culturali. Non bisogna dimenticare, però, che se quegli sconvolgimenti sono potuti esistere è solo grazie ad un intenso lavoro sotterraneo, sostenuto anche con questi mezzi.

Il musical degli anni trenta lasciava intravedere una filosofia di vita: l'unico modo di fronteggiare un nemico è quello di combatterlo dall'interno, nel suo stesso ambiente, con i suoi stessi mezzi. I protagonisti del mondo di Ginger Rogers erano tutti calati in realtà sfavillanti, tanto ostentatrici di lusso quanto ipocrite e sagomate. Astaire partecipava quasi da outsider senza mai violare apertamente il costume comune. Egli stesso era l'immagine dell'eleganza, della raffinatezza, della classe, del gentleman. Ma allo stesso tempo sapeva stupire. La sua versatilità unica stava proprio nel sapersi adattare ad un ambiente rigido e selettivo mantenendo la propria libera personalità ed esprimendola quantunque ne sentisse il bisogno. In questo modo poteva costantemente cambiare le regole a suo favore senza che il nuovo corso delle cose risultasse traumatico. L'attitudine giocosa ed ironica del ballerino tendeva ad imprimere al tutto un tono di ottimismo. Il mondo di Astaire-Rogers era quello di un'ipotetica nobiltà yankee che in fondo non si prendeva troppo sul serio. È un dato di fatto che anche Ginger venisse regolarmente assorbita dallo stile trascinate di Fred in evoluzioni di coppia che avevano tutto il sapore di un corteggiamento esplicito. Le loro danze giungevano ad essere microcosmi di sensazioni concentrate che trovavano la loro via d'uscita nei gesti delicati, nella perfezione della tecnica, nell'affiatamento quasi palpabile. L'idillio era tale da far dimenticare allo spettatore la necessità di vederlo tramutarsi in vero e

proprio contatto fisico. Era evidente che la coppia fosse destinata alla felicità eterna. Ogni sottolineatura sarebbe risultata superflua, di natura quasi didascalica. L'efficacia di un film si misura anche, e forse in grande parte, in ciò che non viene esplicitamente esternato ma risulta comunque palese perché espresso con maestria. Un fuori campo perfettamente percepibile può essere più significativo di ciò che compare nell'inquadratura. Come in un thriller la suspense più intensa consiste nel prevedere un pericolo imminente senza vederlo, così una sequenza d'amore può essere carica di erotismo anche solo nel suo accennare a ciò che avverrà. La libertà di creare il seguito è lasciata al pubblico la cui fantasia è, così, continuamente sollecitata. Inoltre la discrezione stimola chi guarda a ricercare le sottili avvisaglie di un amore che nasce attraverso il gioco di sguardi, i sorrisi accennati, l'arrossire leggero delle guance. Il musical si stabilizzò in una dimensione della trasfigurazione e dell'inversione delle regole. La finzione non si fermava esclusivamente alle ambientazioni esageratamente irreali o al ritratto di una società fittizia. Si spingeva oltre andando ad intaccare quelle che erano le ferree regole della censura, azzardando riferimenti a sfere proibite, occulte e postulando l'esonero di ballo e canto da ognuna delle leggi prestabilite. Coperti dalla missione artistica e perdonati per l'aver regole personali, che non potevano sottostare ad altra logica se non quella del ritmo, le discipline del canto e della danza dimostravano di avere all'interno del film un potere assoluto. L'evasione era consapevole e ricercata.

L'affinamento dello stile era percepibile in tutto ciò che concorrevano alla creazione di un'atmosfera generale: le ambientazioni, i costumi, i movimenti di macchina. L'occhio dello spettatore veniva completamente assorbito nell'ambiente ovattato dei protagonisti ma con modalità che si allontanavano dallo stile di Berkeley. La macchina

da presa, pur consapevole della sua autorevolezza, si fece discreta, si occultò, sciogliendo le barriere fra pubblico e protagonisti. L'ingresso nel sogno si fece maggiormente consapevole, lo sguardo dello spettatore cominciò ad accostarsi alle evoluzioni dei ballerini, quasi interagendo con loro. La favola totale fungeva da strumento di emancipazione. Il sogno non era più passivo, lo stimolo era verso l'attività.

#### **4. gli anni quaranta e cinquanta**

La sperimentazione sulle possibilità della danza non si fermò qui. Nonostante il crescente grado di importanza che era riuscita ad acquisire, era ancora affidata per gran parte a tecnici, non ad artisti. Prima degli anni quaranta la figura del coreografo non esisteva, l'organizzazione dei balletti veniva affidata ai cosiddetti *dance directors*. Essi, nella maggior parte dei casi, non possedevano nessuna nozione tecnica nell'ambito del balletto. Si limitavano a disporre i ballerini nello spazio e a dare direttive sommarie sui movimenti da eseguire allo scopo di creare un insieme armonico. Finché i numeri musicali rimasero semplici intermezzi rilegati alla funzione di facile intrattenimento, non si sentì l'esigenza di affidarne le modalità ad esperti del campo. Fu con la nuova concezione dello spettacolo musicale, come portatore di un messaggio affidato proprio alla danza, che costruire un balletto divenne un'arte. Anche in questo Fred Astaire e Hermes Pan furono dei precursori. Inserire la figura del coreografo anche nel mondo del musical cinematografico significò tentare un'unificazione fra i vari stili che costituivano l'eterogeneo panorama dello show americano. Il processo che si innescò non comportò un appiattimento delle varie correnti in un unico stile ibrido ed insipido. L'arte coreografica servì a non lasciare al caso le connessioni che fra questi generi potevano esistere, permettendo, così, che le diverse concezioni della danza comunicassero dialetticamente, pur mantenendo le peculiarità. Il

musical cominciò a configurarsi come uno spettacolo coreografico totale. La stessa sceneggiatura era assoggettata alle scelte coreografiche e trovò in questa formula la sua essenza più caratteristica e formata che dominò gli anni quaranta e cinquanta. La filosofia dell'*integrated story* non costituì solo una grande conquista dal punto di vista drammaturgico. Diventò strumento di espressione della società. Nella storia del musical la capacità di riflettere con grande verosimiglianza i desideri, le paure, le passioni degli americani fu una costante. Proprio nei film il cui scopo primario si presumeva essere l'evasione traspariva con maggiore freschezza e distacco lo spirito del tempo. La preziosa capacità di divertire si raggiunge solo nel momento in cui la consapevolezza del volto della propria società è tale da permettere la comprensione delle esigenze della stessa.

Dopo la favola in celluloide degli infiniti amori di Fred Astaire e Ginger Rogers il clima di speranza nel futuro cambiò radicalmente. Se gli anni del *New Deal* e del sogno roosveltiano avevano inculcato nel popolo americano una sferzata di energia positiva volta alla ricostruzione, l'ottimismo era destinato ad arrendersi di fronte ai terribili avvenimenti che seguirono all'attacco a Pearl Harbour e al conseguente ingresso degli Stati Uniti nella seconda guerra mondiale. I tempi del glamour satinato, dell'alta società, dei saloni splendidi e dei delicati corteggiamenti a passo di danza erano definitivamente finiti. L'attualità cominciava lentamente a scontrarsi con forza contro la fiaba a lieto fine di cui Fred Astaire era sistematicamente protagonista. Le dinamiche della vita reale spingevano per trovare un ingresso nel mondo dell'irrealtà. La favola era inevitabilmente stravolta. Se il mondo del musical anni trenta proponeva un ideale percorso di vita in cui il pubblico, seppure ad un livello ipotetico, poteva credere ed esserne rincuorato, gli spettatori degli anni quaranta e cinquanta

sprofondavano lentamente nello scetticismo. La partecipazione alla guerra aveva contaminato la presunta purezza dell'immagine dell'America, fino a quel momento distante dai grandi sconvolgimenti della storia. Gli Stati Uniti si erano messi in gioco e non c'era ormai più spazio per i sogni di gloria, per il sogno americano, per la redenzione attraverso il ballo. Nella realtà ottimista di Fred Astaire, alla comparsa di un ostacolo si ricorreva alla danza. Attraverso la generazione di forme armoniche l'ordine supremo delle cose veniva ricostituito. Danza e musica nascevano spontaneamente, preesistevano all'azione nei corpi dei due protagonisti che sembravano essere stati messi al mondo esclusivamente per esprimersi artisticamente. Il ballo non era altro che lo strumento privilegiato per il raggiungimento dei propri scopi, che puntualmente venivano conquistati. Il sogno riusciva sempre a tramutarsi in realtà. Nel musical degli anni quaranta e cinquanta era sempre la realtà il punto di partenza. Il mondo trasbordava di spunti, ogni avvenimento aveva in sé gli stimoli necessari per traghettare protagonisti e spettatori in un mondo di oblio. Come accadeva durante la visione delle iperboliche coreografie firmate Berkeley, lo spettatore si lasciava trasportare in una realtà parallela dominata da libere associazioni. Ma a differenza della concezione del cinema di Berkeley, il numero musicale non si riduceva a suggestivo intermezzo. Era come se la produzione di musical di quei vent'anni avesse fatto tesoro degli insegnamenti, degli esperimenti, delle conquiste dei decenni precedenti per costruire un apparato equilibrato, un'opera musicale totale. Aveva, infatti, conquistato la maturità e la piena consapevolezza dei suoi mezzi caratterizzanti. Dell'inventiva sovraccarica di Berkeley rimanevano il gusto visionario per la costruzione dell'immagine, la missione di accompagnare lo spettatore in una realtà fantastica, la perdita dell'orientamento, l'effetto voluto di ubriacatura. Delle romantiche

vicende di Fred Astaire e Ginger Rogers sopravvivevano, invece, il ritrovato professionismo nell'esibizione, il talento dei ballerini, l'interesse per la vicenda individuale, la stretta ed inscindibile unità di ballo-canto ed azione, la cura del particolare. Ogni dettaglio, però, venne rivisitato alla luce di una nuova poetica. Il sentimento comune era, ormai, che la fiducia nel domani fosse sempre più difficilmente conquistabile. Le sezioni prettamente musicali tornarono a significare evasione, fuga, respiro dalle brutture del mondo. La novità fu la coscienza di ballare e cantare sulle macerie, con uno spirito nostalgico ed in fondo duro, sofferto. Il percorso mentale prendeva il via dalla cruda realtà per sprofondare nell'incoscienza dove le avvisaglie di un mondo ostile comunque si potevano percepire. Perché, per quanti sforzi si compissero, la realtà continuava ad esistere e sopravvivere anche mentre spazio e tempo erano interrotti dalla musica. La danza costituì ancora di più una metafora della vita, capace di trasfigurare gli eventi nel linguaggio del corpo. Il passo si fece significativo creatore di un microcosmo: un punto di partenza, non più di arrivo. In questo si raggiunse e si compì la ricerca dell'arte totale, l'arte per l'arte, il gusto estetizzante che domina sulle strutture narrative. Non a caso l'arte coreografica si spandeva in quel periodo anche al di fuori della sfera della danza accademica. Il desiderio principale era sempre di più che il film acquisisse un aspetto uniforme, che lo stile generale fosse ben visibile e riconoscibile. Gran parte del messaggio dell'epoca era nelle mani dei ballerini, degli interpreti. Essi erano icone del loro tempo, simboli di un'America che lottava. Ma nonostante non ci fosse più tempo per cullarsi in ingenua illusioni, il paese non si poteva ancora privare della dimensione dell'evasione, né di una tradizione cinematografica ormai consolidata e da sempre estremamente attenta al sentimento popolare.

Primo baluardo dell'americano nuovo fu Judy Garland, interprete di

uno stile di danza da cui trasparivano drammaticità, vitalità, lotta contro l'altro da sé. La stessa energia si esprimeva in modo evidente attraverso la sua voce. Il timbro scuro, il vibrato nervoso, l'uso prevalente della voce piena lasciavano intravedere un lato oscuro del personaggio, una maggiore attinenza alla realtà. La grande originalità dell'attrice stava, infatti, nel suo carattere ambiguo: il suo carisma drammatico si scontrava costantemente con la pulsione dei personaggi all'astrazione. Era un'agrodolce metafora dell'essere umano che di fronte all'irrealizzabilità dei sogni ed alla crudeltà della vita reale sceglieva con consapevolezza il più estremo ed astratto livello di evasione. Non a caso fu la protagonista di *The Wizard of Oz* di Victor Fleming (1939), film clou che chiuse l'epoca dei desideri che diventano realtà per aprirne un'altra dove l'illusione era finzione ricercata. Un film che introduceva il gusto dell'onirico assoluto dai risvolti talvolta inquietanti. Le qualità contrastanti di drammaticità e positività dell'attrice si evidenziarono in particolare in *Meet Me in St. Louis* di Vincente Minnelli (1944). Il personaggio da lei interpretato (Esther) rifletteva, nelle sue caratteristiche predominanti di nervosismo ed isteria, la tragedia intimista di una famiglia obbligata a lasciare il luogo di origine. L'atmosfera generale non perdeva la facciata favolistica tipicamente musical, prediligendo la piacevolezza nella visione. Tuttavia si delineava con forza la tematica della nostalgia per i bei tempi andati: le sfumature si facevano più fosche, la realtà più netta. Era l'epoca della seconda guerra mondiale e per quanto musica e danza proiettassero lo spettatore in mondi piacevolmente inesistenti, la vita quotidiana continuava a fare capolino. Se possibile, il pubblico necessitava di spunti di evasione ancora più estremi.

Incontrastato maestro dell'onirico e della favola fu, già dalla metà degli anni quaranta, Vincente Minnelli. Il suo maggior merito fu quello di

spalancare le porte ad una sorta di surrealismo e di relativismo guidati. Il suo costruire un soggetto significava principalmente ideare luoghi al limite dell'inverosimile, personaggi fantastici e al di fuori di ogni logica. Per lui l'evasione rappresentava la partenza totale dalla realtà di tutti i giorni con destinazione esotico, antico, lontano-lontano, dove tempo e spazio erano imprecisati. Erano solo parzialmente definite, ad esempio, le ambientazioni di *The Pirate* (1948), film deliziosamente sperduto in qualche isola caraibica. La ricerca dell'irrealtà si rifletteva in ogni scelta stilistica. Scenografie e costumi accostavano in modo caotico esotismo stereotipato e reminescenze rivisitate di un passato indefinito. L'eccesso nella decorazione approdava alla costituzione di un universo unico, basato sulla riorganizzazione di atmosfere distanti sia nello spazio che nel tempo. Alla perdita di orientamento spaziale e temporale corrispondeva una vocazione dei personaggi alla trasfigurazione ed alla fantasia. La protagonista Manuela, fidanzata contro voglia con il sindaco del suo villaggio per motivi economici, sognava letteralmente l'arrivo del principe azzurro, nel suo caso un leggendario pirata chiamato Mococo. La sua cecità cronica le permise, invece, di innamorarsi di Serafin, un attore di passaggio che, proprio per conquistare il cuore della ragazza, vestiva i panni dell'eroe mitico. I personaggi principali decidevano, così, di vivere entrambi in una realtà fittizia creata da loro stessi. Minnelli dimostrava di poter portare l'astrazione a livelli assoluti. Dilemma costante, attraverso tutto lo svolgimento della trama, consisteva, appunto, nella scelta di vivere la propria quotidianità, e di conseguenza accettarla, o di soddisfarsi pienamente solo in una dimensione sognante. Manuela non nascondeva di prediligere un'esistenza ideale; Serafin, invece, si arrendeva al carattere imperituro delle illusioni, scegliendo di impersonare in tutto e per tutto i desideri dell'amata. In un gioco di continui scambi di personalità, i confini del reale si



assottigliavano sensibilmente: la finzione restituiva ai personaggi la loro vera natura. Durante un esperimento di ipnosi dell'attore sulla ragazza, questa liberava per la prima volta il suo animo. Fino a quel momento timida e riservata, Manuela si rivelava dinamica ed inaspettatamente trascinate. Sulle irresistibili note di Cole Porter, il suo canto si spiegava con un'energia capace di catturare l'intera folla che stava assistendo. Successivamente a questo primo episodio liberatorio, le differenze fra numero musicale e recitazione tradizionale si uniformarono in un ritmo incalzante e costantemente sostenuto. Anche al di fuori del momento digressivo, infatti, i dialoghi risultavano frenetici, spesso surreali e costruiti su associazioni mentali. La realtà, tuttavia, non appariva meno presente. Sebbene ogni accenno di verosimiglianza venisse svilito, la scelta dichiarata per il mondo della finzione testimoniava il carattere totalmente negativo ed, in fondo, senza via d'uscita della quotidianità. Differentemente da *Meet Me in St. Louis*, Minnelli dipingeva la negatività del suo presente allontanandosene totalmente. Di fronte al carattere evasivo del genere il regista decideva di sprofondare nell'irreale votandosi all'esagerazione e all'accumulazione.

Anche quando le ambientazioni erano verosimili, infatti, il contesto in cui si muovevano i personaggi si poteva tingere da un momento all'altro di fantasia. La finzione si celava dietro ogni angolo, i protagonisti stessi si ritrovavano in situazioni inaspettate e vagamente assurde. Come se l'immaginazione venisse costantemente sollecitata, il mondo si tramutava in milioni di esseri tentatori che trascinavano l'individuo ai confini della propria incredulità per mostrare fino a che punto la fantasia potesse giungere. *An American in Paris* (1951), pur essendo ambientato in una Parigi quasi credibile, scivolava spesso in digressioni altamente inverosimili. I deliri di onnipotenza del geniale pianista disoccupato Adam Cook si visualizzavano con inequivocabile chiarezza all'interno di

un sogno ad occhi aperti. In una sequenza in cui la coreografia era inesistente il potere evocativo fu affidato esclusivamente a musica ed immagine. Il trascinate spezzone di concerto di George Gershwin palesava, in un crescendo di suggestioni virtuosistiche, le ambizioni del giovane, il suo ossessivo anelare a fama e riconoscimenti. Le sonorità catturavano per l'accostamento di strutture classicheggianti a distorsioni jazz in un insieme piacevolmente spossante e senza respiro. Il surrealismo musicale si accostava, inoltre, all'anima visionaria del pianista sognatore che, in un eccesso di modestia, si vedeva ispirato interprete di ogni strumento, direttore d'orchestra e pubblico di sé stesso.

L'esempio più completo di questa poetica restava, in ogni caso, la lunga fantasia finale. Il pittore squattrinato Jerry Mulligan, orfano della sua innamorata, schizzava su un foglio abbandonato un luogo incantato e romantico. Animato dalla brezza notturna, l'approssimativo disegno si tramutava in irreale scenografia di un viaggio mentale del protagonista. Come in un sogno freudiano, il libero divagare del personaggio si spostava fra le tematiche più svariate: il suo rapporto con la pittura, il quartiere in cui viveva, gli amici, l'innamorata. L'accompagnamento musicale si plasmava ad ogni diversa atmosfera accostando vividi ritratti delle situazioni in cui i personaggi si sarebbero inseriti. Lo spettatore, nel passare dal can-can alla marcia militare al tema romantico, possedeva gli strumenti necessari per crearsi un orientamento nella varietà caotica del susseguirsi delle scene. Inoltre poteva ripercorrere con piacere la storia delle melodie portanti del film nella struttura omnicomprensiva del medley finale. Le numerose sfaccettature della sequenza sprofondavano il numero in un'atmosfera di costante insicurezza e sospensione. Il protagonista inseguiva invano la ragazza, la corteggiava, sentiva ricambiare il suo amore. Poi l'oggetto dei suoi desideri svaniva nuovamente per ricomparire in vesti sempre

diverse e riproporre l'eterna caccia. Il clima di inquietudine era palpabile nell'immobilità bidimensionale dei personaggi minori e nella continua instabilità delle luci in contrasto con la fissità piatta delle scenografie. A sogno terminato la situazione per il protagonista non era ancora cambiata. Non era stata la sua fuga fantasiosa a restituirgli l'amore. L'evasione appariva come fine a sé stessa. Lo spettatore, nell'appassionarsi alle evoluzioni mentali del personaggio, si lasciava andare al sogno solo in parte. Questo perché ciò che accadeva risultava, spesso, troppo distante o inverosimile perché il pubblico potesse considerarlo realizzabile e lasciarsi andare completamente alla favola. La fuga aveva un significato nella sua qualità intrinseca.

Anche ad un osservatore scettico le opere di Minnelli lasciano una grandissima lezione di stile. Il set era pensato in ogni minimo dettaglio. Ogni cosa concorrevva a costruire un ideale di perfezione. La ricerca di un ordine superiore e la speranza della nuova commedia musicale, che ormai poggiava i piedi per terra, non potevano che far percepire sullo sfondo le tinte fosche di una sempre più percepibile nostalgia. Sarebbe errato affermare che la tematica della malinconia per il passato al cinema venisse adeguatamente trattata solo nella Hollywood che ballava e cantava. Era certo unico, invece, che il genere dimostrasse di provare nostalgia per il genere stesso. La sua alterità ed unicità l'avevano costretto a riflettere sempre e costantemente su sé stesso, sulla propria natura, sul proprio passato e futuro. Nel momento in cui i sogni non avevano più modo di diventare realtà, il musical si adattò a rimpiangere ciò che era stato e la fine imminente. Ma prima di congedarsi dalla grande popolarità lasciò ai posteri altri capolavori, altri indimenticabili gioielli tutti vitalità, colore, energia, inventiva, genialità, fantasia.

Era ormai la stagione dei Gene Kelly e degli Stanley Donen,

artefici di un cinema che racchiudeva tutta un'epoca, una mentalità, un sogno. Essi riuscirono, per prima cosa, a esprimere pienamente l'ingresso prorompente della realtà nella finzione, sfruttandola per scopi prettamente artistici. Il film della svolta fu *On the Town* di Gene Kelly e Stanley Donen (1949). La pellicola, che narrava delle frenetiche 24 ore di licenza di tre marinai, era realmente ambientata nella grande mela, fra i suoi grattacieli, taxi gialli e metropolitane. Per la prima volta il musical usciva dagli *studio* di Hollywood e abbandonava le travi dei palcoscenici dei teatri di posa con un ulteriore taglio al cordone ombelicale che lo univa al teatro. Faccia a faccia con i tre ballerini, le reali barriere architettoniche si trasformavano in stimoli, continui spunti alla sfida costante dell'uomo e delle sue capacità espressive.

Danza e musica non sono arti chiuse in regole prestabilite, sono per definizione in continuo movimento. Qualunque cosa circondasse l'attore diventava pretesto per intonare un motivo, per ideare nuovi passi, poteva addirittura trasformarsi in inaspettato partner per balli di coppia al limite dell'incredibile. In *Singing in the Rain* (1952) questo accadde all'istrionico Donald O'Connor che si trovò ad amoreggiare a ritmo di musica con un indisciplinato manichino. Il talento del ballerino riuscì a dare vita ad un essere inanimato con sorprendente verosimiglianza. Il potere totale era nelle mani di chi possedeva le chiavi del mondo dello spettacolo. Essi erano esseri fantastici, disposti a scendere a qualsiasi compromesso per esternare il loro io attraverso movimenti, ritmo ed energia. Il compromesso consisteva, appunto, anche nel confronto con la solidità degli elementi circostanti. Sempre nello stesso numero (*Make 'Em Laugh*) lo scontro con la realtà circostante, ovvero le scenografie del teatro di posa dove il personaggio di O'Connor lavorava, si fece scherzosamente violento. Il ballerino si tramutava in una sorta di giocattolo indistruttibile capace di compiere le acrobazie più assurde, di

resistere alle cadute, addirittura di variare i propri connotati al contatto con forme esterne. Era la parabola dell'uomo capace, con la sola voglia di vivere, di sfruttare gli ostacoli a suo favore, di interpretarli con ironia. La danza si liberava dalle regole accademiche per abbandonarsi alla fantasia. Il ballerino era centro del mondo ma era, prima di tutto, un uomo che con energia e senza perdere l'amore per la vita fronteggiava le ostilità di ogni giorno.

Come non rievocare l'inflazionata, ma sempre esaltante, scena della danza sotto la pioggia? La forza del desiderio di espressione in Gene Kelly era talmente prorompente da fargli accettare ed adorare anche le pessime condizioni atmosferiche. Quella che era cominciata come una normale esibizione di un ballerino, impreziosita dalla variante della pioggia, si trasformò in un'esplosione di inventiva che della pioggia non poteva più fare a meno. Il corpo era indissolubilmente inserito nel suo contesto, lo sfruttava, lo costruiva, lo modificava. La fastidiosa pioggia, accumulatasi in grosse pozzanghere, si trasformava in strumento musicale sotto la spinta e l'agilità del protagonista. L'uso di oggetti o entità inanimate a scopi artistici fu una costante nella produzione degli anni cinquanta. Proprio per la forte connessione della scena con il cantato, lo stesso brano *Singing in the Rain* trovava in quel numero un riflesso perfetto. La celebre canzone di Nacio Herb Brown e Arthur Freed era già un motivo ricorrente nella memoria degli americani dal tempo di *The Hollywood Revue of 1929*. Mai, però, la gioia di vivere, l'energia, l'incontenibile voglia di cantare erano state espresse con tanta fantasia ed allo stesso tempo semplicità. Non poteva essere altrimenti dal momento che la canzone conteneva in sé tutta la poetica del musical anni cinquanta. Il testo era sintetico e conciso, facilmente assimilabile. I concetti testimoniavano il valore antidepressivo dell'arte anche se contrapposta a condizioni sfavorevoli. Esaltavano il potere

della spontaneità di tramutare temporaneamente la vita reale in viaggio fantastico.

L'ingresso prorompente della realtà, anche materiale, nel mondo fatato del musical permise di sfidare costantemente le capacità immaginative, inglobando più possibilità espressive in una sola esibizione. In *Seven Brides for Seven Brothers* di Stanley Donen (1954), altro prodotto della vincente squadra Mgm, i sei fratelli ancora scapoli, ma ormai irrimediabilmente colpiti dai dardi di Cupido, accompagnavano il loro lavoro cantando la solitudine che li avvolgeva e creando musica dal lavoro stesso. Lo sbattere ripetitivo delle accette sui tronchi assumeva nuovi significati. Il lavoro duro, faticoso, alienante si arricchiva di sfumature di intimismo e di introspezione abitualmente ignorate. Proprio quel suono, nel suo essere noioso ed uniforme, suggeriva ai giovani riflessioni sulla loro condizione. Per la prima volta all'interno del film i fratelli scoprivano una vocalità dalle tinte misurate. Sebbene le voci si incrociassero le sei esibizioni apparivano indipendenti l'una dall'altra. Il canto dimesso e lo sguardo perso nel vuoto collocavano i personaggi in un mondo parallelo, in un universo personale da cui il contesto era escluso. L'unica arma dell'uomo era ormai la fantasia, l'incredibile capacità di ricavare la bellezza dai posti più impensabili.

La crescente consapevolezza dei mezzi linguistici acquisiti aveva agito da stimolo per una sempre maggiore ricerca dell'effetto. A cominciare dagli aspetti esteriori del film: i colori, le scenografie. La cura verso la costruzione di un mondo *ex novo* diventava sempre più rilevante. Per rendere l'atmosfera più unitaria, anche gli espedienti tecnici vennero messi alla prova. Ogni dettaglio venne subordinato alla costituzione di un disegno finale le cui leggi dovevano sottostare prima di tutto alla ricerca del bello, dell'effetto, dello stupore. Ad esempio in *The Royal Wedding* di Stanley Donen (1951), la celeberrima scena della

danza di Fred Astaire sul soffitto testimoniava quanto la sperimentazione venisse estremizzata alla ricerca del risultato. Visualizzare la gioia e l'eccitazione per l'innamoramento dell'attore sarebbe sicuramente stato efficace anche semplicemente con una danza energica e vitale. Probabilmente, però, la follia del sogno, dell'aspettativa, dell'impazienza non sarebbero state rese con altrettanta forza. È senza pari lo stupore dello spettatore nel momento in cui Fred Astaire, con la massima naturalezza, comincia a tastare le pareti per poi ballarci sopra raggiungendo addirittura il soffitto, volteggiando a testa in giù attorno al lampadario; il tutto senza stacchi di montaggio, senza movimenti meccanici o trucchi visibili. L'effetto è stato ottenuto inserendo la stanza, dove la scena si svolgeva, in una struttura rotante cui è stata fissata la macchina da presa. In questo modo Fred Astaire si trovò a danzare sulla parete che fungeva da pavimento in quella fase della rotazione. Il risultato fu massimo. Ma esempi più semplici dell'interesse verso la sperimentazione tecnica si possono riscontrare in ogni sequenza di un qualsiasi musical nel decennio centrale della sua storia. Dall'uso dello *split-screen* alla manipolazione dei colori, ai *freeze frame*, all'animazione di oggetti inanimati. Tutti trucchi che possono tradire una certa ingenuità agli occhi dell'osservatore del XXI secolo ma che hanno segnato l'evoluzione del mezzo cinematografico. La natura poliedrica del musical ha insegnato che niente è impossibile alla fantasia che può scaturire da qualsiasi cosa se a liberarla è una mente artistica dall'inventiva eccezionale. Ma soprattutto ha insegnato che nulla è vietato, che l'astrazione e l'irrealtà non sono sinonimo di superficialità ed artificiosità. Nascondono, invece, tutto un mondo che sa celare, dietro forme alterate in un linguaggio artistico, le esigenze, le paure, le debolezze umane e le sa esorcizzare.

Spesso un mondo di finzione personale si rivelava essere l'unico in

cui valesse la pena vivere. Ad esempio in *Singing in the Rain* l'attore Don Lockwood dichiarava esplicitamente all'innamorata Kathy Selden di non essere in grado di esprimere i propri sentimenti senza essere circondato da un contesto fittizio e adatto al romanticismo della situazione. Potendo disporre degli strumenti della finzione hollywoodiani si costruì balcone, vento, tramonto e tutto quanto potesse ricreare l'atmosfera ricercata. Solo così fu pronto ad abbandonarsi ad un dolce canto d'amore. Deformazione professionale? Forse. Sicuramente, in un tipo di cinema votato dichiaratamente alla ricerca del sogno, la tematica non era isolata. Ma in quel caso il concedersi una fuga nel mondo della fantasia non assumeva solo i contorni del tentativo di evasione. Era una riflessione più profonda sulla funzione dell'uomo nel proprio mondo, sulla libertà espressiva troppo spesso mutilata dalle convenzioni sociali. Kelly-Lockwood scelse il set cinematografico, scelse di fingere di essere altro per rappresentare sé stesso. Il cinema diventava una zona franca, musica e danza si trasformavano in strumenti privilegiati dell'espressione esplicita e spontanea. Senza dimenticare l'elemento sempre presente della tensione verso la resa del bello. Pochi concetti improvvisati potevano diventare uno spettacolo completo, un momento idilliaco ed esteticamente appagante. Il gusto per l'unità e la perfezione della forma dominava.

La crescente integrazione dei numeri musicali testimoniava pienamente la poetica dell'arte per l'arte. Negli anni cinquanta il legame indissolubile di trama e digressioni musicali si estremizzò. La scelta dei protagonisti di spostarsi su un diverso registro comunicativo aveva una funzione fortemente connotativa del personaggio stesso. Essi non interpretavano semplicemente attori e ballerini le cui esibizioni si inserivano saltuariamente nella vicenda. Erano persone normali che talvolta sprofondavano in una realtà inesistente: cadevano



letteralmente vittime della loro fantasia. Un evento qualsiasi poteva fornire il pretesto per tramutare la normale comunicazione in numero musicale. Una volta spostatisi su un livello trasfigurato, i personaggi si liberavano completamente al flusso di coscienza. Come in un gioco di associazioni libere, il punto di arrivo della digressione si trovava ad essere distante anni luce dal punto di partenza.

Come accadeva in *Broadway Melody, Singing the Rain*. I protagonisti, intenti a creare la trama di un nuovo film che si adattasse alle esigenze del mercato del sonoro, visualizzavano mentalmente le idee più trascinati. Il film che si accingevano a scrivere prendeva già vita attraverso la loro immaginazione. Lo spettatore riusciva a seguire il flusso di intuizioni fino al momento in cui la libera fantasia prendeva il sopravvento. Da un momento all'altro, le ambientazioni si rivoluzionavano. Entravano in gioco personaggi privi di qualsiasi legame sia con la trama che con la digressione stessa. Il numero risultava soprattutto un sogno incontrollato, una lunga pausa dallo svolgimento degli eventi che, all'interno del film, veniva solo vagamente giustificato. La comprensibilità, a livello logico, della prima sezione del numero sfumava completamente nei meandri della fervida immaginazione del personaggio di Gene Kelly. L'attore, infatti, accompagnava progressivamente lo spettatore in un mondo parallelo e fantastico, assolutamente disconnesso dagli eventi, da personaggi e avvenimenti. L'unico collante era la musica magicamente evocativa che suggeriva paesaggi disparati, situazioni assurde. Il corpo seguiva questi segnali ignaro della direzione che la vicenda stava assumendo. La realtà in cui si era ormai inoltrato era colorata, immateriale (corpi e luoghi sparivano e ricomparivano con arbitrarietà), tentatrice, affascinante. Le libere associazioni nascondevano sicuramente un, anche remoto, legame fra loro, almeno nella mente degli ideatori. Ciò che importava, però, era

che questi sottili collegamenti non fossero in realtà assolutamente importanti. Lo spettatore aveva a disposizione il debole punto di riferimento del grido di Gene Kelly *Gotta dance* che qua e là riportava l'insieme ad una struttura più o meno unitaria. Era più che sufficiente per ricordare ciò di cui si stava parlando. Tutto il resto era delizioso oblio in cui altro non si poteva fare che perdersi, godendosi le affascinanti strutture create dai ballerini. Il fine da perseguire era il bello artistico per lo stupore dello spettatore. Egli, di conseguenza, doveva arrendersi al surreale flusso di eventi e godersi l'incredibile spettacolo che poteva sicuramente essere classificato come entertainment. La sequenza musicale risultava in questo modo totalmente ed irrimediabilmente onirica.

Il numero *Broadway Melody* è particolarmente rappresentativo dello stile anni cinquanta anche per il suo riassumere affettuosamente la storia del musical precedente. Tutto il film trattava il trauma che l'avvento del sonoro aveva apportato al mondo del cinema con spirito parodistico e toni fra il ridicolo e lo storicamente attendibile. All'interno della sequenza, lo spettatore seguiva il percorso ideale del ballerino. Il personaggio, dopo vari tentativi di inserimento nel mondo dello spettacolo, veniva finalmente ingaggiato. La sua carriera ripercorreva tutta l'evoluzione della cultura teatrale dell'entertainment musicale, per poi riflettersi nell'universo cinematografico. L'attenzione per l'evoluzione del genere dimostrava, come è già emerso, la tendenza all'autoironia che proprio negli anni cinquanta si fece più evidente. Il passato del musical veniva affrontato attraverso riferimenti più o meno espliciti atti sia a celebrare che a sdrammatizzare ciò che era stato, nel bene e nel male. Un atteggiamento di critica costante dimostrava un'alta maturità artistica da parte dei protagonisti del movimento. I continui riferimenti al passato del genere non erano esclusivamente piacevoli parentesi

metacinematografiche. Traspariva la consapevolezza dell'imminente calo di interesse del pubblico.

La storia dell'evoluzione del genere nell'età d'oro non lascia dubbi sul valore intrinseco che quel cinema era riuscito a raggiungere. Anche il punto di vista distante dello spettatore contemporaneo può constatare l'importanza del musical sia per il pubblico cui era diretto che per la storia del cinema. Il genere, infatti, riusciva ad accostare sapientemente il riferimento alla contemporaneità alla più piacevole evasione accostando alla favola più totale l'evocazione dell'agrodolce della realtà.

### **5. il musical classico nella rivisitazione contemporanea**

La dissoluzione del sistema degli *studio*, a partire dagli anni sessanta, ridusse sensibilmente la produzione di musical. La rigida impostazione delle cinque principali major era, in fondo, indispensabile per un genere che necessitava di investimenti esorbitanti. Nei decenni successivi, i fasti dell'età d'oro vennero pressoché dimenticati. L'interesse dello spettatore oggi è ormai quasi esclusivamente sotto forma di rivisitazione delle tematiche presumibilmente celatesi dietro i film di maggior successo. Il cinema dei Fred Astaire, dei Gene Kelly, delle Judy Garland è stato per anni smembrato ed investito dei significati più vari. A partire dagli anni settanta, per esempio, il movimento femminista ha intravisto, nelle leggi del corteggiamento vecchio stile e nell'esaltazione del matrimonio, un insulto all'orgoglio ed all'intraprendenza femminile. Il pubblico gay, al contrario, è da sempre affascinato dall'irresistibile glamour della Hollywood classica. Inoltre ha identificato nei protagonisti dell'epoca, che improvvisamente sono diventati presunti "diversi", delle icone del popolo omosessuale.

Per quanto l'interesse verso tematiche marginali possa risultare affascinante, è ancora più appassionante l'analisi dei reali pregi che il

musical ha avuto. A questo scopo può essere estremamente utile analizzare da vicino un film in particolare, per applicare le speculazioni storiche alla realtà della resa cinematografica.

## CAPITOLO 3

### ***Funny Face*: un esempio del valore del cinema musicale**

#### **1. Stanley Donen: un regista simbolo**

Stanley Donen è un pilastro fra i registi del musical anni cinquanta. La sua luminosa carriera comincia già all'età di sedici anni. Dalla nativa Carolina del Sud, si trasferisce, inseguendo il suo sogno di affermarsi come ballerino, nell'allora regno incontrastato della danza, Broadway, New York. Già dalla *chorus line* della rivista teatrale *Pal Joey* di George Abbott si mette in evidenza e fa la conoscenza del già affermato Gene Kelly. Il percorso della sua carriera, da quelle lontane esperienze sulla costa orientale, è tutto in salita. Dopo aver assistito Kelly nelle coreografie di *Best Foot Forward*, si sposta a Hollywood per la versione cinematografica dello stesso soggetto, portato sullo schermo da Edward Buzzel nel 1943. Nonostante la sua partecipazione non sia riconosciuta ufficialmente, il suo talento è ormai noto. Dopo numerose collaborazioni, sia come coreografo che come ballerino, approda alla regia con un film che cambia il corso della storia del musical: *On the Town (Un giorno a New York)* del 1949. Il suo voler aprire le porte anche del suo genere prediletto alle fatiche ed ai vantaggi dell'*open space* segna l'inizio di una corrente che dominerà per tutti gli anni cinquanta. La prima prova dietro la macchina da presa, inoltre, rivela già il suo gusto di creatore di atmosfere. La sua concezione della danza è quella della libera espressione di sentimenti ed istinti: è un mezzo irrinunciabile per la conquista dei propri ideali, un traghetto verso mondi di sogno, uno strumento di autoaffermazione alla portata di tutti. Il suo stile vitale, ironico, visionario, surreale, fantasioso ed l'interesse verso la sperimentazione tecnica e la ricerca dell'effetto visivo rimangono sue

prerogative anche dopo il tramonto del musical. Dopo aver firmato alcune delle produzioni più rappresentative del genere come *The Royal Wedding* (*Sua altezza si sposa*) (1951), *Seven Brides for Seven Brothers* (*Sette spose per sette fratelli*, 1954), *Funny Face* (*Cenerentola a Parigi*, 1957) e, a fianco di Gene Kelly, *It's Always Fair Weather* (*È sempre bel tempo*, 1955) e il capolavoro assoluto *Singing in the Rain* (*Cantando sotto la pioggia*, 1952), si rassegna alla decadenza dello spettacolo che più ama. Orfano dell'occupazione prediletta, sonda diversi generi interpretandoli con uno sguardo mai banale, transcendendoli. Si cimenta con successo nella commedia sofisticata con *Indiscreet* (*Indiscreto*, 1958); parodizza la *spy story* contaminandola con una logica rubata alla commedia in *Charade* (*Sciarada*, 1963) e *Arabesque* (*Arabesque*, 1966); sperimenta la scomposizione cronologica con l'acclamato *Two for the Road* (*Due per la strada*, 1967); si accosta alla trasposizione letteraria con *The Little Prince* (*Il piccolo principe*, 1974); tenta la strada della fantascienza con *Saturn 3* (*Saturn 3*, 1980); attraversa l'era dell'adorato musical nell'ironia nostalgica e sofferta di *Movie Movie* (*Il Boxeur e la ballerina*, 1978). La vetrina delle sue collaborazioni è illuminata dalle più grandi stelle internazionali: dal citato Gene Kelly a Fred Astaire, Audrey Hepburn, Frank Sinatra, Gregory Peck, Cary Grant, Ingrid Bergman, Sofia Loren, Bob Fosse, Doris Day, Cyd Charisse, Debbie Reynolds, Jane Powell, Elisabeth Taylor. La ricompensa per aver disseminato la storia del cinema di opere di altissimo livello non poteva che essere una pioggia di premi coronatasi nel 2004 con il Leone d'Oro alla carriera.

## **2. *Funny Face*: caratteristiche generali**

*Funny Face* appartiene già all'ultimo decennio della produzione hollywoodiana classica. Il soggetto nasce dalla rielaborazione di due commedie musicali pensate per il teatro. La trama è tratta da *Wedding bells* dello stesso sceneggiatore Leonard Gershe la cui collaborazione

compare anche nella stesura delle musiche originali. La colonna sonora non originale è invece tratta dal successo broadwayano *Funny Face* di George e Ira Gershwin. Nonostante il film non possa rappresentare in modo completo tutti i primi trent'anni di vita del genere, racchiude in sé molteplici aspetti che ne evocano le caratteristiche principali. Inoltre, attenuando la costante spinta verso il surreale, che pure rimane largamente presente, sembra considerare l'imminente calo di interesse del pubblico verso le strutture tipicamente astratte del musical. Dimostra un intento più realistico. È un film che vuole avvicinarsi agli allergici al genere e persuaderli delle qualità che annovera. Proprio per questo può essere utile per attirare uno spettatore scettico. Non è considerato un capolavoro: è solitamente classificato come prodotto minore. Questo non fa altro che avvalorare la tesi per cui se una corrente produce film di qualità, anche un prodotto minore può nascondere notevoli spunti di riflessione.

### **3. la trama**

La vicenda prende vita fra due mondi contrastanti: la redazione di una frivola rivista di moda newyorkese (*Quality*), vera e propria bibbia del glamour, ed un'oscura libreria del quartiere *Greenwich Village*, tempio dell'intellettuale impegnato. Le due realtà entrano in contatto quando la direttrice della rivista Maggie Prescott ed il suo fidato fotografo Dick Avery decidono di intraprendere l'ardua ricerca del volto pubblicitario dell'anno. La nuova donna *Qualità* sarebbe stata, per una volta, fornita di cervello e carattere, non solo di corpo perfetto, classe e fascino. La signorina in questione si rivela essere Jo Stockton, timido brutto anatroccolo tutto filosofia e speculazione, nella cui integrità intellettuale ogni vanità femminile è bandita. Il caso vuole che dietro al suo pallore da topo da biblioteca si nasconda in realtà un uccello del paradiso, come avranno modo di ammirare gli addetti all'immagine

dello staff di *Quality*. Comincia così il sogno di Jo, ormai in partenza per Parigi per un servizio fotografico che la renderà l'icona del fashion agli occhi del mondo. L'obbligata simbiosi professionale della neomodella con il professionista dell'immagine si tramuta, ovviamente, nel vissero felici e contenti dell'amore eterno e nel matrimonio. Il luminoso *happy end* non è, però, conquistato senza fatica. Jo non rinuncia facilmente alla propria natura. Più volte viene riassorbita nel mondo degli intellettuali capeggiato dal suo idolo, il Professor Flostre. Sul punto di essere irretita dal filosofo, realizza che l'ideale di vita che si era illusa di trovare nel circolo culturale non è meno superficiale del mondo della moda. Il suo idillio con Dick non ha ormai più nessun ostacolo. La favola romantica può compiersi pienamente solo nel momento in cui i due mondi contrastanti trovano un punto di incontro. Il rigido universo degli intellettuali si smussa e impara a sdrammatizzare; l'isterico, iperattivo, pecorone *fashion business* si colora di inaspettati valori artistici ed umani. Già la trama sonda una caratteristica peculiare del fare cinema alla maniera del musical: la parodia indistinta ed esplicita che, sempre con finezza e stile, sfrutta affettuosamente lo stereotipo di ogni eccesso.

#### **4. scenografie e costumi**

La contrapposizione fra le due realtà è una costante per tutta l'evoluzione degli eventi. Questo tipo di dialettica implica necessariamente anche un processo di semplificazione e di stilizzazione. Attribuendo un profilo netto alle due realtà, esse risultano perfettamente riconoscibili. Delineare visivamente i due emisferi costituisce la base ideale di tutta l'impostazione del film. Lo spettatore, avendo a disposizione indizi molto chiari riguardo alla natura degli ambienti, si sente immediatamente inserito nelle atmosfere. Allo stesso tempo rimane affascinato dalla cura nei dettagli, dalla perfetta ideazione di una realtà nella sua totalità, identificabile ma mai banale.



Il primo mondo in cui si ha accesso è quello dell'editoria di moda. L'impostazione della scenografia restituisce l'immagine di un ambiente interdetto ai più: una sala semicircolare disseminata di porte colorate, due segretarie al lavoro come sfingi altere, un lungo corridoio di porte che sembrano aprirsi all'infinito. Il tutto è dominato da un ordine superiore percepibile nella simmetria quasi maniacale degli ambienti. Alla precisione delle strutture si accompagna, però, la vitalità nelle scelte coloristiche. Spiccano le caratteristiche fantasiose ed imprevedibili di uno spazio rigoroso ma pensato per essere creativo. Il film si apre con un luogo di classe, spumeggiante ma cerebralmente ordinato, esageratamente sezionato, in fondo sostanzialmente ridicolo. L'intento parodistico si avvalora all'arrivo dei personaggi. La direttrice della rivista *Qualità* Maggie Prescott è visibilmente nevrotica, vittima dalla proverbiale fretta metropolitana, raffinatissima ma fredda, è una donna di potere. Le anonime ed intercambiabili dipendenti pendono dalle sue labbra. Sono praticamente invisibili nel paragone con la boss, fastidiose nei loro chiososi ed infantili commenti, sono pronte a mutare completamente il proprio essere al servizio della moda vigente. Semplicisticamente il tempio della moda è clonazione mentale, creatività frenetica al servizio delle esigenze del cliente, lusso, esagerazione, glamour tassativamente applicato allo stile di vita. Ma è anche vitale imprevedibilità, energia propositiva, sicurezza decisionale, raffinata autorità, esplosione di colore.

La contrapposizione con il tempio della cultura è volutamente evidente. La piccola libreria di *Greenwich Village*, guscio dell'intellettuale isolazionista Jo Stockton, è un oscuro rifugio dal mondo. L'ambiente è dominato da colori cupi, uniformi, senza note diversive. Ordine ed organizzazione regnano sovrane, ogni trasgressione o futilità è bandita. La protagonista stessa è chiusa nella convinzione di una

presunta superiorità culturale e recidiva ad ogni cambiamento di sorta. Il suo linguaggio è artefatto, traccia una distanza dalla prassi comune. Si pone intenzionalmente come alternativa alla proverbiale leggerezza della donna americana.

Nel momento in cui l'esercito della moda invade letteralmente la piccola libreria per realizzare un alternativo servizio fotografico, la fusione fra le due realtà si fa visiva. Una secchiata di colori investe l'oscurità e la piattezza del rifugio di *Greenwich Village*. Le due tavolozze opposte si rimescolano. Gli oggetti assumono nuove valenze: i sacri libri di materialismo ed enfaticismo diventano accessori di vanità nelle mani della modella di turno. Lo stesso piccolo tempio della cultura entra al servizio delle logiche di mercato. Ora che la contaminazione è avvenuta i due mondi non saranno più gli stessi. La follia scatenata dalla troupe di *Quality* abbandona la tetra libreria ma un cappello del corredo della mannequin rimane per sbaglio abbandonato su un divano, risalta nel suo giallo sgargiante. Introduce il radicale cambiamento che avverrà nella vita della giovane appassionata di filosofia. Un semplice tocco di colore evoca, infatti, i profumi di una vita completamente diversa, attiva nella ragazza i meccanismi del sogno. Sogno che ha tutta l'aria di diventare realtà nel momento in cui l'occhio esperto del fotografo Dick Avery riconosce vero fascino e classe nel volto di Jo piuttosto che nell'insipida solita modella.

L'assunzione, che inizialmente ha tutta l'aria di un rapimento, di Jo in veste di ragazza dell'anno compie l'accostamento delle due realtà. Una fusione totale, comunque, non avviene pienamente fino al coronamento dell'idillio amoroso dei due protagonisti, prima del quale le due visioni estreme della vita hanno ancora modo di contrapporsi. A Parigi, scenario favolista del debutto di Jo nell'Olimpo della moda, le esigenze dei due personaggi continuano a separarsi con decisione. Di

conseguenza anche la scenografia parigina si imposta su binari opposti. Dick Avery è costantemente circondato da luccicanti locali, si concede lussuose abitudini. Il mondo della moda si stabilisce principalmente nell'atelier dello stilista Paul Duval. L'ambiente si presenta spazioso, raffinato, i colori sono luminosi, delicati ma sgargianti.

Jo, al contrario, si rifugia nei luoghi dell'intellettualismo becero e costruito, che risultano nettamente riconoscibili e fortemente ridicolizzati. In particolare i seguaci dell'enfaticismo si radunano in un piccolo caffè sulla *Rive Gauche* dall'aspetto decisamente claustrofobico. Il locale sembra racchiudere sapientemente i principali stereotipi riguardanti le abitudini degli intellettuali. Gli spazi sono angusti e disordinati, evocano grotte. Il caffè non ha un'impostazione strutturale ben definita: le varie sale si collegano fra loro senza una logica particolare, dominano le linee curve, l'apparente casualità. La sensazione di perdita dell'orientamento si estremizza con la scelta dell'illuminazione: luci verdastre, rosse e blu si amalgamano all'oscurità generale e si sfumano nella pesante nebbia del fumo di sigarette. Ogni intellettuale che si rispetti non può rinunciare all'aura di mistero che solo la nebbiolina sottile di una sigaretta riesce a rendere. L'appartamento del Professor Flostre riflette, invece, un fine gusto estetico tendenzialmente minimalista. L'arredamento sobrio e poco invadente, lo spazio privo di separazioni interne, i pochi oggetti dal design ricercato riflettono il carattere di un uomo proiettato nella modernità culturale. Sempre immancabile è la nebbiolina da fumo.

L'occhio dello spettatore è ormai in grado di distinguere le diverse ambientazioni immediatamente. Luce, colore, fantasia per lo staff di *Qualità* e oscurità, fumo, sobrietà per i seguaci di Flostre. La contrapposizione è chiara, quasi didascalica ma ipnotica. Completa il quadro la proverbiale magia di Parigi, cui il regista dedica un intero numero musicale. La città è esaltata in tutta la sua grandiosità in una

raffica di inquadrature dalla suggestione fotografica, in una logica di accumulazione estetica.

L'intento unificatore del regista non risulta palese solo nelle perfette, curatissime scenografie. Traspare anche da certi dettagli dei costumi: essi sono apparentemente trascurabili ma pregnanti di significato. Il quadro generale è di una completezza sconcertante: ogni cosa sembra collocarsi perfettamente al proprio posto. Ad esempio lo stile di Fred Astaire è impeccabilmente sobrio, da perfetto gentleman. Tuttavia la sua immagine rassicurante è occasionalmente "sporcata" da dettagli inaspettatamente appariscenti. Spesso lo si vede indossare eccentrici calzini o impermeabili foderati di seta rossa sgargiante. Sebbene siano piccoli accorgimenti, concorrono a definire il personaggio, rendendolo, allo stesso tempo, recidivo ad ogni classificazione. Il fotografo di Astaire, infatti, pur essendo calato nella realtà a cui appartiene, si mantiene distaccato. Assume più volte la funzione di tramite fra i due mondi proprio perché è in grado di conservare la propria unicità. Per contrapposizione l'abbigliamento delle efficienti segretarie di Miss. Prescott risulta clonato al punto da renderle indistinguibili. Esse si spostano in gruppo come una massa anonima, sono l'ombra della loro direttrice, tentano di emularne le azioni. Non è previsto che abbiano una personalità. Lo stesso vale, in parte, per la protagonista, la timida commessa di libreria. Jo desidera sentirsi a proprio agio in due realtà opposte. Il suo aspetto esteriore viene plasmato in base alla personalità che assume. Da perfetta enfaticalista svilisce il suo fascino in un'informe divisa *total black*. Come modella sfoggia abiti raffinati, ricercati, fantasiosi.

Scenografie e costumi offrono allo spettatore un primo suggerimento interpretativo del messaggio del film. Per quanto l'oscurità del caffè enfaticalista risulti intrigante e il linguaggio impostato dei filosofi

possa affascinare, la sobrietà forzata non può competere con il fascino tentatore e cinico degli atelier di moda. Il pubblico giunge ad apprezzare maggiormente un ambiente apparentemente superficiale per il carattere autoironico e scherzosamente critico che spesso dimostra. In fondo che male c'è ad uscire dal forzato intellettualismo della *Rive Gauche* per godersi un tour della *Ville Lumière*? Perché non vestire i panni di qualcun altro per godere del puro piacere artistico dell'immagine fotografica? Il regista invita a sdrammatizzare, a non cadere nell'errore di prendere la vita troppo sul serio. Per questo non è clemente con nessun tipo di estremismo: né con l'incorreggibile frivolezza né con l'esagerato e forzato rigore. La sua personale soluzione, come portavoce della poetica del musical, è il ritorno all'autenticità dei sentimenti, degli istinti, delle intuizioni, nonché l'uso costante di uno sguardo disilluso diretto indistintamente verso qualsiasi bersaglio.

## **5. i personaggi**

Gli stessi personaggi impersonano lo stereotipo esilarante del mondo che rappresentano. Essi non sono particolarmente caratterizzati dal punto di vista psicologico. La non introspezione è tipica del film musicale, i caratteri sono assorbiti in un disegno più grande, in un piano artistico di ampio respiro, per cui un'analisi approfondita non è necessaria. Sono pittoresche maschere di una moderna commedia dell'arte che si esibiscono nel classicissimo canovaccio musical riassunto nell'ormai mitico motto *Boy Meets Girl*. Ma l'incontro dei due futuri amanti è solo l'inizio di un meraviglioso e coloratissimo viaggio fantastico. L'analisi blanda del personaggio non è da considerarsi in sé una mancanza nell'economia del film. È la radice elementare su cui costruire le infinite variazioni affidate a canto e danza. È lo spettacolo a rappresentare la principale attrattiva del cinema musicale hollywoodiano. *That's Entertainment* è, piuttosto, il motto

rappresentativo di tutta una corrente.

Nel caso particolare di *Funny Face* i personaggi sono dei tipi umani. La timida libraia interpretata da Audrey Hepburn gioca sulla propria presunta superiorità culturale, dimostrandosi molto più ingenua dei navigati e mondani coprotagonisti. Vive costantemente in una condizione di tensione emotiva per la sua tendenza innata a sezionare intellettualmente ogni avvenimento. Ne consegue che il suo carattere appare rigido, distaccato. I suoi sentimenti, serrati in regole comportamentali atte ad esternare un rigore mentale, sembrano trovare difficilmente una via d'uscita. Il suo fanatismo intellettuale si stempera solo attraverso il contatto con il frizzante fotografo di Fred Astaire. Egli è in grado di riaccendere in lei un animo spontaneo e fantasioso, inaspettatamente capace di esprimere la propria interiorità attraverso canto e ballo. Dick impersona il creativo. È spontaneo, trascinate, leggero, assolutamente non impostato. Si riserva spesso la facoltà di stupire per la sua innata capacità di adattarsi ad ogni ambiente, evidenziandone ironicamente le contraddizioni. Il suo materialismo disilluso lo rende oggettivo nelle decisioni. Maggie è affetta da cinismo cronico. Classica donna di potere, non nega il suo egoismo e materialismo. Può vantare, però, energia e senso dell'umorismo. Il professor Flostre, infine, è sostanzialmente un cialtrone, abituato a far credere ai propri seguaci ciò che preferisce. I restanti personaggi sono privi di caratterizzazione. Sebbene le personalità dei protagonisti non siano soggette a grandi evoluzioni, la loro elasticità è spesso messa alla prova dal continuo spostamento di atmosfera. Jo non è l'unica a dover compiere sforzi per immedesimarsi in nuove vesti. Anche Maggie e Dick devono fare i conti con l'ambiente prediletto dai filosofi.

Come traspare dalla limitata cura nella caratterizzazione psicologica, l'interesse che i personaggi riescono ad innescare risiede

nella simbologia che li accompagna. Gli attori apportano al film uno spunto evocativo riguardante la storia del musical. Fred Astaire, Kay Thompson e Audrey Hepburn racchiudono nei loro volti tre epoche del genere. Astaire, re incontrastato dello stile anni trenta, ne rievoca i fasti attraverso la sua classe innata, il suo essere gentleman in tutto e per tutto. La sua inconfondibile danza è delicata, svolazzante, piena di inventiva ed amore per la vita. Il suo naturale affrontare la quotidianità, accennando qua e là coreografie, e l'incosciente scioltezza nel superare le avversità sono doti destinate a rimanere rare. L'americano anni cinquanta sente il bisogno di esplicitare una vitalità più aggressiva, è agitato, nervoso, limita il suo vagabondare con la testa fra le nuvole. Identifica la propria immagine con quella di Kay Thompson. L'attrice, dall'enorme esperienza teatrale, è energica e poliedrica. Un vero e proprio animale da palcoscenico, sicura, perfettamente padrona dei propri mezzi e dello spazio circostante, emancipata, fantasiosa, piena di talento. Una forza della natura tutta dinamicità e fisicità. Ma fra la prorompente immagine che all'uscita di *Funny Face* rispecchia il presente e la dolceamara nostalgia del passato già si intravede il percorso che il cinema prediligerà negli anni successivi. Lo spostamento verso la sintassi più canonica della commedia sofisticata si percepisce nella scelta del ruolo della protagonista per Audrey Hepburn. La diva senza età, icona di eleganza e raffinata femminilità non è né ballerina né cantante; non ha niente a che fare con la complessa macchina produttiva del musical. Rappresenta, negli occhi ormai distanti dello spettatore contemporaneo, il genere a cui il gusto del pubblico stava approdando.

## **6. le digressioni musicali**

Anche in *Funny Face* i numeri musicali sono il centro di interesse dell'intera pellicola. Sebbene siano principalmente di breve durata e

raramente i protagonisti si abbandonino completamente alla fantasia ed alle associazioni libere, essi sono da considerare piccoli gioielli disseminati nel tessuto della trama e perfettamente amalgamati con essa. L'integrazione totale di canto-danza ed azione è una conquista comune a tutto il decennio, oltre ad essere una peculiarità espressiva sia del regista che del coreografo Eugene Loring. Nella sua lunga collaborazione con Fred Astaire, Loring ha sempre ricercato la naturalezza nell'inserimento delle digressioni musicali pur non privandosi della vocazione al surreale.

In *Funny Face*, inoltre, è evidente l'intento di caratterizzare ulteriormente i personaggi attraverso il loro approccio verso l'espressione artistica. Nel caso di Fred Astaire il "vizietto" del ballo è talmente radicato da premere costantemente contro i confini del comportamento comune per potersi esprimere. Astaire è il pressante stimolo di sé stesso: si pone in atteggiamento di ambiguità, sembra pronto a cogliere ogni pretesto per improvvisare un tip tap. Il suo personaggio è noncurante delle convenzioni culturali; lo spostamento da un registro all'altro non risulta traumatico. Più volte all'interno del film il confine fra la gestualità quotidiana e la danza si fa sottile, quasi impercettibile. Per Audrey Hepburn e Kay Thompson gli spunti che permettono il passaggio alla dimensione artistica sono principalmente connessi allo svolgersi degli avvenimenti. Sono la risposta emotiva, la traduzione in libera fisicità di ciò che accade. In particolare il personaggio di Audrey Hepburn necessita di un fondamento negli eventi che giustifichi la scelta dell'artificio, che poco si addice alla sua natura. Jo, infatti, comincia a liberare la propria espressività alla scoperta di realtà alternative alla sua claustrofobica libreria. Progressivamente, con l'aiuto degli altri interpreti, riesce ad acquisire maggiore dimestichezza con la propria versione artistica. Tuttavia, per



quanto si possa constatare un'evoluzione nel personaggio, la sua disinvoltura rimane minore rispetto all'elasticità del coprotagonista e della *fashion guru* Maggie Prescott. Stanley Donen sfrutta con sapienza l'inesperienza di Audrey Hepburn nei campi della danza e del ballo tramutando l'insicurezza dell'attrice in caratteristica del personaggio. Quando la sua danza è individuale, la rigidità intellettuale si esplica in movimenti automatici, quasi a scatti, astratti, animaleschi, concettuali. Il suo canto è timido, insicuro, si abbandona difficilmente alla melodia. Esprime così il suo volersi fare portavoce di una corrente tendenzialmente spirituale, sprezzante di ogni materialismo. È il contatto con l'indiscusso re della danza Fred Astaire ad alleviare le asperità del fondamentalismo del personaggio. La protagonista è da lui guidata verso movimenti più fluidi ed armonici, verso una vocalità più libera, è introdotta alla redenzione attraverso l'arte. Fra le braccia rassicuranti di Astaire ogni pedante concettualismo si stempera nella scelta della dimensione artistica come risoluzione dei conflitti umani. L'ingresso di Jo nel criticato mondo della moda costituisce, infatti, un vero e proprio conflitto morale, risolvibile esclusivamente attraverso l'arte. Non solo il momento musicale si presenta spesso come unico proseguo della vicenda a livello logico: ogni dettaglio che compone le scene precedenti ad una digressione sembra suggerirne l'inizio imminente. Lo spettatore percepisce che la scena acquista progressivamente un ritmo, sente l'ingresso timido della melodia, si accorge della disposizione dei personaggi che modificano l'abituale gestualità.

Donen offre allo spettatore una diversa concezione della digressione musicale per ogni sequenza proposta. In questo modo ha la possibilità di evidenziare le peculiarità di ognuno dei protagonisti. Fred Astaire è generalmente lasciato alla libera creazione di coreografie spontanee. Ogni passo è succube del suo talento, gli ostacoli

dell'ambiente non condizionano il suo flusso di intuizioni. Kay Thompson, nella sua vitalità ed energia, costituisce agevolmente il centro della scena. È spesso accostata ad una *chorus line*, perché, nel suo essere trascinate e carismatica, ne è la degna leader. Audrey Hepburn impersona il lato intimista, introspettivo, timido della fruizione dell'espressione artistica ad uso personale. Sempre in bilico fra razionalità e sentimento è condizionata da ciò che le accade. Alternativamente lascia prevalere l'uno o l'altro aspetto della sua personalità. L'ambivalenza del personaggio, che si trova spesso a metà strada fra due realtà contrastanti, sta nel racchiudere in sé pulsioni opposte ma accostabili. La soluzione è che sia il sentimento a prevalere, o meglio la tensione verso l'arte in direzione di una visione più estetica della vita.

### **6.1 Think Pink**

Già dai primi fotogrammi del film, ad esempio, l'immagine aggredisce chi guarda con una cura estrema nella scenografia e nel colore e con un ritmo incalzante che trova il suo logico apice nel momento musicale. L'infaticabile *fashion business* indaffarato nella ricerca del trend dell'anno è prostrato ai piedi della geniale Maggie Prescott nell'attimo in cui una sua felice intuizione risolve un cruccio professionale. Il flusso creativo della troupe al lavoro si trasforma in un frenetico brainstorming sotto forma di canto e danza. La nuova appassionante idea, destinata a condizionare il futuro della moda americana, consiste, in realtà, nella semplice scelta di una particolare tinta di rosa da applicare ad abbigliamento ed accessori. Apparentemente sciocco ed irrealista, questo spunto è in realtà altamente risolutivo dal punto di vista scenico. Sull'onda delle prime sporadiche idee riguardo al nuovo motto della donna americana, *Think Pink*, la vulcanica Maggie Prescott srotola un campione di seta rosa sul

pavimento. Da quel momento la scena si trasforma radicalmente. L'acclamato rosa si spande in ogni angolo dello schermo dando vita all'entità della rivoluzione che si sta compiendo. Dando vita soprattutto alla catena di idee che il colore evoca nella mente della direttrice di *Quality* e delle sue collaboratrici. Le intuizioni si visualizzano di fronte all'occhio dello spettatore: non nascono l'una dall'altra, si susseguono con agilità. La semplice accumulazione di concetti diretti è, infatti, impreziosita da soluzioni tecniche di sperimentazione sull'immagine quali l'uso dello *split screen*, del *freeze frame*, del *rallenty*, l'inversione e la variazione dei colori. Il tutto inserito su sfondo neutro, su un paesaggio mentale. Tutta la frivola energia della digressione tematica si riversa in una brevissima coreografia corale in cui la rivoluzione coloristica postulata dalla Prescott si è ormai compiuta. Al ritorno nel mondo reale le idee confuse sulla supremazia del rosa nella vita delle americane ha assunto forme ordinate e simmetriche, pur esprimendosi ancora nel linguaggio artefatto di danza e canto. Il primo numero di *Funny Face* non si abbandona totalmente alla fantasia, sebbene nel complesso risulti molto ricco e gli spunti siano promettenti. Il cantato di Kay Thompson, ed in parte della sezione corale, ricorda spesso un recitativo, le melodie si schiudono e si sviluppano con riluttanza. In sostanza si ha la sensazione che non ci si allontani più di tanto dal parlato. Lo stesso vale per la danza, da cui gli interpreti non sono mai completamente trascinati e che, dopotutto, è rilegata ad una sezione piuttosto marginale della sequenza. La forza di *Think Pink* è più che altro affidata all'impatto visivo delle componenti scenografiche. Il regista dimostra di poter rendere un'idea di coreografia esclusivamente con l'uso sapiente dell'immagine.

## **6.2 How Long Has This Been Going On?**

Una coreografia totale stenta a liberarsi anche nel numero

successivo. L'esigenza e la spinta verso canto e danza è, anche in questo caso, attivata da una scoperta personale, da una sorta di campanello d'allarme emotivo. Dopo lo sconvolgimento fisico che la troupe di *Quality* ha apportato alla piccola libreria di *Greenwich Village*, Jo, baciata improvvisamente e senza motivo da Dick, si trova a dover fronteggiare una ben più complicata rivoluzione sentimentale. Il gesto di Dick dà il via ad insicure riflessioni sulla possibilità della giovane di cambiare la propria vita. L'espressione di questa tempesta emotiva non può che essere un canto timido ed appena accennato che si abbandona alla melodia quasi esclusivamente nel ritornello, *How Long Has This Been Going On*. La riflessione personale ed intima è amplificata dalla tecnica. I movimenti di macchina sono delicati ed introspettivi, tendono ad evidenziare l'espressività del viso dell'attrice riconducendo spesso i campi larghi a primi piani. Il volto ha molta rilevanza in quanto è ad esso, più che al resto del corpo, che l'esemplificazione dei sentimenti è affidata. La coreografia è, infatti, scarna, costituita principalmente da movimenti molto comuni, ricorda la naturale gestualità di chi si sente pervaso da un nuovo spirito. Grande carica espressiva è invece affidata alle scenografie ed al costante gioco di affinità-contrastanti del colore. L'ambiente intellettuale è squadrato, regolare, studiato. Jo è continuamente incorniciata da geometrie che la incasellano in uno spazio in cui è imprigionata. La passione di Donen per la scomposizione dello schermo in settori assume qui caratteristiche contrastanti rispetto agli esperimenti tecnici di *Think Pink*. Diventa simbolo di una cerebralità da cui è necessario scappare: le scenografie stesse, nella loro rigidità, richiamano l'esigenza di un cambiamento. Il colore si candida ancora una volta ad artefice della rivoluzione. Il cappellino sgargiante, abbandonato dalla modella all'interno della libreria, è assunto da Jo a simbolo del proprio desiderio di scoprire le logiche di un mondo a lei

sconosciuto. Il contatto con un insignificante oggetto libera temporaneamente i suoi reali desideri. Al termine del breve sogno ad occhi aperti tutto torna apparentemente com'era prima. In realtà i presupposti per un cambiamento radicale sono già stati creati. La sequenza è complessivamente molto breve e, per quanto riguarda la costruzione della coreografia, apparentemente semplice. La maestria del regista sta nel saper utilizzare e rendere significativo ogni elemento di cui il mezzo cinematografico dispone: immagine, colore, musica, parola, gesto, danza. Niente è lasciato al caso, ogni dettaglio è pensato con precisione. Questo piccolo momento digressivo è un saggio di arte totale le cui qualità stanno anche in ciò che è detto sottovoce, accennato, suggerito. Tutto il film si pone in un'ottica misurata ma in sé completa. Il regista non si priva di nessun trucco del mestiere. Riesce a rendere un messaggio artistico perfettamente qualificabile pur senza ricorrere alle grandi coreografie corali che erano state una caratteristica del genere. Lo spostamento verso i canoni della commedia è evidente proprio in questi tratti di intimismo.

### **6.3 *Funny Face***

L'atmosfera è grande protagonista del numero che dà il nome al film, *Funny Face*. In fuga dal cannibalismo estetico della redazione di *Quality*, Jo si rifugia nella camera oscura dove Dick è intento a lavorare sui negativi del volto della ragazza stessa. Lo spettatore passa in brevissimo tempo da un ambiente luminoso e spazioso ad una stanzetta angusta e mal illuminata da una luce artificiale. La sensazione è quella di sprofondare in una sorta di realtà parallela. La scelta ha effetti volutamente contrastanti. Decidere di ambientare l'azione nel tipico rosso fosco delle sale di sviluppo può sembrare in parte un eccesso di realismo. D'altro canto l'illuminazione scarsa implica una perdita di definizione nell'immagine. Prevale, di

conseguenza, la sensazione che il regista prediliga l'astrazione totale. Le figure dei due attori risultano appiattite, i contrasti dei colori si affievoliscono. I protagonisti rimangono gli unici ad essere chiaramente riconoscibili, mentre gli oggetti concorrono a costituire uno sfondo indistinto, mosso qua e là da qualche variante. I momenti di intimità fra Audrey Hepburn e Fred Astaire sono sempre inseriti in un'ambientazione volutamente favolistica. Lo spettatore, così, non può avere dubbi su quella che sarà l'evoluzione della vicenda. Ciò non toglie che le soluzioni visive siano estremamente affascinanti. Forse grazie alla naturale attitudine all'astrazione di Astaire, *Funny Face* è il primo momento apertamente danzato e cantato. Non solo: è il primo vero duetto fra i protagonisti. Questo carica la scena di forti aspettative da parte dello spettatore. Nonostante ciò il corteggiamento non è ancora esplicito: la coreografia rimane discreta, il brano musicale non è romantico. I protagonisti non sono ancora legati sentimentalmente. Il duetto è, piuttosto, energico e dinamico, informale. Astaire si abbandona dolcemente alla melodia in un crescendo di vitalità. La loro danza assume l'aspetto di gioco, ha una forte componente di spontaneità e divertimento. Già durante il dialogo fra i due, la gestualità ripetitiva del fotografo intento allo sviluppo dei negativi assume, grazie alle movenze leggiadre che egli riesce ad imprimere, un ritmo incalzante. Questa energia sfocia ben presto in coreografia. Nei suoi movimenti spontanei e trascinati, Dick coinvolge anche Jo, che si lascia sedurre, prima un po' impacciata poi progressivamente più consapevole, da un elegante duetto. I corpi si fondono letteralmente nell'indeterminatezza delle sfumature di colore, l'atmosfera è sospesa. L'entusiasmo dell'espressione artistica tramuta gli oggetti in improbabili spunti coreografici, animandoli. Il ballo esplica in questa scena la sua funzione più comune, quella di accostare i due personaggi principali, di

visualizzare le tecniche di corteggiamento anche se ancora implicite. Tutta la forza espressiva è lasciata ai movimenti leggeri, grazie anche ad una macchina da presa che si dimostra poco invadente. È il corpo umano che con maggiore precisione definisce gli spazi, li riempie, li utilizza a proprio favore, li sostituisce. Quando la danza finisce, il volto di Jo è sotto il riflettore ma questa volta non nella versione di negativo. Improvvisamente lo sguardo è costretto a riabituarsi ai colori naturali. Questo semplice espediente visivo avvisa che il sogno è momentaneamente sospeso. Il ritorno alla quotidianità è progressivamente preparato. Il ritmo comincia a rallentare, la realtà torna ad essere protagonista. In ogni caso la nuova vita di Jo non è più un'ipotesi lontana, sta per essere reale. L'energia di Dick ha raggiunto lo scopo di renderla consapevole. Ecco che i due mondi accennano ad accostarsi in un terreno neutro. È il luogo dei sentimenti, il luogo dell'arte più volte visto come spazio di incontro per qualsiasi tipo di contrasto.

#### **6.4 *Bonjour Paris***

Nel clima di accumulazione che è ormai venuto a crearsi, *Bonjour Paris* costituisce un'ulteriore variazione. Il numero armonizza i tre differenti stili dei protagonisti in un ensemble unico. I personaggi sono estrapolati dal loro habitat naturale e trascinati in esterni in una Parigi da favola dove la spontaneità prende il sopravvento. È praticamente impossibile identificare il fulcro dell'interesse: l'attenzione è ugualmente richiamata dagli attori, dalla città, dalle comparse. La musicale è vitale, il canto entusiastico ed informale. I protagonisti non si amalgamano all'ambiente ma lo valorizzano. Lo esaltano attraverso l'entusiasmo del loro canto che si fa spiegato, libero e vitale. L'espressione artistica assume ancora una volta una valenza differente. Ballare e cantare amplificano il sovraccarico di bellezza di cui già la città dispone. Le

inquadrature dal basso esaltano la figura umana inserita nelle grandi architetture parigine in un inno al piacere estetico come scopo da perseguire.

### **6.5 Basal Metabolism**

La ricerca della bellezza è un'esigenza. Anche la rigida Jo vi si arrende. Ormai diventata una modella, quando si trova di fronte all'obiettivo di Dick pretende l'immedesimazione nel personaggio per poterne rendere l'espressività. Sentimento ed immagine del sentimento hanno bisogno di un contesto che li giustifichi, non si producono dal nulla. Ogni tipo di trasporto artistico necessita di un'ispirazione, così che l'arte possa nascere direttamente dalla vita e rifletterla anche nella maggiore astrazione. È esattamente ciò che accade in *Basal Metabolism* per la danza concettuale di Jo. Nel fumoso e cavernoso caffè della *Rive Gauche*, la protagonista dichiara la sua concezione della danza come intima necessità comunicativa. La speculazione filosofica la porta naturalmente al desiderio di espressione fisica, come se immaginazione, razionalità e corporalità non fossero separate da una distanza. La coreografia improvvisata di Jo è animalesca, spontanea, ironica, meccanica e spigliata allo stesso tempo, ispirata, irrazionale. Pur non avendo uno stile unitario richiama indistintamente tip tap e danza classica. Questa tecnica sembra suggerire che il bagaglio culturale riguardo al ballo sia presente in chiunque e pronto in ogni momento ad esprimersi. L'accompagnamento musicale stesso è all'insegna del pastiche. In *Basal Metabolism* si nascondono, si mischiano, si contaminano e scambiano i temi portanti di tutte le melodie di *Funny Face*. Il regista ipotizza che partendo da un desiderio espressivo e linguistico, con la sola forza della propria passione, si possa creare l'intrattenimento. L'arte, se individuale e liberatoria, non è necessariamente *off limits* per i più. Nell'ottica della fruizione personale, come conseguenza di un'esigenza interiore, può anche non essere sostenuta da una professionalità. Per



questo l'effetto terapeutico dell'espressione artistica è fortissimo. La danza intimista di Jo diventa momento artistico di valore perché inserita in un progetto più ampio. Lo spettatore concepisce contemporaneamente la naturalezza dell'improvvisazione e la precisa pianificazione che sottende tutta la sequenza. Dai costumi dei ballerini, che si trovano occasionalmente ad accompagnare Jo, ai giochi di luce rosse, verdi e blu nella nebbiolina ingannevole dell'asfittico ambiente intellettuale, ogni elemento della scena concorre alla creazione di un'atmosfera unitaria. La maestria sta nel saper rendere un'idea di improvvisazione e di estemporaneità pur nei più dettagliati margini di un progetto registico a priori. La stessa logica dell'associazione mentale libera appare, agli occhi di chi guarda, come un'inconsapevole produzione immediata, anche nel suo essere finemente calcolata nei minimi dettagli.

### **6.6 *Let's Kiss and Make Up***

Il numero *Let's Kiss and Make Up* è l'unico vero sketch realmente basato sul flusso creativo astratto. Dick, nel tentativo di recuperare la fiducia e l'affetto di Jo, feriti dalla sua mancanza di sensibilità, si esibisce in una danza di corteggiamento che assume, nel suo svilupparsi, risvolti inaspettati. Fred Astaire comincia a cantare la propria dichiarazione di pace inerpicandosi con agilità sul balcone dell'innamorata. Subito dopo si impadronisce di tutto lo spazio del cortile che lo circonda, percorrendolo in lungo e in largo, misurandolo, facendolo proprio. La notte e l'insipido edificio non avrebbero probabilmente più niente da suggerire all'artista se un elemento disturbante non desse il via ad una fantasiosa reazione a catena. Interrotto dal lento passaggio di una mucca su un furgoncino, Dick si ricorda di avere la fodera del proprio impermeabile color rosso e di trovarsi in uno spazio circolare che evoca un'arena. È inevitabile che con questi presupposti prenda il via

un'energica corrida contro un nemico immaginario. La musica si distacca completamente dalla melodia romantica dell'esordio del brano per seguire il vaneggio del protagonista. Il sottofondo diventa latineggiante, acquisisce un ritmo più marcato, più solenne, a tratti quasi inquietante. La danza è dominata da movimenti rapidi ed agili in cui grande spazio è dato al potere evocativo degli oggetti. Impermeabile ed ombrello assumono forme diverse, si tramutano in spada e mantello dell'intrepido sfidante della morte, prendono vita fra le mani dell'abile ballerino in un'esplosione di immaginazione e di vitalità. Tutto il gusto coreografico di un decennio è racchiuso nello spirito agitato, energico, violento, padrone di sé delle evoluzioni di Astaire. Il numero è succube del trascinate susseguirsi di soluzioni geniali accostate l'una all'altra con naturalezza e maestria. Inutile tentare di trovare un senso logico all'insieme. Sebbene il volo di fantasia sia giustificato da un evento reale, la connessione con il messaggio del cantato è ormai persa. Abbandonato temporaneamente il realismo, *Funny Face* si riappropria della poetica della realtà che scivola nel sogno tipica degli anni cinquanta. Musica e danza si ridefiniscono come soluzioni contro gli ostacoli della vita, come migliore mezzo di sopravvivenza nei momenti difficili. Non importa se l'insormontabile scoglio è, nel caso del film, niente di più di un passeggero bisticcio tra innamorati. Dopo la rocambolesca esibizione, Jo non può che perdonare Dick ed instaurare il rapporto su basi pacifiche.

### **6.7 On How To Be Lovely**

Se *Let's kiss and make Up* è una celebrazione della filosofia anni cinquanta, la digressione *On how To Be Lovely* si presenta come un omaggio alla tradizione tipicamente teatrale. I brevi e concisi consigli di Maggie a Jo su come affrontare l'impatto con la stampa si configurano come un duetto fra attore e spalla. La danza è bidimensionale e

meccanica, il cantato è costruito su echi. Le due attrici sono posizionate su un vero e proprio palcoscenico ancora in preparazione, addobbate con costumi di fortuna, salutano un immaginario pubblico a fine esibizione. La finzione cinematografica e teatrale è completamente messa a nudo perché non è un limite. È la forza stessa dei due mezzi. L'evocare un breve sketch del musical degli esordi assume toni affettuosi. Lo spettacolo è fantasia, si può fare entertainment anche se i costumi sono tovaglie e tovaglioli e nel bel mezzo del palcoscenico c'è una scala aperta: lo spettacolo è ovunque.

### **6.8 Marche Funèbre e Clap Yo' Hands**

Il messaggio di tensione completa verso l'espressione artistica è ancora più forte in *Clap Yo' Hands*. Per entrare in piena regola nel club degli enfaticalisti, riuniti nell'appartamento di Flostre, Maggie e Dick si travestono da improbabili intellettuali. Non solo: devono esibirsi in un breve show che si addica all'ambiente e, soprattutto, ai presenti. Prima di appropriarsi della scena, però, Maggie è attirata dall'esibizione di una giovane. Il brano straziante dipinge con ironia il mito dell'amore-odio tragico. La cantante dichiara di aver riconosciuto il sentimento profondo per il proprio amante solo dopo averlo pugnalato. Maggie traduce simultaneamente dal francese, storpiando il testo per smascherarne il ridicolo. L'assurdità è, comunque, già palese nello stile canoro dell'intellettuale. Il brano è a tratti urlato, la voce piena e sofferta è sporcata continuamente da sospiri espressivi portati all'estremo e da dissonanze ricercate. Il breve numero non può che concludersi con un pianto collettivo che lascia lo spettatore perplesso e divertito. *Marche Funèbre* è l'unica digressione in cui l'espressività è affidata esclusivamente al potere della musica ed, in particolare, della voce. Ne scaturisce un'esilarante e tagliente parodia dell'élite culturale accecata

dalla certezza di una superiorità morale.

L'intento dissacrante si avvalora con l'ingresso in scena di Maggie e Dick. I due esprimono i propri egoistici intenti mascherandoli inizialmente sotto le spoglie di una seria ed ermetica esibizione. Pur continuando a cullarsi con successo nella parte, lasciano trasparire chiaramente la loro naturale predisposizione all'apparire e la loro anima giocosa. In breve liberano vitalità ed inventiva, impossessandosi dello spazio in ogni direzione. Ora il palcoscenico di cui dispongono è completamente circondato da un pubblico che è realmente osservatore. Per la prima volta in *Funny Face* si esamina la prassi dello spettacolo nello spettacolo, come omaggio alla tradizione del musical che rappresenta sé stesso mettendo in scena le vicende, ad esempio, di una compagnia teatrale. Lo spettacolo è a misura d'uomo: gli attori producono ed eseguono la musica, il canto, la coreografia, disegnano gli spazi sfruttando le scenografie. Il canto energico e dinamico di Maggie si fonde con il timbro più pacato di Dick in un equilibrio che cattura. Kay Thompson è assolutamente trascinante, la sua voce potente, acuta ma quasi mascolina riempie l'atmosfera. L'improvvisazione ironica riesce nell'intento di avvicinare i due mondi della moda e della cultura perché è un linguaggio universale. Anche ignorando il messaggio che la singola esibizione traghetta, lo sguardo non può non rimanere positivamente colpito dall'armonia e dalla bellezza dell'insieme.

### **6.9 *He Loves and She Loves e 'S Wonderful***

L'ultimo omaggio nostalgico, nonché ulteriore soluzione stilistica per la digressione musicale, è *He Loves and She Loves* e *'S Wonderful*. Sono sequenze gemelle, ambientate nello stesso irreale quadretto bucolico-agreste di una Francia sempre più da cartolina. Entrambe celebrano l'amore conquistato di Jo e Dick. *He Loves and She Loves* è più ricco, più

elaborato. Il secondo è una ripresa, un rafforzamento dell'immagine precedente. In *He Loves and She Loves* i protagonisti si dichiarano finalmente il reciproco amore. Il duetto che segue non è più un corteggiamento come era accaduto in *Let's Kiss and Make Up* o in *Basal Metabolism*. È una celebrazione, l'esaltazione di una conquista avvenuta. Le agitazioni, le tensioni delle esibizioni precedenti sono svanite, le movenze sono fluide, naturali, delicate, leggiadre, apertamente ispirate alla danza classica. Il canto è dolce, la melodia romantica e commovente. Di grande rilevanza è la scelta dell'ambientazione completamente e volutamente favolistica. I personaggi interagiscono direttamente con lo spazio sfruttandolo solo nel momento in cui vengono traghettati da una sponda all'altra del ruscello su una tavola di legno. L'interesse verso l'ambiente è, invece, nel vederli perfettamente inseriti in esso. I due attori sembrano disegnati ad immagine e somiglianza del luogo in cui si muovono. Ad esempio la scelta dell'utilizzo di colori pastello per i costumi, concorre alla creazione di una tavolozza uniforme. Grande rilevanza assume, inoltre, il gusto per la scelta delle inquadrature. Donen incornicia letteralmente i suoi personaggi tra le fronde, la chiesetta all'orizzonte, il ruscello. Con una scelta per l'esagerazione totale nella connotazione dell'ambiente, le due sequenze coronano il gusto figurativo di tutto il film. Viene naturale domandarsi se certi spudorati cliché stilistici come il fiume, i cigni, il cielo azzurro, la nebbiolina risultassero terribilmente già visti al pubblico allora contemporaneo. Probabilmente l'assunzione di così chiari luoghi comuni nascondeva una celata ironia diretta a tutto, a tutti e a sé stessi. Oppure, semplicemente, il cinema di quel periodo ha creato quei cliché che ancora oggi risultano perfettamente riconoscibili.

## **7. la sperimentazione tecnica: l'immagine come coreografia**

Nel tentativo di unificare i linguaggi che compongono il variegato

strumento cinematografico tecnica e sperimentazione visiva assumono una posizione molto rilevante. Le peculiarità del mezzo cinematografico, che lo distinguono da altre arti, vengono sfruttate in tutte le possibilità che possono offrire. In questo modo il film tende a porsi come ideale equilibrio dei diversi linguaggi artistici, valorizzando ogni tipo di espressione. In *Funny Face* la natura prevalentemente cinematografica viene ribadita con forza nella sequenza del servizio fotografico.

L'infaticabile macchina commerciale della moda si è ormai messa in moto e Jo ne è l'ingranaggio principale. L'intensa sessione di lavoro che aspetta lei e Dick consiste in una settimana non stop di meravigliose fotografie in giro per la *Ville Lumière*. Lo scopo è interpretare l'immagine della nuova donna americana, di rivoluzionarne le regole di stile. L'apparentemente freddo compito di ritrarre la modella agghindata con abiti appariscenti assume, inaspettatamente, i contorni di una continua creazione spettacolare estemporanea. Da perfetta intellettuale, Jo non ama agire a caso: necessita di un filo logico da seguire per potersi immedesimare nell'immagine di perfezione richiesta. Prontamente Dick riesce ad avere la fantasia di proporle ogni giorno un nuovo entusiasmante copione da personalizzare ed un accattivante personaggio. Ecco che ogni abito porta con sé un infinito bagaglio evocativo. Con la massima libertà Jo si immedesima in Anna Karenina, in Isotta, in una pescatrice parigina, in una sognante idealista nell'attesa del principe azzurro. Scomodare un paio di pesanti personaggi della letteratura e della musica operistica al solo scopo di rendere una foto di moda maggiormente passionale può sembrare blasfemo. Ma il messaggio che ne sembra fuoriuscire è estremamente accattivante. Il regista infila, fra le righe, un ulteriore richiamo alla ricerca dell'apertura mentale nell'approccio verso qualsiasi tipo di forma artistica. In linea con la migliore tradizione del musical hollywoodiano propone allo

spettatore l'alternativa della contaminazione, il valore della citazione inserita in un contesto anche distante. Le differenti discipline artistiche non dovrebbero essere separate da barriere temporali o da pregiudizi di valore. L'arte è un patrimonio immenso e variegato, troppo prezioso perché venga sezionato in categorie chiuse in sé stesse. Troppo affascinante perché ci si dimentichi (come spesso accade) che uno dei suoi principali scopi è quello di provocare puro piacere estetico in chi ne usufruisce. Allora si può anche giocare con l'arte, sfruttarla a proprio piacimento, citare mostri sacri all'interno di conversazioni comuni, svegliarsi una mattina e scoprirsi modella ed attrice. L'importante è circondarsi di bellezza. Impossibile non individuare in questo un contrasto di fondo, o perlomeno una forte ambiguità, con un altro aspetto dominante del fare cinema alla maniera di Stanley Donen: la ricerca costante della professionalità in ogni ingranaggio del grande meccanismo spettacolare, dall'interprete al tecnico. L'universo incantato del musical anni cinquanta sembra proporre uno stile di vita dominato dall'impulso artistico spontaneo ed alla portata di tutti. Allo stesso tempo, però, affida l'esecuzione ad esperti del campo, portando il virtuosismo talvolta a livelli estremi. In pratica dichiara contemporaneamente il carattere elitario della vocazione al mondo dello spettacolo e il valore della fruizione artistica personale. Nel cinema di Donen queste due realtà riescono ad esistere senza escludersi. Convivono proprio grazie alla passione che straborda dalle scene. È innegabile che le qualità artistiche siano rare ed indispensabili perché un prodotto spettacolare possa essere effettivamente definito opera d'arte. Ciò non toglie che il piacere estetico possa risiedere anche nell'improvvisazione di una performance personale. Insomma, il timido ed impacciato canto della Jo Stockton di *How Long Has This Been Going On* ha un valore artistico non minore delle virtuosistiche evoluzioni del

Dick Avery di *Let's Kiss and Make Up*. Mette in scena un approccio vincente nei confronti dell'arte: l'atteggiamento del gioco, della passione, dello sfogo, dell'espressione di un'intimità altrimenti repressa. Immedesimandosi in una Audrey Hepburn nuova alle discipline del canto e della danza eppure perfettamente a suo agio nel ruolo, il pubblico impara a percepire lo spettacolo anche nella propria vita, a ricercarlo, a crearsi un mondo popolato esclusivamente da bellezza. La spettacolarizzazione della vita si dimostra essere la chiave di volta per la riuscita del servizio fotografico. Una volta superato lo scoglio della sua innata rigidità, Jo riesce agilmente ad interpretare ogni personaggio che Dick le sottopone. Arriva addirittura a fare sua questa logica, costruendo essa stessa il proprio universo fittizio. Il risultato è un'indimenticabile carrellata di fotografie artistiche valorizzate da variopinti effetti visivi. La realizzazione di questa sequenza ha potuto vantare la supervisione del grande fotografo Richard Avedon, cui il personaggio interpretato da Fred Astaire è ispirato. Tutta la vitalità del suo stile è racchiusa in sei scatti la cui caratteristica più evidente è la spontaneità. In ogni scena la fissità dell'immagine fotografica è preceduta, per contrasto, da un eccesso tutto cinematografico di cura nel movimento. La scena è un crescendo, un continuo assestamento del personaggio alla spasmodica ricerca della fuggevole espressione che racchiuda l'anima del momento. La posa si fissa inaspettatamente nel fotogramma, per poi riconquistare immediatamente il movimento ma solo nel suo aspetto più superficiale. Nel momento in cui il fotogramma si blocca è la fotografia a prendere il sopravvento. Il solo movimento che questo tipo di immagine può prevedere comporta l'alterazione degli effetti di colore, il suo posizionamento all'interno della cornice dello schermo. L'intento di attribuire mobilità alle fotografie si esplica spostandole, ruotandole, moltiplicandole, togliendo ed aggiungendo colori, passando dal



negativo al positivo e viceversa. Una vera e propria coreografia inorganica. Era la stessa volontà del regista fare in modo che la sequenza acquisisse la valenza di un numero musicale in tutto e per tutto. Per il raggiungimento dell'effetto come al solito non si è privato di nessuno degli espedienti di cui un cineasta può disporre: un montaggio attivo, un ritmo incalzante, un uso del dialogo frenetico e quasi automatico, un'estrema varietà nella scelta dell'ambientazione e dell'illuminazione. Il risultato è un appassionante e, nella sua irrealtà, onirico giro di valzer che sapientemente sposa due discipline artistiche la cui parentela è molto prossima ma le cui caratteristiche sono distanti. Così il frenetico ed affascinante disordine del cinema si organizza nella forma compiuta ed incorruttibile della fotografia che dimostra, però, di possedere al suo interno un'implicita vocazione al movimento.

## **8. la satira sociale**

La frenesia creativa dei protagonisti nelle prime fotografie si stempera verso la classica atmosfera che caratterizza gli attimi meravigliosi che volgono verso un'inesorabile fine. Più che un ingresso trionfale nel pianeta moda, per Jo terminare il servizio fotografico significa non lavorare più a strettissimo contatto con colui di cui si è ormai innamorata. In questo intenso clima di dubbio, scaturisce in entrambe i personaggi il coraggio di azzardare una dichiarazione d'amore. L'intera scena è talmente sovraccarica di stereotipi dell'idillio da rischiare di risultare nauseante, banale, alla ricerca dell'effetto gratuito. Può sfuggire un interessante dettaglio che dice molto riguardo all'espressione implicita dell'erotismo. Non bisogna dimenticare che *Funny Face* è ancora largamente soggiogato dalle ferree regole di censura del Codice Hays. Dick bacia appassionatamente (per quanto appassionato può essere un bacio nel 1957) Jo nel corso di una normalissima conversazione. Apparentemente il gesto è ingiustificato.

Com'è ormai abitudine, egli cerca di acclimatarla ad un nuovo personaggio spiegandole l'atmosfera che vorrebbe ottenere per l'ultima fotografia del servizio. Sopraffatto dalla passione che prova per la ragazza, interrompe la sua declamazione per baciarla. Per un attimo esce dalle convenzioni, che li hanno attanagliati dal momento in cui si sono conosciuti, per far scaturire il desiderio. Il bacio risulta spiazzante proprio perché inaspettato. Ma non è il più ardito nella loro carriera di colleghi. Il loro primissimo contatto avviene poco dopo aver fatto conoscenza. Lei, ancora libraia invasata di filosofia, e lui, ancora fotografo disilluso e vaccinato contro i sentimenti, si trovano a riordinare l'uragano che la troupe di *Quality* ha generato nella piccola libreria. Nel tentativo di rompere il ghiaccio improvvisano una formale conversazione. Ma il fotografo mondano non ha bisogno di aspettare che il ghiaccio sia rotto per prendere l'indifesa enfaticista (ed il pubblico) alla sprovvista nel bel mezzo di un significativo monologo filosofico. Ed ancora, durante il servizio fotografico, Dick sfrutta l'occasione offertagli dalla sua stessa storiella su Anna Karenina per piazzare un secondo bacio. Piuttosto audace se si considera che il puritanesimo della società americana degli anni cinquanta avrebbe previsto per loro rapporti esclusivamente professionali.

Ma l'intento del regista non sembra in questo caso quello di disseminare sguardi infuocati di passione all'interno di castissimi scenari agresti o di occultare scottanti doppi sensi nei dialoghi dei personaggi. I personaggi stessi non riflettono esattamente lo stereotipo del sex symbol. Sebbene il loro amore in un tribunale sarebbe stato prontamente definito illegale la coppia risulta circondata da un'aura di purezza e da una fisicità totalmente immateriale. Evidentemente l'effetto ricercato dal regista è quello di spiazzare qua e là lo spettatore con spunti di satira pungente verso la società. Il carattere inaspettato di queste scene

ricorda a chi guarda di trovarsi in una realtà alternativa in cui le convenzioni in fondo non interessano a nessuno e dove ogni certezza può essere ribaltata da un momento all'altro. I seriosi intellettuali sono viscidati molestatori, i topi da biblioteca sognano un futuro sfavillante sotto i riflettori, il cinico uomo di spettacolo è addirittura in grado di innamorarsi. Nell'ottica ironica ed elegantemente dissacrante dello sguardo di Stanley Donen, le scene d'amore sono esonerate dalla facile caduta nella mielosità. Sebbene lo spettatore sia tentato ad abbandonarsi troppo facilmente ad un giudizio superficiale, l'atmosfera è, invece, pensata per essere volutamente esagerata.

È proprio questo il grande fascino di *Funny Face*. Saper esaltare la grande tradizione del musical ed allo stesso tempo metterne in discussione i principi fondanti, dimostrando così di essere vicino alle nuove esigenze del pubblico. La sua collocazione all'inizio del declino del genere nella sua forma più classica lo rende un film complesso, forse ibrido, ricco di spunti di riflessione. La consapevolezza di questa fase calante è evidente nel tentativo di compiacere le nuove richieste dello spettatore pur stimolando costantemente la passione per le caratteristiche di questo genere. Sebbene la struttura generale possa trarre in inganno, trasmettendo al pubblico contemporaneo l'immagine di una commediola strappalacrime dallo scontato lieto fine, *Funny Face* ha, in realtà, un ritmo molto sostenuto, cattura lo spettatore fin dai primi fotogrammi. Il pubblico è immediatamente inserito in uno stile frenetico e si rende conto ben presto che questo sovraccarico di energia sfocerà in incantevoli numeri musicali. Ma il passaggio da un mezzo espressivo all'altro risulta talmente naturale da non urtare la sensibilità anche dello spettatore più scettico. Nel momento in cui anche le scene pensate per essere più tradizionali riescono a ricordare la logica del numero musicale il film raggiunge un livello di realismo interno che affascina. Per quanto

riguarda il fantasma del romanticismo gratuito, il film risulta tutt'altro che sdolcinato. Non solo le scene romantiche sono presenti nello svolgimento dell'azione in quantità decisamente esigue. L'ironia pungente che sottintende indistintamente ogni aspetto della trama provvede a far interpretare allo spettatore qualsiasi eccesso in un'ottica umoristica. L'ultimo ostacolo per la fruizione piacevole di questo film da parte del pubblico del XXI secolo potrebbe essere la tendenza all'evasione dal mondo reale. L'astrazione è raramente compiuta fino in fondo. La tendenza è piuttosto quella della ricerca di un vago barlume di realismo pur nell'affettazione di ballo e canto. Se proprio questa pulsione fondamentale, cui il musical è da sempre votato, non può essere razionalmente accettata, può perlomeno essere esaltata per il suo valore qualitativo oggettivo. Un giudizio anche elusivamente estetico del musical può essere sufficiente per intraprendere un viaggio all'interno di un genere pensato per essere intramontabile ed al contrario caduto nell'oblio.

## CONCLUSIONE

Il musical hollywoodiano classico è senza dubbio uno stile cinematografico ormai lontano. Ma è soprattutto un genere unico e, nella sua forma assunta fino agli anni sessanta, irripetibile. Creando appositamente un mondo fantastico, dove espressione artistica e quotidianità potessero convivere, ha reso possibile un equilibrio perfetto fra due realtà, un connubio indissolubile fra spinta verso il sogno ed esistenza comune. Nonostante anche il musical successivo abbia integrato in modo convincente numeri musicali a scene più tradizionali, il livello di astrazione raggiunto prima del declino è assoluto ed inimitabile.

Questa caratteristica, tuttavia, non deve apparire come un ostacolo alla visione. Lo spettatore è progressivamente accompagnato in un contesto trasfigurato senza che lo spostamento di registro risulti traumatico. L'unico stratagemma che il pubblico deve adottare è lasciarsi trasportare dal flusso di immagini e suoni, perdersi nel piacere estetico. Il carattere fortemente spiazzante delle digressioni giustifica la prevedibilità delle trame. Il centro dell'attenzione è volutamente spostato verso tutto ciò che è immaginazione, fantasia, evasione. La scelta per la finzione è però consapevole e guidata. La realtà, infatti, è sempre evocata più o meno esplicitamente, non abbandona neppure il surreale più estremo. Ogni elemento, interno o esterno al numero musicale, è rigorosamente studiato e curato. La manipolazione del quotidiano è affidata a sperimentazioni tecniche che, anche nell'era del digitale, sono d'effetto. Scenografie e costumi continuano ad esercitare un fascino irresistibile, forse proprio per il loro dipingere un'epoca persa. Infine le star non sono semplicemente icone di un tempo. Sono artisti completi, professionisti in grado di misurarsi con successo in ogni disciplina, dal canto alla danza alla recitazione. Il

risultato è uno spettacolo vario, contemporaneamente impegnativo e rilassante, piacevolmente dissacrante. Dall'insieme generale traspare una sottile ironia, tutt'altro che *démodé*, che concorre a definire il messaggio del musical. L'esplosione di immaginazione colpisce per l'infinita varietà di soluzioni visive, sceniche, tecniche che riesce a plasmare. Questo cinema testimonia la necessità di sdrammatizzare, di uscire dalla rigidità di categorie prestabili per conquistare una dimensione di libertà totale anche se immaginaria.

Sebbene i pregiudizi dello spettatore contemporaneo sul musical hollywoodiano classico nascondano un fondo di verità, essi si annullano se inseriti nel contesto che li ha prodotti. Alla fine di un percorso di analisi ci si rende conto che non esistono barriere reali che impediscano ad un pubblico, anche se scettico, di accostarsi alla visione. Non esistono motivazioni fondate perché lo spettatore del XXI secolo non debba apprezzare una fetta così rilevante di storia del cinema.

## BIBLIOGRAFIA

Rick Altman, *I generi di Hollywood*, in Gian Piero Brunetta (curatore), *gli Stati Uniti*, in *Storia del cinema mondiale*, Torino, Giulio Einaudi editore 1999.

Rick Altman, *Il musical*, in Gian Piero Brunetta (curatore), *Gli Stati Uniti*, in *Storia del cinema mondiale*, Torino, Giulio Einaudi editore 1999.

Alberto Boschi, *Dal muto al sonoro*, in Gian Piero Brunetta (curatore), *Gli Stati Uniti*, in *Storia del cinema mondiale*, Torino, Giulio Einaudi editore 1999.

Jean Loup Bourget, *Il cinema americano. Da David W. Griffith a Francis F. Coppola*, Bari, edizioni Dedalo 1983.

Edoardo Bruno (curatore), *Stanley Donen. Resistere all'evidenza*, Milano, il Castoro 1999.

Roberto Campari, *I miti del cinema americano*, in Gian Piero Brunetta (curatore), *Gli Stati Uniti*, in *Storia del cinema mondiale*, Torino, Giulio Einaudi editore 1999.

Bosley Crowther, *Funny Face*, <<N.Y. Times>>, anno 1957, 29 Marzo 1957, <http://www.movies.nytimes.com/ref/movies/reviews/index.html>.

Donatella Fumarola (curatrice), *Stanley Donen: love lessons. Brani da una lezione di cinema tenuta a Roma*. Novembre 1999, <<Fuori Orario>>.

Goffredo Fofi, Morando Morandini, Giacomo Volpi, *Dal neorealismo alla guerra fredda*, in *Storia del cinema. Gli autori e le opere del cinema mondiale. L'introduzione più completa a un'arte difficile*, Milano, Garzanti editore, 1988.

Mario Guidorizzi, *I film, i serial, gli oscar, i doppiatori, le locandine*, in *Hollywood 1930-1959*. Verona, casa editrice Mazziana 1986.

Stephen Gundle, *L'età d'oro dello star system*, in Gian Piero Brunetta (curatore), *Gli Stati Uniti*, in *Storia del cinema mondiale*, Torino, Giulio Einaudi editore 1999.

Christopher Lyon, Susan Doll, *Directors/Filmmakers*, in *The International Dictionary of Films and Filmmakers*, Chicago-London, St. Jones Press, 1984.

Christopher Lyon, Susan Doll, *Films*, in *The International Dictionary of Films and Filmmakers*, Chicago-London, St. Jones Press, 1984.

Christian Metz, *Cinema e psicanalisi*, Venezia, Marsilio editore 2002.

Ennio Morricone, Sergio Miceli, *Comporre per il cinema. Teoria e prassi della musica nel film*, Venezia, Marsilio 2001.

Giuliana Muscio, *L'era di Will Hayes*, in Gian Piero Brunetta (curatore), *Gli*



*Stati Uniti*, in *Storia del cinema mondiale*, Torino, Giulio Einaudi editore 1999.

Giuliana Muscio, *Cinema: produzione e modelli sociali e culturali degli anni trenta*, in Gian Piero Brunetta (curatore), *Gli Stati Uniti*, in *Storia del cinema mondiale*, Torino, Giulio Einaudi editore 1999.

Franco la Polla, *Sognare la realtà: il musical*, in Gian Piero Brunetta (curatore), *Gli Stati Uniti*, in *Storia del cinema mondiale*, Torino, Giulio Einaudi editore 1999.

Franco la Polla, *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Milano, Il Castoro 2004.

Claver Salizzato, *Ballare il film*, Milano, Savelli 1982.

Robert Sklar, *Cinemamerica. Una storia sociale del cinema americano*, Milano, Giangiaco Feltrinelli editore 1982.

## FILMOGRAFIA

### Stanley Donen regista

*On the Town (Un giorno a New York, 1949)*; regia: Stanley Donen e Gene Kelly; sceneggiatura: Betty Comden e Adolph Green, dalla omonima commedia musicale del 1944 basata sul balletto *Fancy Free* di Jerome Robbins; musica: Leonard Bernstein e Roger Edens; testi delle canzoni: Betty Comden e Adolph Green; fotografia: Harold Rosson; coreografia: Gene Kelly e Stanley Donen; effetti speciali: Warren Newcomb; montaggio: Ralph E. Winters; arredamento: Edwin B. Willis, Jack D. Moore (associato); costumi: Helen Rose; direzione musicale: Lennie Hayton; orchestrazioni: Conrad Salinger; produttore: Arthur Freed (Mgm); produttore associato: Roger Edens; interpreti e personaggi: Gene Kelly (Gabey), Frank Sinatra (Chip), Betty Garrett (Brunhilde Esterhazy), Ann Miller (Claire Huddesen), Jules Munshin (Ozzie), Vera Ellen (Ivy Smith), Florence Bates (Mme Dilyovska), Alice Pearce (Lucy Shmeeler), George Meader (professore), Bea Benaderet (la ragazza di Brooklyn), Eugene Bordens (Walter), Hans Conried (Francois); colore; durata: 98'.

*Royal Wedding (Sua altezza si sposa, 1951)*; regia: Stanley Donen; sceneggiatura: Alan Jay Lerner, basata su un suo soggetto; musica: Burton Lane; testi delle canzoni: Alan Jay Lerner; fotografia: Robert Plack; coreografia: Nick Castle; effetti speciali: Warren Newcomb; montaggio:

Albert Akst; scenografia: Cedric Gibbons, Jack Martin Smith; arredamento: Edwin B. Willis, Alfred E. Spencer; assistenti ai balletti: Marilyn Christine, Dave Robel; direzione musicale: Johnny Green; orchestrazioni: Conrad Salinger, Skip Martin; produttore: Arthur Freed (Mgm); interpreti e personaggi: Fred Astaire (Tom Bowen), Jane Powell (Ellen Bowen), Peter Lawfold (Lord John Brindale), Sarah Churchill (Anne Ashmond), Keenan Wynn (Irving Klinger/Edgar Klinger), Albert Sharpe (James Ashmond), Viola Roache (Sarah Ashmond), Henry Letondal (commissario di bordo), James Finlatson (tassista), Alex Frazer (Chester), Jack Reilly (Pete Cumberlandy), William Cabanne (Dick), John Hedloe (Billy), Francis Bethancourt (Charles Gordon), André Charisse (steward); colore; durata: 93'.

*Love is Better Than Ever (Marito per forza, 1952)*; regia: Stanley Donen; sceneggiatura: Ruth Brooks Flippen; fotografia: Harold Rosson; montaggio: George Boemler; scenografia: Cedric Gibbons, Gabriel Scognamiglio; arredamento: Edwin B. Willis, Keogh Gleason; costumi: Helen Rose; direzione musicale: Lennie Hayton; produttore: William H. Wright (Mgm); interpreti e personaggi: Larry Parks (Jud Parker), Elisabeth Taylor (Anastacia "Stacy" Macaboy), Josephine Hutchinson (Mrs. Macaboy), Tom Tully (Mr. Macaboy), Ann Doran (Mrs. Levoy), Elinor Donahue (Patty Mary Levoy), Kathleen Freeman (Mrs. Kahrney), Alex Gerry ("Hamlet"), Dick Wessel (Smittie), Bene Kelly (se stesso); bianco e nero; durata: 81'.

*Singin in the Rain (Cantando sotto la pioggia, 1952)*; regia: Stanley Donen e Gene Kelly; sceneggiatura: Betty Comden e Adolph Green; musica: Nacio Herb Brown; testi delle canzoni: Arthur Freed; fotografia: Harold Rosson; coreografia: Gene Kelly e Stanley Donen; effetti speciali:

Warren Newcombe, Irving G. Reis; *montaggio*: Adrienne Fazan; *trucco*: William Tuttle; *scenografia*: Cedric Gibbons, Randall Duell; *arredamento*: Edwin B. Willis, Jaques Mapes; *costumi*: Walter Plunkett; *direzione musicale*: Lennie Hayton; *orchestrazioni*: Conrad Salinger, Wally Heglin, Skip Martin; *produttore*: Arthur Freed (Mgm); *interpreti e personaggi*: Gene Kelly (Don Lockwood), Donald O'Connor (Cosmo Brown), Debbie Reynolds (Kathy Selden), Jean Hagen (Lina Lamont), Millard Mitchell (R.F. Simpson), Rita Moreno (Zelda Zanders), Douglas Fowley (Roscoe Dexter), Cyd Charisse (ballerina in "Broadway Melody"), Madge Blake (Dora Bailey), King Donovan (Rod), Kathleen Freeman (Phoebe Dinsmore), Jimmie Thompson (capocoro), Patricia Denise e Jeanne Coyne (ballerina), David Kasday (ragazzo); *colore*; *durata*: 104'.

*Fearless Fagan* (1952); *regia*: Stanley Donen; *sceneggiatura*: Charles Lederer, da un trattamento di Frederick Hazlitt Brennan basato su un soggetto di Sidney Franklin Jr. ed Eldon W. Griffiths; *fotografia*: Harold Lipstein; *effetti speciali*: A. Arnold Gillespie; *montaggio*: Gorge White; *scenografia*: Cedric Gibbons, Leonard Vasian; *arredamento*: Edwin B. Willis, Fred McLean; *direzione musicale*: Rudolph G. Kopp; *produttore*: Edwin H. Knopf (Mgm); *produttore associate*: Sidney Franklin Jr.; *interpreti e personaggi*: Janet Leigh (Abby Ames), Carleton Carpenter (soldato Floyd Hilson), Keenan Wynn (sergente Kelwin), Richard Anderson (Capitano Daniels), Ellen Corby (Mrs. Ardley), Robert Burton (Owen Gillman), Wilton Graff (colonnello Horne), Paley Baer (Emil Tauchnitz), Jonathan Cott (Cpl. Geff); *bianco e nero*; *durata*: 78'.

*Give a Girl a Break* (*Tre ragazze di Broadway*, 1953); *regia*: Stanley Donen; *sceneggiatura*: Albert Hackett e Frances Goodrich, da un soggetto di Vera Caspary; *musica*: Burton Lane; *testi delle canzoni*: Ira

Gershwin; *fotografia*: William C. Mellor; *effetti speciali*: Warren Newcombe, Irving G. Reis; *montaggio*: Adrienne Fazan; *coreografia*: Stanley Donen e Gower Champion; *scenografia*: Cedric Gibbons, Paul Groesse; *arredamento*: Edwin B. Willis, Arthur Krams; *costumi delle attrici*: Helen Rose; *costumi degli attori*: Herschel; *direzione musicale*: André Previn, Saul Chaplin; *produttore*: Jack Cummings (Mgm); *intepreti e personaggi*: Marge Champion (Madeleyn Corlane), Gower Champion (Ted Sturgis); Debbie Reynolds (Suzie Doolittle), Helen Wood (Joanna Moss); Bob Fosse (Bob Dowdy); Kurt Kasznar (Leo Belney); Richard Anderson (Burton Bradshaw); William Ching (Anson Pritchett), Murene Tuttle (Mrs. Dolittle), Larry Keating (Felix Jordan), Donna Martel (Janet Hallson); *colore*; *durata*: 82'.

*Seven Brides for Seven Brothers (Sette spose per sette fartelli, 1954)*; *regia*: Stanley Donen; *sceneggiatura*: Dorothy Kingsley, Frances Goodrich, Albert Hackett, tratta dal racconto *The Sobbin' Women* di Stephen Vincent Benét; *fotografia*: Gorge Folsey; *musica*: Gene de Paul; *testi delle canzoni*: Johnny Mercer; *effetti speciali*: A. Arnold Gillespie, Warren Newcombe; *montaggio*: Ralph E. Winters; *coreografia*: Michael Kidd; *scenografia*: Cedric Gibbons, Ulrie McCleary; *arredamento*: Edwin B. Willis, Hugh Hunt; *costumi*: Walter Plunkett; *direzione musicale*: Adolph Deutsch, Saul Chaplin; *orchestrazioni*: Alexander Courage, Conrad Salinger, Leo Arnaud; *produttore*: Jack Cummings (Mgm); *interpreti e personaggi*: Howard Keel (Adam Pontipee), Jane Powell (Milly), Jeff Richards (Benjamin), Russ Tamblyn (Gideon), Tommy Rall (Frank), Marc Platt (Daniel), Matt Mattox (Caleb), Jaques D'Amboise (Ephraim), Julie Newmeyer (Dorcas), Nancy Kilgar (Alice), Betty Carr (Sarah), Virginia Gibson (Liza), Ruta Kilmonis (Ruth), Norma Dogett (Martha), Ian Wolfe (reverendo Elcot), Howard Petrie (Peter Perkins), Earl Barton (Harry),

Dante di Paolo (Matt), Kelly Brown (Carl), Matt Moore (zio di Ruth), Dick Rick (il padre di Dorcas), Marjorie Wood (Mrs. Bixby), Russel Simpson (Mr. Bixby); colore (Cinemascope); *durata*: 103'.

*Deep in My Heart (Così parla il cuore, 1954)*; regia: Stanley Donen; sceneggiatura: Leonard Spiegelgass, dal romanzo *Deep In My Heart: A Story Based on the Life of Sigmund Romberg* di Elliott Arnold del 1949; musica: Sigmund Romberg; testi delle canzoni: Harold Atteridge, Dorothy Donnelly, Oscar Hammerstein II, Otto Harnach, Herbert Reynolds, Cyrus Wood, Rida Johnson Young; fotografia: Gorge Folsey; effetti speciali: Warren Newcombe; montaggio: Adrienne Fazan; coreografia: Eugene Loring; scenografia: Cedric Gibbons, Edward Carfargo; arredamento: Edwin B. Willis, Arthur Krams; costumi delle attrici: Helen Rose; costumi degli attori: Walter Plunkett; direzione musicale: Adolph Deutsch; orchestrazioni: Hugo Friedhofer, Alexander Courage; produttore: Roger Edens (Mgm); interpreti e personaggi: José Ferrer (Sigmund Romberg), Merle Oberon (Dorothy Donnelly), Helen Traubel (Anna Mueller), Doe Avedon (Lillian Romberg), Walter Pidgeon (J.J. Schubert), Paul Henreid (Florenz Ziegfeld), Tamara Toumanova (Gabey Deslys), Paul Stewart (Bert Townsend), David Burns (Lazar Berrison Jr.), Cyd Charisse, Rosemary Clooney, Jane Powell, Vic Damone, Howard Keel, Tony Martin, Gene Kelly, Fred Kelly, Ann Miller, Joan Weldon, William Olvis, James Mitchell; colore; *durata*: 132'.

*It's Always Fair Weather (È sempre bel tempo, 1955)*; regia: Stanley Donen e Gene Kelly; sceneggiatura: Betty Comden e Adolph Green; musica: André Previn; testi delle canzoni: Betty Comden e Adolph Green; fotografia: Robert Bonner; effetti speciali: Warren Newcombe, Irving G. Reis; montaggio: Adrienne Fazan; coreografia: Gene Kelly e

Stanley Donen; *scenografia*: Cedric Gibbons, Arthur Lonergan; *arredamento*: Edwin B. Willis, Hugh Hunt; *costumi*: Helen Rose; *direzione musicale*: André Previn; *orchestrazioni*: André Previn; *produttore*: Arthur Freed (Mgm); *interpreti e personaggi*: Gene Kelly (Ted Riley), Dan Dailey (Doug Hallerton), Cyd Charisse (Jackie Leighton), Dolores Grey (Madeline Bradeville), Michael Kidd (Angie Valentine), David Burns (Tim), Jay C. Flipper (Charles Z. Culloran), Steve Mitchell (Kid Mariacchi), Hal March (Rocky Heldon), Paul Moxie (Mr. Fielding), Peter Leeds (Mr. Trasker), Alex Gerry (Mr. Stamper), Wilson Wood (Roy), Richard Simmons (Mr. Grigman), Almira Sessions (una signora), Eugene Borden (chef); *colore* (Cinemascope), *durata*: 102'.

*Funny Face* (*Cenerentola a Parigi*, 1957); *regia*: Stanley Donen; *sceneggiatura*: Leonard Gershe, dalla sua commedia musicale *Wedding Day*; *musica e testi delle canzoni*: George e Ira Gershwin; *fotografia*: Ray June; *effetti speciali*: John P. Fulton; *montaggio*: Frank Bracht; *coreografia*: Eugene Loring, Fred Astaire. Canzoni messe in scena da Stanley Donen; *scenografia*: Hal Pereira, Gorge W. Davis; *costumi*: Edith Head, Hubert de Givenchy; *consulente per il colore e gli effetti fotografici*: Richard Avedon; *direzione musicale*: Adolph Deutsch; *orchestrazione*: Conrad Salinger, Van Cleave, Alexander Courage; *produttore*: Roger Edens (Paramount); *interpreti e personaggi*: Audrey Hepburn (Jo Stockton), Fred Astaire (Dick Avery), Kay Thompson (Maggie Prescott), Michael Auclair (professor Émile Flostre), Robert Flemyng (Paul Duval), Dovima (Marion), Virginia Gibson (Babs), Suzy Parker (prima ballerina), Sunny Harnett (primo ballerino), Sue England (Laura), Ruta Lee (Lettie), Jean del Vel (parrucchiere), Alex Gerry (Dovitch), Iphigenie Castiglioni (Armande); *colore* (VistaVision); *durata*: 103'.

*The Pajama Game* (Il gioco del pigiama, 1957); regia: George Abbott e Stanley Donen; sceneggiatura: George Abbott e Richard Bissel, dalla loro omonima commedia musicale del 1954, basata sul romanzo *Seven-and-a-Half Cents* di Richard Bissel del 1953; musica e testi delle canzoni: Richard Adler e Jerry Ross; fotografia: Harry Stradling; montaggio: William Ziegler; coreografia: Bob Fosse; scenografia: Malcolm Bert; assistente scenografo: Frank Thompson; arredamento: William Kuhel; costumi: William e Jean Eckart; direzione musicale: Ray Heindorf; orchestrazioni: Nelson Riddle, Buddy Bregman; produttori: George Abbott e Stanley Donen (Warner Bros.); produttore associato: Frederick Brisson, Robert E. Griffith, Harold S. Prince; interpreti e personaggi: Doris Day (Babe), John Raitt (Sid Sorokin), Carol Haney, Eddie Foy Jr., Reta Shaw, Barbara Nichols; colore; durata: 101'.

*Kiss Them For Me* (Baciala per me, 1957); regia: Stanley Donen; sceneggiatura: Julius Epstein, dall'omonima commedia del 1945 di Luther Davis, basata sul romanzo *Shore Leave* di Frederic Wakeman del 1944; fotografia: Milton Krasner; effetti speciali: L.B. Abbott, montaggio: Robert Simpson; scenografia: Lyle R. Wheeler, Maurice Rumsford; arredamento: Walter M. Scott, Stuart A. Reiss; costumi: Charles Lemaire; direzione musicale: Lionel Newman; orchestrazioni: Pete King, Skip Martin; produttore: Jerry Wald (Twentieth Century Fox); interpreti e personaggi: Cary Grant (Andy Crewson), Jayne Mansfield (Alice Kratchna), Suzy Parker (Gwynneth Livingstone), Leif Erickson (Eddie Turnbill), Ray Waltson (J.G. "Mac" McCann), Larry Blyden (Mississipp'Hardy), Nathaniel Frey (Chief Petty Officer Ruddle), Werner Klemperer (comandante Wallec), Jack Mullaney (Ensign Lewis), Harry Carey Jr. (Rountree), Frank Nelson (Nielson), Caprice Jordan (Debbie), Ann McCrea (Lucile), Bill Phipps (tenente Hendricks), Richard Deacon



(Hotchkiss), Kathleen Freeman (infermiera Willinski), Maude Prickett (capoinfermiera), Rachel Stevens (Wave); colore; durata: 105'.

*Indiscreet* (*Indiscreto*, 1958); regia: Stanley Donen; sceneggiatura: Norman Krasna, dalla sua commedia *Kind Sir* del 1953; fotografia: Frederick A. Young; montaggio: Jack Harris; scenografia: Don Ashton; costumi di *Ingrid Bergman*: Christian Dior, Pierre Balmain, Lanvin Castillo; costumi di *Cary Grant*: Quintino; grafico dei titoli: Maurice Binder; direzione musicale: Richard Bennett, Ken Jones; canzone dei titoli: James Van Hausen (musica), Sammy Cahn (testi); produttore: Stanley Donen (Warner Bros.); produttore associato: Sydney Streeter; interpreti e personaggi: Cary Grant (Philip Adams), Ingrid Bergman (Anna Kalman), Cecil Parker (Alfred Munson), Phyllis Calvert (Margaret Munson), David Kossoff (Carl Banks), Megs Jenkins (Doris Banks), Olivier Johnston (Finleigh), Middleton Woods (il maggiordomo Finleigh); colore; durata: 100'.

*Damn Yankees* (t.l. *Dannati americani*, 1958); regia: Stanley Donen e George Abbott; sceneggiatura: George Abbott, dall'omonima commedia musicale sua e di Douglas Wallop del 1955, basata sul romanzo *The Year The Yankees Lost The Pendant* di Wallop del 1954; musiche e testi delle canzoni: Richard Adler e Jerry Ross; fotografia: Harold Lipstein; montaggio: Frank Bracht; coreografia: Bob Fosse; scenografia: Stanley Fleischer; arredamento: John P. Austin; costumi: William e Jean Eckart; grafico dei titoli: Maurice Binder; direzione musicale: Ray Heindorf; produttori: George Abbott e Stanley Donen (Warner Bros.); produttori associati: Frederick Brisson, Richard Griffith, Harold S. Prince; interpreti e personaggi: Tab Hunter (Joe Hardy), Gwen Verdon (Lola), Ray Waltson (Applegate), Russ Brown (Van Buren),

Shannon Bolin (Meg), Nathaniel Frey (Smokey), Jimmy Komack (Rocky), Rae Allen, (Gloria), Robert Shafer (Joe Boyd), Jean Stapleton (Sister), Albert Linville (Vernon), Elisabeth Howell (Doris); colore; durata: 111'.

*Once More With Feeling* (*Ancora una volta con sentimento*, 1960); regia: Stanley Donen; sceneggiatura: Harry Kurnitz, dalla sua omonima commedia del 1958; fotografia: Georges Périnal; montaggio: Jack Harris; scenografia: Alex Trauner; costumi: Hubert de Givenchy; direzione musicale: Muir Mathieson; produttore: Stanley Donen (Stanley Donen Production/Columbia); produttore associato: Paul B. Radin; interpreti e personaggi: Yul Brynner (Victor Fabian), Kay Kendall (Dolly Fabian), Geoffrey Toone (dottor Hilliard), Maxwell Shaw (Grisha Gendel), Mervyn Johns (Mr. Wilbur Jr.), Martin Benson (Bardini), Harry Lockhart (Chester), Gregory Ratoff (Maxwell Archer), Shirley Ann Field (Angela Hopper), Grace Newcomb (Mrs. Wilbur), C.S. Stuart (Manning), Colin Drake (dottore), Andrew Paulds (intervistatore), C.E. Joy (Sir Austin Flapp), Barbara Hall (segretaria); colore; durata: 92'.

*Surprise Package* (*Pacco a sorpresa*, 1960); regia: Stanley Donen; sceneggiatura: Harry Kurnitz, dal romanzo *A Gift from the Boys* di Art Buchwald del 1958; fotografia: Christofer Challis; montaggio: James Clark; scenografie: Don Ashton; costumi: Mattli; direzione musicale: Benjamin Frankel; canzoni dei titoli: James Van Hausen (musica), Sammy Cahn (testi); produttore: Stanley Donen (Stanley Donen Production/Columbia); interpreti e personaggi: Yul Brynner (Nico March), Mitzi Gaynor (Gabby Rogers), Noel Coward (re Pavel II), Eric Pohlmann (Stefan Miralis), George Coulouris (dottor Hugo Panzer), Guy Deghy (Tibor Smolny), Warren Mitchell (Klimatis), Lyndon Brook (Starvin), Man Mountain Dean (Igor Trofin), Bill Nagy (Johnny Spettina), Lionel Murtin e

Barry Foster (marescialli); colore; *durata*: 100'.

*The Grass is Greener (L'erba del vicino è sempre più verde, 1960)*; regia: Stanley Donen; sceneggiatura: Hugh e Margareth Williams, dalla loro omonima commedia del 1959; fotografia: Christopher Challis; montaggio: James Clark; scenografia: Paul Sheriff; arredamento: Vernon Dixon; costumi di Deborah Kerr: Hardy Amiens; costumi di Jean Simmons: Christian Dior; direzione musicale: Douglas Gamley, Len Stevens; musica e testi delle canzoni: Noel Coward; produttore: Stanley Donen (Grandon Production, Ltd./Universal-International); interpreti e personaggi: Cary Grant (Vistor Rhyall), Deborah Kerr (Hilary Rhyall), Robert Mitchum (Charles Delacro), Jean Simmons (Hattie), Moray Wilson (Sellers); colore; *durata*: 104'.

*Charade (Sciarada, 1963)*; regia: Stanley Donen; sceneggiatura: Peter Stone, dal racconto breve *The Unsuspecting Wife* di Stone e Marc Behm; fotografia: Charles Lang Jr.; scenografia: Jean d'Eaubonne; costumi di Audrey Hepburn: Hubert de Givenchy; musica e direzione musicale: Henry Mancini; canzone dei titoli: Henry Mancini (musica), Johnny Mercer (testi); produttore: Stanley Donen (Stanley Donen Production/Universal); produttore associato: James Ware; interpreti e personaggi: Cary Grant (Peter Joshua), Audrey Hepburn (Regina "Reggie" Lampert), Walter Matthau (Hamilton Bartholomeow), James Coburn (Tex Penthollow), George Kennedy (Herman Scobie), Ned Glass (Leopold Gideon), Jaques Marin (ispettore Edouard Grandpierre), Paul Bonifas (Felix), Dominique Minot (Sylvia Gaudet), Thomas Chelimsky (Jean Louis Gaudet); colore; *durata*: 113'.

*Arabesque (Arabesque, 1966)*; regia: Stanley Donen; sceneggiatura:

Julian Mitchell, Stanley Proce, Pierre Marton, tratta dal romanzo *The Cipher* di Alex Gordon; *fotografia*: Christopher Challis; *montaggio*: Frederick Wilson; *scenografia*: Reece Pemberton; *costumi di Sophia Loren*: Christian Dior; *musica e direzione musicale*: Henry Mancini; *produttore*: Stanley Donen (Stanley Donen Enterprises Production/Universal); *assistente produttore*: Denis Holt; *interpreti e personaggi*: Gregory Peck (David Pollock), Sophia Loren (Yasmin Azir), Alan Badel (Besharavi), Kieron Moore (Yussef), Carl Duering (Hassan Jena), John Merivale (Slogane), Duncan Lamont (Webster), George Coulouris (Ragheeb), Ernest Clark (Beauchamp), Harold Kasket (Mohammed Lufti); *colore*; *durata*: 105'.

*Two for the Road* (*Due per la strada*, 1967); *regia*: Stanley Donen; *sceneggiatura*: Frederic Raphael; *fotografia*: Christofer Challis; *effetti speciali*: Gilbert Manzow; *montaggio*: Richard Marden, Madeleine Gug; *scenografia*: Willy Holt; *assistente scenografo*: Marc Frederix; *arredamento*: Roger Volper; *costumi di Audrey Hepburn*: Sophie Rochas, Ken Scott, Michele Rosier, Paco Rabanne, Mary Quant, Foale Tuffin; *costumi di Albert Finney*: Hardy Amies; *musica e direzione musicale*: Henry Mancini; *produttore*: Stanley Donen (Stanley Donen Films, Inc. Production/Twentieth Century fox); *assistente produttore*: James Ware; *interpreti e personaggi*: Audrey Hepburn (Joanna Wallace), Albert Finney (Mark Wallace), William Daniels (Howard Maxwell Manchester), Eleanor Bron (Cathy Maxwell Manchester), Claude Dauphin (Maurice Dalbret), Nadia Grey (Francoise Dalbret), George Descries (David), Gabrielle Middleton (Ruthie), Kethy Chelimsky (Caroline), Carol Van Dyke (Michelle), Karyn Balm (Simone), Jaqueline Bisset (Jackie); *colore*; *durata*: 112'.

*Bedazzled* (Il mio amico il diavolo, 1968); regia: Stanley Donen; sceneggiatura: Peter Cook, da un soggetto di Peter Cook e Dudley Moore; fotografia: Austin Dempster; montaggio: Richard Marden; scenografia: Terence Knight; assistente scenografo: Ted Tester; costumi: Yvonne Caffin; Clare Randlesham; costumi di Eleanor Bron: Mr. Risk; animazione: Bailey Pettengel Design; musica e direzione musicale: Dudley Moore; produttore: Stanley Donen (Stanley Donen Enterprises Production/Twentieth Century Fox); interpreti e personaggi: Peter Cook (George Spiggott), Dudley Moore (Stanley Moon), Eleanor Bron (Margaret Spancer), Raquel Welch (Lillian Lust), Michael Bates (ispettore Clarke), Bernard Spear (Irving Moses), Parnell McGarry (Sloth), Alba (Vanity), Barry Hunphries (Envy), Daniele Noel (Avarice), Robert Russel (Anger), Peter Hutchins (P.C. Roberts), Max Faulkner (prete), Martin Boddy (cardinale), John Steiner (Speaker televisivo), Robin Hawdon (Randolph), Eric Chitty (Seed), Michael Trubshawe (Lord Dowdy), Elvin Moore (Mrs. Wisby), Lockwood West (san Pietro); colore (Panavision); durata: 107'.

*Staircase* (Quei due, 1969); regia: Stanley Donen; sceneggiatura: Charles Dyer, dalla sua omonima commedia del 1969 messa in scena dalla Royal Shakespeare Company; fotografia: Christopher Challis; montaggio: Richard Marden; scenografia: Willy Holt; costumi: Clare Randlesham; musica e direzione musicale: Dudley Moore; produttore: Stanley Donen (Stanley Donen Films, Inc., Production/Twentieth Century Fox); interpreti e personaggi: Richard Burton (Harry C. Leeds), Rex Harrison (Charlie Dyer), Cathleen Nesbitt (madre di Harry), Beatrix Lehmann (madre di Charlie), Gordon Heath (postino), Stephen Lewis (Jack), Jake Kavanagh (ragazza del coro), Dermot Kelly (becchino), Avril Angers (Miss Richard), Neil Wilson (poliziotto), Pat Heywood (infermiera), Rogers e Starr (cantanti);

colore (Panavision); *durata*: 100'.

*The Little Prince (Il Piccolo Principe, 1974)*; *regia*: Stanley Donen; *sceneggiatura*: Alan Jay Lerner, tratta dall'omonimo racconto del 1943 di Antoine de Saint-Exupéry; *musica*: Frederick Loewe; *testi delle canzoni*: Alan Jay Lerner; *fotografia*: Christopher Challis; *effetti speciali*: John Richardson; *montaggio*: Peter Boita, John Gutheridge; *scenografie*: Norman Reynolds; *costumi*: Shirley Russel, Tim Goodchild; *coreografia*: Ron Forella, Bob Fosse; *direzione musicale*: Angela Morley; *produttore*: Stanley Donen (Stanley Donen Films, Inc, Production/Paramount); *produttore associato*: A. Joseph Tandem; *interpreti e personaggi*: Richard Kiley (pilota), Steven Warner (Piccolo Principe), Bob Fosse (serpente), Gene Wilder (volpe), Joss Ackland (re), Clive Revill (uomo d'affari), Visctor Spinetti (storico), Graham Crowden (generale), Donna McKechnie (rosa); *colore*; *durata* 88'.

*Lucky Lady (In tre sul Lucky Lady, 1975)*; *regia*: Stanley Donen; *sceneggiatura*: Willard Huyck, Gloria Katz; *fotografia*: Geoffrey Unsworth; *montaggio*: Peter Boita, George Hively; *scenografia*: Norman Reynolds; *costumi*: Lilly Fenichel; *direzione musicale*: Ralph Burns; *canzone dei titoli*: Fred Ebb (musica), John Kander (testi); *produttore*: Michael Gruskoff (Twentieth Century Fox); *interpreti e personaggi*: Gene Hackman (Kibby), Liza Minnelli (Claire), Burt Reynolds (Walker), Geoffrey Lewis (capitano Aaron Mosely), John Hillerman (Christy McTeague), Robby Benson (Billy Weber), Michael Hordern (capitano Rockwell), Anthony Holland (Mr. Tully), John McLiam (Rass Huggins), Val Avery (Dolph), Louis Guss (Bernie), William H. Bassett (Charley), Emilio Fernandez (Ybarra), Raymond Guth (fratello Bob), Duncan McLeod (banditore), Milt Kogan (Supercargo), Suzanne Zenor (brunetta), Richard Armbruster (Hanson), Doyle Baker

(Gene), Michael Greene (Turley); colore; durata: 117'.

*Movie Movie* (Il boxeur e la ballerina, 1978); regia: Stanley Donen; sceneggiatura: Larry Gelbart, Sheldon Kellor; fotografia per l'episodio "Dynamite Hands" (Il boxeur): Charles Rosher Jr.; fotografia per l'episodio "Baxter's Beauties of 1933" (La ballerina): Bruce Surtees; effetti speciali: Cinema Research Corp; montaggio: George Hively; scenografia: Jack Fisk; arredamento: Jerry Winderlich; costumi: Patty Norris; coreografia: Michael Kidd; coreografia del numero musicale "Torchin' for Bill": Stanley Donen; musica: Ralph Burns; musica per "Baxter's Beauties of 1933": Buster Davis; testi delle canzoni: Larry Gelbart, Sheldon Keller; produttore: Stanley Donen (Lord Lew Grade Production/Warner Bros.); produttore esecutivo: Martin Strager; interpreti e personaggi dell'episodio "Dynamite Hands": George C. Scott (Gloves Molloy), Trish Van Devere (Betsy McGuire), Red Buttons (Peanuts), Eli Wallach (Vince Marlow), Harry Hamlin (Joey Popchick), Ann Reinking (Troubles Moran), Jocelyn Brando (madre di Popchick), Michael Kidd (padre di Popchick), Kathgleen Beller (Angie Popchick), Barry Botswick (Johnny Danko), Art Carney (dottor Blaine), Clay Hodges (Sailor Lawson), George P. Wilbur (Tony Norton), Peter T. Stader (Barner Keegle), James Lennon (speaker dell'incontro di pugilato); interpreti e personaggi dell'episodio "Baxter's Beauties of 1933": George C. Scott (Spats Baxter), Barbara Harris (Trixie Lane), Barry Botswick (Dick Cummings), Trish Van Devere (Isobel Stuart), Red Buttons (Jinx Murphy), Eli Wallach (Pop), Rebecca York (Kitty), Art Carney (dottor Bowers); Maidie Norman (Gussie), Jocelyn Brando (Mrs. Updike), Charles Lane (Mr. Pannington), Barney Martin (poliziotto in motocicletta); Dick Winslow (Tinkle Johnson), Sebastian Brook (Fritz); bianco e nero in "Dynamite Hands"; colore in "Baxter's Beauties of 1933"; durata: 105'.

*Saturn 3* (*Saturn 3*, 1980); regia: Stanley Donen; sceneggiatura: Martin Amis (non accreditato Frederic Raphael), da un soggetto di John Barry; fotografia: Billy Williams; effetti speciali: Colin Chilvers; montaggio: Richard Marden; scenografia: Norman Dorne; costumi: Anthony Mendelson; musica e direzione musicale: Elmer Bernstein; orchestrazioni: Christopher Palmer; produttore: Stanley Donen (Lord Lew Grade Production in associazione con Elliot Kastner/Associated Film Distribution); interpreti e personaggi: Farrah Fawcett (Alex), Kirk Douglas (Adam), Harvey Keitel (Benson/James), Douglas Lambert (il vero capitano James), Ed Bishop (Harding), Christopher Munke (uomo dell'equipaggio); colore; durata: 88'.

*Blame It on Rio* (*Quel giorno a Rio*, 1984); regia: Stanley Donen; sceneggiatura: Charlie Peters e Larry Gelbart, remake del film *Un Moment d'Egarement* (titolo inglese: *One Wild Moment*, film inedito in Italia) di Claude Berri del 1977; montaggio: George Hively, Richard Marden; musica: Ken Wennberg, Oscar Castro Lewinsohn; produttore: Stanley Donen (Sherwood Production e Sidney Kimmelpresentation/Twentieth Century Fox); produttore esecutivo: Larry Gelbart; interpreti e personaggi: Michael Caine (Matthew Hollis), Joseph Bologna (Victor Lyons), Valerie Harper (Karen Hollis), Michelle Johnson (Jennifer Lyons), Demi Moore (Nicole Hollis), José Lewgoy (Eduardo), Lupe Gigliotti (signora Botega), Michael Menaugh (Peter), Ana Luci Lima e Maria Helena Velasco (ballerine di macuba), Zeni Pereira (madre della sposa), Eduardo Conde (cantante nel club), Betty Von Wien (Isabella), Nelson Dantas (dottore), Thomas Lee Mahon (Lorenzo), Victor Aim (Bernardo), Jane Duboc (cantante nel caffè), Romulo Arantes (Diego), Giovanna Sodre (Astrid), Grupo Senzala (capoerista), Angelo Mattos (ballerino); colore; durata: 110'.



*Love Letters (Lettere d'amore, 1999)*; regia: Stanley Donen; soggetto e sceneggiatura: A. R. Gurney, basate sul suo omonimo spettacolo teatrale; fotografia: Michael Fash; montaggio: Robert Reitano e Philip Weisman; musica: Lee Holdridge; interpreti: Laura Linney, Stephen Weber, Kirsten Storms, Tim Redine; produttore esecutivo: Martin starter e Leonard Golberg.

### **Stanley Donen Coreografo**

*Best Foot Forward* (t.l. *Di buon passo, 1943*); regia: Edward Buzzell; sceneggiatura: Irving Brecher, Fred F. Finklehoffe, John Cecil Holm; fotografia: Leonard Smith; musica: Ralph Blane, Hugh Martin; coreografia: Stanley Donen (non accreditato); montaggio: Blanche Sewell; scenografia: Mildred Griffiths, Edwin B. Willis; costumi: Irene, Gile Steele; interpreti e personaggi: Lucille Ball (sé stessa), William Gaxton (Jack O'Riley), Virginia Weidler (Helen Schlesinger), Tommy Dix (Bud/Elwood C. Hooper), Nancy Walker (Blind Date), Gloria De Haven (Minerva), Kenny Bowers (olandese), June Allyson (Ethel), Jack Jordan (Hank), Beverly Tyler (Miss Delaware), Chill Wills (Chester Shoat), Henry O'Neill (Maj. Reeber), Sara Haden (Miss Talbert), Darwood Kaye (assassino); produttore: Arthur Freed; durata: 94'.

*Hey, Rookie (Hey Rookie, 1944)*; regia: Charles Barton; sceneggiatura: Doris Colvan, E.B. Zeke Colvan, Edward Eliscu, Jay Gorney, Henry Myers; fotografia: L. William O'Connell; musica: Sonny Burke, Edward Eliscu, Jay Gorney, J.C. Lewis, John Leipold; coreografia: Val Raset, Stanley Donen (non accreditato); montaggio: James Sweeney; scenografia: Joseph Kish; interpreti e personaggi: Ann Miller (Winnie Clark), Joe Besser

(Pendelton "Pudge" Pfeiffer), Larry Parks (Jim Leichter), Joe Sawyer (Sergente) , Jimmy Little (Bert Pfeiffer), Selmer Jackson (Col. Robbins), Larry Thompson (Capt. Jessop), Barbara Brown (Mrs. Clark), Charles Trowbridge (Gen. Willis), Charles C. Wilson (Sam Jonas), Syd Saylor (Cpl. Trupp); *produttore*: Irving Briskin; *produttore associato*: Edward Eliscu, Jay Gorney, Henry Myers; *durata*: 77'

*Jam Session (Jam Session, 1944)*; *regia*: Charles Barton; *sceneggiatura*: Patterson McNutt, Manuel Seff, Arland Ware; *fotografia*: L. William O'Connell; *musica*: Jules Styne; *coreografia*: Stanley Donen (non accreditato); *montaggio*: Richard Fantl; *scenografia*: William Kiernan; *interpreti e personaggi*: Ann Miller (Terry Baxter), Jess Barker (George Carter Haven), Louis Armstrong (sé stesso), Charlie Barnet (sé stesso), Charles D. Brown (Raymond Stuart), Pauline Drake (Evelyn), George Eldredge (Bell Berkley), Jean Garber (sé stesso), Glen Gray (sé stesso), Eddie Kane (Lloyd Marley), Charles la Torre (Coletti), Ann Loos (Neva Canendish), Clarence Muse (Henry), Jan Garber's Orchestra (loro stessi), The Pied Pipers (loro stessi), Teddy Powell (sé stesso), Alvino Ray (sé stesso), Renie Riano (Miss Tobin), Ray Walker (Fred Wylie); *produttore*: Irving Briskin; *durata*: 94'.

*Kansas City Kitty (Kansas City Kitty, 1944)*; *regia*: Del Lord; *sceneggiatura*: Monte Brice, Manuel Seff, ; *fotografia*: Burnett Guffey; *musica*: Zequinha De Abreus, Walter Donaldson, George Duning, Edgar Leslie, Saul Chaplin, Vic Mizzy; *coreografia*: Stanley Donen (non accreditato); *montaggio*: Gene Havlick; *scenografia*: Joseph Kish; *interpreti e personaggi*: Joan Davis (Polly Jasper), Bob Crosby (Jimmy), Jane Frazee (Eileen Hasbrook), Erik Rolf (Dr. Henry Talbot), Tim Ryan (Dave Clark), Robert Emmett Keane (Joe Lathim), i fratelli Williams (loro stessi), William

Newell (gassista), Matt Willis (Oscar Lee), Lohunny Bond (Chaps Wiliker), Charles C. Wilson (Mr. Hugo), Charles Williams (George W. Pivet), Ray Walzer (Simpson), Edward Earle (Mr. Burgess), Alfred Paix (capocameriere), John Tyrrell (impiegato), Doodles Weaver (Joe), Kenneth Brown (alunno), Donald Kerr (Woodie), Forbes Murray (Keller), Ed Allen (poliziotto), Darwood Kaye (Keller), Victor Potel (pittore); *produttore*: Ted Richmond; *durata*: 71'

*Cover Girl (Fascino, 1944)*; *regia*: Charles Vidor; *sceneggiatura*: Erwin S. Gelsey, Marion Parsonnet, Paul Gangelin; *fotografia*: Allen M. Davey, Rudolph Maté; *musica*: Henry E. Peter, Saul Chaplin, Jerome Kern; *coreografia*: Seymour Felix, Val Raset, Stanley Donen (non accreditato); *montaggio*: Viola Lawrence; *scenografia*: Fay Babcock; *costumi*: Travis Bunton, Muriel King, Gwen Wakeling; *interpreti e personaggi*: Rita Hayworth (Rusty Parker/Maribelle Hicks), Gene Kelly (Danny McGuire), Lee Bowman (Noel Wheaton), Phil Silvers (genio), Jinx Falkenburg (sé stessa), Leslie Brooks (Maurine Martin), Eve Arden (Cornelia 'Stonewall' Jackson), Otto Kruger (John Coudair), Jesse Barker (Coudair giovane), Anita Colby (Miss Colby), Curt Bois (Chef); *produttore*: Arthur Schwartz; *durata*: 107'.

*Anchors Aweigh (Due marinai e una ragazza, 1945)*; *regia*: George Sidney; *sceneggiatura*: Natalie Marcin, Isobel Lennart; *fotografia*: Charles P. Boyle, Robert H. Planck; *musica*: Gregorio Cortez, Quirino Mendoza, George Stoll; *coreografia*: Stanley Donen, Gene Kelly; *montaggio*: Adrienne Fazan; *scenografia*: Edwin B. Willis; *costumi*: Irene; *interpreti e personaggi*: Frank Sinatra (Clarence Dolittle), Kathryn Grayson (Susan Abbott), Gene Kelly (Joseph Brady), José Iturbí (sé stesso), Dean Stockwell (Donald Martin), Pamela Britton (ragazza di Brooklyn), Rags

Raglan (sergente di polizia), Billy Gilbert (manager del caffè), Henry O'Neill (Ammiraglio Hammond), Carlos Ramirez (Carlos), Edgar Kennedy (capitano di polizia), Grady Sutton (Bertram), Leon Ames (comandante Kraler), Sharon McManus (ragazza che fa l'elemosina), James Flavin (poliziotto), James Burke (poliziotto); *produttore*: Joe Pasternak; *durata*: 143'.

*Holiday in Mexico* (t.l. *Vacanza in Messico*, 1946); *regia*: Gorge Sidney; *sceneggiatura*: William Zolzenko, Isobel Lennart; *fotografia*: Harry Stradling; *musica*: Paul Abraham, John Elliott, Earl K. Brent, Ralph Freed, Carl Sigman, Sal H. Stept, James Campbell, Connelly; *coreografia*: Stanley Donen; *montaggio*: Adrienne Fazan; *scenografia*: Arthur Krams, Edwin B. Willis; *costumi*: Irene, Valles; *interpreti e personaggi*: Walter Pidgeon (Jeffrey Evans), José Iturbi (sé stesso), Roddy McDowall (Stanley Owen), Ilona Massey (contessa Toni Karpathy), Xavier Cugat (sé stesso), Jane Powell (Christine Evans), Hugo Haas (Angus), Mikhail Rasumny (Baranga), Helene Stanley (Yvette Baranga), William Phillips (Sam), Amparo Iturbi (sé stessa); *produttore*: Joe Pasternak; *durata*: 128'.

*No Leave, No Love* (t.l. *Niente partenza, niente amore*, 1946); *regia*: Charles Martin; *sceneggiatura*: Leslie Kardos, Charles Martin; *fotografia*: Harold Rosson, Robert Surtees; *musica*: Ralph Blane, Edgar de Lange, Sammy Fain, Ralph Freed, Irving Kahal, Nicholas Kharito, Charles Martin, George E. Stoll, Kay Thompson; *coreografia*: Stanley Donen; *montaggio*: Conrad A. Nervig; *scenografia*: Paul G. Chamberlain, Edwin B. Willis; *costumi*: Irene; *interpreti e personaggi*: Van Johnson (Sgt. Michael Hanlon), Keenan Wynn (Slinky Edwards), Patricia Kirkwood (Susan Malby Duncan), Guy Lombardo (sé stesso), Edward Arnold (Hobart Canford 'Popsie' Stiles), Marie Wilson (Rosalind), Leon Ames (Col. R.G. Elliott),

Marina Koshez (contessa Marina Strogoff), Serena Royle (Mrs. Hanlon), Wilson Wood (Mr. Crawley), Vince Barnett (Ben), Frank Robinson (pianista), Walter Sande (Sledgehammer), Arthur Walsh (Cpl. Nick), Joey Preston (batterista); *produttore*: Joe Pasternak; *durata*: 119'.

*Living in a Big Way* (t.l. *Vivere alla grande*, 1947); *regia*: Gregory La Cava; *sceneggiatura*: Gregory La Cava, Irving Ravetch; *fotografia*: Harold Rosson; *musica*: Louis Alter, Edward Heyman; *coreografia*: Stanley Donen; *montaggio*: Ferris Webster; *scenografia*: Jack D. Moore, Edwin B. Willis; *costumi*: Shirley Barker, Irene; *interpreti e personaggi*: Gene Kelly (Leo Gogarty), Marie McDonald (Margaud 'Maggie' Morgan), Charles Winninger (D. Rutherford Morgan), Phyllis Thaxter (Peggy Randall), Spring Byington (Mrs. Minerva Alsop Morgan), Jean Adair (Abigail Morgan), Clinton Sundberg (Everett Hanover Smythe), John Warburton ("Skippy" Stuart Simms), William Phillips (Schultz), Bernadene Hayes (Dolly); *produttore*: Sandro S. Barman; *durata*: 104'.

*This Time for Keeps* (t.l. *Questa volta per sempre*, 1947); *regia*: Richard Thorpe; *sceneggiatura*: Lorraine Fielding, Erwin S. Gelsey, Gladys Lehman, Hans Wilhelm; *fotografia*: Karl Freund; *musica*: Arry Akst, Jimmy Durante, Sammy Fain, Leslie Kirk; *coreografia*: Stanley Donen; *montaggio*: John D. Dunning; *scenografia*: Henry Grace, Edwin B. Willis; *interpreti e personaggi*: Esther Williams (Leonora 'Nora' Cambaretti), Jimmy Durante (Ferdinando Farro), Lauritz Melchior (Richard Herald), Johnny Johnston (Dick Johnson), Xavier Cugat (sé stesso), Dame May Whitty (nonna Cambaretti), Sharon McManus (Deborah Cambaretti), Dick Simmons (Gordon), Mary Stuart (Frances Allenbury), Ludwig Stossel (Peter), Dorothy Porter (Merle); *produttore*: Joe Pasternak; *durata*: 105'.

*Killer McCoy* (*Pugno di ferro*, 1947); regia: Roy Rowland; sceneggiatura: Frederick Hazlitt Brennan, George Bruce, Thomas Lennon, George Oppenheimer; fotografia: Joseph Ruttenberg; musica: David Snell; coreografia: Stanley Donen; montaggio: Ralph E. Winters; scenografia: Richard E. Thomas, Edwin B. Willis; interpreti e personaggi: Mickey Rooney (Tommy McCoy), Brian Donlevy (Jim Caighn), Ann Blyth (Sheila Carrson), James Dunn (Brian McCoy), Tom Tully (Cecil Y. Walsh), Sam Levene (Happy), Walter Sande (Bill Thorne), Mickey Knox (Johnny Martin), James Bell (Padre Ryan), Gloria Holden (Mrs. McCoy), Eve March (Mrs. Martin), David Clarke (Pete Mariola); produttore: Sam Zimbalist; durata: 104'.

*The Big City* (t.l. *La grande città*, 1948); regia: Norman Taurog; sceneggiatura: Whitfield Cook, Aben Kandel, Nanette Kutner, Miklòs Lászlò, Ann Morrison; fotografia: Robert Surtees; musica: Lothar Perl, Albert Sendrey, George E. Stoll; coreografia: Stanley Donen; montaggio: Gene Ruggiero; scenografia: Alfred E. Spencer, Edwin B. Willis; costumi: Helen Rose; interpreti e personaggi: Margaret O'Brien (Midge), Robert Preston (Rev. Philip Y. Andrews), Danny Thomas (David Irwin Feldman), George Murphy (Patrick O'Donnell), Karin Booth (Florence Bartlett), Edward Arnold (giudice Martin O. Abercrombie), Jackie Jenkins (Louis Keller), Betty Garret (Miss Grady), Lotte Lehman (Mrs. Feldman), Connie Gilchrist (Martha); produttore: Joe Pasternak; durata: 103'.

*The Kissing Bandit* (t.l. *Il bacio del bandito*, 1948); regia: Lazlo Benedek; sceneggiatura: John Briard Harding, Isobel Lennart; fotografia: Robert Surtess; musica: Earl K. Bennt, Edward Heyman, William Katz, Leo Arnaud, George Bradley, André Previn, George E. Stoll; coreografia: Stanley Donen; montaggio: Adrienne Fazan; scenografia: Jack D. Moore, Edwin B. Willis; costumi: Walter Plunkett; interpreti e personaggi: Frank Sinatra

(Ricardo), Kathryn Grayson (Teresa), J. Carrol (Naish Chico), Mildred Natwick (Isabella), Michail Rasumni (Don José), Billy Gilbert (generale Toro), Sono Osato (Bianca), Clinton Surdberg (Col. Gomez), Carleton G. Young (Count Belmonte), Cyd Charisse (ballerina), Edna Skinner (Juanita), Vincente Gómez (chitarrista messicano); *produttore*: Joe Pasternak; *durata*: 100'.

*A Date With Judy* (t.l. *Un appuntamento con Judy*, 1948); *regia*: Richard Thorpe; *sceneggiatura*: Dorothy Cooper, Dorothy Kingsley, Aleen Leslie; *fotografia*: Robert Surtees; *musica*: Arold Adamson, Calvin Jackson, Jimmy McHugh, Don Raye, Gabirel Ruiz, Alec Templeton, Stella Hunger, Gene de Paul; *coreografia*: Stanley Donen; *montaggio*: Harold F. Kress; *scenografia*: Richard Pefferle, Edwin B. Willis; *costumi*: Helen Rose; *interpreti e personaggi*: Wallace Beery (Melvin R. Foster), Jane Powell (Judy Foster), Elizabeth Taylor (Carol Pringle), Carmen Miranda (Rosita Cochellas), Xavier Cugat (sé stesso), Robert Stack (Stephen Andrews), Scotty Beckett (Ogden 'Oogie' Pringle), Serena Royle (Mrs. Foster), Leon Ames (Lucien T. Pringle), Clinton Sundberg (Jameson), George Cleveland (Gramps), Jerry Hunter (Randolph Foster), Jeane McLaren (Mitrie); *produttore*: Joe Pasternak; *durata*: 113'.

*Take Me Out to the Ball Game* (*Facciamo il tifo insieme*, 1949); *regia*: Busby Berkeley; *sceneggiatura*: Henry Tugend, George Wells, Gene Kelly, Stanley Donen; *fotografia*: George Folsey; *musica*: Roger Edens; *coreografia*: Stanley Donen; *montaggio*: Blanche Sewell; *scenografia*: Edwin B. Willis; *costumi*: Helen Rose, Valles; *interpreti e personaggi*: Frank Sinatra (Dennis Ryan), Esther Williams (K.C. Higgins), Gene Kelly (Eddie O'Brien), Betty Garrett (Shirley Delwyn), Edward Arnold (Joe Lorgan), Jules Munshin (Nat Goldberg), Richard Lane (Michael Gilhuly), Tom

Dugan (Slappy Burke); *produttore*: Arthur Freed; *durata*: 93'.

*Double Dynamite* (t.l. *Doppia dinamite*, 1951); *regia*: Irving Cummings; *sceneggiatura*: Harry Crane, Mannie Manheim, Leo Rosten, Melville Shavelson; *fotografia*: Robert de Grasse; *musica*: Leigh Harline, Jule Styne; *coreografia*: Stanley Donen; *montaggio*: Harry Marker, *scenografia*: Harley Miller, Darrel Silvera; *interpreti e personaggi*: Jane Russel (Mildred Goodhue), Groucho Marx (Emile J. Keck), Frank Sinatra (Johnny Dalton), Don McGuire (R.B. 'Bob' Pulsifer Jr.), Howard Freeman (R.B. Pulsifer Sr), Nestor Paiva (Harris), Frank North (Mr. Kofer), Harry Hayden (J.L. McKissack), William Edmunds (Mr. Baganucci), Russel Thorson (Russ Thorson); *produttore*: Irving Cummings; *produttore associato*: Irwin Allen; *durata*: 80'.

*Sombrero* (*Sombrero*, 1953); *regia*: Norman Foster; *sceneggiatura*: Norman Foster, Josefina Niggli; *fotografia*: Ray June; *musica*: Léo Arnaud, Saul Chaplin, Alfonso Esparza Oteo, Adolfo Fernandez Bustamante, Ruben Fuente, Ray Gilbert, Agustin Lara, Ruben Mendez, Geronimo Villavino; *coreografia*: José Greco, Hermes Pan, Stanley Donen; *montaggio*: Cotton Warburton; *scenografia*: Fred M. MacLean, Edwin B. Willis; *costumi*: Helen Rose; *interpreti e personaggi*: Ricardo Montalban (Pepe Gonzales), Pier Angeli (Eufemia Calderon), Vittorio Gassman (Alejandro Castello), Yvonne de Carlo (Maria), Cyd Charisse (Lola de Torrano), Rick Jason (Ruben), Nina Foch (Elena Cantu), Kurt Kasznar (Padre Zacaya), Walter Hampden (Don Carlos Castello), Thomas Gomez (Don Homero Calderon), José Greco (Gitanillo de Torrano), John Abbott (Don Daniel), Andrés Soler (Little Doctor), Fanny Schiller (Doña Fela), Luz Alba (Rosaura), Rosaura Revueltas (Tia Magdalena), Alfonso Bedoya (Don Inocente), Jorge Trevino (Don Nacho), Tito Novaro (Napoleon



Lopez), Manuel Arvide (manager), Felipe de Flores (Tomas), Beatriz Ramos (Señora Inocente), Florencio Castello (Mozo), Arturo Soto (professor Ranger); *produttore*: Jack Cummings; *durata*: 103'.

## **SITOGRAFIA**

[www.imdb.com](http://www.imdb.com) database mondiale di cinema contenente informazioni

tecniche, cast e credits, recensioni, curiosità. Categorie: titoli, operatori, personaggi, citazioni, biografie, trame. In lingua inglese.

[www.mymovies.it](http://www.mymovies.it) biografie, filmografie, recensioni. In lingua italiana.

[www.reel.com](http://www.reel.com) archivio di recensioni, informazioni su cast e credits. In lingua inglese.

[www.reelclassic.com](http://www.reelclassic.com) database dedicato esclusivamente al cinema classico. Sezioni: star, film, registi, galleria audio-video, recensioni e commenti, articoli, link a siti di cinema classico. In lingua inglese.

[www.filmdeculte.com](http://www.filmdeculte.com) biografie, filmografie, recensioni. In lingua francese.

[www.golden\\_age\\_films.tripod.com](http://www.golden_age_films.tripod.com) sito dedicato alla Hollywood dell'età d'oro. Biografie, filmografie, gallerie fotografiche. In lingua inglese.

[www.turnerclassicmovies.com](http://www.turnerclassicmovies.com) i classici di Hollywood: biografie, filmografie, recensioni. In lingua inglese.

[www.nytimes.com](http://www.nytimes.com) sito ufficiale del *New York Times*. Archivio di recensioni cinematografiche storiche. In lingua inglese.

[www.rottentomatoes.com](http://www.rottentomatoes.com) database di recensioni. In lingua inglese.

[www.moviemusic.com](http://www.moviemusic.com) archivio di colonne sonore cinematografiche contenente informazioni tecniche, recensioni e link per biografie di compositori, registi ed attori.

[www.videodetective.com](http://www.videodetective.com) archivio di trailer cinematografici. In lingua inglese.

[www.labiennale.org](http://www.labiennale.org) sito ufficiale del Festival del Cinema di Venezia. Informazioni su programma, premi, organizzatori, partecipanti. In lingua italiana ed inglese.

[www.audreyhepburn.com](http://www.audreyhepburn.com) sito ufficiale dell'attrice. Biografia e filmografia. In lingua inglese.

[www.audrey1.com](http://www.audrey1.com) biografia, filmografia, articoli, recensioni, citazioni. In lingua inglese.

[www.fredastaire.net](http://www.fredastaire.net) biografia, filmografia, curiosità. In lingua inglese.

**INDICE DEI FILM CITATI**

42 <sup>nd</sup> Street (Quarantaduesima Strada, 1933, Lloyd Bacon).....	
25	
An American in Paris (Un Americano a Parigi, 1951, Vincente Minnelli).....	.40,
75	
Arabesque (Arabesque, 1966, Stanley Donen).....	
53	
Best Foot Forward (t.l. Di buon passo, 1943, Edward Buzzell).....	
52	
Charade (Sciarada, 1963, Stanley Donen).....	
53	
Flying down to Rio (Carioca, 1933, Thornton Freeland).....	
27	
Follow the Fleet (Seguendo la flotta, 1936, Mark Sandrich).....	
29	
Funny Face (Cenerentola a Parigi, 1957, Stanley Donen).....	.4,
53	
Indiscreet (Indiscreto, 1958, Stanley Donen).....	
53	
It's Always Fair Weather (È sempre bel tempo, 1951, Stanley Donen e Gene Kelly).....	
53	
Meet Me in St. Louis (t.l. Incontramoci a St. Louis, 1944, Vincente Minnelli).....	38,
40	
Movie Movie (Il boxeur e la ballerina, 1978, Stanley Donen).....	
53	

<i>On the Town (Un giorno a New York, 1949, Stanley Donen e Gene Kelly)</i> . . . . .	42, 52
<i>Paramount on Parade (Paramount Revue, 1930, Dorothy Azner, Otto Brower, Edmund Goulding, Victor Heerman, Edwin H. Knopf, Rowland V. Lee, Ernst Lubitsch, Lothar Mendes, Victor Schertzinger, Edward Sutherland, Frank Tuttle)</i> . . . . .	.21
<i>Roberta (Roberta, 1935, William A. Seiter)</i> . . . . .	29
<i>Saturn 3 (Saturn 3, 1980, Stanley Donen)</i> . . . . .	53
<i>Seven Brides for Seven Brothers (Sette spose per sette fratelli, 1954, Stanley Donen)</i> . . . . .	45, 52
<i>Shall we dance (Voglio danzare con te, 1937, Mark Sandrich)</i> . . . . .	29
<i>Singing in the Rain (Cantando sotto la pioggia, 1952, Stanley Donen e Gene Kelly)</i> . . . . .	25, 44, 47, 48, 53
<i>The Gay Divorce ( Cerco il mio amore, 1934, Mark Sandrich)</i> . . . . .	28
<i>The Hollywood Revue of 1929 (Hollywood che canta, 1929, Charles F. Reisner)</i> . . . . .	.21, 44
<i>The Jazz Singer (Il cantante jazz, 1927, Alan Crosland)</i> . . . . .	3, 14
<i>The Little Prince (Il piccolo principe, 1974, Stanley Donen)</i> . . . . .	

53	
	<i>The Pirate (Il Pirata, 1948, Vincente Minnelli)</i> . . . . .
39	
	<i>The Royal Wedding (Sua altezza si sposa, 1951, Stanley Donen)</i> . . . . .45,
52	
	<i>The Singing Fool (Il cantante pazzo, 1928, Lloyd Bacon)</i> . . . . .
23	
	<i>The Wizard of Oz (Il mago di Oz, 1939, Victor Fleming)</i> . . . . .
38	
	<i>Top Hat (Cappello a cilindro, 1935, Mark Sandrich)</i> . . . . . 29,
31	
	<i>Two for the Road (Due per la strada, 1967, Stanley Donen)</i> . . . . .
53	
	<i>Whoopee (Whoopee, 1930, Thornton Freeland)</i> . . . . .
24	