



Il canto tra terminologia e didattica – II parte

di Franco Panti e Sara Jane Chioffi

Il canto è un'attività che si svolge in un contesto sociale e culturale, e che ha una funzione comunicativa e espressiva. In questo articolo, si analizza il rapporto tra terminologia e didattica nel campo del canto, con particolare riferimento alla pratica didattica in aula. Si discute l'importanza di una terminologia chiara e precisa, e di come questa possa essere utilizzata in modo efficace per facilitare l'apprendimento degli studenti. Si affrontano anche i temi della valutazione e della misurazione delle competenze, e si discute l'importanza di una didattica basata sulle evidenze scientifiche. Infine, si discute l'importanza di una didattica che sia in grado di rispondere alle diverse esigenze degli studenti, e di promuovere lo sviluppo delle loro competenze e delle loro capacità creative.

Terminologia e didattica

La terminologia è un elemento fondamentale della didattica, in quanto fornisce un linguaggio comune e preciso per descrivere i concetti e le attività che si svolgono in aula. In particolare, nel campo del canto, una terminologia chiara e precisa è essenziale per facilitare l'apprendimento degli studenti e per permettere loro di esprimersi in modo efficace. Tuttavia, l'uso della terminologia deve essere accompagnato da una didattica che sia in grado di spiegare e chiarire i concetti, e di aiutare gli studenti a sviluppare le loro competenze e le loro capacità creative.

La valutazione e la misurazione delle competenze

La valutazione è un elemento fondamentale della didattica, in quanto permette di misurare l'efficacia dell'insegnamento e di verificare l'acquisizione delle competenze da parte degli studenti. Tuttavia, la valutazione deve essere basata su criteri chiari e precisi, e deve essere in grado di misurare non solo le conoscenze, ma anche le competenze e le capacità creative degli studenti. In particolare, nel campo del canto, la valutazione deve essere in grado di misurare l'abilità di cantare, ma anche la capacità di esprimersi in modo creativo e di comunicare con gli altri.

Didattica basata sulle evidenze scientifiche

La didattica basata sulle evidenze scientifiche è un approccio didattico che si basa su dati e ricerche scientifiche per progettare e implementare le attività didattiche. Questo approccio è particolarmente importante nel campo del canto, in quanto permette di progettare attività didattiche che siano in grado di rispondere alle diverse esigenze degli studenti, e di promuovere lo sviluppo delle loro competenze e delle loro capacità creative.

Didattica che risponde alle diverse esigenze degli studenti

La didattica che risponde alle diverse esigenze degli studenti è un approccio didattico che si basa sulla considerazione delle diverse esigenze, abilità e interessi degli studenti. Questo approccio è particolarmente importante nel campo del canto, in quanto permette di progettare attività didattiche che siano in grado di rispondere alle diverse esigenze degli studenti, e di promuovere lo sviluppo delle loro competenze e delle loro capacità creative.

Altri articoli



A cura di
Sergio Cingolani, Renato Spagnolo

Acustica musicale e architettura



CAPITOLO 11

Acustica della voce

Mauro Uberti

Da *Acustica musicale e architettonica*
a cura di SERGIO CINGOLANI e RENATO SPAGNOLO
UTET libreria, Torino, 2005

11.1 Generalità

La voce è il suono prodotto dalla vibrazione di due strutture muscolari poste nel collo, dette corde vocali, messe in vibrazione dall'aria espirata dai polmoni; esso è poi modulato timbricamente dalle risonanze delle due cavità che compongono il canale vocale: la faringe e la bocca.

Per semplicità si può scomporre il fenomeno vocale in tre momenti distinti: la produzione del fiato, la generazione del suono e la modulazione di questo. Le tre funzioni coinvolgono l'apparato respiratorio e la parte superiore di quello digerente (organi della masticazione e della deglutizione): il primo è responsabile della produzione del fiato e della generazione del suono, il secondo della modulazione del timbro vocale e dell'articolazione della parola. In realtà la fonazione, l'insieme, cioè, delle funzioni fisiologiche che intervengono nella produzione della voce, è un'attività che coinvolge direttamente o indirettamente tutto il corpo. La postura, per esempio, influisce sulla geometria dello scheletro e quindi sulla meccanica respiratoria. Influiscono pure sulla stessa le condizioni di ripienezza dell'apparato digerente e così via. Di converso le manovre articolatorie e di produzione del suono interagiscono con la meccanica respiratoria inducendo inoltre cambiamenti nell'equilibrio e nella postura.

Gli organi direttamente impegnati nella formazione del suono vocale hanno tutti funzioni primarie diverse da quella di generare la voce e il loro impiego nella fonazione è un adattamento secondario. Quello responsabile della produzione del suono, la laringe, per quanto già più o meno sviluppato in tutti i Tetrapodi (animali a quattro zampe), presenta la sua massima evidenza nei Mammiferi (Baldaccini et al., 1996). Il suo particolare sviluppo in questa classe di Vertebrati è da ritenersi in relazione con quello della marcia a quattro zampe, soprattutto nell'andatura a balzi; questa, infatti, richiede l'ammortizzazione dell'urto ad ogni atterraggio degli arti anteriori. L'insieme della gabbia toracica, dei polmoni e della laringe, che svolge funzione di valvola, si comporta come gli ammortizzatori ad aria delle automobili, ma a volta a volta la laringe può impedire completamente la fuoriuscita dell'aria dai polmoni, regolarne l'apertura per ammortizzare gli urti o lasciarla sfuggire vibrando e producendo suoni. Nell'Uomo, Mammifero evoluto alla stazione eretta, la chiusura dell'apparato respiratorio fornita dalla laringe è determinante, prima ancora che per la produzione della voce, per dare attacco solido ma ammortizzato al lavoro dei muscoli. L'evoluzione alla stazione eretta ha determinato anche la piegatura ad angolo retto

del tratto superiore dell'apparato digestivo, che si è così diviso in due cavità ben distinte: bocca e faringe. La lingua, che contribuisce a delimitare sia l'una che l'altra, può contribuire pure a modificare i loro volumi con variazioni continue e, di conseguenza, anche la loro frequenza di risonanza. La variabilità della risonanza del canale vocale si risolve in una variabilità timbrica impressa al suono laringeo; fatto questo che, insieme con la variabilità in intensità, frequenza e durata del segnale vocale, ha consentito lo sviluppo del linguaggio e del canto.

In questo capitolo si descrivono e si rappresentano soltanto gli organi anatomici indispensabili alla comprensione del fenomeno.

11.2 La respirazione

11.2.1 Anatomia degli organi della respirazione

OSSA. Le ossa direttamente impegnate nella respirazione sono quelle a cui s'inserisce la muscolatura respiratoria: il bacino, la colonna vertebrale, le coste, lo sterno e il cranio. Il *bacino*, per quanto si presenti all'aspetto come un osso unico, è costituito da sei ossa pari e simmetriche, saldate insieme ed è articolato posteriormente con l'*osso sacro*. Su questo si innalza la *colonna vertebrale*, costituita da 5 *vertebre lombari*, 12 *v. toraciche* e 7 *v. cervicali* (Fig. 11.2.1(a)). Alle *v. toraciche* si inseriscono 12 paia di *coste* (Fig. 11.2.1(a)), delle quali le sette superiori, o *c. vere*, si uniscono sul davanti allo *sterno* formando anelli ossei completi (Fig. 11.2.1(b)). Le tre *c. inferiori*, incomplete, o *c. false*, si collegano all'ultima delle *c. vere* mentre le ultime due rimangono *fluttuanti*. L'insieme delle *v. toraciche*, delle *coste* e dello *sterno* costituisce la *gabbia toracica*, struttura di forma variabile secondo l'attività respiratoria, ma sempre approssimativamente conica. Le *coste* si articolano con le *vertebre* e sono inclinate in avanti, in basso e di lato; la loro parte libera può essere sollevata lateralmente dai muscoli respiratori come il manico di un secchio (movimento rappresentato dalle frecce laterali della Fig. 11.2.1(b)). Gli anelli ossei di cui sopra sono incernierati sulla colonna vertebrale e, tirati verso l'alto dai muscoli respiratori, si sollevano anteriormente con un movimento simile a quello del battente di una porta (movimento rappresentato dalla freccia centrale della Fig. 11.2.1(b)). I loro movimenti d'innalzamento e d'abbassamento determinano l'allontanamento e l'avvicinamento delle pareti della cavità toracica dando luogo ad una *respirazione costale*, il cui meccanismo è paragonabile a quello di un soffiato. Il capo interviene nella respirazione come impalcatura d'attacco per alcuni muscoli collegati alle *clavicole*, allo *sterno* (Fig. 11.2.1(c)), all'*osso ioide* (Fig. 11.3.2(c)) ed alle *scapole*.

MUSCOLI. Per comodità si riuniscono qui i muscoli respiratori in cinque sistemi: i muscoli intrinseci del torace, il muscolo diaframma, un sistema addominale, uno dorsale ed uno cranio-cervico-toracico:

- *Muscoli intrinseci del torace.* Sono alcuni muscoli tesi tra le coste, tra

lo sterno e le c. nonché tra la colonna vertebrale e le c. Poiché il controllo volontario della respirazione si attua principalmente comandando gli altri quattro sistemi, con i quali questi muscoli sono coordinati, in questa sede se ne omette la descrizione e la rappresentazione grafica;

- *Muscolo diaframma.* Il m. diaframma (Fig. 11.2.1(d)) è un muscolo laminare, che s'inscrive tutto attorno al margine inferiore della gabbia toracica ed alla colonna vertebrale. Ha forma di cupola asimmetrica, che a destra risale fino circa all'altezza del capezzolo e, a sinistra, fino ad una costa più in basso. Contrariamente a quanto comunemente ritenuto dai cantanti e dagli strumentisti a fiato, il m. d. non «sostiene il fiato» nell'espiazione, ma è un muscolo inspiratorio il cui appiattimento per effetto della contrazione spinge i visceri in basso.

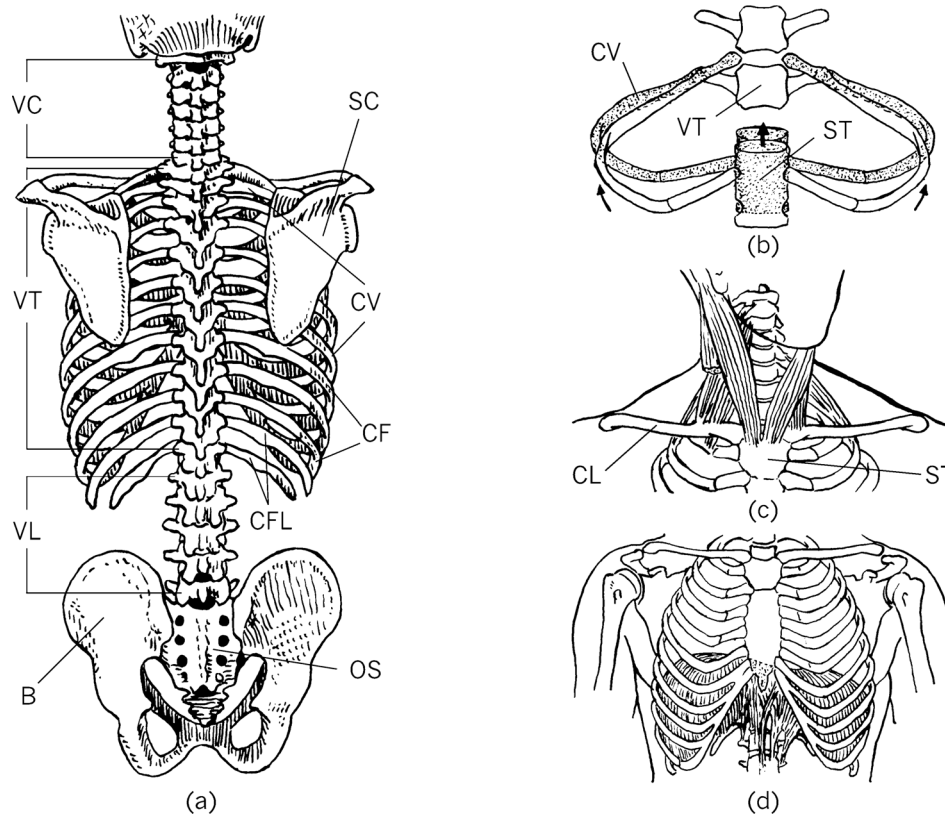


Fig. 11.2.1 (a) Scheletro, visione dorsale; (b) anelli costali e loro sollevamento nell'inspirazione; (c) sistema cranio-cervico-toracico; (d) muscolo di afromamma: B=bacino, CF=coste false, CFL=c. fluttuanti, CL=clavicola, CV=coste vere, OS=osso sacro, SC=scapola, ST=sterno, VC=vertebre cervicali, VL=v. lombari, VT=v. toraciche

Probabilmente la credenza è dovuta al fatto che nel canto di forza e nel suonare strumenti a fiato ad alta pressione — l'oboe, p.es. — l'attività

del m. d., che durante l'inspirazione controlla l'azione dei m. addominali contrastandola, può essere percepita come una sensazione di lavoro.

- *Sistema addominale.* Il s. addominale è costituito da quattro muscoli laminari, sovrapposti e con le fibre incrociate nel senso dei lati e delle diagonali di un quadrato, che costituiscono la parete addominale. Superiormente essi sono inseriti alle coste ed inferiormente al bacino (Fig. 11.2.2(a)). Il *m. trasverso* (non rappresentato in figura), che costituisce lo strato più profondo e le cui fibre hanno andamento orizzontale, arriva posteriormente fino alle vertebre lombari. Per quanto riguarda la respirazione il loro compito è quello di contenere i visceri addominali nell'inspirazione e spingerli verso l'alto nell'espiazione. L'insieme dei visceri, spinti alternativamente in alto dai m. addominali ed in basso dal m. diaframma, svolge funzione analoga a quella di un pistone d'automobile. Questa componente della meccanica respiratoria prende il nome di *r. addominale*. I m. addominali hanno come oppositori quelli del sistema dorsale (vedi oltre);

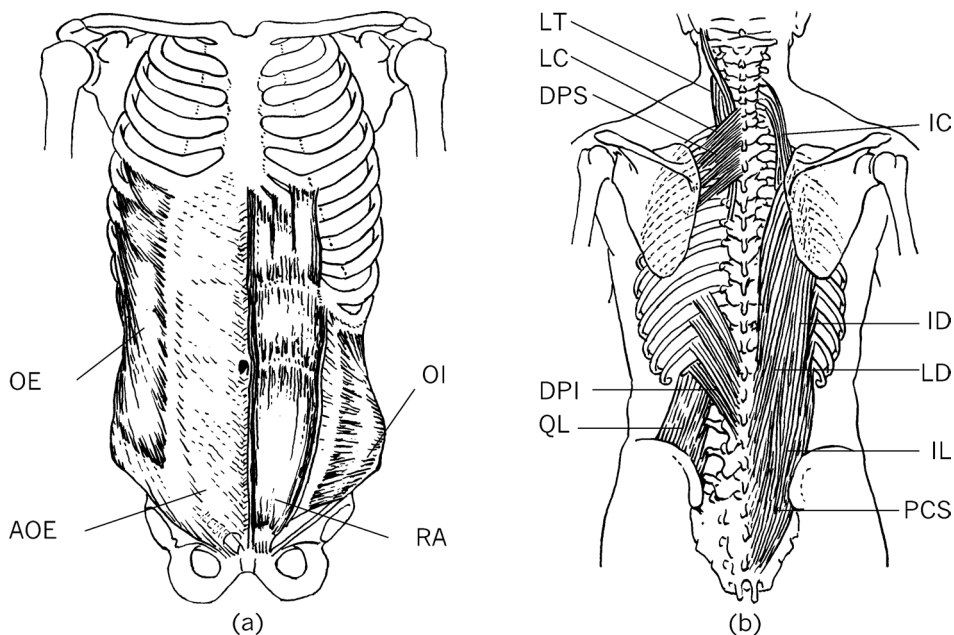


Fig. 11.2.2

(a) Sistema addominale: AOE=aponevrosi del muscolo obliquo esterno dell'addome, OE=m. obliquo esterno dell'addome, OI=m. obliquo interno dell'a., RA=m. retto dell'a.
 (b) Sistema dorsale: DPI=muscolo dentato posteriore inferiore, DPS=m. dentato posteriore superiore, IC=m. ileocostale del collo, ID=m. ileocostale del dorso, IL=m. ileocostale dei lombi, LC=m. lunghissimo del collo, LD=m. lunghissimo del dorso, LT=m. lunghissimo della testa, PCS=parte comune del m. sacrospinale, QL=m. quadrato dei lombi

- *Sistema dorsale.* Compito primario dei m. dorsali (Fig. 11.2.2(b)) è quello di mantenere la posizione eretta opponendosi al peso dei visceri, che tende a flettere il corpo in avanti. Nella respirazione i m. dorsali equilibrano l'azione di quelli addominali e alcuni di essi, in accordo con i

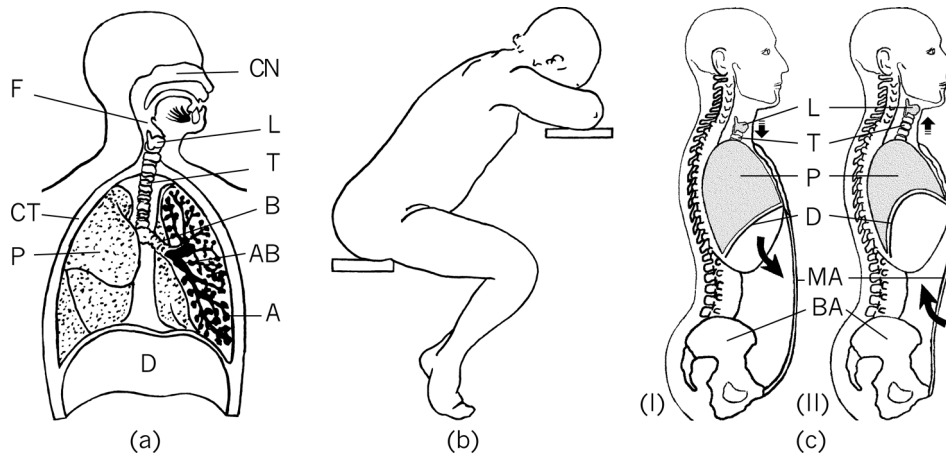
m.intercostali (muscoli intrinseci del torace), alzano o abbassano le coste in una *r. costale*;

- *Sistema cranio-cervico-toracico*. Quello che per semplicità qui è così chiamato corrisponde ad una raggiera di muscoli che, prendendo attacco dal cranio e dalla colonna cervicale (Figg. 11.2.1(c) e 11.2.2(b)), possono tirare verso l'alto il torace in una *r. apicale* o *clavicolare*.

SERBATOIO POLMONARE. Il diaframma e la gabbia toracica delimitano una *cavità toracica* (Fig. 11.2.3(a)) nella quale si trovano i *polmoni*. Essi sono due masse spugnose, elastiche ed inerti, destinate allo scambio dell'ossigeno dell'aria con il sangue. Gli *alveoli* di queste masse spugnose comunicano con l'esterno tramite strutture tubulari ramificate, gli *alberi bronchiali*. Questi finiscono per riunirsi in due *bronchi principali*, i quali confluiscono a loro volta in un canale unico: la *trachea*. Essa è un tubo cilindrico, costituito da anelli di cartilagine, che superiormente culmina con una valvola di chiusura detta *laringe*. Il canale respiratorio si continua poi con la *faringe* e le *cavità nasali*.

11.2.1 Meccanica respiratoria

Nel corso di un'inspirazione corretta la contrazione del diaframma, il rilassamento dei muscoli addominali — che determinano la discesa dei visceri (Fig. 11.2.3(c)-I) — e il sollevamento delle coste determinano l'aumento del volume della cavità toracica; di conseguenza si forma un vuoto pneumatico. Per la differenza fra la pressione esterna e quella interna, l'aria si precipita nei polmoni gonfiandoli e ristabilendo l'equilibrio. A questo punto incomincia l'espirazione: la parete addominale si contrae premendo i visceri verso l'alto, le coste si abbassano chiudendo le pareti della cavità toracica, i polmoni sono compressi e l'aria in essi contenuta è spremuta sotto forma di fiato. Questo tipo di respirazione, nella quale le componenti addominale e costale si accordano per dare la maggiore efficienza respiratoria, è detto *r. combinata*. Si può fare esperienza di una buona *r. combinata* ponendosi nella posizione della Fig. 11.2.3(b), nella quale i m. addominali lavorano attivamente contrastando la forza di gravità per sollevare i visceri discesi nell'inspirazione. Nonostante ciò che comunemente si crede non è d'utilità didattica l'espedito di porsi supini, che pure dà luogo ad una *r. corretta*, perché in questa posizione i rapporti fra muscoli e forza di gravità sono invertiti rispetto a quelli della posizione eretta. Quando intervengono i muscoli del sistema cranio-cervico-toracico nella già citata *r. apicale*, l'efficienza respiratoria si riduce sia per motivi di geometria ossea che di coordinamento muscolare. La compressione dei polmoni durante l'espirazione determina anche il loro scorrimento verso l'alto (Fig. 11.2.3(c)-II). Con essi risalgono trachea e laringe, la cui risalita può essere palpata sotto la pelle del collo, p. es., durante la pronuncia di una normale frase parlata. Questa risalita ha effetti determinanti sui movimenti delle cartilagini della laringe durante la fonazione nonché su forma e dimensioni del canale vocale.

**Fig. 11.2.3**

(a) Serbatoio polmonare: A=alveolo, AB=albero bronchiale, B=bronco, CN=cavità nasali, CT=cavità toracica, D=diaframma, F=faringe, L=laringe, P=polmone, T=trachea. (b) Posizione per ottenere una respirazione combinata spontanea. (c) Respirazione: (I) fase inspiratoria, (II) fase espiratoria, BA=bacino, D=diaframma, L=laringe, MA=muscolatura addominale, T=trachea

11.3 La generazione della voce

11.3.1 Anatomia del sistema vibratorio

LARINGE. L'organo di chiusura della trachea, la laringe (Fig. 11.3.1), è costituito da uno scheletro di cartilagine, al quale sono inserite le corde vocali ed i muscoli ad esse necessari per svolgere le funzioni d'occlusione e di fonazione già dette. La laringe oltre ad essere sostenuta indirettamente dai m. addominali tramite gli organi interposti è come appesa alla mandibola e al cranio per mezzo dell'*osso ioide* (Figg. 11.3.1(a) e 11.3.2(c)), al quale è unita da una membrana e da legamenti. Quest'osso è fatto a ferro di cavallo e si può palpare al confine fra collo e mandibola. Costituisce l'impalcatura scheletrica della lingua, sospende la l. e fa da intermediario fra questa, la mandibola e il cranio ai quali è appeso a sua volta con un sistema di muscoli.

SCHELETRO DELLA LARINGE. A continuazione del canale tracheale si trova la *cartilagine cricoide*, che fa da base alle altre cartilagini della laringe, ha forma simile a quella di un anello con castone (Figg. 11.3.1(b)) e può essere palpata alla sommità della trachea come un corpo più grosso e consistente degli anelli tracheali. La parte corrispondente al castone è posta dorsalmente e, ovviamente, non è palpabile. Sul margine superiore del castone sono articolate due cartilagini pari, dette *c. aritenoidi* (Figg. 11.3.1(b) e 11.3.3), la cui forma è riconducibile a quella di una piramide triangolare. Esse danno attacco agli estremi posteriori delle corde vocali nonché ai muscoli necessari alla loro manovra; questi impongono alle *c. aritenoidi* un movimento complesso di rotazione e traslazione (vedi paragrafo 11.3.2), che determina l'apertura e la chiusura delle

corde vocali. Il rilievo sul collo chiamato «pomo d'Adamo» corrisponde alla *cartilagine tiroide* (Figg. 11.3.1(a) e (c), 11.3.2, 11.3.3, 11.3.4). Fatta a spartineve, questa è incernierata sulla c. cricoide per mezzo dei due *corni inferiori* (Fig. 11.3.1(c)). All'interno del diedro costituito dalle due *lamine* della c. tiroide s'inserisce l'estremo anteriore delle corde vocali (vedi oltre). I due *corni superiori* sono leve d'importanza fondamentale per la messa in tensione di queste ultime.

MUSCOLI INTRINSECI DELLA LARINGE. Sono quelli i cui estremi s'inseriscono alle cartilagini della laringe e soltanto a queste:

- *Corde vocali.* Le c. vocali — immagine retorica usata da Antoine Ferrein nel 1741 per descrivere il comportamento vibratorio delle *pieghe* o *labbri vocali* e rimasta nell'uso — sono due strutture muscolari, a sezione triangolare, tese fra le c. aritenoidi e la c. tiroide (Figg. 11.3.1(a), 11.3.2(a), 11.3.3 e 11.3.4). Possono chiudere il canale respiratorio in modo riconducibile a quello delle labbra. Lo spazio tra le c. vocali si chiama *rima della glottide* o semplicemente *glottide*. Per semplicità,

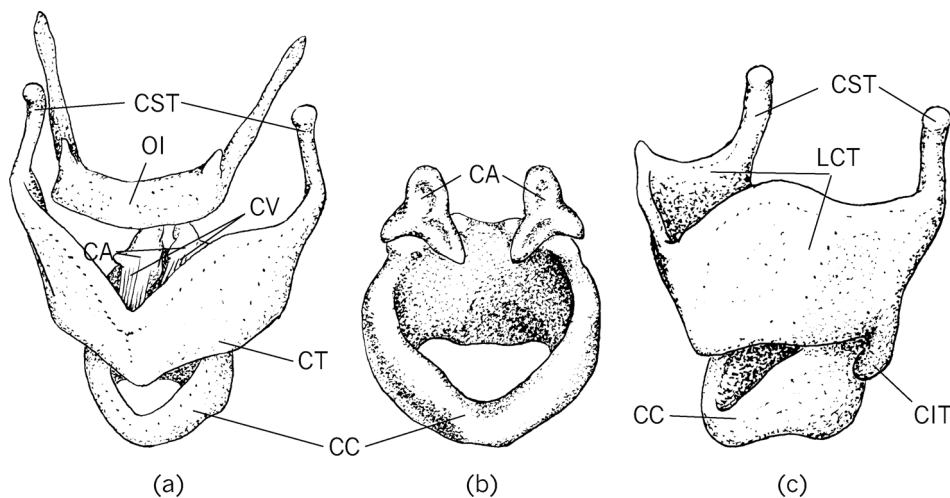


Fig. 11.3.1

(a) Visione d'insieme dello scheletro della laringe: CA=Cartilagini aritenoidi, CC=c. cricoide, CT=c. tiroide, CST=corni superiori della c. tiroide, CV=corde vocali, OI=osso ioide. (b) Cartilagine cricoide e c. Aritenoidi. (c) Cartilagine cricoide e c. tiroide. CIT=corni inferiori della c. tiroide; LCT=lamine della c. tiroide

della loro struttura sono rappresentati nelle figure soltanto il *muscolo vocale* (Fig. 11.3.2(a)), che ne costituisce la parte attiva o il *legamento vocale* (Fig. 11.3.3), che ne rappresenta bene il margine vibrante;

- *Muscoli adduttori e abduttori delle c. aritenoidi.* Sono due gruppi di muscoli (non rappresentati in figura) fra loro antagonisti, posti nella parte posteriore della l., il cui compito è quello di ruotare le c. aritenoidi

agendo sul loro *processo muscolare* come su di una leva. I m. adduttori ruotano le c. aritenoidi facendo avvicinare le corde vocali e ponendole in tensione; i m. abduttori ne provocano l'apertura e il rilassamento;

- *Muscoli cricotiroidei*. I due m. cricotiroidei (Fig. 11.3.2(b)) contribuiscono ad inclinare in avanti la c. tiroide nel cosiddetto «passaggio» al registro superiore.

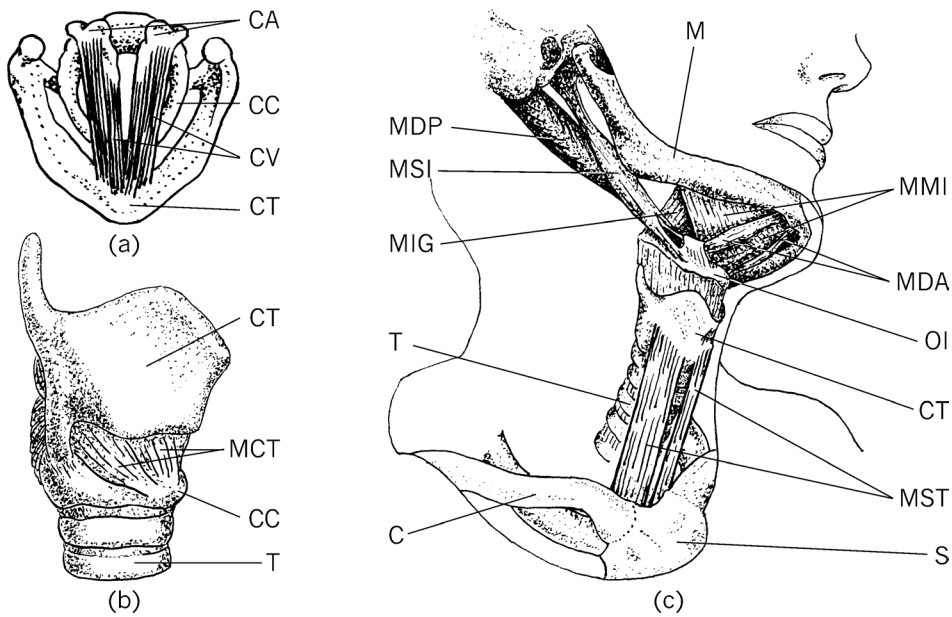


Fig. 11.3.2

(a) Visione superiore della laringe; (b) Visione laterale della laringe; (c) Alcuni dei muscoli estrinseci della laringe. C=clavicola; CA=cartilagini aritenoidi, CC=c. cricoide, CT=c. tiroide, CV=corde vocali, M=mandibola, MCT=muscoli cricotiroidei, MDA=ventre anteriore del m. digastrico, MDP=v. posteriore del m. d., MIG=m. ioglosso, MMI=m. miloioideo, MSI=m. stiloioideo, MST=m. sternotiroideo, OI=osso ioide, S=sterno. T=trachea

MUSCOLI ESTRINSECI DELLA LARINGE. Sono quelli che con un estremo s'inscrivono alla laringe e con l'altro allo scheletro.

- *Muscoli abbassatori dell'osso ioide e inclinatori della cartilagine tiroide*. Sono i muscoli dello sbadiglio (in particolare i *m. sternotiroidei*, Fig. 11.3.2(c)) e, simulandolo, li si può palpare ai lati della trachea. Intervengono in modo determinante nelle tecniche vocali romantiche e veriste (vedi *Tecniche vocali dotte*). La loro azione si riflette anche sulla base della lingua con effetti d'ordine fonetico.
- *Muscoli elevatori dell'osso ioide*. Sono un sistema di muscoli disposti come una grossolana raggiera, che vanno direttamente, o indirettamente tramite la mandibola, dall'o. ioide al cranio. Di conseguenza la l., la trachea e, tramite questa, i polmoni sono in equilibrio fra la sospensione al

al cranio (Fig. 11.3.2(c)) e l'appoggio ai muscoli addominali tramite i visceri interposti.

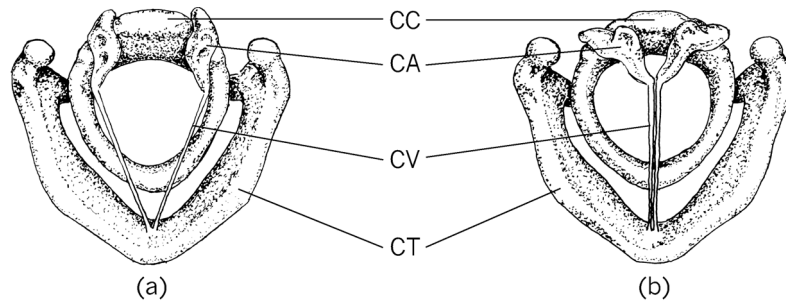
11.3.2 Meccanica della generazione della voce

LINGUA. La lingua interviene nella generazione del suono laringeo in quanto la contrazione delle sue fibre muscolari — inserite all'osso ioide, il quale è collegato per mezzo di legamenti alla cartilagine tiroide — contribuisce all'inclinazione di quest'ultima. Di conseguenza essa contribuisce pure alla tensione delle corde vocali per trazione in avanti.

FASE INSPIRATORIA. Le cartilagini aritenoidi ruotano in modo da allontanare fra loro i processi vocali e gli estremi posteriori delle corde vocali, che vi sono inseriti; questa manovra determina l'apertura della glottide (Fig. 11.3.3(a)). Intanto l'attività dei muscoli respiratori provoca l'afflusso dell'aria nei polmoni, i quali seguono la discesa del diaframma dilatandosi e trascinando con sé bronchi, trachea e laringe (Fig. 11.2.3(c-I)).

FASE FONATORIA. Corrisponde, per quanto riguarda la meccanica respiratoria, a quella espiratoria di una normale respirazione; ne differisce per il fatto che le cartilagini aritenoidi ruotano all'indietro e scivolano lateralmente in modo da portare a contatto il margine vibrante delle corde vocali (Fig. 11.3.3(b)); queste allora entrano in vibrazione per effetto della pressione dell'aria. Le modalità di vibrazione delle corde vocali variano a seconda dei meccanismi fonatori impiegati, che sono qui schematizzati per semplicità di esposizione.

- *1° meccanismo.* Corrisponde a quello che la laringe mette in atto quando il corpo si accinge ad uno sforzo come per sollevare un peso o nella defecazione. In questo caso i m. adduttori delle cartilagini aritenoidi portano a contatto le corde vocali e ne assicurano la chiusura; contemporaneamente i muscoli inclinatori della cartilagine tiroide assicurano la solidità di attacco dei loro estremi anteriori. Avendo struttura muscolare le corde vocali si contraggono, si rigonfiano e svolgono la funzione di chiusura del serbatoio polmonare, necessaria, p. es., per dare solidità d'attacco ai muscoli toracici impegnati nel sollevamento di un peso (Fig. 11.3.4(a)).

**Fig. 11.3.3**

(a) Corde vocali in fase inspiratoria; (b) corde vocali in fase fonatoria: CA=cartilagini aritenoidi, CC=cartilagine cricoide; CT=cartilagine tiroide, CV=corde vocali (legamenti vocali)

Se invece la forza di contrazione rimane inferiore a quella descritta, sotto la pressione dell'aria le corde vocali possono entrare in vibrazione producendo approssimativamente la prima quinta (= 5 note) dell'estensione vocale musicalmente utile.

- 2° *meccanismo*. Le cartilagini aritenoidi accentuano la loro rotazione stirando le corde vocali all'indietro in modo non dissimile da quello che s'impiega per porre in tensione le corde di uno strumento musicale (Fig. 11.3.4(b)) e la voce aggiunge circa un'altra quinta alla propria estensione vocale musicalmente utile.
- 3° *meccanismo*. I muscoli inclinatori della cartilagine tiroide entrano in azione e le corde vocali sono stirate passivamente in avanti. L'inclinazione della cartilagine tiroide, infatti, allontana il suo diedro interno dalle cartilagini aritenoidi, alle quali le corde vocali stesse sono inserite con l'estremo opposto (Fig. 11.3.4(c)). Questa trazione si somma a quella all'indietro già esercitata dalle cartilagini aritenoidi ed aggiunge un'ulteriore quinta all'estensione vocale musicalmente utile già raggiunta. Determinante è in particolare la funzione di vincolo con lo sterno, esercitata dai muscoli sternotiroidei durante la risalita della laringe nel corso dell'espiazione; vincolo che, trattenendo la parte libera della cartilagine tiroide, la inclina quanto più essa risale e scarica sui muscoli del tronco la maggior parte del lavoro necessario (Fig. 11.3.4(d)). Questa manovra corrisponde a quello che in gergo vocale si chiama «passaggio» al registro superiore. Abituamente nell'eloquio sono messi in azione soltanto i primi due dei tre meccanismi descritti; il terzo è tipico del canto. Sia nell'uno che nell'altro caso essi non entrano in azione separatamente ma in combinazioni diverse. I comportamenti fonatori si possono riunire fondamentalmente in tre tipi e il fatto ha importanza particolare per il canto:

- 1° *tipo*. I tre meccanismi tendono ad entrare in azione successivamente, la voce assume colorazioni timbriche diverse nelle tre regioni d'altezza, chiamate «registri», mentre i cambiamenti di timbro nel

passaggio da un registro all'altro, in particolare quello dal 2° al 3°, chiamato tipicamente «passaggio», sono evidenti (voce non educata);

- 2° tipo. La contrazione attiva del 1° meccanismo è ridotta, il 2° e 3° meccanismo di distensione passiva delle corde vocali entrano in azione contemporaneamente fin dalle note basse, non si avvertono cambiamenti sensibili del timbro alle diverse altezze e si parla di assenza di registri e di passaggio (voce detta in gergo vocale «imposta per natura»);
- 3° tipo. La contrazione attiva, sia pure in vario grado, è presente in tutti i registri e il carattere timbrico del grido permane in tutta l'estensione (emissioni «di forza» delle tecniche popolari, romantiche e veriste).

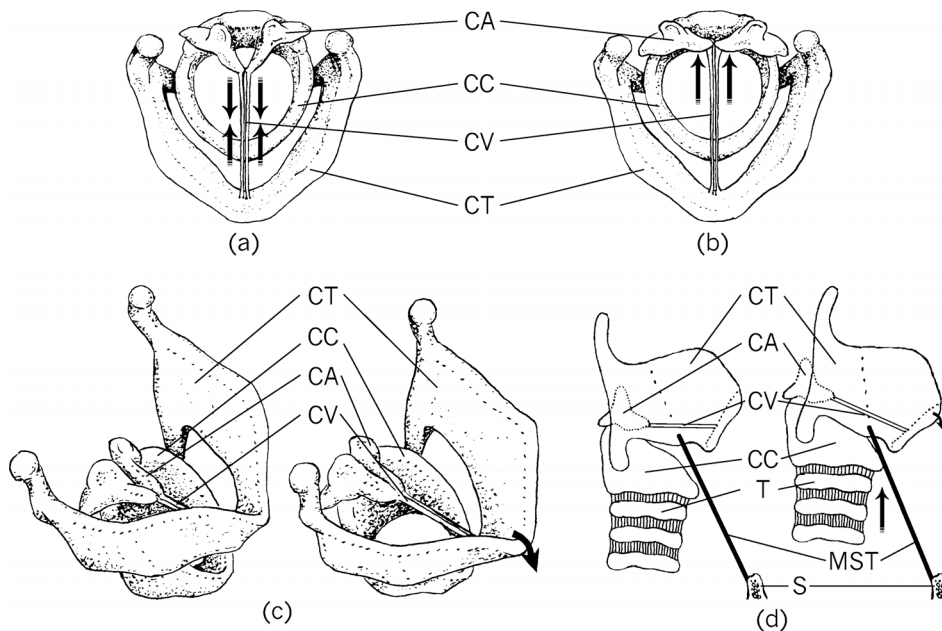


Fig. 11.3.4 (a) 1° meccanismo. (b) 2° meccanismo. (c) Visione superiore del 3° meccanismo. (d) Visione laterale del 3° meccanismo. CA=cartilagini aritenoidi, CC=c. cricoide, CT=c. tiroide, CV=corde vocali, MST=muscolo sternocleidomastoideo, S=sterno

11.3.5 Modalità vibratorie delle corde vocali

A seconda dei meccanismi laringei impiegati il comportamento del sistema vibratorio varia tra due modalità che si possono schematizzare nel modo che segue:

- 1^a modalità. Le c. vocali si contraggono attivamente ocludendo il canale respiratorio, la pressione dell'aria cresce fino a forzare il passaggio,

la fuga dell'aria fa diminuire la pressione sottoglottidea, le corde vocali possono tornare ad occludere il canale respiratorio ed il ciclo ricomincia;

- *2^a modalità.* Le c. vocali entrano in vibrazione per effetto Bernoulli: la diminuzione di pressione, dovuta alla velocità dell'aria in uscita, fa sì che le c. vocali siano come aspirate passivamente e vengano a contatto occludendo il canale respiratorio; per effetto dell'occlusione la pressione sottoglottidea cresce fino a forzare il passaggio, l'aria torna a sfuggire fra le corde vocali e il ciclo ricomincia.

Nella pratica nessuna delle due modalità si realizza in modo univoco e il comportamento vibratorio delle corde vocali partecipa variamente dell'una e l'altra.

11.3.6 Influenze del corpo sulla voce

Come detto all'inizio, la fonazione è un'attività che coinvolge direttamente o indirettamente tutto il corpo. Di almeno tre categorie di rapporti fra l'attività corporea e quella vocale è il caso di fare menzione specifica.

POSTURA. L'insieme delle attività muscolari mediante le quali il corpo mantiene la sua posizione naturale influisce anche sulla meccanica respiratoria. In questa sede il discorso è limitato alla postura eretta, che è quella adottata più sovente nel canto, ed ai suoi aspetti macroscopici. Al variare della divaricazione e della rotazione dei piedi, così come al variare dell'estensione del rachide, si modifica l'equilibrio fra la componente costale e quella addominale della respirazione con conseguenze sull'escursione verticale della laringe. Si modifica pure la distanza fra questa e lo sterno al quale essa è collegata tramite i m. sternotiroidi e sternoioidi. Di conseguenza i riflessi necessari ad ottenere, per esempio, l'intonazione determinano cambiamenti nei meccanismi di tensione delle corde vocali e quindi nel suono prodotto. Le variazioni di escursione della laringe incidono inoltre sulla lunghezza del tratto faringeo del canale vocale determinando cambiamenti nella sua frequenza di risonanza (vedi più avanti).

INFLUENZE DELLA CINTURA ADDOMINALE SULLA LARINGE. Lo stato di rilassamento o di contrazione dei diversi distretti della cintura muscolare addominale si riflette su quello della muscolatura laringea condizionandone il comportamento in modo determinante. Il caso più evidente è quello corrispondente alla voce emessa contraendo la muscolatura addominale all'altezza della bocca dello stomaco, il cui timbro è simile a quello di un suono prodotto sotto sforzo. Le modalità di contrazione e di rilassamento della cintura muscolare addominale possono essere determinate dalla tecnica vocale adottata così come dalle condizioni emotive. In questo caso il discorso sconfinava nella psicologia.

MIMICA FACCIALE ED ESPRESSIONE DELLE EMOZIONI. L'espressione delle emozioni per mezzo della mimica facciale ha il suo corrispondente nell'espressione delle stesse per mezzo del colore della voce. La contrazione

della muscolatura mimica nell'espressione a volta a volta del riso, del pianto, dello stupore, ecc. (Izard, 1983) incide sul suono laringeo già all'origine mentre i movimenti mimici modificano forma e volume del canale vocale con le conseguenze fonetiche che sono note dall'esperienza quotidiana. Le tecniche vocali (vedi paragrafo 11.5.5) che, per motivi biomeccanici, implicano l'atteggiamento della bocca come nel sorriso o l'atteggiamento «a sbadiglio» danno luogo alla produzione di suoni vocali caratterizzati da connotazioni emozionali indotte dalla tecnica vocale stessa.

11.4 Fonetica

11.4.1 Vocali

Il segnale generato dalla laringe ha forma d'onda del tipo a dente di sega e, analizzato, presenta una struttura ad armonici d'ampiezza decrescente dal basso all'acuto (Fig. 11.4.1). Il suono laringeo risale il canale vocale, che si allarga in più cavità delle quali le più ampie sono quella faringea e quella buccale. Il volume di queste dipende dalle dimensioni anatomiche dell'individuo e dall'atteggiamento degli organi articolatori. Poiché al volume di ogni cavità corrisponde una determinata frequenza di risonanza, le armoniche la cui frequenza di vibrazione corrisponde alla frequenza di risonanza della cavità attraversata vengono amplificate; tuttavia, dato che la forma e le dimensioni delle due cavità non sono nettamente determinate, l'amplificazione non si verifica per singole armoniche, ma per gruppi di armoniche chiamati *formanti del timbro* o, semplicemente, *formanti* (Fig. 11.4.2). La forma e le dimensioni delle cavità del canale vocale variano con continuità a seconda dei movimenti articolatori della mandibola, della lingua e delle labbra. Al loro variare variano le frequenze di risonanza delle due cavità e la voce assume strutture formantiche, cioè timbri, diverse. Quando i timbri si fanno sistematici essi possono assumere il valore di segnali utili alla comunicazione acustica ed allora si parla di *vocali*. Delle formanti che partecipano alla struttura acustica della voce le due più basse sono sufficienti a caratterizzare le *v.* e quindi sono adottate in fonetica per identificarle. Ciò che rende i timbri vocalici distinguibili — e quindi utili ai fini della comunicazione — non è il valore assoluto delle frequenze delle loro formanti, ma il loro rapporto all'interno del sistema fonetico del soggetto parlante. Si veda, p. es., alla Fig. 11.5.4(a) come i valori delle *v.* di singoli informatori possano collocarsi nell'area di esistenza di *v.* adiacenti del gruppo preso in esame. Il fatto ha particolare importanza nel canto (vedi paragrafo 11.5.5). Per quanto dal punto di vista acustico non sia esatto, ai fini pratici può far comodo considerare la prima, la più bassa, dipendente dalla cavità faringea e la seconda da quella buccale. L'ambito di variabilità delle *v.* è delimitato dalle possibilità articolatorie concesse dall'anatomia, che variano fra l'atteggiamento a bocca aperta e movimenti derivati da quelli innati della suzione e del riso. L'atteggiamento fonatorio a bocca aperta come nella respirazione orale e lingua inerte — quello, cioè, a minore dispendio energetico — lascia il canale vocale diviso in due cavità

delle quali quella faringea ha volume maggiore di quella buccale. In questo atteggiamento la cavità di risonanza faringea ha il volume minore fra tutti quelli che essa può assumere nella produzione delle diverse *v.* e la risonanza complessiva del canale vocale dà luogo ad un suono in cui la frequenza della seconda formante è quasi doppia della prima. Benché l'intonazione e le frequenze formantiche della voce di un bambino che dice per la prima volta «mamma» e quella di un uomo adulto siano profondamente diverse, l'esperienza ci fa attribuire al timbro di ambedue il significato di [a] così come, del resto, a quello di una voce femminile emessa nello stesso atteggiamento.

La voce emessa nell'atteggiamento iniziale della suzione — labbra protruse e lingua in avanti — dà luogo alla produzione di una [y] («u» detta «francese»). In questo atteggiamento la parte anteriore della lingua determina una piccola camera di risonanza fra la lingua stessa, la parte anteriore del palato e gli incisivi superiori mentre la cavità faringea si unisce con il tratto posteriore di quella buccale a formare un'unica e più grande cavità di risonanza. Se, restando la lingua nello stesso atteggiamento, gli angoli della bocca si ritraggono come nel sorriso, il tratto buccale del canale vocale si accorcia, le frequenze delle due prime formanti assumono valori che stanno fra loro nel rapporto approssimativo di 1 a 10 ed al timbro così ottenuto si attribuisce il significato di una [i]. Mantenendo invece le labbra protruse ed arretrando la lingua come nella fase conclusiva della suzione, la parte posteriore del dorso arriva a toccare i denti del giudizio superiori e il canale vocale raggiunge la sua lunghezza massima; il tratto buccale, infatti, si prolunga in avanti fra le labbra protruse mentre quello faringeo si prolunga in alto oltre la superficie di masticazione dei molari superiori. La prima formante del suono così ottenuto si trova nella banda di frequenza della prima formante della [i], la seconda ha una frequenza approssimativamente tripla ed al suono così ottenuto viene attribuito il significato di una [u]. Le *v.* [i], [a] e [u] corrispondono a tre atteggiamenti estremi della lingua: lingua spinta in avanti ([i] = *v. anteriore*), lingua allo stato di riposo ([a] = *v. media*) e lingua retratta ([u] = *v. posteriore*).

Fra questi atteggiamenti ve ne sono di intermedi, corrispondenti alla [e] ed alla [o], che, a seconda delle lingue, possono essere uno solo come nello spagnolo o due come nell'italiano in cui esistono una [é] ed una [ó] *chiuse* ed una [è] ed una [ò] *aperte*. In altre lingue, per esempio nel francese, la situazione delle *v. orali*, quelle finora esposte, è ancora più complessa in quanto la labializzazione descritta per la [y] dà luogo anche ad altre due *v. labializzate*, corrispondenti alla [é] ed alla [è], che si scrivono «eu» oppure «oeu» e che però si pronunciano chiuse o aperte a seconda della loro posizione nella parola. Sconosciute all'italiano, le *v. labializzate* sono invece presenti nei dialetti piemontese, lombardo e ligure. Il francese è anche tipicamente una lingua nella quale si fa uso di *v. nasali*.

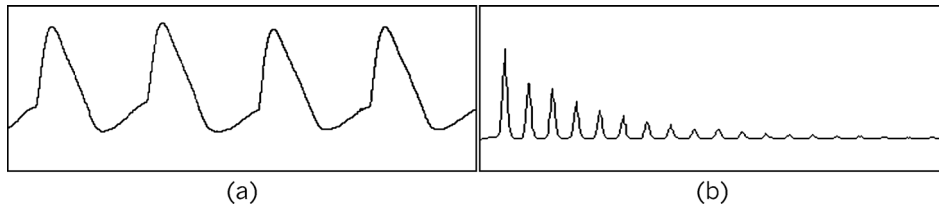


Fig. 11.4.1 Segnale elettroglottografico: (a) forma d'onda, (b) spettro

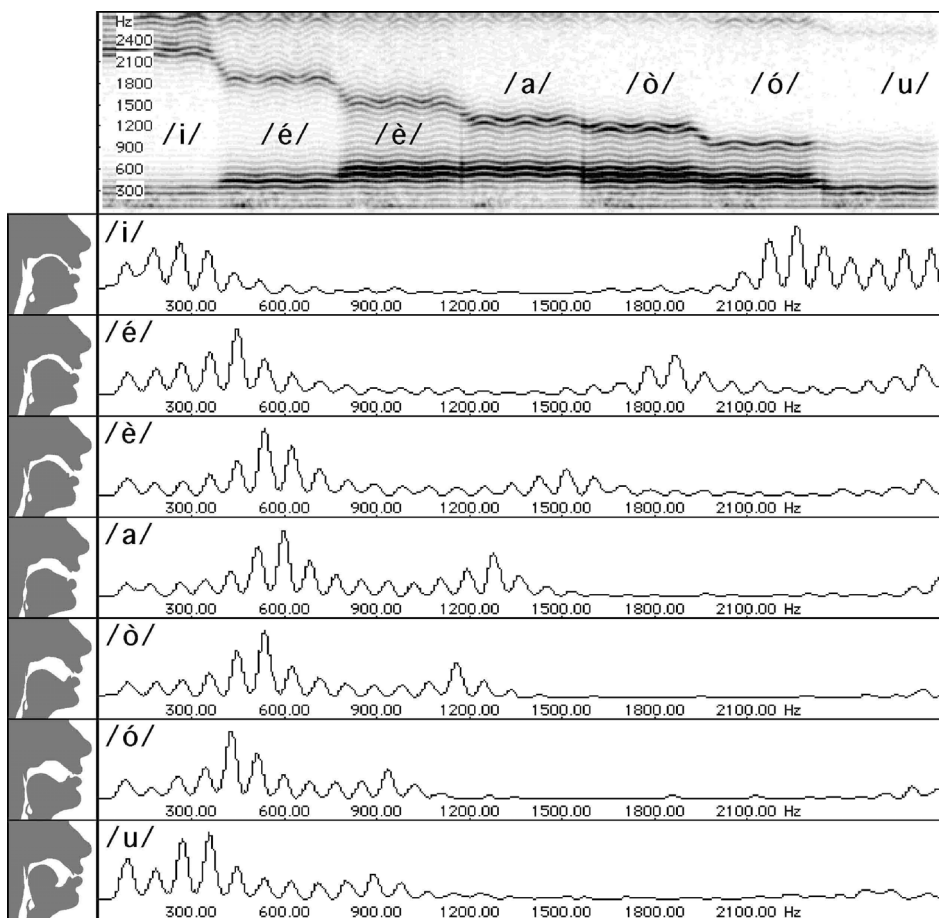


Fig. 11.4.2 Le sette vocali della lingua italiana sintetizzate per chiarezza di esposizione come se fossero cantate da un basso sulla stessa nota f_1 (= 87,30 Hz): in alto lo spettrogramma dell'esempio vocale; nella colonna sinistra gli schemi degli atteggiamenti articolatori, ricavati da radiografie; nella colonna destra gli spettri delle sette vocali. Nello spettro di ogni vocale si riconoscono facilmente i gruppi di armonici dall'aspetto di picchi montagnosi, chiamati «formanti». Nello spettrogramma le stesse formanti appaiono come annerimento degli stessi gruppi di armonici. La struttura acustica di una voce reale è quella che appare alla Fig. 11.5.3

Se il velo palatino non occlude completamente l'accesso alle fosse nasali parte della colonna d'aria in vibrazione percorre queste ultime; ne consegue la

formazione di *formanti nasali* e di *antirisonanze* (= attenuazione di gruppi di armonici) che danno a queste v. il loro timbro caratteristico. Nel caso del francese le v. nasali sono quattro, quelle che corrispondono, p. es., alla pronuncia delle parole: «fin», «brun», «blanc» e «bon». La banda di frequenza delle formanti è indipendente dalla frequenza della fondamentale; si pensi al fatto che si possono cantare le diverse v. sulla stessa nota (Fig. 11.4.2) così come si può cantare la stessa vocale su note diverse (Fig. 11.4.3).

Il timbro delle v. presenta una grande variabilità già nell'ambito della parlata di uno stesso individuo, ma si differenzia maggiormente quando si prendano in considerazione più persone, soprattutto se di sesso, età e, soprattutto, lingua diversa. Nel canto il sistema fonatorio si attegga in modi più o meno diversi da quelli impiegati nell'eloquio dando luogo per ogni individuo alla formazione di v. a struttura acustica altrettanto diversa. Un modo comodo per rappresentare graficamente le v. e la loro variabilità è quello di identificarle nel piano cartesiano con punti le cui coordinate sono costituite dalla frequenza della prima formante (asse delle x) e della seconda (asse delle y) di ognuna di esse. I punti si dispongono in «triangoli vocalici» (Fig. 11.5.4(b)), che possono rappresentare a volta a volta sistemi di v. singole o la dispersione di v. dello stesso nome in «aree di esistenza». (Fig. 11.5.4(a)).

11.4.2 Consonanti

L'emissione dei suoni vocalici può essere preceduta, interrotta o seguita da occlusioni o restringimenti del canale vocale, determinati dai movimenti articolatori. Le fasi di apertura e di chiusura di questi movimenti fanno variare i volumi delle cavità di risonanza e di conseguenza della struttura formantica, cioè del timbro, delle vocali che li precedono e li seguono. Tali variazioni si integrano nel nostro orecchio con i silenzi, i rumori o le nasalizzazioni che a volta a volta le accompagnano e sono percepite come *consonanti*. È possibile chiarirsi empiricamente l'andamento del fenomeno pronunciandole al rallentatore ed esplorando ad orecchio i cambiamenti del timbro vocale e i rumori annessi, in relazione ai movimenti d'occlusione e d'apertura del canale vocale. Le occlusioni e le costrizioni si realizzano per opposizione delle labbra e della lingua con gli incisivi superiori, il palato duro e il velo palatino. Come avviene per le vocali, le c. possibili sono teoricamente infinite in quanto i luoghi e i gradi di occlusione possono variare con continuità. Di fatto ogni lingua ne usa un numero limitato; il che non toglie che la struttura acustica di c. rappresentate con lo stesso segno alfabetico possa variare da lingua a lingua. Le manovre articolatorie danno luogo, nel maggior numero dei casi, a due serie di consonanti, c. *sorde* e c. *sonore*, a seconda che durante la loro pronuncia non si abbia o si abbia emissione di voce. Inoltre, se l'occlusione è completa e seguita da un'apertura brusca (esplosione) si parla di c. *momentanee*; se invece il canale vocale subisce soltanto una restrizione e l'emissione d'aria può essere prolungata si parla di c. *continue*.

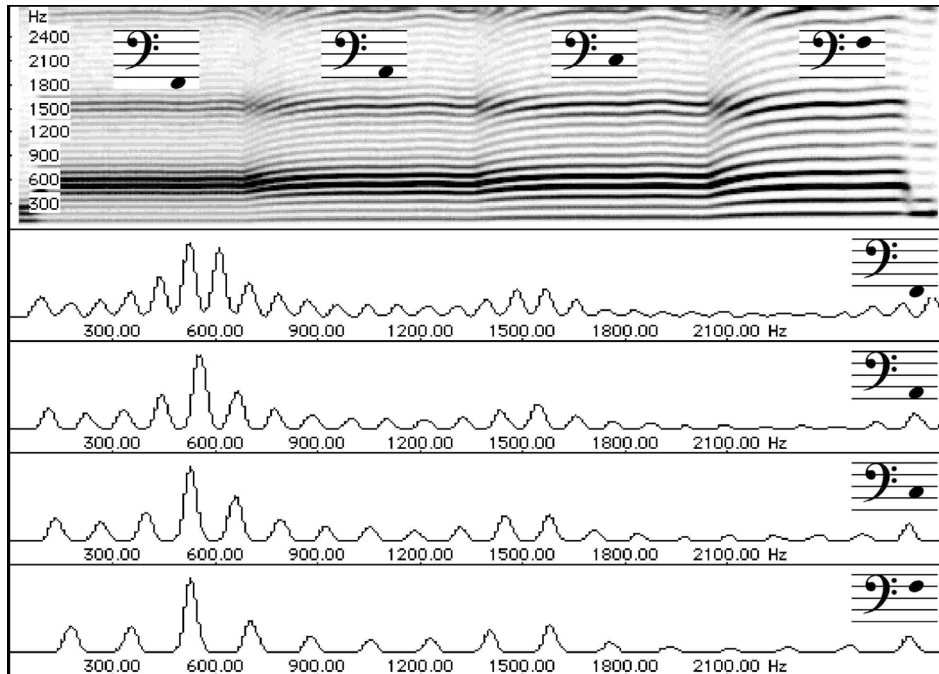


Fig. 11.4.3

La vocale [é] sintetizzata per chiarezza di esposizione come se fosse cantata da un basso su un accordo di fa maggiore ($fa_1, la_1, do_2, fa_2 = 87,30; 110; 130,8; 174,7$ Hz). Si osservi come i picchi delle formanti cadano sempre nella stessa banda di frequenza mentre al cambiare della nota cambia la loro corrispondenza con il numero d'ordine degli armonici.

CONSONANTI OCCLUSIVE. S'intendono con questo termine le c. corrispondenti all'occlusione completa del canale vocale. Questa può essere ottenuta per avvicinamento delle labbra (*c. bilabiali* = [p] e [b]), appoggio dell'apice della lingua agli incisivi ed alle gengive superiori (*c. dentali* = [t] e [d]) e appoggio del dorso della lingua in luoghi progressivamente arretrati del palato duro e del palato molle a seconda della vocale che deve seguire (*c. palatali* = [k] e [g] di «gatto»). Nelle prime c. di ognuna delle tre coppie (sorde), si ha interruzione della voce al momento dell'occlusione. Sia nelle c. sorde, sia nelle c. sonore, all'atto del rilascio si manifesta un'esplosione per la quale queste c. sono dette anche *esplosive*. Lo spettro di queste esplosioni è molto esteso in frequenza, ma l'orecchio tende a percepirne maggiormente la zona di massima intensità; per [p] e [b] questa si aggira sui 1000 Hz ($\pm si_4-do_5$); per [t] e [d] sui 4000 ($\pm si_6-do_7$) mentre per [k] e [g] essa corrisponde alla formante buccale della vocale che segue.

In tedesco le *c. occlusive sorde* possono essere anche *aspirate*. Si intendono con questo termine le occlusive caratterizzate da un soffio avvertibile fra l'esplosione e la vocale che segue. In Italia l'aspirazione è tratto caratteristico della pronuncia toscana delle [k] in posizione intervocalica. Ancora in tedesco è normale davanti alle vocali iniziali accentate la *c. occlusiva laringale* [h] («haben») che si ottiene chiudendo momentaneamente le corde vocali (colpo di glottide).

CONSONANTI NASALI. Quando all'articolazione di una consonante occlusiva sonora si unisce l'abbassamento del velo palatino si ottiene una *c. nasale* che partecipa della struttura delle *c.* per quanto riguarda l'occlusione e delle vocali per quanto riguarda il passaggio dell'aria in vibrazione per le cavità nasali; dalla [b] si ottiene la [m], dalla [d] la [n] e dalla [g] di «giorno» (vedi oltre, *C. semioclusive*) la [gn] di «gnocco».

CONSONANTI LATERALI. Se la lingua prende contatto soltanto con la parte media dell'arcata degli incisivi superiori e degli alveoli o del palato l'occlusione del canale vocale risulta incompleta. In questo caso la colonna d'aria in vibrazione sfugge ai lati dando luogo alla formazione di *c. laterali*. In italiano esse sono la [l] e la [gl] di «figlio»; la prima corrisponde al contatto della lingua con incisivi ed alveoli, la seconda a quello con il palato. Il panorama delle lingue presenta una certa varietà articolatoria ed acustica di *c. laterali*, ma tutte hanno in comune il fatto di avere una struttura acustica simile a quella delle vocali, senza interruzione fra le formanti vocaliche adiacenti e le formanti consonantiche. Nel caso del francese la [l] perde la sonorità quando la consonante continua è sorda: [supl] di «souple», ecc.

CONSONANTI VIBRANTI. Tre organi articolatori sono in grado di vibrare: le labbra, la lingua e l'uvula (o uvola), ma nel linguaggio fonetico sono impiegate soltanto le ultime due. La loro vibrazione determina brevissime occlusioni separate da momenti vocalici, percepite come *c. vibranti*. La *c. vibrante* italiana tipica è la [r] *apicale*, realizzata con la lingua sollevata ad occludere il canale vocale ed i margini che toccano tutta l'arcata alveolare superiore mentre l'apice rimane libero di vibrare. Un numero limitato di italiani parla tuttavia con la [r] detta «francese» in quanto propria di questa lingua; essa è ottenuta con la vibrazione dell'uvula appoggiata alla parte posteriore della lingua ([r] *uvulare*). La realizzazione più comune della [r] consiste in una singola interruzione; la [r] geminata (o doppia = «rr») corrisponde alla successione di più interruzioni. La struttura formantica è simile a quella delle vocali con l'aggiunta di lievi rumori esplosivi corrispondenti al rilascio delle occlusioni. Può essere d'interesse pratico la pronuncia della [r] inglese monovibrante, «flapped [r]», pronunciata appoggiando la parte anteriore del dorso della lingua alla regione alveolare.

CONSONANTI COSTRITTIVE O FRICATIVE. Sono *c.* ottenute restringendo il canale vocale in luoghi e modi diversi per produrre un rumore fricativo. Sono le più numerose e la loro descrizione, anche limitandola alle lingue del repertorio musicale più comune, supererebbe i limiti di questa trattazione. Quelle italiane sono le *labiodentali* [f] e [v], pronunziate appoggiando gli incisivi superiori al labbro inferiore; le *alveolari* [s] sorda ed [s] sonora ottenute formando un canale stretto e corto fra la parte predorsale della lingua e gli alveoli in modo che la corrente d'aria incida sul margine degli incisivi superiori. Se la strettoia si allarga e il luogo di articolazione si sposta all'indietro si ottengono le *prepalatali* [sc] e [j] del francese «jour». Quest'ultima, che non fa parte dell'italiano

letterario, corrisponde però alla pronuncia toscana della [g] di «gente» quando essa si trova in posizione intervocalica come appunto in «la gente», che diventa «la jente».

CONSONANTI SEMICOSTRITTIVE O AFFRICATE. Quando si combinano nello stesso punto di articolazione le manovre di un'occlusiva e di una fricativa si formano c. come le due [z], sorda e sonora ([t] +[s]) o come la [c] di «cena», c. sorda e la [g] di «gelo», c. sonora ([t] +[sc] di «scena»).

11.5 Il canto

11.5.1 Eloquio e canto

Nell'eloquio l'intonazione della voce varia con continuità senza mai stabilizzarsi su una frequenza particolare; quando invece tende a farsi determinata essa prende al nostro orecchio i caratteri del canto. In questo caso l'ambito tonale è solitamente maggiore che nell'eloquio così come, di solito, è maggiore l'intensità del suono emesso. Nel canto assumono importanza caratteri della voce che nell'eloquio non sono di fatto rilevanti.

11.5.2 Estensione vocale

Occorre distinguere fra possibilità d'emissione della voce e voce musicalmente utile. Il suono vocale, emesso con il comportamento respiratorio descritto per la produzione della [r] ha un'estensione di almeno una decimanona (= due ottave + una quinta) indipendentemente dalla classe vocale (vedi oltre) del soggetto. L'estensione della voce musicalmente utile è invece di circa due ottave e dipende dalla tecnica vocale adottata in funzione dei risultati perseguiti.

11.5.3 Classi vocali

La voce è un carattere antropometrico e come tale ha una variabilità. Dipende dalla costituzione dell'individuo e consente l'identificazione della persona. È inoltre un carattere sessuale secondario e come tale presenta un dimorfismo per il quale le voci femminili e quelle maschili costituiscono due gruppi separati. La differenza più evidente è che la variabilità in frequenza delle voci femminili si svolge all'ottava superiore di quelle maschili. La voce ha pure uno sviluppo legato all'età e, limitando il discorso agli aspetti musicali del fenomeno, le voci femminili e maschili in età prepuberale hanno un ambito di variabilità che rientra in quello femminile adulto. Con la pubertà nei maschi le dimensioni della laringe si accrescono più che nelle femmine mentre la posizione dell'organo nel collo si fa più bassa; la voce, cioè, «entra in muta» abbassandosi di un'ottava ed assumendo le caratteristiche maschili. La variabilità vocale è continua, ma le esigenze musicali hanno indotto i compositori a scrivere parti distinte per le voci basse, medie ed acute obbligando le voci a riunirsi in classi altrettanto distin-

te; dal basso all'acuto esse sono: *basso*, *baritono*, *tenore* (voci maschili); *contralto*, *mezzosoprano*, *soprano* (voci femminili). L'estensione delle diverse classi vocali è condizionata dalla tecnica vocale adottata e pertanto, parlando di cantanti, bisognerebbe indicarla specificando la tecnica cui ci si riferisce. Di fatto questo non avviene mai e pertanto in questa sede si sceglie di rimettersi all'autorità del lemma «Voce» del D.E.U.M.M. (Lupo, 1984): *basso*, re₁-fa#₃; *baritono*, la bem₁-la₃; *tenore*, do₂-do#₄; *contralto*, fa₂-fa₄; *mezzosoprano*: la bem₂-si bem₄; *soprano*: si₂-do₄. Le vicende stilistiche del melodramma ottocentesco hanno portato all'abbinamento delle classi vocali ai ruoli, motivo per cui si può genericamente dire che, nell'opera lirica, soprano e tenore sono i protagonisti, mezzosoprano e baritono gli antagonisti mentre contralto e basso rappresentano i personaggi di maggiore dignità sociale: re, sacerdoti, genitori, vecchi, ecc. Il processo di schematizzazione ha portato all'ulteriore suddivisione delle classi in sottoclassi più o meno ristrette e numerose, la cui nomenclatura dipende alquanto dall'opinione personale degli Autori, per un autorevole esempio della quale si rimanda al citato lemma del D.E.U.M.M. Ciò che importa è che i criteri di classificazione in uso sono legati a due parametri che dipendono molto dalla tecnica adottata: estensione e timbro. Quest'ultimo, peraltro valutato inevitabilmente ad orecchio, è determinante nella schematizzazione delle sottoclassi. Accade inoltre che la collocazione del cantante in una classe o sottoclasse — e quindi la tecnica vocale adottata — dipenda anche dal suo desiderio di ricoprire determinati ruoli così come dall'impostazione datagli dal maestro; questo, infatti, può sbagliare nel valutarlo o, come sovente accade, può tendere a plasmare gli allievi del suo sesso a propria immagine e somiglianza. Di qui i casi non infrequenti di passaggi da una classe vocale ad un'altra.

11.5.4 Registri

Si chiamano *registri* i caratteri timbrici e dinamici assunti dalla voce in relazione al comportamento fonatorio nelle diverse regioni tonali. Dato che, a seconda del tipo di accordo pneumofonico spontaneo, del tipo di tecnica adottata e del livello di studio, nelle diverse regioni vocali l'emissione può essere più o meno omogenea, è possibile individuare nelle voci dei diversi cantori uno solo, due o tre registri. La questione è controversa per il fatto che le descrizioni si riferiscono solitamente alla predilezione o all'osservazione di una e una soltanto delle tecniche possibili, assunta come quella canonica. In questa sede si ritiene opportuno attenersi al caso musicalmente peggiore: quello del 1° tipo di comportamento fonatorio, in cui il timbro vocale è diviso in tre regioni corrispondenti ai tre meccanismi laringei, riconoscendo alle tre regioni il valore di registri. I registri hanno avuto storicamente vari nomi: chi riconosceva l'esistenza di tre registri li ha chiamati «di petto», «di gola» e «di testa» oppure «inferiore» (o «grave»), «medio» e «superiore» (o «acuto») oppure ancora semplicemente «primo», «secondo» e «terzo»; chi ne riconosceva soltanto due sommando in un unico registro quello inferiore e quello medio li ha chiamati «di petto» e «di testa» oppure «di falsetto», probabilmente per indicare il registro in corrispondenza del quale le voci comuni adottano il falsetto (vedi oltre) come tecnica di

emissione. Anche per i passaggi non vi è accordo perché chi riconosceva comportamenti fonatori differenziati fra il registro inferiore e il medio riteneva di poter parlare di un primo e di un secondo passaggio; chi invece non dava peso alle differenze fra il 1° e il 2° registro avvertiva soltanto la difficoltà del passaggio al 3° e quindi parlava di un unico passaggio: quello al registro acuto.

- *1° registro.* Corrisponde al 1° meccanismo laringeo descritto. In questo comportamento fonatorio i muscoli abbassatori dell'osso ioide e inclinatori della cartilagine tiroide sono impegnati a fissare in avanti la c. tiroide e a vincolarla allo sterno per consentire la contrazione attiva delle corde vocali. Contemporaneamente i m. abbassatori delle coste accentuano la componente costale dell'espiazione. È il meccanismo del grido, in cui le corde vocali sono contratte e producono un suono che ha in sé l'espressione dello sforzo. I muscoli estrinseci della laringe trasmettono le vibrazioni di questa al petto che entra in vibrazione forzata e le sensazioni pallestesiche che ne derivano (pallestesia = sensibilità ossea alle vibrazioni) sono abitualmente scambiate per risonanze. La voce così prodotta è detta *v. di petto*.
- *2° registro.* Corrisponde al 2° meccanismo laringeo descritto. La contrazione attiva delle corde vocali si riduce consentendo loro di essere distese passivamente dalle c. aritenoidi ruotanti all'indietro. Nelle voci comuni e non educate il timbro è riconducibile a quello della voce parlata. Verso il limite superiore, posto a circa una decima (= 10 note) dalla prima nota musicalmente utile, ricompare il meccanismo del grido usato come mezzo per raggiungere l'acuto. Se il cambio di comportamento è stato graduale il passaggio fra il primo e il secondo registro può passare inosservato. La voce così prodotta è detta *mista* ed anche *di gola*, ma altri la considerano ancora «di petto».
- *3° registro.* Corrisponde al 3° meccanismo laringeo descritto. Proprio delle voci naturalmente dotate oppure ottenuto per tecnica dà luogo alla voce detta *di testa* o, in terminologia antica, *di falsetto*.

11.5.5 Tecniche vocali

Il modo di usare la voce nel canto è estremamente vario e dipende dai meccanismi pneumofonici messi in atto; quando l'impiego di questi si fa sistematico si parla di *tecniche vocali*. Le tecniche vocali sono un carattere culturale, che identifica di volta in volta l'ambito geografico, sociale, stilistico, ecc. in cui il canto si realizza. Nella tradizione colta occidentale le t. vocali variano entro un'area di esistenza i cui lati immaginari possono essere rappresentati da tre caratteristiche fondamentali, che tendono a limitarsi vicendevolmente: espressività (comprensibilità ed attitudine a comunicare le emozioni), agilità (attitudine ad emettere molte note brevi in poco tempo) e potenza (attitudine a generare suoni di grande intensità in tutta l'estensione). Le t. vocali, quali di solito le si intende, sono modi di usare la voce, intesi ad ottenere determinati risultati musicali. Trattare di voce cantata senza aver definito preventivamente la t. vocale cui ci si

riferisce può condurre ad equivoci. In questa sede si descrive quella che si ritiene di poter definire «tecnica vocale naturale», corrispondente al comportamento fonatorio delle voci che nel gergo dei cantanti sono dette «naturali» o «impostate per natura»; dotate, cioè, «per natura» di grande estensione e di timbro tendenzialmente uniforme in tutta la stessa.

TECNICA VOCALE NATURALE. Si intende definire con questo termine la condotta vocale delle voci che per costituzione anatomico-fisiologica hanno un comportamento fonatorio ottimale. Il modello ottimale di espirazione, utile ad una buona emissione vocale in postura eretta, è quello che si pone spontaneamente in atto nell'emissione di una [r] apicale prolungata, mantenuta articolata agli incisivi superiori come nella pronuncia del gruppo consonantico [tr]. In questo comportamento fonatorio il lavoro dei muscoli addominali incomincia dalla loro inserzione al pube e spreme verso l'alto la massa viscerale, che a sua volta, come già detto, fa risalire i polmoni comprimendoli contro le pareti della gabbia toracica. Con essi risale la laringe il cui equilibrio di posizione, distribuito fra la sospensione al cranio ed il sostegno dei muscoli addominali, si sposta a favore di questa seconda componente. I m. sternotiroidei in particolare svolgono funzione di vincolo fra lo sterno e la parte libera della c. tiroide. In unione con i m. cricotiroidei essi inclinano quest'ultima stirando in avanti le c. vocali (3° meccanismo). L'apertura della bocca è realizzata con un atteggiamento della mandibola tendenzialmente avanzato, il cui modello è quello della pronuncia della [b] (Fig. 11.5.1(a)). Tale atteggiamento determina una trazione sui corni superiori della cartilagine tiroide, che collabora ad inclinarla (Fig. 11.5.2(b)). La lingua, che è sostenuta dai m. addominali tramite la pila di visceri interposta e che non è impegnata a sospendere la laringe, rimane morbida e nella pronuncia delle vocali la sua punta si appoggia agli incisivi inferiori. La differenziazione dei volumi delle cavità di risonanza, necessaria a produrre le vocali è ottenuta più con i movimenti verticali della lingua che con quelli della mandibola; ne consegue che il volume della cavità faringea tende a rimanere costante mentre quello della cavità orale si definisce di volta in volta nelle misure necessarie ad ottenere vocali definite. Il risultato è un buon compromesso fra l'omogeneità del timbro e la comprensibilità della parola. Questa tecnica è ottimale anche per l'estensione tonale e per l'espressione delle emozioni. È quella a bilancio energetico minimo, ma non è la più agile né la più potente.

TECNICHE VOCALI POPOLARI. Si usa qui il termine «popolare» per indicare sia le tecniche del canto popolare vero e proprio, sia quelle a diffusione popolare come quelle della musica leggera nelle sue varie espressioni. Ad esempio delle prime si può ricordare in Italia il canto dei montanari e delle mondine o, in America, quello in uso per *gospels* e *spirituals*. In ambiente rurale il lavoro fisico conferisce al corpo uno sviluppo muscolare armonico, di tipo atletico, ottimale per l'accordo pneumofonico e ne è prova il basso numero di voci stonate che vi si incontra. Contemporaneamente, però, l'impegno costante della laringe nello sforzo muscolare abitua l'organo ad una contrazione attiva anche nella fonazione. I registri usati sono di solito il primo ed il secondo in quanto l'abitudi-

ne alla chiusura della laringe negli sforzi muscolari rende difficile il passaggio al terzo. Il fenomeno è comune agli atleti. Da tutto questo derivano comportamenti fonatori del 3° tipo, che, essendo canto di forza, sono adatti a dare dimostrazione di prestanza vocale così come a comunicare emozioni evidenti, la cui espressione implica energia fisica. Sono codificate dalla tradizione e sono in via d'estinzione come gran parte delle forme culturali tradizionali. Le tecniche vocali della musica leggera sono in continua evoluzione.

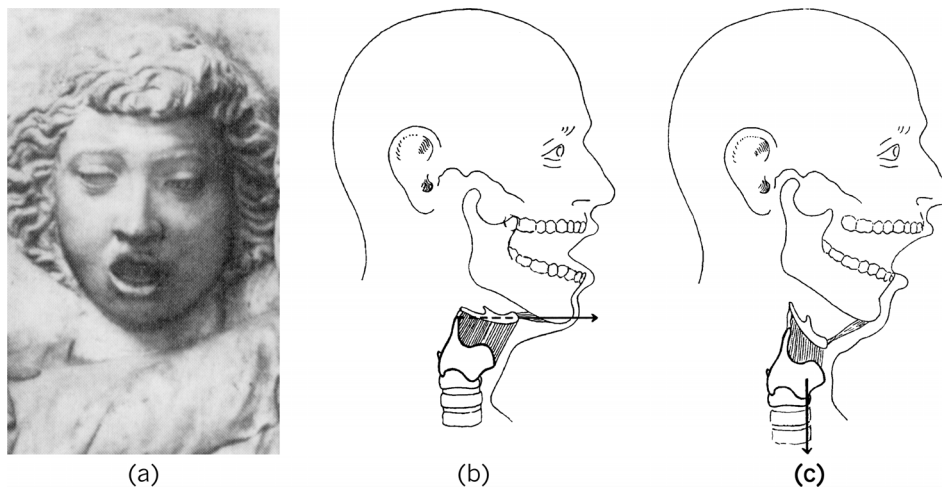


Fig. 11.5.1

(a) Tecnica naturale: Luca della Robbia (1400-1482), *Putto cantore* (Firenze, Museo di S. Maria del Fiore, particolare da un bassorilievo). (b) Inclinazione della cartilagine tiroide per trazione della mandibola sui corni superiori della stessa nella tecnica naturale, raffigurata da Luca della Robbia. (c) Azione dei muscoli inclinatori della cartilagine tiroide nella manovra «a sbadiglio»

Al momento in cui si scrivono queste note si osserva la tendenza a conservare nel canto le caratteristiche timbriche ed espressive della voce parlata con l'uso di comportamenti fonatori che variano fra il 1° e il 3° tipo. Dato che l'amplificazione elettrica risolve all'origine i problemi di volume, l'aumento dell'estensione è ottenuto di preferenza scendendo sotto i limiti musicalmente utili della voce non amplificata. L'effetto timbrico di acuto è raggiunto con il comportamento vocale del grido anche se l'estensione effettiva della voce tende a restare nei limiti del 2° registro. L'uso del falsetto (vedi oltre), che almeno nella cultura occidentale era pratica tipicamente maschile, si sta diffondendo come effetto espressivo anche tra le voci femminili. Nel momento attuale, inoltre, si ascoltano nasalizzazioni che talvolta sembra ragionevole ricondurre a scelte estetiche e talaltra a manovre tendenti all'inclinazione forzata della laringe per il passaggio al 3° registro.

TECNICHE VOCALI DOTTE. Le tecniche vocali dotte odierne sono quasi sempre tributarie di quella inventata in Italia verso il 1830 forse dal tenore Domeni-

co Donzelli (Della Corte, 1933). L'ingrandirsi dei teatri e l'ampliamento degli organici orchestrali avevano portato allo squilibrio, in seguito ulteriormente accentuatosi, fra la potenza acustica della grande orchestra e quella delle voci (Arteaga, 1783). La tecnica fino ad allora usata per incrementare la potenza della voce era quella di «incanalare» la lingua (Mancini, 1777). Con questa manovra, che impegna sia i muscoli della lingua che quelli abbassatori dell'osso ioide e inclinatori della cartilagine tiroide, il suono emesso è sensibilmente più forte di quello spontaneo. Altro modo di incrementare la potenza della voce era ed è quello di aumentare l'energia delle manovre muscolari proprie del canto d'agilità. È ragionevole argomentare che, unendole ed esasperandole, qualcuno sia arrivato all'abbassamento della laringe in modo riconducibile allo sbadiglio così come si fa nella maggior parte di quelle odierne (Fig. 11.5.1(c)). Nella sua forma originale quella tecnica, che conosciamo bene perché descritta compiutamente da Manuel Garçia (Garçia, 1847), era pericolosa per la salute vocale come fa sospettare la brevità delle carriere di molti cantanti e come risulta certamente dai documenti medici dell'epoca (Bennati, 1834). Si deve forse a quest'inconveniente e ai tentativi messi in atto per ovviarvi il disorientamento della vocalità che seguì (Della Corte, 1933).

Le differenze culturali e le evoluzioni del gusto portarono all'ulteriore invenzione di tecniche la cui varietà è in gran parte da studiare e collocare sistematicamente nonché troppo vasta perché la si possa affrontare in questa sede. Anche l'osservatore inesperto, però, può osservare macroscopiche differenze fra i diversi cantori per quanto riguarda l'articolazione della mandibola e la respirazione. La prima può variare fra la spinta in avanti come nella pronuncia della [b] e la rotazione in basso come in uno sbadiglio vero e proprio. Gli effetti sono il tipo di trazione esercitata sulla cartilagine tiroide e lo spostamento in avanti o all'indietro della parete anteriore della cavità faringea con cambiamenti evidenti nel colore del suono vocale. Le conseguenze dei diversi tipi di respirazione sono costituite dai riflessi della contrazione della muscolatura addominale su quella della laringe e sulla lunghezza del canale vocale (risonanze) in funzione dei movimenti respiratori.

FALSETTO. Si intende con questo termine la voce emessa con tecnica artificiosa nella tessitura corrispondente al registro di testa ottenendo, nel caso degli uomini, un timbro simile a quello della voce infantile o femminile. Sembra ragionevole far risalire il termine al significato di «voce falsa» o «voce finta» (Caccini, 1601). Il f. è pratica ancora viva in alcune tradizioni culturali, p.es. quelle dei montanari svizzeri, bavaresi e tirolesi, che ne fanno uso nello «jodler». In ambito colto questo tipo di voce, che in epoca rinascimentale e barocca, fu coltivato particolarmente in ambiente francese (Bacilly, 1679), è stato riportato in auge dalla riviviscenza della musica antica ed ha oramai diffusione internazionale. Nella musica leggera al momento in cui si scrivono queste note ne fanno uso sempre più frequente sia le voci maschili, sia quelle femminili per ottenere effetti particolari nella tessitura che supera i limiti del secondo registro. La voce di f. è ottenuta chiudendo la parte posteriore delle corde vocali con una contrazione stabile, lasciandone vibrare quella anteriore e controllando l'intona-

zione con il 2° e il 3° meccanismo. Fattore fondamentale di questa tecnica è la stabilizzazione dell'impedenza acustica del canale vocale, ottenuta con un comportamento fonatorio atto ad indurne valori che favoriscano la vibrazione delle corde vocali ad un'ottava sopra quella fisiologica (stabilità del volume della cavità faringea).

11.5.6 Vibrato

Il vibrato è una caratteristica peculiare della voce, che consiste nella modulazione di bassa frequenza (4,5-6 oscillazioni al secondo) dell'intonazione, dell'intensità e del timbro (Fig. 11.5.3). La sua ampiezza aumenta con l'intensità del suono emesso; allora esso può essere palpato sul collo come movimento periodico d'inclinazione in avanti della cartilagine tiroide. In certi casi i movimenti corrispondenti al v. possono essere osservati come escursioni verticali del «pomo d'Adamo» e, attraverso la bocca aperta, della base della lingua. L'interazione fra l'elasticità della parete addominale e la resistenza opposta alla fuoriuscita dell'aria dalle corde vocali in vibrazione dà luogo a variazioni periodiche di pressione, che determinano lievi risalite e discese della laringe. La cartilagine tiroide, trattenuta in avanti dai m. sternotiroidei, s'inclina maggiormente incrementando altrettanto periodicamente la tensione delle corde vocali (Fig. 11.5.2) e la frequenza del suono (Fig. 11.5.3). Le escursioni verticali della laringe determinano anche variazioni di forma e di lunghezza del canale vocale, che imprimono lievi modificazioni alla struttura formantica della voce. La frequenza e l'ampiezza del v. variano in particolare a seconda della tecnica vocale impiegata. Il vibrato è una componente fondamentale dell'espressione delle emozioni e, spontaneo per motivi fisici analoghi a quelli della voce negli strumenti a fiato, è riprodotto artificialmente dagli strumenti ad arco con l'oscillazione del dito sulla corda o per battimento fra due file di canne opportunamente accordate nel registro dell'organo, detto appunto «voce umana».

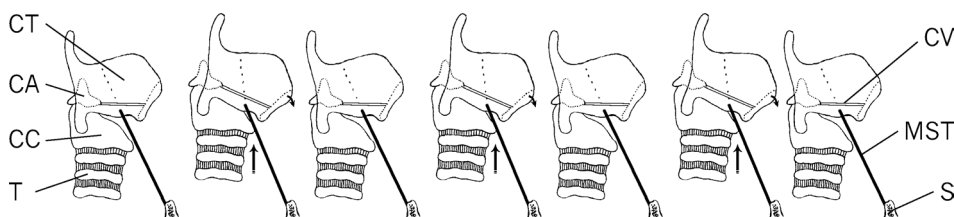


Fig. 11.5.2 Movimento periodico d'inclinazione in avanti della cartilagine tiroide nella formazione del vibrato

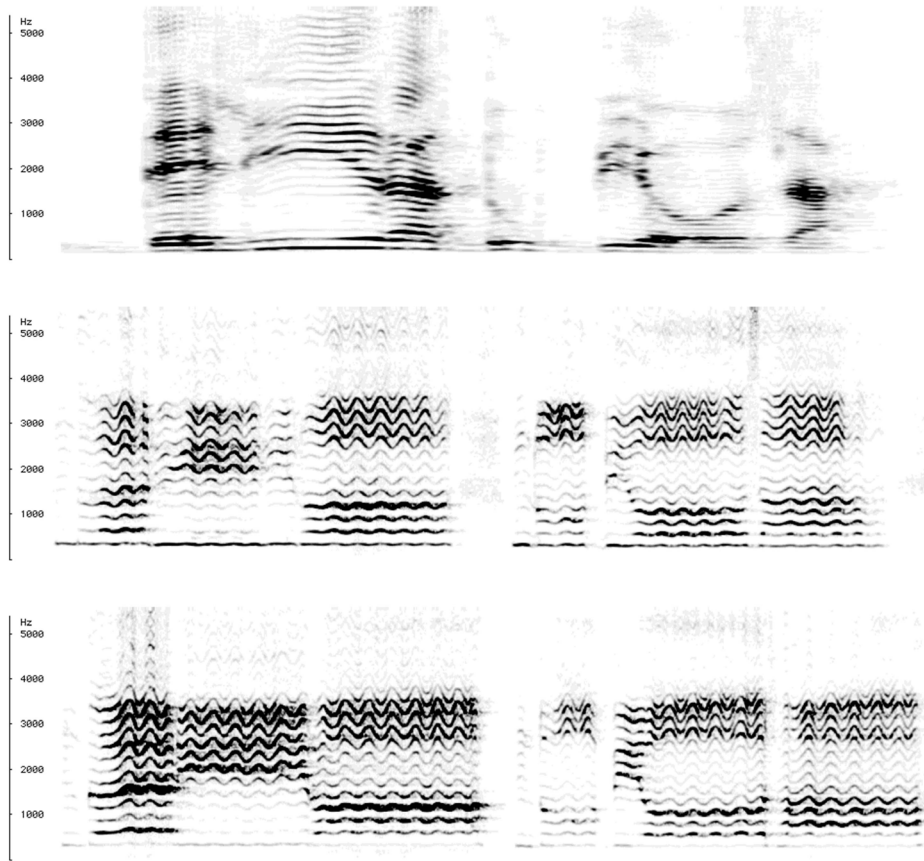


Fig. 11.5.3 Spettrogrammi delle parole «delira dubbiosa» dall'omonima arietta (battute 9-11) del *Metodo pratico di Canto Italiano per Camera in 15 Lezioni* di Nicola Vaccaj, recitate (*esempio superiore*) e cantate dallo stesso tenore con tecnica da camera (*esempio medio*) e lirica (*esempio inferiore*). Nei due esempi cantati è evidente la modulazione di bassa frequenza dell'intonazione e dell'intensità, detta «vibrato».

11.5.7 Stonazione

L'incapacità di dare alle note l'intonazione desiderata o stonazione può dipendere dall'incapacità di riconoscere l'altezza dei suoni o, come più frequentemente accade, dall'incapacità fonatoria di emettere le note desiderate. Il primo caso rientra nell'*amusia* o sordità all'altezza dei suoni, che è congenita; il secondo dipende da un insufficiente coordinamento fonatorio. Quando l'accordo fra i movimenti respiratori e quelli della laringe è inadeguato può accadere che tutto il lavoro muscolare, necessario al controllo fine dell'intonazione sia scaricato sulla muscolatura intrinseca della laringe. In questo caso l'organo si comporta come se non avesse la forza per intonare e si sforzasse di farlo per tentativi. Nei casi più lievi è sufficiente una rieducazione fatta dando all'orecchio il ruolo di guida principale. Nei casi più gravi l'accordo pneumofonico necessario può essere ricostituito in via provvisoria con il controllo volontario della meccanica respira-

toria e l'eventuale aiuto manuale da parte di un assistente. In questi casi, superata una certa soglia di coordinamento il soggetto stonato intona di colpo. Risultati stabili si ottengono con i metodi della fisioterapia toraco-polmonare, rivolti a costituire una corretta meccanica respiratoria (Viglione, 1959).

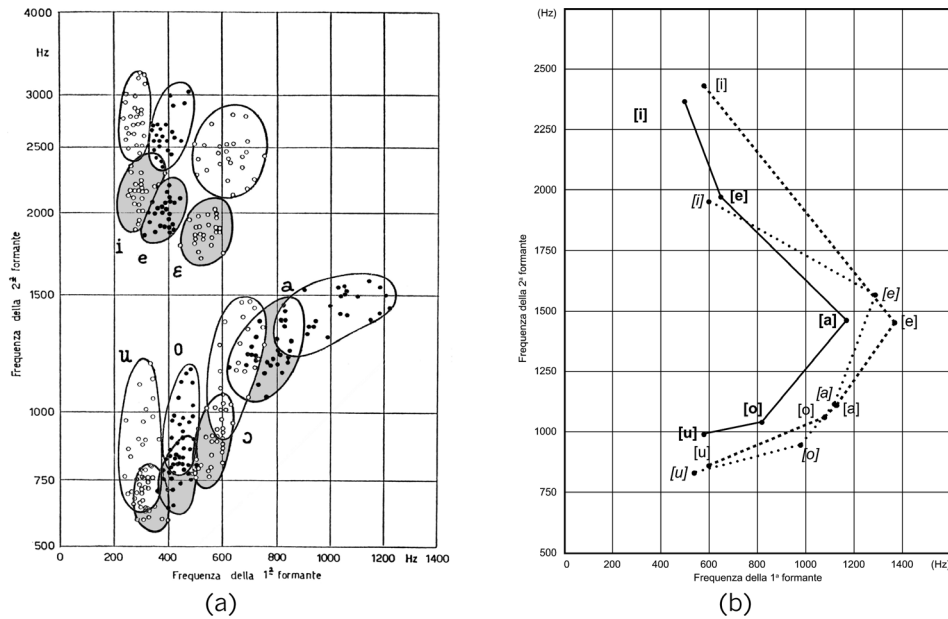


Fig. 11.5.4 (a) Aree di esistenza delle vocali italiane secondo Ferrero et al. (1979): in grigio le vocali maschili, in bianco quelle femminili. Il grafico è posto in questa sezione per essere messo a confronto diretto con quello della figura seguente. (b) Triangoli vocalici corrispondenti alle vocali delle parole «delira dubbiosa», tratte dall'omonima arietta di Nicola Vaccaj (1833), recitate (linea continua) e cantate dallo stesso tenore con tecnica da camera (linea tratteggiata) e con tecnica lirica (linea puntinata), i cui spettrogrammi appaiono alla Fig. 11.5.3

11.5.8 Mutazioni fonetiche nel canto

La diversa tensione cui sono sottoposte le corde vocali nel canto dà luogo ad un suono laringeo a struttura armonica diversa da quello dell'eloquio; inoltre il diverso comportamento pneumofonico altera la forma del canale vocale e le sue risonanze. Nell'emissione dei fonemi cantati la voce assume quindi strutture formantiche diverse (Fig. 11.5.3) e, al variare della tecnica vocale adottata, si determinano nuovi sistemi fonetici (Fig. 11.5.4(b)). Appaiono inoltre rinforzati gli armonici di frequenza superiore a quella delle formanti vocaliche e si parla di una formante supplementare, detta *formante del canto*; posta fra i 2,5 e i 3 kHz; impropriamente perché in realtà vengono rinforzate e variamente spostate formanti già esistenti nella voce parlata (Fig. 11.5.3). Al cambiare della tecnica vocale si osservano inoltre dislocamenti dell'energia acustica fra le di-

verse zone dello spettro con cambiamenti nell'intensità e nella larghezza di banda della formante del canto. Entro certi limiti gli spostamenti delle formanti delle vocali cantate non incidono sensibilmente sulla comprensibilità anche perché la conoscenza preventiva del testo o la sua lettura sul libretto consentono l'integrazione mentale del testo da parte dell'ascoltatore. Superati quei limiti — il che accade soprattutto nelle tecniche vocali a grande potenza — la comprensibilità diminuisce suscitando o non suscitando dissensi a seconda che l'ascoltatore sia più interessato alla parola o alla potenza della voce. Alterazioni sensibili si verificano anche a carico delle consonanti in quanto la maggiore apertura della bocca nel canto allunga i tempi di articolazione alterando pure i luoghi e l'ampiezza delle superfici di occlusione.

11.5.9 Intensità della voce in funzione dell'altezza tonale

L'attitudine della voce ad emettere suoni di intensità variabile sulla stessa nota cambia a seconda dell'altezza di questa. Tale variabilità può essere inscritta in un *fonetogramma* che è la rappresentazione dei valori minimi e massimi dell'intensità vocale, tracciati in funzione della frequenza della fondamentale sulle diverse vocali. I valori minimi e massimi si dispongono lungo due ellissi grossolane, una concava ed una convessa, che si intersecano delimitando un'area di esistenza della voce dall'aspetto approssimativo di un fuso sferico (Fig. 11.5.5). Genericamente si può dire che l'attitudine ad emettere suoni di intensità variabile è massima al centro dell'estensione vocale e minima ai due estremi. L'inclinazione del suo asse maggiore rappresenta bene l'attitudine a cantare piano anche negli acuti: quanto più la linea tende ad essere orizzontale tanto maggiore è questa attitudine nel cantore in esame. La dinamica vocale

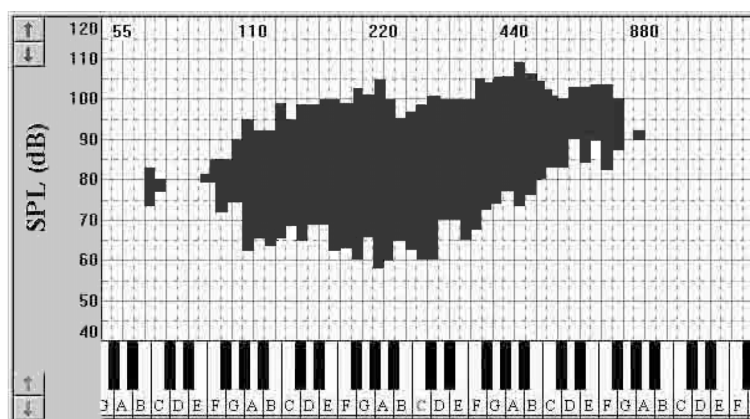


Fig. 11.5.5 Fonetogramma

rappresentata dal fonetogramma e la sua collocazione nell'area vocale statistica dipendono dalle caratteristiche anatomico-fisiologiche del soggetto, dal suo stato di salute, dal suo addestramento al canto e dalla tecnica vocale adottata.

11.5.10 Direttività della voce

L'attitudine della voce umana a propagarsi in una direzione preferenziale o direttività è funzione della sua struttura acustica. La direttività dei singoli armonici è tanto più alta quanto più alta è la loro frequenza, motivo per cui quella della voce cambia a seconda della vocale sulla cui è emessa. La direttività complessiva della voce, infine, è data dalla media delle direttività delle vocali del testo (Fig. 11.5.6). La composizione spettrale delle vocali è determinata sia dalle caratteristiche antropometriche del cantore (spettro del suono laringeo e volume delle cavità di risonanza) che dalla tecnica adottata. La direttività, inoltre, ha effetti sulla riverberazione. Ne consegue che, prendendo come riferimento l'ascolto in un teatro tradizionale a ferro di cavallo, le voci delle classi vocali basse giungono all'ascoltatore con un suono più avvolgente mentre quelle delle classi vocali acute giungono in modo più direttivo. Sono particolarmente direttive le voci emesse con tecniche rivolte segnatamente a rendere il timbro squillante.

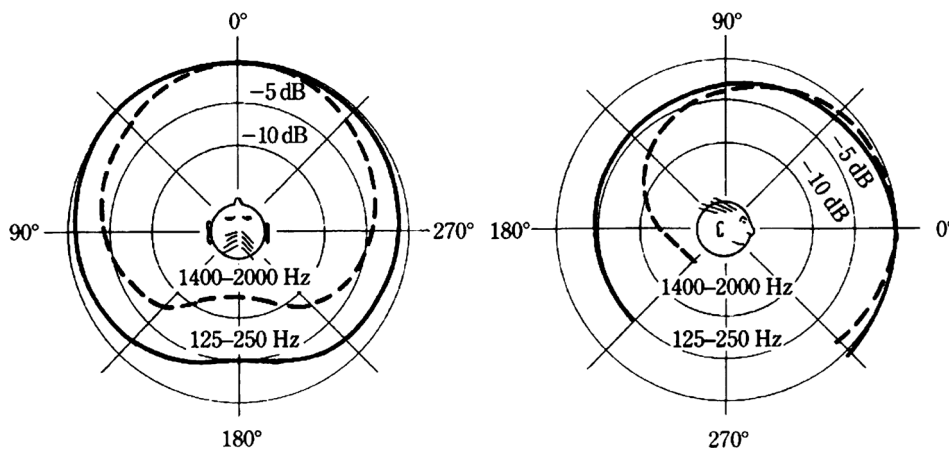


Fig. 11.5.6 Direttività della voce in funzione della frequenza

11.5.11 Portanza della voce

In gergo teatrale è detta «portanza» l'attitudine della voce a propagarsi nello spazio. L'intensità del suono vocale diminuisce progressivamente nello spazio per assorbimento, ma gli armonici acuti si attenuano prima di quelli gravi. La distribuzione dell'energia acustica nello spettro della voce incide quindi sulla sua udibilità alle diverse distanze nel senso che, a parità di energia iniziale, le voci con armonici gravi più intensi giungono più lontano («portano» di più). Il fenomeno interferisce con quello psicoacustico della variabilità del livello di

sensazione sonora al variare della frequenza; fenomeno per il quale, a parità di energia totale e di condizioni di ascolto, le voci con energia concentrata negli armonici acuti sono percepite come più forti. È da ricordare inoltre che la banda di frequenza della «formante del canto» coincide con la zona di massima sensibilità dell'udito. Di qui il caso frequente di voci emesse con tecniche rivolte a renderne il timbro particolarmente squillante, che sono ben percepite in tutto il teatro quando la dinamica del brano musicale è a livelli bassi o medi e che quando invece i livelli dinamici sono alti, ascoltate da lontano risultano sovrastate dall'orchestra benché il direttore, che le sente da vicino, abbia la sensazione di un giusto equilibrio musicale.

BIBLIOGRAFIA

- ARTEAGA S., 1783, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, Trenti, Bologna.
- BACILLY B., 1679, *L'art de bien chanter*, Chez l'Authour, Paris.
- BALDACCINI N.E. - CAPANNA E. - FRANZONI M.F. - GIUDICE G. - MAZZI V. - NARDI I. - SIMONETTA A. - VELLANO C. - ZANIOLO G. - ZAVANELLA T., 1996, *Anatomia comparata*, Delfino, Roma.
- BENNATI F., 1834, *Studii fisiologici e patologici sugli organi della voce umana*, Sambrunico-Vismara, Milano.
- CACCINI G., 1601, *Le nuove musiche*, Marescotti, Firenze.
- CALLAGHAN J., 2000 *Singing and Voice Science*, Singular Publishing Group, San Diego, California.
- CROATTO L. (a cura di), 1985, *Anatomia e fisiologia degli organi della comunicazione*, vol. I di *Trattato di foniatria e logopedia*, La Garangola, Padova.
- DELLA CORTE A., 1933, *Vicende degli stili del canto* in *Canto e bel canto*, Paravia, Torino.
- FERRERO F. - GENRE A. - BOË L. J. - CONTINI M., 1979, *Nozioni di fonetica acustica*, Omega, Torino.
- GARÇIA M., 1847, *Traité complet de l'art du chant*, Zedde (2001), Torino.
- GODDARD F.E., 1985, *La voce*, Muzzio, Padova.
- HUSSON R., 1960, *La voix chantée*, Gauthier-Villars, Paris.
- IZARD C.E., 1983, *The maximally Discriminative Facial Movement Coding System*, University of Delaware, Newark, Delaware.
- LUPO B., 1984, lemma *Voce*, in *Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti*, UTET, Torino.
- MAFFEI G.C., 1562, *Delle lettere del signor Gio. Camillo M. da Solofra libri due: dove tra gli altri bellissimi pensieri di filosofia e di medicina v'è un discorso della voce e del modo d'apparar di garganta senza maestro*, Amato, Napoli.
- MALMBERG B., 1974, *Manuale di fonetica generale*, Il Mulino, Bologna.
- MANCINI G., 1777, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, Milano.

- MARAGLIANO MORI R., 1970, *Coscienza della voce nella scuola italiana di canto*, Curci, Milano.
- MENICUCCI D., 2002, *Scuola di canto lirico e moderno. Indagine sulla tecnica di affondo da Mario Del Monaco ad Andrea Bocelli*, Omega Edizioni, Torino.
- NAIR G., 1999, *Voice – Tradition and Technology. A State-of-the-Art Studio*, Singular Publishing Group, San Diego, California.
- OTT J. E B., 1981, *La pédagogie de la voix et les techniques européennes du chant*, Éditions EAP, Issy-les-Moulineaux.
- UBERTI M., 1984, *Caratteri della tecnica vocale in Italia dalla lettera sul canto di Camillo Maffei al trattato di Manuel Garçia*, in *Atti e documentazioni del XV Convegno europeo sul canto corale*, Ass. Corale Goriziana «C. A. Seghizzi», Gorizia.
- ID., 1981, *Vocal techniques in Italy in the second half of the 16th century*, «Early Music», vol 9 n. 4, London.
- VIGLIONE F., 1959, *Manuale di fisioterapia toraco-polmonare*, Edizioni Minerva Medica, Torino.

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA

INTERFACOLTÀ TRIENNALE DI ECONOMIA E GESTIONE DELLE ARTI E
DELLE ATTIVITÀ CULTURALI



Tesi di laurea interfacoltà triennale in Economia e Gestione delle Arti e
delle attività culturali

DAL PALCOSCENICO ALLO SCHERMO.
PER UN'ANALISI DELL'ADATTAMENTO DEL MUSICAL
PER IL CINEMA.

RELATORE: Chiar.mo prof. Alessandro Tedeschi Turco
CORRELATORE: Chiar.mo prof. David Bryant

LAUREANDA: Chiara Cometto
MATRICOLA: 802200

Anno Accademico 2006-2007

*Alla mia famiglia.
A Mattia.*

Indice

Introduzione	III
1 Breve storia del musical teatrale	1
1.1 Le radici	1
1.1.1 Le danze irlandesi	3
1.2 Il musical a Broadway	5
1.2.1 La chiave di volta	8
1.2.2 Gli anni '60	12
1.2.3 L' «invasione» britannica	14
2 Breve storia del musical cinematografico	17
2.1 Il cinema parla	17
2.1.1 Il musical e la Grande Crisi	20
2.1.2 Gli anni '30 - le coreografie di Busby Berkeley	23
2.1.3 Fred Astaire e Ginger Rogers	24
2.2 L'epoca d'oro	26
2.2.1 Arthur Freed e la MGM	26
2.2.2 Gli anni Cinquanta	28
2.2.3 Cantando sotto la pioggia	31
2.3 Il periodo di crisi	35
2.3.1 A ritmo di rock	36
2.3.2 Non più lieto fine	41
2.3.3 La musica cambia funzione	44
2.4 I giorni nostri	49
2.4.1 Due esempi	50
3 Da Broadway a Hollywood	56
3.1 Due mezzi di comunicazione differenti	57
3.2 Le differenze	59
3.2.1 La score musicale	60
3.2.2 La narrazione	66
3.2.3 Copie fedeli all'originale	73
3.2.4 Il prevalere del cinema	75

INDICE	II
3.2.5 Le star	77
Conclusioni	82
Bibliografia	84

Introduzione

Ogni qual volta si voglia trasporre sullo schermo un'opera letteraria o teatrale, ovvero non scritta appositamente per il cinema, si presenta il problema dei necessari adattamenti che l'opera stessa deve subire. Questo lavoro si propone di illustrare alcune – o almeno le più importanti – differenze che intercorrono tra i due mezzi espressivi.

Le diverse esigenze dei due *media* sono tali da costringere i produttori cinematografici ad effettuare dei cambiamenti, a volte minimi a volte sostanziali, all'opera originale. Questo riguarda, ovviamente, anche il genere 'musical'; ma prima di illustrare nello specifico le differenze fondamentali tra un musical teatrale e la sua trasposizione filmica, è sembrato opportuno effettuare un breve excursus relativo all'evoluzione di questo genere d'intrattenimento, che vede le sue radici nel mondo teatrale.

Nel primo capitolo si analizzeranno le origini più prossime del musical teatrale, ricercandole nella tradizione dell'operetta mitteleuropea, dell'*opéra-comique* francese e dell'opera lirica italiana; uno sguardo a parte sarà riservato alla cultura irlandese che ha prodotto ed esportato le *clog dances*.

Di seguito si esamineranno le prime tracce del nuovo genere in terra americana, seguendone l'evoluzione dalle origini fino al consolidamento del genere sui palcoscenici di Broadway. Sia pure a grandi linee, la storia della *musical-comedy* proseguirà fino ai lavori più recenti, seguendo le varie tappe che ne hanno segnato il cammino: dalla prima opera completa (*Showboat*, 1927)

alla trasformazione in *opera-rock* degli anni Sessanta/Settanta, alla crisi del genere alla fine degli anni Settanta e alla sua ripresa nell'ultimo decennio.

Nel secondo capitolo si affronterà il discorso sul musical cinematografico. Si è deciso di iniziare questo percorso dal momento in cui nei film è entrato il sonoro, data la natura stessa del musical. Successivamente verranno considerati alcuni periodi-chiave, con le più significative caratteristiche che li contraddistinguono. Gli anni Trenta, legati particolarmente alle figure di Busby Berkeley e alla 'coppia' Fred Astaire e Ginger Rogers; l'epoca d'Oro degli anni Quaranta-Cinquanta, con la predominanza della MGM che si avvaleva di uomini come Arthur Freed, Stanley Donen e Gene Kelly. Il susseguente periodo di crisi, che porterà nel musical la musica rock sul finire degli anni Sessanta, verrà esaminato per scoprire le più significative evoluzioni del genere.

Il terzo capitolo si occuperà delle differenze che si possono notare nella trasposizione cinematografica di un musical. Per prima cosa si accennerà brevemente alle diversità strutturali e produttive che il teatro e il cinema presentano; si esamineranno poi la *score* musicale, la narrazione e lo *star-system* per enucleare tali diversità.

Capitolo 1

Breve storia del musical teatrale

Il musical è un genere di intrattenimento che trae la sua origine direttamente dal mondo dello spettacolo dal vivo, cioè dal teatro.

Il suo antenato può essere considerato l'opera lirica, con la grande tradizione italiana dell'800, ma anche l'opera seria francese. Il musical però affonda le sue radici in un genere europeo, all'epoca considerato «minore», l'operetta.

1.1 Le radici

L'operetta, conosciuta in Italia anche e più appropriatamente come «Piccola Lirica», è un genere di spettacolo musicale-teatrale, nato nella seconda metà dell'Ottocento in Francia e in Austria e in parte assimilabile all'opera lirica, ma che alterna in modo sistematico brani musicali a parti dialogate. In Francia l'operetta accolse elementi e caratteri del *vaudeville* e dell'*opéra-comique*, mentre nei paesi di lingua tedesca del *Singspiel*¹. Sotto questo

¹Genere del teatro musicale tedesco, costituito da una serie di dialoghi recitati inframezzati da arie e pezzi d'insieme.

aspetto l'operetta è altrettanto vicina al teatro di prosa o al genere del *vau-deville*, anche se non bisogna dimenticare che, nell'Europa centrale, il teatro d'opera leggero o comico presentava già in precedenza una simile alternanza di canto e recitazione, nei generi dell'*opéra-comique* e del *Singspiel*. La peculiarità dell'operetta non consiste né nella presenza di parti recitate che collegano le parti cantate e di trame semplici e inverosimili, né nella sua sfarzosa cornice scenica o nel gusto della parodia; in realtà, ciò che la caratterizza è la vivacità musicale, l'immediata godibilità e, soprattutto, l'aspetto coreografico: infatti sono proprio le danze a costituire il nucleo fondamentale dello spettacolo. D'altra parte il genere dell'operetta non si identifica solo con una forma, ma soprattutto con un gusto ed una dimensione culturale, quella della borghesia francese e austriaca *fin de siècle*, con la sua predilezione per le storie sentimentali ambientate nella buona società del tempo. Nata come una espressione democratica popolare (e anche come risposta all'opera seria), molte sue trame hanno come bersaglio proprio quella stessa società che la apprezzava, la borghesia. L'operetta è stata protagonista insieme alla sua sorella maggiore, l'opera lirica, per un secolo dal 1840 al 1940, quando ormai l'interesse per questo genere si andava spegnendo. Uno dei padri dell'operetta francese fu l'ebreo tedesco (naturalizzato francese) Jacques Offenbach. Le peculiarità delle operette di Offenbach richiamavano molti generi musicali precedenti, come il burlesco nelle opere italiane, la ballata romantica e la *drinking song* (canzone conviviale) e l'*ensemble de perplexité*.

In Inghilterra, Arthur Sullivan seguì l'esempio di Offenbach, e con la sua fruttuosa collaborazione con W.S. Gilbert, i loro lavori furono lo specchio della società vittoriana attraverso la musica popolare.

Ma la nazione che contribuì in maggior modo allo sviluppo del genere fu sicu-

ramente l'Austria imperiale. L'ingrediente principale delle operette viennesi fu il loro grande fascino che faceva presa sul pubblico che di solito nascondeva la fragilità della classe sociale. Il giovane Johann Strauss fece dell'operetta una forma di spettacolo di livello internazionale; il suo *Pipistrello* rimane un classico del genere. Franz Lehár, fu il principale compositore di una seconda generazione che rispettava e rispecchiava la tradizione. *La vedova allegra* (1905) rappresenta l'apice di questo genere con la sua romantica eleganza e dimostra uno stile e una maestranza che sembra essere in pericolo di essere perduta. Queste operette, con *La vedova allegra* su tutte, sono a tutt'oggi tra le più rappresentate nel teatro musicale.

Il loro stile popolare le ha rese capaci di mettere radici lontano dai suoi paesi d'origine: l'operetta infatti trovano terreno florido negli Stati Uniti. Le prime forme di teatro musicale americano dovevano, infatti, prima di tutto competere con l'operetta stile europeo, ma non per questo gli americani non produssero i loro capolavori con Rudolf Friml e Sigmund Romberg². Il genere dell'operetta ebbe vita breve ma tra i suoi eredi si possono annoverare gli spettacoli di varietà (o rivista) e il moderno musical³.

1.1.1 Le danze irlandesi

Già alla fine del 1500 in Irlanda si ballava la *giga (jig)* una danza di ritmo ternario basata sul passo «sonoro», che diventò danza di corte durante i secoli XVII e XVIII. Anche nel resto d'Europa esistevano tecniche simili: utilizzare i piedi al posto degli strumenti di percussione (*la basse danse* medievale); in Spagna tale figura si ritrova nello *zapateado*, tipico del flamenco. Le popolazioni contadine, nelle più importanti ricorrenze civili e religiose,

²BRITANNICA, INC, ROBERT MACHENRY ENCYCLOPÆ DIA, *The New Encyclopædia Britannica*. Volume 24, Chicago: Encyclopaedia Britannica, Incorporated, 1993 p. 24.

³Cfr. infra par. 1.2

eseguivano una danza del tutto originale rispetto ad altri balli. I danzatori calzavano scarpe con una doppia suola di legno e con una tecnica particolare battevano il pavimento con i piedi a velocità impressionante (60-65 colpi in un quarto di minuto). Il ballo consisteva esclusivamente in questo movimento dei piedi: le altre parti del corpo rimanevano ferme. È la famosa *clogdance* (danza degli zoccoli).

In una fase iniziale questo ballo veniva eseguito da un solo danzatore all'interno di un cerchio di persone. Successivamente divenne ballo di coppia e ai movimenti dei piedi si unirono quelli delle braccia.

Tra le masse di emigrati irlandesi che si spostarono negli USA verso la metà del XIX secolo, capitarono parecchi ballerini di *clogdance*. Costoro non rinunciarono al ballo della loro terra: ne divulgarono e perfezionarono la struttura ritmica, specie attraverso l'incontro col ballo nero, che fu proprio la base per il tip tap.

La *Tapdance*, in italiano «tip tap»⁴, si diffuse in tutta l'America e fu sottoposta a continui perfezionamenti tecnici e stilistici. Per potenziare gli effetti delle podo-percussioni si arrivò a concepire e costruire un particolare tipo di scarpa, con rinforzi metallici ai tacchi e alle punte, le cosiddette *claquettes*. Nel 1902 l'impresario Ned Wayburn portò la *tap dance* sulle scene, avviando un processo di interesse e di curiosità attorno a questo modo di ballare. Il tip tap conquistò anche Hollywood grazie alle coreografie di Busby Berkeley che consacrò definitivamente questo ballo e conobbe il suo splendore e la sua massima diffusione.⁵

⁴Parola onomatopeica che riproduce il suono della scarpa battuta ritmicamente sul pavimento. Si tratta di un'azione di percussione effettuata alternativamente col tacco e con la punta.

⁵BOROLI, PIETRO, *Sapere.it*. <URL: Sapere.it> §Canale musica e spettacolo, Tapdance e clog-dance.

1.2 Il musical a Broadway

Il musical affonda le sue radici nei generi teatrali dell'opera lirica e dell'operetta.

Molte volte il musical americano è stato inteso come una risposta americana all'operetta europea e alla sua tradizione. Un buon esempio, a conferma di questa affermazione, è l'impatto che ebbero Gilbert e Sullivan sulla commedia musicale americana su finire del XIX secolo e di Franz Lehár poche decadi dopo. Ma non bisogna dimenticare le differenti evoluzioni che questo genere ha riportato negli Stati Uniti. Gli americani, come i loro predecessori europei, svilupparono una loro e distinta forma di operetta, a seconda dei gusti e degli interessi locali. Come detto in precedenza, l'operetta europea nasce come reazione alla tradizione dell'opera seria, che a metà del XIX secolo evolse nelle più tradizionali, rigide, ma fiorenti correnti di opera romantica italiana e tedesca, *Musikdrama* wagneriano. Il musical americano nasce come genere a sé stante, a cui non si può paragonare nessun altro genere perché introduce novità stilistiche e narrative, anche se, le sue radici sono da ricercare nei generi europei. Fatto sta che, il musical statunitense, prese forma, come genere, in un contesto diametralmente opposto alla situazione europea. Invece di reagire a una tradizione «elevata», l'opera, gli americani cercarono di elevare una tradizione già di suo ritenuta di livello più «basso», l'operetta⁶.

All'inizio alcuni studiosi avevano ipotizzato una distinzione tra la *musical comedy* «frivola» e il *musical play*⁷, che esprimeva una narrativa drammati-

⁶KNAPP, RAYMOND, *The American Musical and the Performance of Personal Identity*. Princeton: Princeton University Press, 2006 p. 17.

⁷Spesso i più grandi musical apparsi sulla scena erano adattamenti di grandi opere letterarie; solo per citarne alcune: *Romeo e Giulietta* trasformato in *West Side Story* nel 1957 da Leonard Bernstein, *La bisbetica domata* in *Kiss me, Kate* nel 1948 ad opera di Cole Porter, *Don Chisciotte* in *Man of La Mancha* nel 1965 di Mitch Leigh e Joe Darion, e ancora *Oliver Twist* in *Oliver!* nel 1960 di Lionel Bart e infine la leggenda di Cenerentola-

ca o tragica, ma oggi entrambe le definizioni possono rientrare nel termine musical.

Si può affermare che la specificità del musical è proprio l'unione tra la prima e la seconda generazione di discendenti europei dell'operetta e del *music-hall* da una parte, e dall'altra il jazz e il music-hall americano. Un musicologo inglese, Wilfred Mellers, sostiene che anche se i maggiori successi di musical teatrali contengano delle sottigliezze musicali non colte dall'ascoltatore medio, queste canzoni riflettono «una illusione che possiamo vivere sulla superficie delle nostre emozioni...» e che «il mondo della *musical comedy* non va mai, o non vuole, andare oltre questa illusione»⁸.

Le prime manifestazioni del nuovo spettacolo si possono trovare in forme quali il *music hall*, il *burlesque*, il *vaudeville* e il *minstrel*, sviluppatesi nel XIX secolo. Nel *Minstrel Show* gli attori bianchi dal volto annerito intonano canzoni della musica nera, portando al successo il caratteristico *cakewalk*, tipico ballo afroamericano che si conclude con il *walkaround*, sorta di camminata scanzonata. Il *music hall* era l'intrattenimento popolare nel Regno Unito, vitale tra il 1850 e il 1960. Era riferito ad una particolare forma di varietà che mescolava canzoni popolari, siparietti comici e numeri speciali. Trasportato negli Stati Uniti fu qui conosciuto col termine *vaudeville*, che in Inghilterra si riferiva invece a spettacoli di qualità meno ricercata; questi stessi negli USA erano noti con il termine *burlesque*.

Nel settembre del 1866 va in scena a New York la prima commedia musicale di successo *The Black Crook* della durata di cinque ore: fu descritta

Pigmalione trasformate rispettivamente in *The Shop Girl* nel 1894 e *My Fair Lady* nel 1956.

⁸ENCYCLOPÆ DIA BRITANNICA, *Britannica* p. 621.

come una combinazione tra il balletto romantico francese e il melodramma tedesco.

La musical comedy ha le sue fondamenta, quindi, nel teatro popolare e la si può definire come un'osmosi tra cultura europea e cultura americana. Infatti il musical si sviluppa, e nasce, negli Stati Uniti.

Ci sono opinioni divergenti, tra gli studiosi, sulla attribuzione del termine musical comedy a uno spettacolo compiuto che risponda pienamente ai requisiti del genere. Ad esempio, secondo Gabriele Lucci⁹, il primo musical fu *Evangeline* messo in scena nel 1874, mentre altri considerano *A Gaiety Girl* andato in scena a Londra nel 1893 il primo musical¹⁰.

La formula della *musical comedy* venne perfezionata soltanto negli anni precedenti la Prima Guerra Mondiale ad opera dell'attore, autore e musicista George Michael Cohan¹¹ che fissò il prototipo della vicenda-pretesto (di solito un amore strenuamente contrastato e alla fine trionfante) da riempire con numeri, balletti, scenette comiche, canzoni sentimentali, numeri vari e gran finale sino a creare uno spettacolo caratterizzato soprattutto dal ritmo dinamico e travolgente tipicamente americano, come del resto la schietta volgarità del linguaggio e l'ingenuo sentimentalismo degli intrecci e delle melodie¹².

Molta della musica popolare della prima decade del XX secolo, è stata scritta da immigrati europei, come Victor Herbert, Rudolf Friml e Sigmund Romberg¹³. Questi autori portano in America l'*operetta* che può essere con-

⁹LUCCI, GABRIELE, *Dizionari del cinema: Musical*. Verona: Mondadori Electa S.p.A, 2006 p.10.

¹⁰ENCYCLOPÆ DIA BRITANNICA, *Britannica* p. 621.

¹¹Providence 1878 - New York 1942, fu per decenni uno dei personaggi più popolari d'America. Firmò una lunga serie di lavori teatrali tra cui la prima *musical comedy* *The Governor's Son* 1901. Michael Curtiz gli rese omaggio con un film biografico che uscì nel 1942, anno della sua morte: *Ribalta di gloria*(*Yankee Doodle Dandy*, USA 1942).

¹²BOROLI, *Sapere.it* §Canale musica e spettacolo, Musical comedy.

¹³Alcuni suoi lavori come *The Student Prince* (1924) e *The Desert Song* (1926) furono anche film di successo.

siderata in tutti i sensi la fonte della musical comedy; era sentimentale e melodica e stabilì una tradizione di lavori teatrali basati su numeri musicali e canzoni. Dall'operetta il musical riprende anche le atmosfere oniriche e le storie fiabesche, che caratterizzeranno poi il musical nella sua epoca d'oro.

Durante gli anni '20 e '30 del '900 il musical teatrale conosce il suo periodo d'oro. Con i suoi grandi protagonisti Jerome Kern, Guy Bolton, i fratelli Gershwin, Cole Porter, Rodgers e Hammerstein e Irving Berlin (solo per citarne alcuni), i «ruggenti anni '20» vedono la nascita delle più grandi commedie musicali come *Funny Face* (1927), *Strike Up the Band* (1930)... e molti altri ancora. Si può dire che proprio i «magnifici quattro» (Jerome Kern, Irving Berlin, Cole Porter e Richard Rodgers) siano i padri della *musical comedy*¹⁴.

Palcoscenico ideale di tutte le rappresentazioni e cuore del genere appena nato diventa Broadway, cioè la zona della città di New York compresa tra la Cinquantottesima e la Quarantesima strada e tra la Sesta e la Nona Avenue. È qui che i teatri e i principali editori musicali iniziano la loro attività. Mitico resta il quartiere di Tin Pan Alley, sulla Ventottesima strada tra Broadway e la Sesta Avenue, vero e proprio laboratorio musicale nei primi anni del secolo.

1.2.1 La chiave di volta

Il mondo, uscito stremato e sconvolto dalla Prima Guerra Mondiale, aveva ora tanta voglia di dimenticare le tristezze, di tuffarsi nel ballo e nel divertimento, per non ricordare il passato. I primi anni del Dopoguerra sono entrati nella Storia come i «Ruggenti Anni Venti». Sono gli anni, tra

¹⁴?, .

gli altri, di Francis Scott Fitzgerald (*Il grande Gatsby* e *Tenera è la notte*) e del suo turbinoso modo di vivere, tra fiumi di Champagne ed eccessi di ogni genere, che porteranno, la moglie Zelda all'alcolismo e alla pazzia, e poi lui stesso all'alcolismo. La voglia di vivere contagia anche il mondo dello spettacolo; da una sponda all'altra dell'Oceano, Londra e Broadway si lanciano in sfrenate esibizioni di allegria e vivacità, in rappresentazioni sempre più sfarzose e ricche di piume e lustrini, dove ciò che conta di più non è la trama, ma il contorno spettacolare. A Broadway è il trionfo di Florenz Ziegfeld, delle sue donne vestite in lussuosi abiti, che salgono e scendono immense scalinate piene di luci e di *boys*, che fanno sognare, a chi le guarda, lussi inimmaginabili. Le produzioni di Ziegfeld si contraddistinsero proprio per la loro resa scenica, ma gli spettacoli non erano altro che il pretesto per mostrare ogni lusso possibile accompagnati da canzoni orecchiabili e l'azione narrativa era praticamente assente.

Nel 1927 a Broadway va in scena *Showboat*, con le musiche di Jerome Kern e libretto e canzoni di Oscar Hammerstein II.

Kern, nato in America ma di origini europee, inizia la sua straordinaria carriera in Inghilterra; tornato a New York compone dapprima accompagnamenti di opere cinematografiche mute, quindi inizia a scrivere per i musical di Broadway. Autore di centinaia di canzoni e di motivi di successo, ha il merito di ricercare nei suoi lavori uno stile americano con una propria identità nel momento in cui l'operetta europea ancora influenza la maggior parte della produzione musicale dell'epoca.

Showboat è tratto dall'omonimo romanzo di Edna Ferber del 1926 e presenta una serie di drammi basati su temi tipicamente americani, incorporando la musica che è derivata dalla tradizione popolare e da quella religiosa afroame-

ricana. È il primo musical a essere strutturato con una trama coesa e solida ed a usare la musica come parte integrante della narrazione, una pratica che non sarà usata da altri a pieno fino agli anni '40. *Showboat* costituisce il punto di partenza per tutti i successivi musical degli anni '30 e '40.

Il merito di rivoluzionare l'idea del musical teatrale, introducendovi elementi di modernità, va attribuito a Richard Rodgers. Nel corso della sua lunga carriera collabora principalmente con due scrittori e parolieri, Lorenz Hart e Oscar Hammerstein. I due si avvicendano al fianco di Rodgers quasi a identificare due periodi ben definiti del musical broadwayano. Con Hart il compositore condivide il periodo dal 1918 al 1943 e, nei lavori della coppia, l'integrazione tra parole e musica risulta perfetta nel prediligere sonorità moderne e temi realistici. La produzione di Rodgers&Hart è ricca di opere teatrali di successo circa una trentina¹⁵. Dopo la morte di Hart, Rodgers con il nuovo partner artistico, Oscar Hammerstein II, firma nel 1943 *Oklahoma!*, un capolavoro della commedia musicale americana, dove canto e danza si fondano al meglio esprimendo gli stati d'animo dei protagonisti. Lo spettacolo ebbe più di duemila repliche a Broadway e divenne modello di molta produzione teatrale successiva, tanto che molti studiosi del genere parlano di un'epoca «pre-Oklahoma!» e di una «post-Oklahoma!»¹⁶. Lo sottolinea anche lo studioso americano Jack Burton nel 1952:

Questa fenomenale produzione fissa un nuovo modello dove ogni battuta, ogni canzone, ogni coreografia è una parte indispensabile di un tutt'uno inscindibile. Lo show aveva una forte struttura drammatica e non andava mai fuori dal contesto narrativo; la sua storia così semplice e coinvolgente che la sua narrazione poteva essere affidata ad altri piuttosto che ai grandi nomi¹⁷.

¹⁵Divenute presto musical per il grande schermo, come *Babes in Arms* (1937) e *Pal Joey* (1940).

¹⁶HISCHAK, THOMAS S., *Through the Screen Door: What Happened to the Broadway Musical When it Went to Hollywood*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2004 p. 151.

¹⁷ENCYCLOPÆ DIA BRITANNICA, *Britannica* p. 621.

Il nuovo sodalizio Rodgers&Hammerstein si impone nel panorama teatrale con opere importanti, tra cui citiamo *Carousel* (1945), *South Pacific* (1949) *The King and I*(1951) e *The Sound of Music*(1959).

L'altra coppia famosa a Broadway è quella formata da Alan Jay Lerner e Frederick Loewe che inaugura negli anni '40 il proprio sodalizio creativo in ambito teatrale e, successivamente, cinematografico.

Lerner inizia la sua carriera a New York, scrive testi per i musical portati in scena all'università di Harvard, dove è iscritto e lavora anche come autore radiofonico.

Loewe nasce a Berlino e diviene il più giovane pianista solista nell'Orchestra sinfonica della sua città. Nel 1924 è negli Stati Uniti: a New York sbarca il lunario facendo il pianista di cabaret e componendo canzoni per spettacoli musicali.

L'incontro tra i due avviene nel 1942 e si rivela subito fertile, capace di produrre musical come *The Patsy* (1942), *The Day Before Spring* (1945), *Brigadoon* (1947), *Paint Your Wagon* (1951), *My Fair Lady* (1956) e *Camelot* (1960).

Gli anni dopo *Oklahoma!* vedono rafforzarsi i rapporti tra New York e Londra, formando una vera e propria asse tra i due continenti. Il successo in questo campo era governato più da ragioni economiche che prettamente artistiche. La lunga permanenza in scena degli spettacoli era dovuta alla necessità di coprire i costi esorbitanti delle produzioni, prima di poter avere dei profitti. Le esigenze di un compositore, quindi, erano innanzitutto una veloce assimilazione combinata con la durabilità. La sua musica doveva poi essere facilmente adattata per altri media come i film, le registrazioni, in base a cui è diventato un luogo comune, per il pubblico di massa, poter con-

sumare il prodotto teatrale in un contesto differente dall'originale, ovvero il teatro e l'esperienza dal vivo¹⁸.

Sul finire degli anni '50 il musical incontra un periodo di crisi e questo genere inizia a esplorare nuove direzioni: prime fra tutte le nuove tendenze musicali come il *rock and roll*, ma anche le trame sempre più sociali, o ancora gli spettacoli vengono messi in scena per puro intrattenimento. Gli anni '70 vedono anche l'invasione di autori britannici negli Stati Uniti.

1.2.2 Gli anni '60

Tra crisi economica, protesta giovanile e l'avanzata impetuosa del rock and roll, anche il musical si trasforma.

Nel 1968 va in scena *Hair*. Manifesto delle masse giovanili sessantottine, questo musical mescola insieme il dissenso sociale, la musica «frastornante», luci stroboscopiche e l'irriverenza giovanile. Con *Hair* si conclude definitivamente l'epoca in cui il musical trattava quasi esclusivamente storie fiabesche a lieto fine dalle atmosfere allegre e sfarzose¹⁹ per incontrare storie più sociali e nuovi stili di musica. *Hair* introdusse il rock a Broadway e cambiò l'orchestrazione teatrale per sempre. Perfino i più tradizionali musical teatrali hanno ancor oggi le loro radici in *Hair*²⁰. Le canzoni create da Gerome Ragni e James Rado per la musica di Galt MacDermot sono piuttosto un commento all'azione che non i classici numeri di balletto separati. Con le sue 1.750 repliche a Broadway, con l'alternarsi di varie compagnie che lo portarono in giro per gli States riempiendo i teatri, con le celebri canzoni *Aquarius Goodmorning Starshine* e *Let the Sunshine in*, *Hair* può essere

¹⁸Ibid. p. 382.

¹⁹L'opera, che però inaugura questo nuovo filone, è *West Side Story* (1957) di Bernstein e Sondheim: la storia di Romeo e Giulietta trasportata ai giorni nostri nei ghetti di New York.

²⁰HISCHAK, *Through the Screen Door* p. 32.

considerato addirittura il musical che ha orientato generazioni di giovani in senso politico e sociale. Anche quando l' «età dell'Acquario» era ormai passata, *Hair* è rimasto un titolo che riempie di nostalgia quanto vi si avvicinano.

Seguono anni in cui il rock occupa la scena a Broadway. Un esempio è *Grease*, che ha debuttato nel 1972 ed è rimasto in scena per 3.388 repliche, diventando uno dei maggiori successi di Broadway per popolarità e per permanenza sul palcoscenico. *Grease*, con il libretto e le musiche di Jacobs e Casey, segna definitivamente i tempi; le sue canzoni diventano così popolari, soprattutto tra i giovani, che il musical trova un nuovo pubblico su cui far presa.

Questo musical ha come oggetto un tema che spesso verrà ripreso in seguito, ovvero quello della nostalgia per un tempo passato²¹, ritenuto più bello e spensierato.

Altri autori che si distinguono in questo periodo sono: Steven Sondheim con i suoi *Company* (1970) e *Sweeney Todd* (1979), e Marvin Hamlisch e Edward Kleban con il loro successo senza precedenti *A Chorus Line* (1975) che raggiunse le 6.137 repliche e viene riproposto ancora oggi.

La crisi era forte e, a parte poche eccezioni, il musical sembrava esaurirsi del tutto. Questa sindrome si chiama «*eleven-o-clock-number*»; a circa tre quarti dello spettacolo, la tradizione voleva che gli autori, per vincere la stanchezza del pubblico, «piazassero» un numero infallibile. Per far ciò bisognava però disporre di almeno due forti temi melodici: il primo doveva circolare durante la prima parte dello spettacolo, mentre il secondo era destinato a diventare l'«*eleven-o-clock-number*». E qui sorse il problema. I nuovi autori (a parte

²¹ *Grease* è ambientato negli anni '50.

Bernstein) annaspavano alla ricerca di un secondo tema. Non si potevano fare paragoni con i «magnifici quattro» che erano in grado di scrivere anche cinque *hits* per un solo musical. La «morte del musical» classico, anche nelle forme rinnovate del secondo dopoguerra, è stata dunque anche determinata dal prosciugamento della vena melodica degli autori²².

1.2.3 L' «invasione» britannica

A Londra il musical teatrale si sviluppa parallelamente a quello americano, particolarmente nel West End²³, ma pochi lavori incontrano a Broadway lo stesso successo che avevano ottenuto nella madre patria. Questo è vero fino all'adattamento della novella di Dickens *Oliver Twist* da parte di Lionel Bart. *Oliver!* (1963) ha riscosso molto successo sia a Londra, dove ha debuttato, sia a Broadway e il film che ne è stato tratto nel 1968 vinse anche l'Oscar come miglior film quell'anno, consacrando così anche il musical britannico nella storia di questo genere.

Ma è con la coppia Lloyd Webber-Rice che l'America spalanca le porte ai colleghi di oltreoceano.

Il loro primo lavoro *Jesus Christ Superstar* debutta a Broadway nel 1971, incontrando un successo clamoroso, che continua ancora oggi. Nato come album discografico rock, perché nessun produttore voleva metterlo in scena,²⁴ *Jesus Christ Superstar* segna anche la nascita di un nuovo modo di concepire il musical. Gli stessi autori la definirono, in seguito, la prima *rock opera* della storia: infatti lo show non presenta dialoghi, ma solo parti cantante intercalate da sequenze di danza. Proprio per questa sua caratteristica, di

²²?

²³zona di Londra dove si concentrano i principali teatri.

²⁴L'opera mette in scena l'ultima settimana di vita di Gesù e in quanto argomento considerato inadatto a essere accostato al «demoniaco» rock, i due autori inglesi optarono per farne una versione discografica.

non avere dialoghi, il team inglese la accostò all'Opera.

Considerata inizialmente come un qualcosa di «sacrilego», oggi *Jesus Christ Superstar* è una delle produzioni più rappresentate in tutto il mondo, sia da compagnie di professionisti, sia da quelle amatoriali e perfino dalle scuole. Il sodalizio tra Lloyd Webber e Rice segna definitivamente il passaggio dal musical classico a quello moderno; i due autori diventano una delle coppie più prolifiche di questo genere. Altri successi sono: *Evita* (1979), *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (1981) e *Cats* (1982)²⁵.

Un musical inglese, da considerare inusuale, è *The Rocky Horror Picture Show* che ha debuttato a Londra nel 1973 ottenendo un enorme successo. Richard O'Brien ha scritto il libretto e le canzoni basandosi su fiction fantascientifiche hollywoodiane di serie B e, soprattutto, inserendo provocatorie allusioni sessuali, che all'epoca fecero molto parlare.

L'opera non ebbe, però, lo stesso successo a Broadway; la produzione americana chiuse dopo un solo mese di repliche. In realtà fu la versione cinematografica a consacrarlo come un *cult*, soprattutto tra le masse giovanili. I fans si ritrovano periodicamente a proiezioni collettive del film e hanno dato vita a un vero e proprio rituale, che si ripete ogni volta, basato su travestimenti e atteggiamenti ispirati al film.

A conclusione di questa breve e necessariamente incompleta panoramica sulla storia del musical teatrale, resta da analizzare la situazione attuale. Com'è oggi il musical a Broadway?

Osservando il cartellone²⁶ della programmazione corrente nei vari teatri, bal-

²⁵In realtà quest'opera non vede la collaborazione di Rice ai testi, in quanto Webber musica le poesie di T.S. Eliot.

²⁶CORP, HOLLYWOOD MEDIA, *www.broadway.com*. (URL: <http://www.broadway.com>).

za agli occhi una particolarità: molti degli spettacoli in scena sono tratti da cartoni animati della Walt Disney o da altri film hollywoodiani. Cosa significa tutto ciò? Forse il musical, nato a teatro, ha trovato una sua seconda casa nel cinema, ma ora sta compiendo il percorso inverso: dal cinema al teatro. C'erano già stati dei tentativi a partire dagli anni '80, molti con scarso successo, alcuni con un enorme successo.

Tra i primi ricordiamo: *Seven Brides for Seven Brothers* film del 1954 che, debuttò a Broadway nel 1982 e rimase in scena per... 5 repliche; *Swing Time* del 1936 con i mitici Fred Astaire e Ginger Rogers che portato a teatro nel 2003 vi è rimasto per 84 sere.

Viceversa *42nd Street* del 1933 sbarcato a Broadway nel 1980 ha avuto la bellezza di 3.486 repliche; film come *Beauty and the Beast* e *The Lion King*, rispettivamente del 1991 e 1994, portate in teatro una nel 1994 e l'altra nel 1997, sono ancora in scena.

Se è vero che il musical ha trovato nel cinema la sua seconda casa, sarà utile analizzare la storia del musical cinematografico.

Capitolo 2

Breve storia del musical cinematografico

Per far sì che il musical arrivi sul grande schermo bisognerà aspettare fino al 1927, data storica in quanto segna il passaggio dal cinema muto a quello sonoro. Dato che parte fondamentale del musical, come dice la parola stessa, è la musica, si dovrà attendere fino a quando non vi sia un dispositivo tecnico tale in grado di poter soddisfare le esigenze di questo genere. Questo avviene appunto nel 1927, quando esce il primo film sonoro.

2.1 Il cinema parla

L'idea di combinare il film e il sonoro era nell'aria sin dall'invenzione del cinema stesso. Negli Stati Uniti, già nel 1895, aveva presentato un Kinetoscope «parlante» che tentava di sincronizzare le immagini registrate su pellicola con il fonografo. Nel 1899, in Germania, si brevettò un apparato con funzioni di fonografo e proiettore. Ancora in Francia nel 1901, il produttore cinematografico Gaumont si assicurò un brevetto per sincronizzazione

del fonografo con una macchina di proiezione. Infine nel 1906, in Gran Bretagna, Lauste ottenne un brevetto per un apparecchio che impiegava cellule fotoelettriche e che registrava suoni e immagini in azione su pellicola sensibile. Tuttavia si trattava di invenzione di singoli, non ancora praticabili sul piano industriale. Fu solo quando grandi imprese, come la Western Electric Company e la General Electric, adottarono soluzioni sviluppate in altri settori, in particolare in quello radiofonico e in quello telefonico, che il sonoro poté essere introdotto nel cinema su base industriale.

Tra il 1925 e il 1926, tre sistemi di sonoro si dimostrarono adatti a un impiego su vasta scala e furono distribuiti con un certo successo:

- il *Vitaphone*, che utilizzava sia il supporto disco sia il supporto pellicola; era stato sviluppato da Western Electric attraverso i Bell Telephone Laboratories e fu concesso in licenza esclusiva alla Warner Brothers Company nel 1926 - una produzione di medie dimensioni semi-integrata che aveva acquisito le strutture produttive e distributive di Vitagraph¹.
- il *Movietone*, che impiegava unicamente il supporto pellicola, era stato progettato da Case nei laboratori di Lee de Forest e fu incorporato dalla Fox Film Corporation per le prime applicazioni nel 1927.
- il *Photophone*, anch'esso basato sul supporto pellicola, fu presentato nel mercato da RCA nel 1927.

L'innovazione del sonoro fu quindi introdotta nel settore cinematografico da parte di imprese minori o esterne al settore.

¹Impresa che si impose nel mercato dopo il fallimento della storica Biograph di Edison, e compì investimenti a New York nella costruzione di un grande studio che aumentò la scala e la qualità dell'output realizzato, diventando il più grande produttore del paese nel 1905.

Fino al 1925 Warner Bros. costituì un'impresa di produzione priva di una rete di distribuzione e di un circuito di sale affiliato. L'acquisizione della proprietà di Vitagraph e il sostegno finanziario assicurato dall'istituto bancario National Bank of Commerce di New York, che aveva permesso la conclusione dell'operazione, consentirono a Warner Bros. di investire con successo nella produzione di film sonori all'interno di un accordo esclusivo con Western Electric Company. Dopo il 1926, la Warner ampliò le proprie attività in modo considerevole, organizzando la costruzione di studi di produzione equipaggiati per le riprese in sonoro, negoziando contratti a lungo termine con numerosi artisti e acquistando il circuito Stanley Company (che controllava un totale di 250 sale)².

La Warner Bros. inaugura il nuovo sistema il 6 agosto 1926 con *Don Juan* (Id., USA, 1926) di Alan Crosland³, un dramma in costume con John Barrymore, diretto da Alan Crosland e con la colonna sonora eseguita dalla New York Philharmonic Orchestra. Il responso del pubblico fu entusiasta e la compagnia annunciò che tutti i suoi film distribuiti nel 1927 sarebbero stati con musica sincronizzata⁴.

Il 6 ottobre il 1927 *Il cantante di jazz* (*The Jazz Singer*, USA, 1927) di Alan Crosland e viene proiettato nelle sale americane. Il film, sempre diretto da Alan Crosland e che vede protagonista il famoso attore di Broadway Al Jolson, è da considerarsi a tutti gli effetti il primo film sonoro della storia del cinema. *Il cantante di jazz* è basato su un lavoro teatrale (non musical) del 1925 che vede come protagonista George Jessel come un cantore ebreo il cui figlio vuole inserirsi nel mondo dello spettacolo. La Warner scelse probabil-

²PERRETTI, FABRIZIO/NEGRO, GIACOMO, *Economia del cinema - Principi economici e variabili strategiche del settore cinematografico*. Milano: Etas, 2003 p. 30.

³?, .

⁴ENCYCLOPÆ DIA BRITANNICA, *Britannica* p. 382.

mente questo lavoro come suo primo film sonoro, grazie alla sua storia con la possibilità di inserire canzoni. Infatti solo i numeri musicali, nel film, erano «sonori»; il resto era ancora muto e la narrazione affidata alle didascalie. Il pubblico ne restò comunque affascinato e, per certi versi, si può dire fu ancor più impressionato dai pochi dialoghi che Al Jolson inserisce in alcune scene, che dalle canzoni in se. Fatto sta che il primo film sonoro fu, anche, il primo musical cinematografico⁵.

2.1.1 Il musical e la Grande Crisi

Proprio negli anni in cui il cinema aveva incominciato a parlare, furono anche gli anni della Grande Crisi americana. Il crollo della borsa del 1929 segnò profondamente gli Stati Uniti: licenziamenti di massa, scioperi nelle fabbriche, tracollo finanziario... era questo lo scenario disperato in cui molte famiglie americane si trovavano.

Per quanto riguarda il cinema, la nascita del sonoro da un lato, e la grave situazione politica, economica e sociale dall'altro, comportarono, essenzialmente, due ordini di problemi: da una parte, vi era il bisogno di convertire i vecchi apparati secondo le nuove esigenze, sia della nuova tecnologia, sia quelle del pubblico (e rivoluzionando in un certo senso gli antichi principi che avevano sostenuto il cinema fino a quel momento); dall'altra, era necessario trovare un modo per portare il pubblico nelle sale. Ma come portare il pubblico nelle sale con la situazione politico-sociale in cui si trovava la nazione? Fu un punto fondamentale della politica del nuovo presidente americano Roosevelt, eletto nel 1932, e del suo New Deal: il presidente infatti incoraggiava, in maniera diretta o indiretta, gli americani a «distrarsi» dalle

⁵HISCHAK, *Through the Screen Door* p. 56.

preoccupazioni del paese. Il cinema era un buono svago per la popolazione che in questi anni si è affezionata a un genere cinematografico piuttosto che a un altro, a quello o a questo attore; il cinema, quindi, era un mezzo di comunicazione ideale perché, in particolare le produzioni degli anni Trenta, mostravano un paese che voleva riscattarsi.

Erano anni di sperimentazione e dibattiti, di fallimenti e di grandi successi, ma erano soprattutto gli anni in cui il cinema muto faceva la sua uscita definitiva per non rientrarci mai più e portandosi con sé tutti quei divi che non erano stati capaci di ritrovarsi nel cinema sonoro. Gli anni in cui si afferma il sonoro, sono anche gli anni in cui si affermano definitivamente le Majors; sono le case di produzione a dettare legge a discapito delle altre maestranze artistiche (sceneggiatori, registi e attori su tutti). I film venivano prodotti in grande quantità, proprio come in una fabbrica industriale, e ciascuno portava il marchio di fabbrica che lo contraddistingueva da altri. Diventano protagoniste incontraste le case di produzione come la MGM, la Warner Bros., la RKO e la 20th Century Fox, capaci di sfornare in un anno più film di quanto fosse possibile immaginare.

Il sonoro non era però visto di buon occhio ancora da tutti, soprattutto dagli intellettuali, affezionati al «cinema vero», quello muto.

In questo contesto del tutto incerto, si affermò e nacque il musical al cinema, sulle basi degli spettacoli di varietà, del *vaudeville*, del *burlesque*, della farsa e della commedia; nacque soprattutto come espressione di una poetica di evasione, di rappresentazione del sogno americano, dell'*entertainment* puro. Secondo alcuni studiosi, la trasposizione in chiave bianca della cultura nera, si poneva come obiettivo quello di trasportare il pubblico in un luogo incantato (sarà una caratteristica che contraddistinguerà il musical) nel tentativo di dar vita a qualcosa che fosse in grado di suscitare stupore, sia attraverso

la magniloquenza scenica, sia attraverso la creazione di personaggi connotati realisticamente, ma trasportati su un piano di pura invenzione. Per quanto riguarda le storie raccontate, esse seguivano schemi pressoché identici, ripetendosi con gli stessi meccanismi di trama e di intreccio. Si può affermare che già ai suoi albori, il musical cinematografico trova essenzialmente tre sotto categorie:

- lo *show-musical*, dove la trama racconta delle peripezie dei suoi protagonisti per mettere in scena uno spettacolo. È il dietro le quinte del mondo dello spettacolo dove si intreccia la storia d'amore dei due protagonisti che tra una canzone e una coreografia, trovano il loro happy end finale e il sipario cala sulla vicenda.
- il *fair tale*, incentrato su racconti fantastici o d'amore, e a questo filone aderisce tutto il musical classico.
- il *folk-musical*, sviluppa maggiormente le dinamiche sociali o familiari. Con questo sottogenere si supera l'epoca classica per avvicinarsi alle manifestazioni più moderne del musical⁶.

Naturalmente i confini tra queste sottocategorie sono molto flessibili, e un musical può avere più elementi che lo compongono.

Se dal punto di vista strettamente narrativo, il musical non ha apportato grandi rivoluzioni, ha rivelato invece una certa forma espressiva e una sua propria peculiarità, nelle sperimentazioni tecniche: primo fra tutti la sperimentazione del sonoro, resa ancora più difficile dal fatto che si aveva a che fare non solo con pezzi parlati, ma anche cantati e musicati e che per tanto andavano riprodotti in modo ineccepibile. Si passò così dalla presa diretta

⁶?, .

della registrazione in fase di montaggio, raggiungendo risultati incredibili per il tempo⁷.

2.1.2 Gli anni '30 - le coreografie di Busby Berkeley

Il musical vede le sue origini del mondo teatrale⁸. Il musical al cinema si affermò verso la fine degli anni Venti, e aveva già alle spalle una lunga tradizione teatrale, Broadway in particolare. Molte persone che si apprestarono, quindi, a dedicarsi al nuovo genere cinematografico, venivano proprio dal mondo teatrale. Tra questi va ricordato Florenz Ziegfeld che, prima a teatro, poi al cinema rivestì un ruolo fondamentale per la futura storia del musical producendo film come *Glorifying the American Girl* (Id., USA, 1929) di John W. Harkrider e Millard Webb o *Whoopee!* (Id., USA, 1930) di Thornton Freeland.

Ma il merito di aver contribuito enormemente allo sviluppo del musical, soprattutto per quanto riguarda gli elementi coreografici, fu senza dubbio Busby Berkeley. In meno di un decennio, dal 1930 al 1940, firmò per la Warner Bros. quasi 40 film, inventando apposite tecniche di ripresa mai sperimentate prima e dando vita a spettacoli di magnificenza grandiosa, in cui tutti gli elementi concorrevano a dare unitarietà e a conferire omogeneità all'insieme. I suoi musical fin da subito si caratterizzarono come i più rivoluzionari nella storia del genere e furono forse i primi esprimere a pieno la dimensione del sogno.

A Berkeley si deve la liberazione del balletto dalle rigide costrizioni teatrali del palcoscenico, con movimenti di macchina che rendevano pirotecniche le rappresentazioni, create e studiate appositamente per il cinema anche quando si rifacevano a numeri già presentati a Broadway. Soprattutto Berkeley

⁷BOROLI, *Sapere.it* §Canale musica e spettacolo, La storia del musical.

⁸Cfr. supra Capitolo 1.

capisce che il pubblico non gradisce più lo stereotipo della commedia musicale di Broadway trasferita sullo schermo, quindi si inventa un modo per fornire allo spettatore un nuovo punto di vista: quello della macchina da presa pronta a cogliere immagini che evocano emozioni e non obbligata a una mera registrazione di tutte le fasi del balletto. Nel suo capolavoro *Quarantaduesima strada* (*42nd Street*, USA, 1933) di Lloyd Bacon, questi elementi vengono definitivamente esaltati, grazie a una mobilità inarrestabile della cinepresa, utilizzata per enfatizzare scene fantasiose, in cui è evidente l'uso frequente di carrelli e gru⁹.

Con riprese a piombo e *overhead shot* (sopra le teste), la macchina da presa divenne personaggio attivo e fondamentale in tutte le scene musicali, accanto a coriste e ballerine, andando oltre la scena, dentro e dietro di essa. Berkeley rappresentò per certi versi a pieno il sogno americano, quello degli anni di Roosevelt, mostrando i guai del paese e dei singoli, ma anche il modo per venirne fuori, dando sfogo, così al bisogno generalizzato di speranza, al desiderio di tutti di trovare una via d'uscita. Il mondo inventato da Berkeley era un universo parallelo animato di vita propria, con regole precise, che però sfuggivano allo spettatore incantato nel vedere le sue evoluzioni coreografiche. I suoi film parlarono del paese, di un'epoca e di una generazione.

2.1.3 Fred Astaire e Ginger Rogers

Sembra doveroso aprire una breve parentesi sulla coppia, forse, più famosa del cinema americano: Ginger Rogers e Fred Astaire, i due ballerini che insieme alimentarono la leggenda del cinema degli anni Trenta. Provenienti da ambienti diversi, diventarono la 'coppia' del cinema e si specializzarono,

⁹LUCCI, *Musical* p. 80.

negli anni Trenta, nell'interpretazione di musical.

Astaire quando arriva a Hollywood negli anni '30 poteva vantare una brillante carriera a Broadway percorsa insieme alla sorella Adele; Astaire era sinonimo di Broadway e sui più illustri palcoscenici interpretò le più grandi canzoni degli anni Venti e primi anni Trenta. Debuttò al cinema con la *La Danza di Venere* (*Dancing Lady*, USA, 1933) di Robert Z. Leonard, ma è in *Carioca* (*Flying Down to Rio*, USA, 1933) di Thornton Freeland che si incontrerà con Ginger Rogers.

Ginger Rogers, invece, aveva debuttato al cinema in *Young Man of Manhattan* (Id., USA, 1930) di Monta Bell; è poi presente nel cast di *Quarantaduesima strada* e si esibisce come solista nel pezzo *You're in the Money* nel film *La danza delle luci* (*Gold Diggers of 1933*, USA, 1933) di Mervyn LeRoy. Scelti per il film di combinazione esotica *Carioca* i due, anche se non erano i protagonisti e dovevano esibirsi in un solo numero, diedero vita in modo del tutto casuale e inaspettata al mito della coppia.

I due si fecero portatori di una danza leggera, molto sofisticata, ironica e romantica, basta sulle abilità e sulla destrezza personali. Ginger e Fred ballarono spesso come solisti, facendo a meno del supporto del corpo di danza, cosa che, comunque, all'epoca risultava abbastanza singolare, visto che erano anche gli anni delle coreografie corali di Berkeley. Le storie che li vedevano protagonisti insieme, divennero ben presto solo un pretesto per mostrare la loro bravura, sottomettendo la trama, semplice e piuttosto puerile, incentrata su un amore contrastato che alla fine trovava il suo giusto coronamento (torna anche qui il tema dell'happy end tipico di tutta la produzione del genere). Nei loro film lo spettatore viene trasportato nella dimensione della fiaba solo grazie alle abilità dei due ballerini; pochi quindi gli artifici tecnici, le coreografie pirotecniche di Berkeley, l'apparato scenico: tutto ruotava

intorno ai due e al loro virtuosismo coreografico¹⁰.

2.2 L'epoca d'oro

Il cinema, tra gli anni tra il 1940 e la metà degli anni '50, vive, come viene chiamata dagli studiosi, la sua Epoca d'Oro. In questi anni i film prodotti all'anno arrivano a quantità inimmaginabili e ci consegnano alcuni film che hanno fatto storia, insieme ai suoi grandi protagonisti. Il musical vive anch'esso il suo momento migliore: grazie a nuove personalità e a nuovi talenti, il musical cinematografico viene rinnovato e trasformato, incontrando a pieno il gusto del pubblico, per poi, sul finire degli anni '50, incontrare un periodo di forte crisi.

2.2.1 Arthur Freed e la MGM

Per quanto riguarda il musical e i suoi protagonisti, uno forse fra tutti è da nominare per primo e, non a caso è un produttore (la figura fondamentale per lo studio system): Arthur Freed. Il suo arrivo ad Hoollywood coincide con la nascita del musical, nel 1927 con *Il cantate di jazz* della Warner. È però la Metro-Goldwyn-Mayer che lo ingaggia, alla ricerca di uno spazio nel musical. Se negli anni del musical classico erano state soprattutto la Warner e la RKO a dettare le regole produttive e di mercato, stabilendo canoni, imponendo attori, costruendo e con la stessa facilità distruggendo, miti e leggende, alla fine degli anni '40 si impose ad Hollywood una casa di produzione con una lunga tradizione alle spalle, la MGM appunto, e lo fece soprattutto grazie all'abilità del suo produttore esecutivo. Con il suo genio e con il suo lavoro, svolto all'insegna dell' 'unione fa la forza', contribuisce

¹⁰BOROLI, *Sapere.it* §Canale musica e spettacolo, La storia del musical.

a procurare alla MGM ben 21 Oscar¹¹.

Ex paroliere, Freed cura la sua prima produzione da solo nel 1939 di *Ragazzi attori* (*Babes in Arms*, USA, 1939) di Berkeley, con i giovanissimi Mickey Rooney e Judy Garland, ottenendo un grande successo commerciale. Inizia così quell'attività che farà della MGM la major più importante per il musical degli anni Quaranta e Cinquanta, grazie proprio alla «Freed Unit». Primo merito di Freed è senz'altro di talent scout e riesce a far ingaggiare e lavorare assieme artisti del calibro di Vincente Minnelli, Gene Kelly, Stanley Donen, Busby Berkeley e Fred Astaire, oltre a scoprire Judy Garland, Cyd Charisse e Leslie Caron.

Lavoravano spesso con Freed Donen e Kelly, ma ancor più stretta è forse la collaborazione con il regista Vincente Minnelli. Il suo debutto lo vide alla regia nel 1943 con un «all black» (un film interpretato solo da gente di color) dal titolo *Due cuori in cielo* (*Cabin in the Sky*, USA, 1943), con la coreografia di Berkeley e la presenza di Louis Armstrong nel ruolo del trombettista. Il film ottenne un discreto successo e il giovane poté così farsi conoscere al grande pubblico che imparò ad apprezzarne le opere, diventando l'artefice dei più bei musical degli anni Cinquanta. Il suo cinema inglobava musica, danza e la fascinazione del sogno - ottenuti anche attraverso l'utilizzo di colori accessi realizzati con la nuova tecnica del *technicolor* - ma voleva essere soprattutto una celebrazione della vita. Film come *Incontriamoci a St. Louis* (*Meet Me in St. Louis*, USA, 1944) o *Il pirata* (*The Pirate*, USA, 1948), seppero raccontare un sogno, ma anche uno stato d'animo. Non era più solo il mondo della fantasia a dominare la scena, ma la vita quotidiana, gli uomini comuni, non necessariamente legati al mondo dello spettacolo, proprio come nel suo capolavoro *Un americano a Parigi* (*An*

¹¹LUCCI, *Musical* p. 90.

American in Paris, USA, 1951). Sulle musiche di George Gershwin e con le coreografie di Gene Kelly, il film fu un enorme successo. Il film seppe dare vita ad alcune incredibili sequenze musicali che si intrecciano perfettamente con la coreografia, come nella sequenza del sogno - il balletto finale - dove il protagonista, Kelly, sogna la storia d'amore con Leslie Caron, qui al suo debutto cinematografico.

2.2.2 Gli anni Cinquanta

Quando nel 1941 gli Stati Uniti entrarono in guerra, il musical era sulla cresta dell'onda. Gli anni della guerra si contraddistinsero per il cinema americano come gli anni dell'impegno sociale e politico, ragion per cui, nel panorama delle grosse produzioni, non sembrava esserci posto per i temi dell'evasione dalla realtà, dalle fantasmagoriche coreografie che avevano contraddistinto il decennio precedente. Solo nel dopoguerra e durante gli anni bui della caccia alle streghe del senatore MacCarthy, il desiderio di fuggire dalla realtà, cercando nella fantasia, seppur cinematografica, una via di scampo, fecero risorgere il musical. Ma i tempi erano cambiati e non c'era più posto per le coreografie di Berkeley, della coppia Astaire-Rogers... gli anni del mito di Hollywood e dei suoi produttori stavano per finire per sempre. Le nuove produzioni per quanto si rifacessero agli antichi fasti, erano più vincolate alla realtà e raccontavano storie non del tutto estranee al contesto sociale ed economico in cui si trovava il paese.

Dall'altra sponda dell'Atlantico erano arrivate le nuove proposte cinematografiche europee (cinema neorealista italiano su tutti) e Hollywood doveva fare i conti con il maccartismo, che aveva costretto molti artisti ad emigrare altrove.

Gli anni '50 furono il regno di una coppia di registi-coreografi che hanno fatto

la storia del cinema americano: *Gene Kelly e Stanley Donen*. I due, insieme ai veterani come Minnelli, accompagnarono il musical classico al suo apogeo.

Stanley Donen, classe 1924, arriva ad Hollywood a soli diciassette anni, grazie all'intuito geniale di Freed. L'occasione è la trasposizione cinematografica della MGM della rivista *Best Foot Forward* (Id., USA, 1943) di Edward Buzzell, nella quale svolge il ruolo di assistente coreografo. A Los Angeles nascerà presto l'amicizia con Gene Kelly, premessa di uno stimolante rapporto professionale e artistico. Donen, arrivato dalla Carolina del Sud, e dunque bene lontano per cultura dal mondo del musical hollywoodiano, ha il merito di aver contribuito all'evoluzione del musical, facendo assurgere la coreografia a parte integrante della narrazione. Gli ambienti non sono più semplici corollari estetici (come lo erano, ad esempio, per Astaire-Rogers), non più un palcoscenico dove si muove l'attore, ma sono spazi, interni ed esterni, nei quali ogni elemento favorisce la danza. Per esempio: in *Sette spose per sette fratelli* (*Seven Brides for Seven Brothers*, USA, 1954) di Stanley Donen l'incontro tra i fratelli Pontipee e le ragazze durante la festa campestre, diventa un unico grande balletto corale, dove proprio ogni elemento è sfruttato per creare la coreografia: i ballerini saltano sui tavoli apparecchiati, sul pozzo, usano le asce e altri strumenti presenti sulla scena, non per l'uso proprio, ma per danzarci. Qui la coreografia è, per l'occasione, di Michael Kidd altro grande coreografo che spesso collaborò con la coppia. O ancora forse più significativo è la sequenza che apre il film *Un giorno a New York* (*On the Town*, USA, 1949) di Donen e Kelly; i tre marinai arrivano nel porto di New York e incominciano a danzare per le vie della Grande Mela. La scena è girata in esterno per le vere vie di New York e fu un vera e propria rivoluzione, visto che la tendenza delle Majors era di girare il più

possibile in interno, tutto ricostruito nei teatri di posa. I musical generalmente venivano girati quasi esclusivamente in interno, ricostruendo gli spazi esterni; per questo film Donen e Kelly imposero la loro scelta di eseguire la coreografia iniziale tra le vie di New York, girando la prima coreografia in esterno.

Artista dalle mille risorse, oltre che coreografo, attore, cantante, ballerino, sceneggiatore e produttore, Donen vanta una impressionante filmografia nel musical: *Un giorno a New York*, *Cantando sotto la pioggia* (*Singing in the Rain*, USA, 1952) sempre di Donen e Kelly, *Sette spose per sette fratelli*, *È sempre bel tempo* (*It's Always Fair Weather*, USA, 1955) di Donen e Kelly, *Cenerentola a Parigi* (*Funny Face*, USA, 1957), solo per citarne i più famosi¹².

Gene Kelly, invece, ha le sue radici nel teatro. A Broadway interpreta *Pal Joey* di Rodgers e Hart. Kelly si mostra fin da subito un'artista versatile, ed è considerato, dagli appassionati, un simbolo al pari di Fred Astaire. Egli contribuisce alla trasformazione del musical, introducendo, nei numeri di ballo, movimenti acrobatici di maggiore prestanza fisica, con coreografie dispiegate in larghi spazi. Uno stile quello di Kelly, frutto di un'educazione alla danza fin da bambino, ma anche dell'amore per l'atletica e per gli sport in genere: infatti lo si può considerare un atleta prima che un danzatore, e la sua fisicità conferisce un'energia inedita nel mondo del musical. Come più volte detto, è con Stanley Donen che realizza i suoi lavori migliori, condividendo con lui le idee sulla danza, ma anche scelte registiche¹³.

¹²Ibid. p. 88.

¹³Ibid. p. 94.

2.2.3 Cantando sotto la pioggia

Merita spendere qualche parola a parte sul musical più rappresentativo degli anni '50 e non solo; per alcuni critici è il miglior musical di tutti i tempi¹⁴. Si sta parlando di *Cantando sotto la pioggia* del 1952 firmato dalla coppia Kelly-Donen e prodotto da Freed e quindi dalla MGM.

Fu inizialmente un caso di controversie legali, riguardanti il pagamento dei diritti per il riuso di canzoni di Nacio Herb Brown (musica) e Arthur Freed (liriche), che erano già in possesso della MGM. Successivamente la «Freed Unit» riesce a ingaggiare la coppia di scrittori veterani come Betty Comden e Adolph Green, che scrissero la loro sceneggiatura come un potenziale trampolino di lancio per Gene Kelly mentre stava ancora filmando *Un americano a Parigi*, e avendo già lavorato con Kelly e il suo co-regista, Stanley Donen, per *On the Town* di Leonard Bernstein sembrò la scelta più felice. Scelsero le canzoni principalmente da due film *The Hollywood Revue of 1929* (Id., USA, 1929) di Charles Reisner e *The Broadway Melody* (Id. USA, 1929) di Harry Beaumont; Comden e Green ambientarono poi la storia, come una sorta di «dietro le quinte» del delicato passaggio dal cinema muto al sonoro. La storia narra le vicende di due divi del cinema muto, Don Lockwood (Gene Kelly) e Lina Lamont (Jean Hagen), e delle loro carriere travolte dall'avvento del sonoro che avranno esiti differenti: Lina sarà penalizzata per la sua voce fastidiosa, mentre Don - grazie all'aiuto e all'amore di Kathy (Debbie Reynolds) - troverà una rinnovata popolarità. Punto nevralgico del film è appunto il passaggio al sonoro: la casa di produzione, la Monumentale Film, si vede costretta a trasformare il film che stava producendo, in un film sonoro, *Il cavaliere della danza*. In parallelo si narra la storia d'amore tra Don

¹⁴KNAPP, *The American Musical* p. 70.

e la giovane promessa Kathy¹⁵¹⁶. Il problema da affrontare per la squadra del produttore Raffaele Simpson (Millard Mitchell), capo della Monumentale Film, è, come detto, di trasformare in film in produzione, in un film sonoro: decidono quindi di trasformarlo in un musical, ma c'è un problema: Lina Lamont, conosciuta sullo schermo come una bellissima donna, ma la sua voce era in realtà fastidiosa. Di qui Don e Cosmo (Donald O'Connor) pensano a uno escamotage: fare doppiare a Kathy la parti di Lina.

Il problema del doppiaggio dei cantanti è da sempre stato un tema centrale per Hollywood; il film del 1929 *The Broadway Melody*, il cui motivo è usato per la sequenza di *Broadway Rhythm Ballet*, fu un pioniere della tecnica del doppiaggio sincronizzato dei numeri musicali. Fu inizialmente concepito come una soluzione per i produttori per realizzare i film sonori. Prima di questo film, i movimenti di camera erano ristretti, in modo tale da non interferire con la simultanea registrazione del sonoro, il che risultava essere, alla visione, molto statico. Registrando prima i numeri musicali e dopo filmandoli (tecnica che sarà poi conosciuta come 'playback'), i registi si liberarono di quei movimenti statici, per una più creativa «manipolazione della cinepresa»¹⁷. Spesso anche le sequenze di tip tap, venivano «ridoppiate» dopo essere state filmate, con una tecnica che prende il nome dal suo inventore, «Foley»¹⁸.

Il film presenta, in maniera molto ironica, il problema che il mondo del

¹⁵Debbie Reynolds era realmente stata da poco scoperta da Freed e l'attrice e non era una ballerina professionista, e per adattarsi allo stile dell'esigente e perfezionista Gene Kelly, si è sottoposta a un allenamento durissimo. Incredibilmente la Reynolds venne doppiata per alcune scene proprio da Jean Hagen, la stonata Lina Lamont della storia, in un completo ribaltamento tra finzione e realtà.

¹⁶LUCCI, *Musical* p. 136.

¹⁷KNAPP, *The American Musical* p. 70.

¹⁸Jack Foley pioniere degli effetti sonori.

cinema muto doveva affrontare, ovvero far parlare e recitare, in modo appropriato, i propri attori. Questo si sintetizza nella sequenza delle «lezioni di dizione» dove c'è anche il numero musicale *Moses Supposes* eseguito da Kelly e O'Connor, diventato un classico numero nella storia del musical, dato il suo tasso di difficoltà dovuto agli spazi molto stretti in cui danzare. *Cantando sotto la pioggia* rispetta anche quella dimensione di sogno, illusione, tipica del musical classico, a volte con ironia, a volte con coreografie e sequenze che ricordano i numeri di Berkeley. Già dalle prime sequenze, il film gioca su questa linea tra illusione e realtà: ad esempio, quando alla prima del nuovo film della coppia Lockwood-Lamont, «Canaglia reale», Don inizia a raccontare la storia della sua vita. Mentre la voce fuori campo di Don ci racconta che, sempre insieme all'amico Cosmo, frequentava le migliori scuole, andava al teatro di prosa, le immagini in realtà ci mostrano sale da biliardo, serate del dilettante, ovvero l'esatto opposto delle parole che sentiamo. O ancora, quando Don deve dichiarare il suo amore a Kathy, non riesce a trovare le parole adatte (essendo un attore di cinema muto) e allora deve crearsi la giusta atmosfera: entrano così in un teatro di posa vuoto, dove con un po' di luci, e attrezzo di scena, Don riesce finalmente a cantare il suo amore.

Forse la scena più onirica è la sequenza del *Broadway Rhythm Ballet*, che ricorda, almeno in parte, il balletto di *Un americano a Parigi*. La sequenza narra nel film di come dovrebbe incominciare il film musicale che Don e compagni stanno mettendo su; inizia proprio nello studio di Raffaele Simpson con Kelly che dice: «dovrebbe fare più o meno così...» e ritroviamo quindi Kelly che narra a passi di danza e canzoni la storia del ballerino venuto a New York per cercare fortuna; la scena si conclude di nuovo nello studio del produttore. I momenti più salienti sono, forse, i due assoli di Gene Kelly

e Cyd Charisse, chiamata a posta per girare questo numero e che l'ha resa famosa al grande pubblico. Charisse sarà impegnata in altri musical, grazie alle sue grandi doti di ballerina; lo stesso Donen¹⁹ spiega così perché è stata scelta per la sequenza del sogno in *Cantando sotto la pioggia*:

Avevamo bisogno di una donna capace di fermare Kelly semplicemente alzando una gamba!

Il mondo teatrale, e Broadway in particolare, ritorna sempre nel film: la stessa sequenza sopra accennata è un omaggio al mondo di Broadway, e più volte si rimarca il fatto che Don e Cosmo provengano dal mondo del varietà; Donald O'Connor lo mostra brillantemente nella sequenza *Make'em Laugh* dove mette in scena un vero e proprio virtuosismo di ballo, canto ed espressività, testimonianza del talento naturale del ballerino. Forse non ci sono parole migliori che quelle dello stesso O'Connor²⁰, per descrivere questo numero:

Presi il manichino e cominciai a giocarci. Quello che feci la prima volta è quello che vedete nel film. Quel numero aumentava con un tale crescendo che alla fine pensavo di dovermi suicidare sullo schermo!

In *Cantando sotto la pioggia* c'è anche la sequenza, simbolo ormai di un'epoca, dell'intera storia del musical e dell'epoca d'oro di Hollywood ed è proprio il numero in cui Kelly canta *Singin' in the Rain*: il personaggio di Don qui esprime tutta la sua felicità di un'artista che ha trovato l'amore e il modo di salvare la sua carriera. Sotto la pioggia che continua a scendere, Don sente «il sole che splende nel suo cuore», chiude l'ombrello e inizia a cantare e danzare²¹.

Non può mancare il lieto fine dove si corona l'amore tra Don e Kathy, alla

¹⁹LUCCI, *Musical* p. 43..

²⁰Ibid. p. 139.

²¹Ibid. p. 137.

quale si riconoscono anche i suoi meriti artistici.

Sia o no il miglior musical della storia del cinema, è senz'altro il migliore della «Freed Unit», capace di combinare al meglio esigenze artistiche a quelle finanziarie.

2.3 Il periodo di crisi

Il cinema incontra alla fine degli anni '50 un periodo di crisi: sia dal punto di vista creativo, sia dal punto di vista organizzativo. La fine del periodo d'oro segna anche la fine delle Majors che si riorganizzano per far fronte alle novità. Anche se non ci sono invenzioni paragonabili al sonoro o al colore, si gettano le basi per lo sviluppo di nuovi linguaggi e di nuove configurazioni del linguaggio cinematografico.

Anche il musical fu travolto da questa 'rivoluzione'; il musical che raccontava tutto con balli e canti e che aveva fatto sognare un'intera generazione, si trovava ora nella consapevolezza dell'impossibilità di risvegliarsi a passo coi tempi; con esso moriva il cinema che si era imposto come evasione pura, fantasia e favola; moriva il mito di Hollywood e il bisogno di affidare le proprie paure alla «grande fabbrica dei sogni».

Negli anni '60 si continua a portare sul grande schermo i grandi successi di Broadway: *West Side Story* (Id., USA, 1961) di Robert Wise e Jerome Robbins che portano sul grande schermo la storia di Romeo e Giulietta nei ghetti di New York secondo Leonard Bernstein, oppure la *Pigmaliione* di George Bernard Shaw secondo Lerner e Loewe con la loro *My Fair Lady* (Id., USA, 1964) di George Cukor. Lo stesso Kelly si era lanciato nella regia di un musical teatrale di Michael Steward e Jerry Herman *Hello Dolly!* (Id.,

USA, 1969)²², ma non ottenne il successo sperato. Erano finiti di tempi d'oro dei Minnelli, Donen, Astaire. . . Il musical, o quello che ne restava, stava imboccando altre vie sempre più distanti dai percorsi tracciati fino a quel momento.

I dibattiti sul piano sociale, il gusto sempre più attento del pubblico (ormai critico di quello che andava a vedere al cinema), gli anni della Guerra del Vietnam, dei figli dei fiori, della manifestazioni in piazza e della protesta giovanile a ritmo di rock prima, e di disco music poi, avevano cambiato le specificità di un genere che era stato fino a quel momento, ben codificato e facilmente riconoscibile. Con *West Side Story* prima e con *Jesus Christ Superstar* (Id., USA, 1973) di Norman Jewison poi, il cinema stava amplificando quello che stava succedendo a teatro, mostrando a tutti i cambiamenti che questo genere si apprestava a fare.

2.3.1 A ritmo di rock

Uno dei primi cambiamenti da registrare per il musical è sicuramente l'introduzione delle nuove tendenze musicali degli anni '60 e '70, dove il rock fa da padrone.

Il primo musical a infrangere le consuete sonorità è la *rock opera* della coppia inglese Webber-Rice *Jesus Christ Superstar*. L'opera era stata concepita inizialmente come un *concept album* nel 1970²³ con interpreti le rock star Ian Gillian (del gruppo musicale dei Deep Purple), Murray Head ed Yvonne Elliman. Solo dopo lo straordinario successo delle vendite dell'album, il produttore Robert Stiegwood decise di finanziarne una versione teatrale per Broadway. Sull'onda di questo incredibile successo arriva anche la versione

²²Il musical teatrale è basato a sua volta su un lavoro teatrale di Thornton Wilder *The Matchmaker*.

²³Cfr supra par. 1.2.3

cinematografica che vede come protagonista Ted Neely nel ruolo di Gesù, il grande Carl Anderson nel ruolo di Giuda Iscariota (lo stesso attore aveva recitato nella versione teatrale) e Yvonne Elliman nel ruolo di Maria Maddalena. La storia è ben conosciuta: la narrazione ripercorre gli ultimi giorni di vita di Gesù visti con gli occhi di Giuda. Le vicende si svolgono in una ambientazione contemporanea con carri armati, fucili e aerei da guerra; il film, nella migliore tradizione del musical, esordisce con scene di backstage, durante le quali un gruppo di giovani è intento ad allestire la scenografia di uno spettacolo su Gesù. La storia si sviluppa, in seguito, in una serie di episodi con Giuda contrapposto al Messia, e con altri momenti significativi della vita di Cristo fino alla Crocifissione (l'entrata a Gerusalemme, la distruzione del Tempio, il sogno di Pilato, l'incontro con Erode, l'ultima Cena, e il tradimento di Giuda nel giardino del Getsemani²⁴). Protagonista indiscussa di quest'opera è la musica; la partitura non presenta dialoghi (per questo venne definita rock opera) e la potenza della musica e delle liriche, fanno di questo musical uno show altamente emozionante. Il rock è ben miscelato a passaggi classici e sinfonici e le parole sono spesso dure, fanno riflettere, ma anche intenerire (come la Maddalena che canta il suo amore in *I Don't Know How to Love Him*)²⁵. La versione cinematografica consacra questo musical nella storia e lo rese famoso in tutto il mondo.

Altro grande cult cinematografico è il trasgressivo *The Rocky Horror Picture Show* (Id., USA, 1975) di Jim Sharman. Il film si basa sul musical teatrale di Richard O'Brien. Dopo i leggendari titoli di testa, nei quali la bocca laccata di rosso canta *Science Fiction*, il film si apre con la dichiara-

²⁴Ibid. p. 278.

²⁵BONSIGNORI, GABRIELE, *Dizionario del musical, i musical teatrali di tutto il mondo dal 1900*. Volume 1 e 2, Roma: Dino Audino editore, 2006 p. 176.

zione d'amore del giovane Brad (Barry Bostwick) alla delicata Janet (Susan Sarandon) sullo sfondo surreale di un cimitero, dopo il matrimonio di una coppia di loro amici.

Fin dall'inizio, dunque, si rivela lo spirito ironico e dissacrante di questo 'cult movie', che reinterpreta i leit-motiv del musical classico con irriverenza, strizzando l'occhio alla storia del cinema - come nella sequenza omaggio alla casa di produzione RKO - e ai suoi generi, dalla fantascienza all'horror. L'avventura dei due eroi Brad e Janet nel castello dello scienziato Frank'n Furter (uno straordinario Tim Curry) - il cui ultimo esperimento è la creatura Rocky (Peter Hinwood), un uomo bello e muscoloso che possa soddisfare le sue voglie - è in realtà il racconto di una liberazione sessuale all'insegna del piacere assoluto da godere con gioia. I personaggi sono oggi, a più di trent'anni dall'uscita del film, delle vere e proprie icone: i due fidanzatini inibiti, l'eccentrico travestito²⁶, la «creatura» forzuta ma ingenua, i due infidi servitori (dove Richard O'Brien interpreta sia nella versione teatrale che in quella cinematografica, il diabolico Riff Raff), il musicista rock teppistello, l'ironico narratore e il coro degli ospiti del castello, bizzarri alieni che amano la danza²⁷.

Il film fu un successo senza precedenti, soprattutto in America, dove, la versione teatrale, non aveva conquistato la stessa popolarità che a Londra. Come afferma Gabriele Bonsignori il film ha lanciato la moda dell'*Audience Participation*: negli Stati Uniti viene da anni proiettata la pellicola nello stesso cinema (durante una sera stabilita) e presa d'assalto da folle di fan e curiosi quasi tutti truccati come i personaggi del musical. Durante la proiezione il pubblico si diverte ad intervenire attivamente con varie animazioni,

²⁶Il look del protagonista è divenuto leggendario: il volto truccato, le labbra rosso scarlatto, slip e corpetto nero sotto il mantello, reggicalze e lucide scarpe nere con tacco.

²⁷LUCCI, *Musical* p. 160.

anticipando le battute, ballando e cantando²⁸. Lo stesso avviene anche per la versione teatrale dove il pubblico della platea interviene e contribuisce alla resa dello spettacolo²⁹. Questo film, oltre per la sua musica memorabile, passa alla storia anche per la trama, inusuale per un musical. Anche se in un certo senso ricalca la dimensione onirica del musical classico, lo show si sviluppa in maniera trasgressiva, demenziale, ironica, che fa ancora oggi discutere.

Più di matrice classica, per quanto riguarda la struttura, ma con un ritmo tutto rock e uno spirito prettamente americano è *Grease* (Id., USA, 1978) di Randal Kleiser. Il musical adolescenziale che rievoca i mitici anni '50 aveva già conquistato Broadway e ora la versione cinematografica lo consacra come un vero e proprio hit.

Protagonista è il bel Danny (John Travolta) che incontra durante le vacanze estive la timida Sandy (Olivia Newton-John). Alla ripresa dell'anno scolastico i due si rincontrano nella scuola di Danny, la Rydell High School, ma Danny qui è conosciuto come il capo della gag dei «T Birds», spavaldo e prepotente, ben lontano dal dolce ricordo che ne ha Sandy; il comportamento di Danny fa allontanare Sandy, che nel frattempo sta cercando di fare nuove amicizie con le ragazze della scuola. L'anno scolastico intanto prosegue: tra i diversi flirt studenteschi e l'atteso ballo in palestra arriviamo finalmente alla riconciliazione tra Danny e Sandy dopo vari tira e molla: Sandy si lascia alle spalle il look alla Sandra Dee per tuffarsi nella danze sfrenate con il suo Danny e tutta la compagnia dei «T Birds» e delle «Pink Ladies» (il gruppo di ragazze un po' anticonformiste e scatenate). Con due nuove canzoni, scritte appositamente per il film, di John Farrar e dei fratelli Gibb (*Hope-*

²⁸Come si può vedere in *Saranno famosi* (*Fame* USA, 1980) di Alan Parker.

²⁹BONSIGNORI, *Dizionario del musical* p. 305.

lessly Devoted to You e *You're the One That I Want*³⁰) la colonna sonora diviene un successo, il cui album rimane tutt'oggi uno dei dischi più venduti al mondo³¹.

Diventa anche subito di moda tra i giovani, l'abbigliamento di John Travolta: jeans, giubbotto di pelle nera e capelli tirati a lucido con tanta brillantina. Nello stesso periodo riscuote molto successo la serie televisiva *Happy Days*, con un'atmosfera molto simile a quella di *Grease* per lo stile e la voglia di divertirsi tra drive in e feste al collage, di un'epoca che rievoca spensieratezza e voglia di vivere³², a testimonianza della nostalgia e della voglia di far rivivere un'epoca ormai passata.

³⁰Molte versioni teatrali successive, implementano le nuove canzoni nelle nuove produzioni, come a Londra nel 1993.

³¹Ibid. p. 142.

³²LUCCI, *Musical* p. 288.

2.3.2 Non più lieto fine

Un altro cambiamento nel mondo del musical è l'abbandono di storie leggere e spensierate per abbracciare temi più moderni e più «socialmente impegnati». Soprattutto si può riscontrare la tendenza inversa, che era tipica dei musical classici, all' happy end; le nuove produzioni, sia a teatro che al cinema, tendono a toni più drammatici, atmosfere più cupe e grigie e a non coronare il sogno d'amore dei protagonisti, come accade proprio nel precursore sia teatrale che cinematografico *West Side Story* 1961 di Robert Wise e Jerome Robbins (che ne è anche il coreografo). La musica di Leonard Bernstein insieme ai testi di Steven Sondheim, accompagnano la narrazione della storia di Romeo e Giulietta di William Shakespeare in chiave moderna. Protagoniste non sono le ricche famiglie in lotta di Verona, ma due bande giovanili rivali nei ghetti della parte ovest di Manhattan (il West Side appunto) appartenenti a due comunità differenti: una i «Jets» americani, ma di origine europea, l'altra gli «Sharks» formata da immigrati portoricani che vivono nella Grande Mela.

Il Romeo moderno è un ragazzo di origini polacche Tony (Richard Beymer) appartenente ai «Jets», mentre Giulietta è una portoricana appena arrivata in America, Maria (Natalie Wood) appartenente agli «Sharks» il cui capo è suo fratello Bernardo (George Chakiris). I due si incontrano a un ballo in palestra, ma il loro amore è da subito impedito dalle due bande. Come nel dramma shakespeariano tra tradimenti e fato, alla fine Tony muore pochi istanti prima di scoprire che la sua Maria è ancora viva; a quel punto Maria sola e rassegnata all'odio che ha provocato la morte del suo amato, esorta le bande rivali a una rappacificazione.

Leonard Bernstein dopo due musical spensierati ambientanti nella sua città (*On the Town* e *Wonderful Town*), pensa ora a una musica per una New

York più vera e tragica e non più la città dove tutto sembra essere possibile, come nelle sue precedenti opere. Come il musical teatrale, la sua versione cinematografica riscuote un grande successo sia di pubblico che di critica vincendo ben dieci Oscar.

Il film concilia, anche grazie all'ottima sinergia tra Wise e Robbins, l'ambientazione realistica di New York (ricostruita in studio per gran parte del film, ma anche riprese dal vero) con le stesse coreografie del musical teatrale firmate dallo stesso Robbins. Questo show segna uno spartiacque nella storia del musical³³.

Seppur con undici anni di 'ritardo', Milos Forman firma la regia del musical generazionale *Hair* (Id., USA, 1979), che aveva debuttato a Broadway nel 1968. In questo film si rivive l'età dell'Acquario e dei figli dei fiori, in piena contestazione soprattutto contro la guerra del Vietnam. Il protagonista è Claude (John Savage), un giovane dell'Oklahoma, chiamato alle armi per la guerra del Vietnam. Al suo arrivo a New York incontra un gruppo di ragazzi mentre bruciano le cartoline di precetto, come atto di protesta contro la guerra. Claude si unisce, un po' inconsapevolmente, a loro e conosce Sheila (Beverly D'Angelo), figlia dell'alta borghesia newyorchese, e se ne innamora. La ritrova a una festa, alla quale partecipano senza invito, festa che alla fine degenera e il gruppo viene arrestato. Seguono altre trasgressioni, tra le quali l'assunzione di droghe come Lsd. Alla fine Claude tiene fede al suo impegno e si arruola e solo con l'aiuto dell'amico appena conosciuto George (Treat Williams), che lo sostituisce in caserma, riuscirà a dire addio a Sheila. Ma il fato vuole che sarà George a partire per la guerra del Vietnam e a morire. Il film si chiude proprio con le immagini di una protesta giovanile che contesta

³³Ibid. p. 148.

la guerra sulle note della celebre *Flesh Failures (Let the Sunshine In)*³⁴.

La colonna sonora è coinvolgente ed emozionante, le liriche sono semplici: usano il linguaggio dei giovani di strada. Rispetto alla versione teatrale, il film aggiunge un finale molto più duro e drammatico, in linea con la trasformazione che questo genere stava compiendo³⁵.

Anche se antecedente a *Hair* si cita come ultimo esempio il capolavoro di Bob Fosse del 1972 *Cabaret* (Id., USA, 1972). Tratto da *I racconti di Berlino* di Christopher Isherwood, che aveva già ispirato la pièce teatrale *I Am a Camera* di John Van Druten, il musical si svolge nella Berlino del 1930. Si narra la storia di Sally Bowles (Liza Minnelli) che si esibisce al «Kit-Kat Club» di Berlino, oltre a fare compagnia a ricchi e generosi signori in cambio di denaro. Sullo sfondo gli avvenimenti storici, con la presa di potere da parte di Hitler, le leggi razziali e la decadenza della società berlinese. Sally si innamora di Brian (Michael York), scrittore inglese venuto a posta per poter vivere la vita berlinese, ma il loro amore sarà impedito dalla pazzia che sta conquistando il mondo e alla fine Brian se ne andrà, mentre Sally torna sul palcoscenico del suo Kit-Kat Club per continuare la sua carriera: d'altro canto «la vita è un cabaret!». Fosse usa il palcoscenico del Kit-Kat Club come specchio di quello che stava accadendo in Germania: un ruolo fondamentale lo giocano le canzoni, tre delle quali scritte per la versione cinematografica che sono diventate ancora più famose di quelle già presenti nella versione teatrale e sono *Maybe This Time, Mein Herr* (numero con cui conosciamo il personaggio di Sally) e *Money Money* cantata dal maestro di cerimonie che apre tutti i numeri del cabaret (Joel Grey) e da Liza Minnelli. Oltre che ha rispettare quanto detto finora (l'amore tra i due protagonisti

³⁴Ibid. p. 292.

³⁵BONSIGNORI, *Dizionario del musical* p. 147.

non è destinato a sopravvivere sia dagli avvenimenti storici, sia per le trasformazioni che i personaggi hanno subito durante la narrazione), *Cabaret* presenta una novità in termini strutturali e narrativi: i numeri musicali non fanno parte integrante della narrazione (come era per il musical classico e per gli esempi finora citati), ma i numeri si mettono in scena solo sul palcoscenico del Kit-Kat Club e mai al di fuori di esso (eccezione fatta per *Tomorrow Belongs to Me*)³⁶.

2.3.3 La musica cambia funzione

Come anticipato con *Cabaret*, un altro cambiamento fondamentale per il musical anni '70 è proprio il diverso uso della score musicale: si passa dai numeri musicali messi in scena su un palcoscenico, alla musica che ha una mera funzione di accompagnamento alla storia, ma non è parte integrante della narrazione. In poche parole si abbandona la struttura del musical classico dove tutto si diceva con canzoni e balli; ora la musica, per i musical di questo periodo, diventa una colonna sonora in senso stretto, dove si limita a commentare l'azione e non a descriverla.

Può esserne un buon esempio *La febbre del sabato sera* (*Saturday Night Fever* USA, 1977) di John Badham. Un film da record di incassi che conferma la tendenza del musical a esplorare nuove vie e trovare nuove soluzioni stilistiche, con riscontri soprattutto tra il pubblico giovanile. Tony Manero (John Travolta), un giovane italo-americano di Brooklyn, vede nel ballo l'unica via di scampo da una vita opprimente con il padre disoccupato, la mamma ottusa, i fratelli per lo più indifferenti e un grigio lavoro in un negozio di vernici. All'arrivo del tanto sospirato sabato sera si lancia così sulla pista della discoteca in balli scatenati, diventando l'idolo delle ragazze, anche se

³⁶Ibid. p. 57.

lui ha occhi solo per Stephanie (Karen Lynn Gorney), la danzatrice più abile. Tra vicende alterne, ripicche e gare di ballo, accade che uno dei membri della comitiva di Tony muoia cadendo dal ponte di Brooklyn. Questo episodio consente al protagonista di prendere coscienza della vacuità del suo comportamento e di stabilire un rapporto autentico con Stephanie. Il film passa alla storia sostanzialmente per la colonna sonora, scritta dai fratelli Gibb, e cantata dal popolarissimo gruppo dei Bee Gees, diventando in breve tempo una hit delle classifiche di tutto il mondo e per John Travolta e i suoi balli travolgenti, che grazie a questo film viene conosciuto in tutto il mondo. Il vestito bianco di Tony Manero col dito puntato verso l'alto sulla pista da ballo del «Saturday Night», diviene l'icona di una generazione il cui disagio si esprime attraverso il ritmo della disco music e della Discoteca³⁷. In questo film i numeri musicali sono solo in discoteca e nessuno dei personaggi canta; in effetti si può dire che la sola coreografia sopravviva alle nuove tendenze che il musical incontra.

Dello stesso anno della *La febbre del sabato sera* è *New York, New York* (Id., USA, 1977) di Martin Scorsese. Mentre New York festeggia la resa del Giappone (il 2 settembre 1945), il giovane sassofonista Jimmy (Robert De Niro) adocchia, tra la folla nel salone di un grande albergo, una ragazza Francine (Liza Minnelli), che alla fine dopo un lungo e assiduo corteggiamento riesce a conquistare. Grazie alla bravura di Francine nel canto, e di Jimmy al sassofono, trovano lavoro, dapprima in un *night club* e poi in un'orchestra che si esibisce in provincia. Dopo la nascita del loro figlio, i due si allontanano e si lasciano; le loro carriere prendono strade differenti. Francine diventa una vera e propria diva, non solo del canto, ma anche dello

³⁷LUCCI, *Musical* p. 284.

schermo, mentre Jimmy ha un periodo di crisi per poi diventare un musicista jazz di valore. Dopo qualche tempo i due si ritrovano, ma il loro amore sembra essere tramontato per sempre.

New York, New York più che un musical, lo si può definire una ‘commedia in musica’; difatti la colonna sonora è molto importante con brani come *Blue Moon* di Rodgers e Hart, *You Are My Lucky Star* di Freed e Brown, *The Man I Love* dei fratelli Gershwin fino al cavallo di battaglia della Minnelli, la canzone che dà il titolo al film, la grintosa *New York, New York* di Kandar ed Ebb. De Niro viene doppiato al sassofono da Georgie Auld, che recita anche nel film.

Un film, forse più vicino ai canoni del vecchio musical, può essere *Saranno famosi* di Alan Parker. Esordio del regista inglese in America, il film riscuote un grande successo di pubblico, soprattutto - anche questa volta - per la colonna sonora che vince l’Oscar e anche come miglior canzone *Fame* di Michael Gore e Dean Pitchford, interpretata da Irene Cara. A New York l’accreditata High School of Performing Arts di Manhattan è la fucina dove vengono forgiati i nuovi talenti dello spettacolo. Per essere ammessi bisogna superare una difficile audizione. Il film focalizza le storie di alcuni allievi, ognuno col proprio percorso di formazione umana e professionale. Di volta in volta i ragazzi si ritrovano a dover affrontare grandi e piccole sfide, dal momento che, per diventare artisti completi, non possono applicarsi soltanto nella disciplina a loro più congeniale, ma devono imparare a esprimersi al massimo livello nella danza nel canto e nello studio (una sorta di show musical, di «dietro le quinte» di come si formano gli artisti). Il gruppo ben variegato e ben assortito dei protagonisti, il cui denominatore comune è la solidarietà e l’amicizia, è composto, tra gli altri, dall’italoamericano Bruno

(Lee Currier), dal ballerino Leroy (Gene Anthony Ray), dalla timida Doris (Maureen Teefy) e Coco (Irene Cara). Il finale del film vede i ragazzi impegnati in uno spettacolo di fine corso, pronti per la vita fuori dalla scuola³⁸. Il film ebbe un tale successo, che i produttori decisero di produrre una serie televisiva, che fu un vero tormentone negli anni Ottanta, e successivamente anche una versione teatrale.

Gli anni '80 vedono esplodere un'altra mania: quella dei video clip musicali. Un musical in chiave moderna che ha risentito di questa nuova tendenza è *Flashdance* (Id., USA, 1983) di Adrian Lyne. Le scelte del film sono in linea con l'estetica di questi prodotti: montaggio frenetico, musica martellante e confezione «patinata» delle immagini. Anche questo musical non può rientrare nella definizione di musical classico, ma ne è una reinterpretazione in chiave moderna. Al centro della vicenda troviamo Alex (Jennifer Beals), impiegata come operaia in una fabbrica, con il forte desiderio di diventare una ballerina professionista anche se, per il momento, si deve accontentare di alcune esibizioni nei locali notturni della sua città. Alla fine Alex riuscirà ad entrare nella Accademia di Danza di Pittsburg incoraggiata dai suoi amici. Il film è subito amato dalle giovani generazioni e il costo dell'operazione, sette milioni di dollari, viene ben ripagato dagli incassi: solo negli Stati Uniti totalizza al botteghino 150 milioni di dollari, nonostante lo 'scandalo' che investì il film dopo l'uscita, ovvero che la protagonista usava una controfigura per le scene di ballo. Anche qui è di primaria importanza la colonna sonora che è un mix tra musica rock e dance e la canzone *What a Feeling* vince l'Oscar³⁹.

³⁸Ibid. p. 296.

³⁹Ibid. p. 298.

Gli esempi sopra citati si discostano dal musical classico: la musica non racconta, ma è solo di commento e non aggiungono nulla rispetto ai grandi musical degli anni che furono⁴⁰. Forse l'unica eccezione di portare il musical al pari coi tempi è data da *The Blues Brothers* (Id., USA, 1980) di John Landis. Il film si presenta come una pietra miliare del genere comico-demenziale e come uno dei musical moderni più riusciti. L'avventura di Jack (John Belushi) ed Elwood Blue (Dan Aykroyd) - che riuniscono la loro vecchia blues band e organizzano un megaconcerto per raccogliere i soldi necessari per salvare l'orfanotrofio nel quale sono cresciuti - ha avuto e continua ad avere innumerevoli appassionati. Nel tempo, i fan del film hanno ripetuto le frasi-cult dei dialoghi (come «Tu hai visto la luce!» o «Non ci prenderanno. Siamo in missione per conto di Dio.»), hanno amato i grandi musicisti presenti nella pellicola, hanno idolatrato John Belushi per la sua capacità di dare vita, con estrema naturalezza, alle situazioni più estreme e assurde. Il film ha lanciato poi anche la moda dei fratelli Blues: un look *total black* con cappello e occhiali scuri, cravatte strette e lunghe. La lista dei musicisti che hanno preso parte alla lavorazione del film è lunga: solo per citarne alcuni Aretha Franklin e Matt Murphy (i padroni del ristorante), James Brown (il reverendo Cleophus James), Ray Charles (il proprietario del negozio di strumenti) e Cab Calloway (Curtis)... e tanti altri ancora⁴¹.

Anche se *The Blues Brothers* può considerarsi il miglior musical moderno, è anche l'unico. Specialmente gli anni '80 non vedono produzioni di grandi musical, come ai tempi che furono. I giovani sembrano non avere interesse per un genere che vedono lontano e simbolo delle «vecchie genera-

⁴⁰Un grande flop sia di critica che di pubblico fu *A Chorus Line* (Id., USA, 1985) di Richard Attenborough, dove non si riuscì a riportare sullo schermo il successo travolgente che il musical teatrale aveva riscontrato a Broadway dieci anni prima

⁴¹Ibid. p. 166.

zioni». Hanno altri miti: i gruppi rock⁴², la disco music e non sembra esserci più spazio per i Berkeley, Minnelli, Donen-Kelly, che avevano reso celebre il musical e che ora la nuova generazione non comprendeva.

2.4 I giorni nostri

La produzione degli anni Ottanta non vede grandi titoli di musical, a conferma della tendenza sopra citata. Il musical per antonomasia sembrava tramontato per sempre. Un coraggioso tentativo di riportare il musical sugli schermi lo fa Alan Parker, già regista di *Saranno Famosi*, con *Evita* (Id., USA, 1996) della coppia Webber-Rice, la stessa di *Jesus Christ Superstar*. Anche l'Europa prova a far «risorgere» il musical con Lars von Trier e il suo intenso *Dancer in the Dark* (Id., Danimarca, 2000) e che vede come protagonista la cantante islandese Björk. Quest'ultimo è un esempio interessante di come il mondo di oggi vede il musical: la storia narra di un'immigrata cecoslovacca Selma (Björk) nell'America degli anni Sessanta. La giovane madre risparmia ogni singolo centesimo per impedire che suo figlio diventi cieco, come lei, e ogni risparmio serve per potersi permettere di pagare l'operazione che salverà suo figlio. Lavora in una fabbrica, vive in una roulotte e l'unica distrazione che si concede è di partecipare alle prove di un musical (*The Sound of Music*); la sua più grande passione, di fatti, è il musical, quello classico e tutti i numeri musicali sono infatti nella sua immaginazione, riprendendo quella dimensione onirica del musical classico. Ogni volta che Selma «sogna ad occhi aperti» tutto intorno a lei si trasforma in una coreografia e in un coro che la accompagnano, ma ovviamente solo lei li «vive» e noi con lei. Questa doppia sfaccettatura tra sogno e realtà era una costante dei musical e qui von Trier lo reinterpreta in chiave moderna e

⁴²Gli stessi Pink Floyd producono un lungometraggio dal loro album *The Wall*.

facendo rivivere quella dimensione del musical, in cui tutto si può dire con canzoni e balli.

La narrazione si evolve con toni drammatici: la giovane donna dopo essere stata licenziata scopre che il suo amico poliziotto (David Morse), il suo padrone di casa, le ha rubato il denaro risparmiato fino a quel momento e decisa a riprenderselo sale in casa del poliziotto per farsi restituire i soldi; qui lo scopre in procinto di suicidarsi (perché era ormai sommerso dai debiti e non riusciva più a mantenere il tenore di vita a cui aveva abituato sua moglie). Pronta a tutto per riavere i suoi soldi, Selma ucciderà involontariamente il poliziotto con la sua stessa pistola e verrà accusata di omicidio e condannata a morte, ma sarà riuscita a salvare il figlio dalla cecità. Il film riscuote un buon successo, come dimostra la Palma d'Oro a Cannes; una scelta registica particolare è da rilevare nella prima mezz'ora dove il regista fa uso di una videocamera digitale a mano, quasi a voler dare un taglio da reportage al film⁴³.

2.4.1 Due esempi

Forse il merito di aver dato nuovo brio a un genere considerato «fuori moda» è del regista australiano Baz Luhrmann con il suo rutilante *Moulin Rouge!* (Id., AUS, 2001). Sullo sfondo del famigerato locale del Moulin Rouge in una Parigi di fine '800 in piena rivoluzione bohémien, si narra la storia d'amore della star del Moulin Rouge, la bella Satine (Nichole Kidman) e di uno «squatrinato» scrittore inglese Christian (Ewan McGregor) venuto apposta dall'Inghilterra per scrivere di Amore, Verità, Libertà e Bellezza (il motto dei rivoluzionari bohémien). Il regista fin da subito cattura lo spettatore, con i colori irreali delle scenografie, gli arditi movimenti di macchina

⁴³Ibid. p. 318.

e la coinvolgente sceneggiatura, basata sui luoghi comuni del melodramma. Il film può dirsi senz'altro un esperimento riuscito, capace di riportare in auge i meccanismi del musical classico, ottenendo anche il consenso dei giovani che di musical sono quasi a digiuno, grazie anche a una colonna sonora non scritta appositamente per il film, ma riarrangiando un repertorio di musiche contemporanee (quindi già ampiamente conosciute): le musiche utilizzate vanno dai Police a Madonna. La forma usata è tipica dei musical degli anni Trenta: grandi scene di massa e coreografie strabilianti. Anche la storia è una sorta di show-musical: si narrano infatti le peripezie di un gruppo di bohémien, capitanati da Toulouse-Lautrec (John Leguizamo), per mettere in scena il loro spettacolo, trasformando il locale del Moulin Rouge in un teatro. Mecenate di questa impresa è un gelosissimo Duca di Worcester (Richard Roxburgh) che, invaghito di Satine, la vuole solo per se. Ma l'amore segreto tra la prima attrice e lo scrittore continua: Christian scrive anche una «canzone segreta» che inserisce nello spettacolo (*Come What May*, questa scritta appositamente per il film). Ma quando il Duca, insospettito dalla relazione tra i due giovani, minaccia di lasciare la produzione, Satine è costretta a intervenire fissando il tanto rimandato rendez-vous con il Duca. Satine però, innamorata di Christian, non riesce nel suo intento e fugge da lui dove insieme programmano una fuga. Nel suo camerino Satine apprende da Zidler (Jim Broadbent), il suo mentore e padrone del Moulin Rouge, che sta morendo di tisi; Satine decide quindi di rinunciare al suo amore e di finire l'allestimento del loro spettacolo, costringendo Christian ad andarsene, facendo finta di non amarlo, perché altrimenti il Duca lo avrebbe ucciso. In un finale tutto in crescendo, dove riescono a mettere in scena e finire lo spettacolo, Satine e Christian si ritrovano a cantare il loro amore con la «canzone segreta», ma, dopo essersi chiuso il sipario tra un tripudio

di applausi, Satine muore.

A metà tra la storia di Violetta e Mimì, con una colonna sonora che, anche se non pensata per il film, si intreccia bene nella narrazione e diventa parte integrante della storia, come nei «vecchi» musical, Luhrmann ricrea a perfezione le atmosfere del musical e, come da tradizione alla Kelly-Donen, gli attori cantano e ballano senza essere doppiati e senza controfigure per il ballo.

Successo mondiale che consacra il regista come autore di musical, dopo aver avvicinato il genere con *Ballroom - Gara di ballo (Strictly Ballroom, AUS, 1992)*, *Moulin Rouge!* riceve otto nomination all'Oscar e vince due statuette, per i costumi e la direzione artistica⁴⁴.

Trionfatore indiscusso sia per la critica che per il pubblico, anche se non mancano pareri discordanti, è *Chicago* (Id, USA, 2002) dell'esordiente regista - al cinema - Rob Marshall. Omaggio dichiarato al suo maestro Bob Fosse, alla sua omonima versione del musical allestita nel 1975, ma anche a *All That Jazz - Lo spettacolo continua (All That Jazz, USA, 1979)* al suo capolavoro *Cabaret*.

Basato su una pièce teatrale di Maurine Watkins⁴⁵ *The Brave Little Woman*, una giornalista di Chicago, che racconta la storia di Roxie Hart, una aspirante ballerina di fila che uccide il suo amante e riesce a scampare alla gogna fingendosi incinta. Vi furono due prime versioni cinematografiche, una del 1927 e un'altra nel 1942 con Ginger Rogers; Fosse, Kander e Ebb ne producono una versione teatrale nel 1975 che però ha una accoglienza moderata; nel 1996 il revival londinese lo riscopre come uno dei musical migliori di Fosse e nel 2002 arriva la versione cinematografica, diretta dal suo allievo

⁴⁴Ibid. p. 172.

⁴⁵La Watkins conosceva probabilmente la vera Roxie Hart, Beulah Annan accusata nel 1924 in un processo di omicidio per aver assassinato il suo amante.

Rob Marshall, che vanta una carriera teatrale soprattutto come coreografo. La storia rimane fedele a quella del 1975, dove si mettono in scena le vicende di Roxie Hart (Renée Zellweger) e Velma Kelly (Catherine Zeta-Jones), una soubrette anche lei finita in carcere per aver ucciso suo marito e sua sorella. Le due si fanno aiutare, per scarcerarsi, dallo scaltro avvocato senza scrupoli Billy Flynn (Richard Gere), che alla fine dopo menzogne e la rivalità delle due donne per attirare su di sé l'attenzione dei mass media, riusciranno a farsi scagionare dalle accuse e metteranno in scena insieme uno spettacolo di vaudeville. Un ritratto spietato della società americana con il tocco inconfondibile che solo Fosse, grazie alle liriche di Kander e Ebb, poteva dare. Con l'apporto dello sceneggiatore Bill Condon, Rob Marshall, che qui è anche coreografo, ripensa cinematograficamente parlando all'impostazione da dare alla narrazione. I numeri musicali si «svolgono» nell'immaginazione di Roxie, come fa capire subito dalla sequenza iniziale, quando Velma canta sul palco dell'Onyx Club *All That Jazz*, e con uno stacco sugli occhi di Roxie ci ritroviamo sul palco del Club con Roxie che canta il numero di Velma. Questa sequenza serve per farci capire la visione di Roxie e diventa un collegamento tra la realtà del film e la sua fantasia a ritmo di jazz⁴⁶. Da qui in poi tutti i numeri partono dalla realtà per poi svilupparsi nella fantasia di Roxie e vengono messi in scena su un vero e proprio palcoscenico teatrale (*Funny Honey*, *When You're Good to Mama*, *Cell Block Tango* e tutti gli altri numeri musicali), introdotti da un narratore - come lo erano in *Cabaret*. *Chicago* rappresenta un'originale rilettura contemporanea del musical classico, senza però snaturarne i canoni. Il film riceve tredici nomination all'Oscar, portandone a casa sei: miglior film, miglior attrice protagonista, montaggio, scenografie e arredamento, costumi e sonoro⁴⁷.

⁴⁶KNAPP, *The American Musical* p. 70.

⁴⁷LUCCL, *Musical* p. 326.

Dopo il successo di *Chicago*, il musical torna in maniera dirompente sugli schermi, come afferma il regista Irvin Winkler che firma la regia di *De-Lovely* (Id., USA, 2004), una biografia in musical di uno dei più grandi autori degli anni Trenta e Quaranta, Cole Porter:

Non so perché il musical per un lungo periodo non ha più colpito il pubblico, forse la motivazione è che ai giovani, ai quali era sempre più rivolto il cinema, questo linguaggio non interessava. Comunque dopo *Chicago* questa forma è rinata più viva che mai⁴⁸.

De-Lovely, come *The Blues Brothers* prima di lui, può vantare la collaborazione di numerosi artisti di fama internazionale: infatti per la colonna sonora di questo film (tutta composta dalle immortali canzoni di Cole Porter), artisti come Alanis Morissette, Sheryl Crowe, Robbie Williams e Elvis Costello - solo per citarne alcuni - hanno inciso appositamente le canzoni apparendo, quando le cantavano, anche nel film⁴⁹.

Dello stesso anno di *De-Lovely* è la trasposizione di uno dei più grandi successi teatrali di Andrew Lloyd Webber *Il fantasma dell'opera* (*The Phantom of the Opera*, USA 2004) di Joel Schumacher e curato dallo stesso Webber. Si riprende così quel filone, di riportare sullo schermo i successi teatrali, come conferma la trasposizione cinematografica del plurivincitore Tony Awards⁵⁰ *The Producers* (Id., USA, 2005) di Susan Stroman, coreografa e regista anche della versione teatrale; o ancora l'anno successivo è la volta di *Dreamgirls* (Id., USA, 2006) di Bill Condon, già sceneggiatore di *Chicago*.

Anche per la prossima stagione, si attendono grandi titoli, quasi tutti trasposizioni di successi di Broadway, da *Hairspray* (Id., USA, 2007) di Adam Shankman a *Sweeney Todd* (Id., USA, 2007) di Tim Burton e in fase di

⁴⁸Ibid. p. 326.

⁴⁹Ibid. p. 322.

⁵⁰Gli «Oscar» del teatro, che si svolgono a New York e dove vengono premiati gli artisti sia del mondo del musical sia quello di prosa.

lavorazione c'è *Mamma Mia!*, basato sulle canzoni di successo del gruppo disco music degli Abba.

Il genere che sembrava tramontato per sempre, ora rivive una grande stagione, restando al passo coi tempi, emozionando vecchie e nuove generazioni.

Capitolo 3

Da Broadway a Hollywood

Sin dalla nascita della settima arte, il teatro è stato fonte di ispirazione per il cinema. Questo come linguaggio nasce proprio nel momento in cui si iniziano a raccontare storie: da allora in poi la narrazione, organizzata nella sceneggiatura, è diventata il cardine dell'arte cinematografica. Già all'epoca del cinema muto Hollywood aveva fatto riferimento a Broadway per materiale, attori, registi e, successivamente, canzoni.

Con l'invenzione del sonoro si poterono trasportare sul grande schermo i musical di successo di Broadway, inaugurando un fortunato filone. Alla fine degli anni Venti, in piena Depressione, molti artisti si trasferirono da Broadway a Hollywood in cerca di fortuna; è questo l'inizio di una 'migrazione' tra il polo teatrale e quello cinematografico che vedrà tuttavia, nel corso degli anni, un continuo andirivieni. Dopo l'avvento del sonoro è il musical cinematografico ad attingere alle professionalità di Broadway, elaborando però, nel tempo, un proprio autonomo linguaggio, affrancato dal repertorio e dall'estetica teatrali¹.

¹Lo stesso Al Jolson era una Star di Broadway, quando accetta di girare *Il cantante di jazz*.

Fin dal principio, agli sceneggiatori si è «presentato» un problema: quello dell'adattamento da opera letteraria-testo teatrale al grande schermo. Bisognava cercare di adattare un testo teatrale in modo che rispettasse le regole cinematografiche ed, inevitabilmente, si doveva modificare qualcosa: nella storia, nei dialoghi, nei personaggi. E quando anche il musical teatrale inizia a essere «trasportato» a Hollywood, finiva anche lui per essere modificato.

3.1 Due mezzi di comunicazione differenti

Non è intenzione di questa trattazione giudicare se un adattamento è migliore di un altro o se un mezzo è «superiore» a un altro. Si cercherà di illustrare le principali differenze che intercorrono fra una versione teatrale e il suo adattamento cinematografico. Si può partire da una semplice e «banale» constatazione: generalmente gli adattamenti cinematografici differiscono in parte dall'opera originale. Questa differenza vede la sua motivazione nel fatto che il cinema ha le sue regole estetiche e narrative da rispettare, così come i testi teatrali o i romanzi.

Se si parla di cinema e teatro, si ha a che fare con due generi d'intrattenimento completamente diversi, il cui intento è, però, per certi versi simile, ovvero mettere in scena delle storie di fronte a un pubblico; le modalità con cui si producono e si consumano sono opposte.

Nell'economia dei beni culturali si distinguono di due diverse tipologie: i *beni artistici* – cioè quei beni appartenenti sia alle arti visive sia alle arti rappresentate – in cui il prodotto dell'attività dell'artista è un'opera unica e autentica; i *prodotti dell'industria culturale* – cioè quelle opere come libri o dischi – concepite apposta per essere 'riprodotte' e quindi non uniche.

Sia il teatro che il cinema si inseriscono nella categoria delle arti rappresentate, ma il primo, che necessita della presenza contestuale di artisti e

pubblico, dà origine a un prodotto unico e originale, le cui eventuali iterazioni necessitano dell'intervento diretto dell'artista e non sono copie di un originale, bensì nuovi originali (repliche di una commedia o di un concerto ecc.); nel secondo caso l'artista interviene una sola volta nel processo creativo e il prodotto che ne deriva è unico come opera, ma dà origine a copie perfettamente uguali all'originale. Basti pensare alle quantità di copie derivanti dalle nuove tecnologie, come passaggi televisivi di un film, DVD ecc².

Lo spazio e il tempo sono diversi a teatro e al cinema: il teatro è un luogo definito, relativamente piccolo, in pratica una stanza, con tre pareti entro cui agiscono gli attori e la quarta parete, rappresentata dal pubblico. Il cinema può spaziare oltre i confini della stanza, portare l'occhio dello spettatore, grazie alla cinepresa, al di là di ogni immaginazione. Per quel che riguarda il tempo, il teatro ha le sue regole, abbastanza consolidate: lo scorrere del tempo può essere evidenziato solo da cambi di scena o dalle battute dei dialoghi; nel cinema sono le tecniche del montaggio a rendere evidente questa sensazione (dissolvenza, flash back...)³.

Per tradurre in pratica questo discorso, può essere utile considerare la diversa realizzazione di una stessa opera in teatro e al cinema; per esempio in *Il prigioniero della seconda strada* di Neil Simon, il protagonista ha uno scontro con un vicino di casa, che gli getta una secchiata d'acqua dal piano superiore. In teatro il vicino non si vede, il pubblico vede solo l'acqua che, da fuori scena, giunge sul palcoscenico. Nell'omonimo film *Il prigioniero della seconda strada* (*The Prisoner of Second Avenue*, USA, 1975) di Mel-

²PERRETTI/NEGRO, *Economia del cinema* p. 65.

³Ovviamente queste non sono regole assolute: per esempio le avanguardie teatrali del '900 hanno introdotto tecniche e convenzioni che, poi sono state assorbite anche dal cinema. Si costruivano scene multiple, che rappresentavano la contemporaneità di varie azioni che il cinema ha tradotto nella tecnica del montaggio alternato.

vin Frank, la cinepresa esce dell'appartamento e inquadra il vicino litigioso nel momento in cui lancia la secchiata d'acqua. Qui il pubblico non recepisce solo l'effetto finale, ma l'azione completa. Anche lo scorrere del tempo è trattato in modo diverso dai due mezzi espressivi: a teatro ogni atto si svolge in una diversa stagione dell'anno, che viene comunicata al pubblico dai dialoghi dei protagonisti; nel film le inquadrature in esterno hanno il compito di rendere chiaro il passaggio da un momento all'altro della storia. Neanche il musical può sottrarsi a queste regole narrative: nasce a teatro con le esigenze del teatro; quando passa al cinema deve essere modificato secondo i parametri cinematografici. e le stesse specificità del genere (canzoni coreografie ecc.) vengono adattate per il grande schermo.

3.2 Le differenze

Da quanto detto finora è emerso il fatto che, per forza di cose, quando una rappresentazione teatrale viene adattata per il grande schermo, subisce delle modifiche; il musical non può sottrarsi a questa «regola».

Quando nel 1937 la RKO filmò il successo di Broadway *Stage Door* (1936), George S. Kaufmann (autore insieme a Edna Ferber del libretto teatrale) notò con ironia che le modifiche apportate erano state tali e tante da suggerire ai produttori di modificare il titolo in *Screen Door*⁴. Questo per indicare quanto sentito fosse il problema della trasposizione e dei cambiamenti che bisognava necessariamente apportare.

Nei prossimi paragrafi si cercherà di illustrare le principali differenze che una produzione cinematografica deve affrontare nella trasposizione di un musical.

⁴HISCHAK, *Through the Screen Door* p. vii.

3.2.1 La score musicale

Le canzoni sono il cuore del musical, sia per il palcoscenico che per lo schermo. Molti show erano spesso riconosciuti grazie ai loro motivi popolari, e quando una produzione teatrale chiudeva, qualche volta solo una manciata di canzoni sopravviveva. Nonostante esse siano la parte più importante del musical, quando uno show passa sul grande schermo si devono per forza operare delle trasformazioni per renderlo più cinematografico.

Una partitura di Broadway ha una dozzina di canzoni circa, senza contare le riprese. Nei musical moderni e, in particolare, in quelli solo cantati (come *Jesus Christ Superstar*) la *score* diventa un vero e proprio libretto.

Al cinema questo approccio di solito cambia: considerando anche film non basati su musical teatrali (in particolare agli esordi, cioè tra gli anni Venti e Trenta), le canzoni sono in numero minore e occupano meno spazio nella narrazione. È vero che molti film sono pieni di svariate hits, se pur in forma più breve: molti altri, però, ne presentano un quarto rispetto al teatro. *Follie d'inverno* (*Swing Time*, USA, 1936) di George Stevens ha solo sei canzoni, una delle quali è strumentale. E ci sono classici che ne hanno ancora meno: *Quarantaduesima strada* e *Carioca* hanno quattro canzoni e alcune sono solo coreografate. Quindi, se per una *score* originale per il cinema non occorrono troppe canzoni, non c'è da meravigliarsi che le partiture di Broadway siano state spesso tagliate nelle loro versioni cinematografiche. È da notare che non solo cambia la quantità delle canzoni, ma la lunghezza delle stesse; un duetto in teatro può durare anche tre o quattro minuti, perché la presa sul pubblico è diversa; sullo schermo potrebbe durare così a lungo solo se diventasse una coreografia, perché le esigenze filmiche non sono le stesse.

Il tutto però non può essere solo una questione di tempi.

Sin dall'inizio Hollywood è stata «sospettosa» nei confronti delle canzoni e non sapeva esattamente come trattarle. I film tendono a essere 'realistici' e la narrazione è di primaria importanza. Le parti musicali non sono realistiche (cioè non fanno parte della realtà quotidiana) e, fino a che non sono state integrate a pieno nella narrazione negli anni Quaranta a Broadway, esse non facevano progredire la storia, ma erano soltanto di contorno. Gli *studios* sapevano che le canzoni erano il cuore del musical, ma allo stesso tempo erano «diffidenti». Una canzone in teatro ha un suo specifico significato, in quanto un attore che prorompe nel canto, è l'elemento che le dà ragione di vita. Ma sullo schermo, avrebbe avuto lo stesso effetto? Come si sarebbe potuto passare dal dialogo al canto? E da dove sarebbe potuta provenire la musica?

Queste domande, che oggi sembrano di poca importanza, furono una vera e propria preoccupazione durante il periodo di transizione al sonoro. Gli *studios* erano preoccupati che il pubblico non accettasse le convenzioni teatrali sullo schermo, e per la prima decade le canzoni dovevano essere «spiegate». Un numero musicale aveva un suo significato finché rimaneva inserito in un contesto teatrale, per cui la maggior parte dei film erano i cosiddetti «*backstage musical*». Il problema si presentava quando i due innamorati incominciavano a cantare al di fuori di questo ambito. Si consideri, ad esempio, una coppia che sta parlando: ad un certo punto quel dialogo diventa una canzone. Trasformare il parlato in una «conversazione musicale», divenne un *escamotage* per creare un ponte tra il parlato e il cantato⁵.

Più difficili erano gli assoli dei cantanti. Una canzone popolare poteva intrattenere il pubblico per tre minuti; sullo schermo si ricorreva a un montaggio di immagini per rendere il numero visivamente «accattivante» agli occhi de-

⁵Come Fred Astaire e Ginger Rogers che 'canticchiano' *A Fine Romance* in *Follie d'inverno* mentre passeggiano.

gli spettatori. Quando i primi musical di Broadway passarono sul grande schermo, furono mantenute solo le hits, e la maggior parte della score fu tagliata.

Dal momento in cui il cinema iniziò a narrare storie (cioè già a partire dagli anni Dieci), molta più enfasi fu posta su di esse⁶. Hollywood dedicò più tempo, nella durata del film, alla narrazione rispetto alla *score* musicale, che serviva solo come puro intrattenimento, almeno nei primi anni del sonoro. Ecco che molti dei primi musical trasportati sul grande schermo sembravano un restringimento dello spettacolo originale. Come dice Thomas Hischak: «Niente è sacro a Hollywood, specialmente un compositore newyorchese⁷.» Cole Porter, Irving Berlin, i Gershwin, Jerome Kern, e tutti i più grandi compositori videro le loro canzoni tagliate e riarrangiate dagli *studios*, ma, forse, i più colpiti furono la coppia Rodgers e Hart.

Ad esempio, il loro *Babes in Arms* del 1937 fu uno dei primi musical che introdusse i canoni attuali di Broadway, dopo *Annie Get Your Gun* di Irving Berlin; *Babes in Arms* aveva una ricchissima *score*, che conteneva pezzi indimenticabili come *My Funny Valentine*, *The Lady Is a Tramp*, *Way Out West*, *Johnny One Note*, *Where or When*, e la canzone che da il titolo allo show *Babes in Arms*. Nella versione cinematografica del 1939, con i giovani Judy Garland e Mickey Rooney, furono mantenute solo le ultime due canzoni dell'originale, vennero aggiunti pezzi preferiti dai produttori, come *You Are My Lucky Star* e *I'm Just Wild about Harry*, e furono commissionate addirittura altre canzoni. Il risultato fu il primo di una serie di musical sulla scia del popolare filone «si va in scena», con due giovani future star, e con una colonna sonora che non si poteva considerare più di Rodgers e Hart, perché quasi completamente manipolata dai produttori. *Babes in Arms* non

⁶Cfr. supra Capitolo 3

⁷Ibid. p. 3.

fu certo l'unico lavoro della coppia di compositori ad essere modificato da Hollywood; anche il loro celebre *Pal Joey* subì lo stesso trattamento per la trasposizione del 1957⁸.

Diversa fu l'esperienza di Rodgers con Hammerstein; essi furono molto più cauti a vendere le loro creazioni per Broadway alla fabbrica dei sogni, senza avere diritto di parola su come dovevano essere adattati per il grande schermo.

Il capolavoro di Kern, *Showboat* (1927), arrivò praticamente illeso sullo schermo per ben due volte, ma non si può dire che altri lavori di Kern ebbero la stessa fortuna. Ad esempio *Roberta* (1933); la trasposizione del 1935, ad opera di William A. Seiter come veicolo per la coppia Rogers-Astaire, fu completamente riscritta apposta per le due star in ascesa. Rimasero solo quattro canzoni della *score* originale: *Let's Begin*, *Yesterday*, *Smoke Gets in Your Eyes* e *I'll Be Hard to Handle*; altre tre canzoni dello show teatrale furono usate come musica di commento⁹ e Kern scrisse tre nuovi numeri per il film assieme alla librettista Dorothy Fields, tra cui ricordiamo *Lovely to Look At* e *I Won't Dance*.

Non ebbe la stessa fortuna con *Very Warm for May* del 1939, il suo ultimo musical. Le liriche furono scritte ad Hammerstein e la canzone *All the Things You Are*, insieme a *Heaven in My Arms*, contribuirono a rendere il musical conosciuto, anche se non un successo completo. Grazie alla canzone *All the Things You Are*, che divenne una hit, Hollywood decise di produrne una versione cinematografica: *Ritmi di Broadway* (*Broadway Rhythm*, USA, 1944) di Roy Del Ruth. Questa volta la *score* fu riempita con vecchie canzoni di George Gershwin, Sunny Skylar e altri, ma nessuna di Kern¹⁰.

⁸Ibid. p. 8.

⁹*You're Devastating*, *Don't Ask Me Not to Sing* e l'indimenticabile *The Touch of Your Hand*.

¹⁰Ibid. p. 11.

Il compositore più amato a Hollywood fu, forse, Irving Berlin. Il suo *Blue Skies* fece parte della colonna sonora di *Il cantante di Jazz* ed egli diventò in poco tempo uno dei compositori più amati dalle *majors*. Ma quando i lavori teatrali di Berlin venivano portati sullo schermo, anche il grande compositore perdeva un po' del suo potere. Quando Hollywood decise di produrre il suo primo grande successo di Broadway, puntò molto sullo show, dando grande valore alla produzione, ma il risultato non fu quello sperato. *Il Re della Louisiana* (*Louisiana Purchase*, USA, 1941) di Irving Cummings mancò di quella satira che aveva fatto dello show un successo a teatro; solo quattro delle quindici canzoni furono mantenute e il film non riuscì a conquistare la popolarità¹¹.

Neanche il grande compositore e direttore d'orchestra, Leonard Bernstein fu risparmiato quando si portò sullo schermo il suo successo *On The Town* (1944). La *score* cinematografica del 1949, *Un giorno a New York*, presenta solo tre delle canzoni e la sezione del balletto di Bernstein. Fu forse uno dei musical più «devastati» dal punto di vista musicale¹², ma il film alla fine divenne una pietra miliare del genere, anche grazie alle novità di ripresa introdotte in questa occasione¹³.

La lista sarebbe ancora lunga, ma possiamo concludere con ulteriori tre esempi. L'enorme successo di *Guys and Dolls* nel 1944, convinse il produttore cinematografico Samuel Goldwyn a farne un film. Il progetto si realizzò con *Bulli e pupe* (*Guys and Dolls*, USA, 1955) di Joseph L. Mankiewicz che aveva come protagonisti i 'non-cantanti' Marlon Brando e Jean Simmons (nei panni rispettivamente di Sky Masterson e del sergente Sarah Brown)

¹¹Ibid. p. 13.

¹²Ibid. p. 15.

¹³Cfr. supra Capitolo 2.2.2.

nella coppia di innamorati, e Frank Sinatra nel ruolo (che a teatro non era per cantante) del giocatore d'azzardo Nathan Detroit; a Vivian Blaine toccò lo stesso ruolo di Miss Adelaide anche sullo schermo. Per quanto riguarda la *score*, fortunatamente undici canzoni di quella originale furono mantenute, anche se la popolare *Bushel and a Peck* fu sostituita *Pet Me, Poppa* e la famosa ballata *I've Never Been in Love Before* fu rimpiazzata dalla canzone *A Woman in Love*. Per rendere giustizia al ruolo di Sinatra fu scritta appositamente la ballata *Adelaide*. Tutte le nuove canzoni furono composte da Loesser, lo stesso che scrisse la versione teatrale, ma nessuna era all'altezza delle originali.

Steven Sondheim non ebbe neanche il tempo di aggiungere nuove canzoni quando Hollywood portò sullo schermo il suo *Dolci vizi al foro* (*A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*, USA, 1966) di Richard Lester. Lo show conteneva numeri molti divertenti, come *Comedy Tonight* e *Everybody Ought to Have a Maid* che furono mantenuti nella versione cinematografica. In realtà, rispetto alla durata del film, meno spazio è dedicato alla musica che viene sacrificata per la trama. *Dolci vizi al foro* può risultare una divertente commedia, ma come musical non tiene il confronto con il suo fratello teatrale.

Sorte più amara toccò a *Fanny* (1954) che fu un vero successo a Broadway e conteneva il miglior repertorio del compositore-librettista Harlod Rome. La versione cinematografica *Fanny* (Id, USA, 1961) di Joshua Logan tagliò tutte le canzoni, rendendolo così un film non musicale¹⁴.

Tantissimi altri esempi si potrebbero citare, ma non rientrano per il momento in questa trattazione.

¹⁴Ibid. P. 1-18.

3.2.2 La narrazione

Fino alla metà degli anni Cinquanta, quando i musical di Rodgers&Hammerstein e altri furono portati sul grande schermo quasi intatti, era pratica comune riscrivere i libretti di Broadway per la versione cinematografica. Uno show della durata di due ore e mezza con, approssimativamente, la metà del totale dedicata a canzoni e balletti non poteva essere trasformato in un film di un'ora e mezza senza qualche importante cambiamento.

La *score* musicale veniva spesso sacrificata¹⁵ e così anche la trama. Una storia a Broadway si sviluppava in modo abbastanza semplice:

- Atto I: il ragazzo incontra la ragazza.
- Atto II: il ragazzo perde la ragazza.
- Atto III: il ragazzo ritrova la ragazza¹⁶.

Lo sviluppo poteva anche occupare cinque atti, quindi diluendo la trama fondamentale in più azioni.

Si può notare, però, che questa facilità di racconto non è innata nel genere musical, ma affonda le sue radici nelle collaudate trame della Commedia dell'Arte. Lo stesso percorso fu trasferito sullo schermo, ma molta più attenzione fu dedicata all'evolversi della storia. La narrazione era il cardine del film¹⁷ e anche se questo era un veicolo per lanciare le star, la trama era sempre il punto centrale. Fino al 1940 le sceneggiature di Broadway erano piuttosto semplici ed esili e riscriverle sembrava un'impresa facile. Ma Hollywood restava sempre 'sospettosa' nei confronti di Broadway e raramente gli *studios* assumevano un librettista teatrale per la sceneggiatura di un musical cinematografico. Gli sceneggiatori delle *majors* cambiarono radicalmente i

¹⁵Cfr. supra capitolo 3.2.1.

¹⁶Ibid. p. 19.

¹⁷Cfr. supra capitolo 3.

libretti teatrali per trasformarli in veri e propri *screenplay*, appositamente pensati per uno *set* cinematografico.

Un esempio interessante è dato da *Spettacolo di varietà* (*The Band Wagon*, USA, 1953) di Vincente Minnelli. Nato nel 1931 a Broadway dalle penne di Arthur Schwartz e Howard Dietz come una *revue*¹⁸, fu ripreso da Minnelli per rilanciare il mito di Fred Astaire, ormai appannato. La necessità di farne un film, cioè di dargli una storia, costrinse il regista a servirsi di due collaudati sceneggiatori cinematografici come Betty Comden e Adolph Green (gli stessi di *Un giorno a New York* e *Cantando sotto la pioggia*). L'operazione fu condotta con tale abilità da rendere il film un classico nel suo genere: resta l'impronta da «*backstage musical*», ma viene arricchita dalla vicende del protagonista che qui accetta di interpretare un personaggio che gli assomiglia tantissimo. Fred Astaire, come Tony Hunter, è un divo in declino a cui lo *Spettacolo di varietà* offre l'opportunità di tornare alla ribalta. All'interno dell'impianto da commedia, con tanto di schermaglie sentimentali, di presa in giro del divismo e di celebrazione del vero talento, si pone la regia di Minnelli, che con questa opera dichiara il suo amore per lo spettacolo e la convinzione che lo scambio di ruoli tra realtà e finzioni si trovi al centro della creazione artistica¹⁹.

C'è un fatto fondamentale che non si può ignorare: il cinema può fare cose e mostrare luoghi che sono preclusi al teatro²⁰. Gli *studios* avevano creato delle vere e proprie fabbriche per ricreare il mondo, fosse realistico o onirico, a seconda delle esigenze del copione. Le riprese in esterno, specialmente per il musical, non servivano e tutto veniva ricreato nei set. Il pubblico cinematografico sa che può viaggiare in posti fantastici e in un certo senso anticipa

¹⁸Una collezione di canzoni, coreografie e siparietti comici, appositamente riuniti per creare puro divertimento, senza alcuna trama.

¹⁹?, .

²⁰Cfr. supra Capitolo 3.1.

quello che il film propone. Mentre lo spettatore teatrale sa accettare che certe situazioni accadano fuori scena, quello cinematografico si aspetta di vederlo accadere sullo schermo. La convenzione teatrale del ‘fuori scena’ sparisce al cinema. Nessuno esce dal campo visivo in un film; un personaggio è sullo schermo finché lo decide la cinepresa. Il concetto della ‘quarta parete’ al cinema è superfluo; in un certo senso è necessaria meno immaginazione quando si guarda un film, perché tutto, o quasi viene illustrato. I musical teatrali, che hanno molte più convenzioni e richiedono maggiore immaginazione da parte del pubblico in sala rispetto ad altri generi teatrali, causano non pochi problemi al momento di raccontare la storia in modo cinematografico.

Quando uno show di Broadway viene filmato cercando di mantenere intatte le regole teatrali, il risultato può non essere del tutto soddisfacente. Si prenda come esempio la corsa dei cavalli ad Ascot, in *My Fair Lady* (id., USA, 1964) di George Cukor. In teatro gli attori/spettatori della corsa si sporgono per seguire i cavalli, ma in realtà guardano verso il pubblico in sala; l’esclamazione di Eliza Doolittle procura una reazione tra i suoi vicini che è davanti agli occhi di chi è in platea risulta più importante della corsa stessa. Nel film Cukor ha cercato di mantenere questo assetto teatrale, aggiungendo però dei cavalli che passano davanti al pubblico che guarda la corsa. L’effetto ottenuto non è efficace come quello teatrale, perché l’impostazione scenica non è cinematografica. Uno *screenplay* classico avrebbe forse cercato un’altra soluzione: ad esempio la camera avrebbe potuto staccare dai cavalli veri in corsa su Eliza e sulla folla, alternando campi lunghi a primi piani. Il montaggio alternato avrebbe aggiunto alla scena un tocco cinematografico, riuscendo ad arrivare in quei luoghi che il teatro non può raggiungere (in questo caso ‘vedere’ la corsa dei cavalli).

Hollywood ha imparato molto presto che i musical, e gli show teatrali in generale, dovevano essere «aperti» quando venivano filmati. Questo «aprire» i lavori teatrali non doveva limitarsi al solo aggiungere scene in esterno, ma si doveva ripensare a come trattare la storia in linguaggio cinematografico. Gli *studios* erano quasi sempre in difficoltà quando si doveva affrontare l'adattamento di un musical di Broadway, in quanto i libretti teatrali erano già molto esili e non offrivano troppi spunti; l'unica era riscriverli completamente lasciando solo qualche canzone e modificando il resto. Difficile allora poter parlare di adattamento, visto che si riscriveva completamente la storia e rimanevano pochissimi elementi legati allo show teatrale.

Negli anni Sessanta questa tendenza si invertì: i musical teatrali tendevano ad arrivare sullo schermo pressoché intatti. Questo essenzialmente per due ragioni: i libretti, dagli anni Quaranta in poi, erano migliorati (avevano più spessore, più storia) e, in secondo luogo, Hollywood negli anni Sessanta concesse ai lavori di Broadway un trattamento di prestigio. A questi motivi, poi, si può aggiungere una riflessione riguardante il cinema in generale: in questo periodo i film subiscono una metamorfosi dovuta all'entrata in scena di un gruppo di interpreti e registi provenienti dal mondo teatrale. Su tutti Marlon Brando capostipite di una generazione di attori formati sui palcoscenici teatrali, che hanno portato nel cinema il metodo affinato nella pratica dell'Actor's Studio di New York. L'abilità di questi interpreti, che consentiva loro di recitare in modo meno enfatico, ma più profondo, permise alle storie di dilatarsi in narrazioni di più ampio respiro e «impose» una diversa concezione del montaggio e della regia in generale. Un'espressione intesa dell'attore sostituiva numerosi tagli di montaggio, dando un'impostazione più «teatrale» ai film.

Prima di esaminare le trasposizioni fedeli alla loro versione teatrale, si posso-

no dedicare alcune righe a degli esempi interessanti di adattamento. *L'amica delle cinque e mezza* (*On a Claray You Can See Forever*, USA, 1970) di Vincente Minnelli tratto dall'omonimo lavoro di Lerner, che debuttò nel 1965 a Broadway, non aveva mai soddisfatto a pieno l'autore, tanto da portarlo a riscrivere parecchi pezzi per la versione cinematografica. Il film fu prodotto dalla Paramount come un trampolino di lancio per Barbra Streisand, che domina per tutta la durata del film, interpretando tutte le canzoni eccetto due. Metà della *score* scritta da Lerner e Burton fu tagliata, ma furono aggiunti pezzi altrettanto adeguati. È difficile stabilire se lo *screenplay* sia un miglioramento rispetto al libretto (lo studio decise, nel montaggio finale, di tagliare pezzi importanti, come molte scene e canzoni con Jack Nicholson), ma entrambi i lavori, quello teatrale e quello cinematografico, possono risultare piacevoli per gli spettatori.

Lerner riscrisse buona parte di un'altra delle sue opere, quando si pensò alla sua versione cinematografica: si sta parlando del film *Camelot* (id., USA, 1967) di Joshua Logan. Già il musical teatrale aveva avuto una gestazione molto faticosa: Lerner aveva cercato di ridurre nella durata di uno spettacolo teatrale il gigantesco racconto epico *The Once and Future King* di T.H. White. Dopo vari tagli e cambiamenti si riuscì ad arrivare a un libretto di tre ore e alla fine, grazie alla *score* di Lerner e Loewe e alla bravura del cast, lo show acquistò un po' di consistenza. Quando si iniziò a parlare della trasposizione cinematografica, Lerner dovette ripensare (e tagliare) il suo lavoro. Facendo iniziare la storia alla vigilia della battaglia (che era l'ultima scena in teatro) e raccontandola in un lungo flash-back, Lerner diede da subito un tono serio a tutto il film. Lo *screenplay* di Lerner è ammirabile e la storia risulta forse un po' più unitaria che a teatro. La produzione teatrale era impeccabile, ma i costosi e artificiali costumi, le scenografie e gli

artificiosi effetti speciali affondarono tutto il progetto. *Camelot* fu un flop al botteghino, incassando solo la metà dei quindici milioni di dollari spesi per produrlo. Pochi progetti mirarono in alto come questo, ma i suoi intenti non possono essere ignorati.

Un ideale di tutta altra sorta è alla base di *Hair*. Il musical, che debuttò a teatro nel 1968, fu una vera e propria rivoluzione²¹, tanto da autoproclamarsi «*the american tribal rock musical*»²². I diritti furono acquistati dalla United Artists con la speranza di farne un musical cult per i giovani. Il problema è che ci vollero undici anni allo studio per realizzare questo show, che aveva una struttura prettamente teatrale²³, e quando uscì il film «l'età dell' Acquario» era già passata. Il risultato comunque è di tutto rispetto. Michael Weller riscrisse lo *screenplay*: Claude (John Savage) è un *cowboy* dell'Oklahoma che va a New York per arruolarsi nell'esercito che poi partirà per il Vietnam. Nella Grande Mela incontra un gruppo di hippy che gli fa trascorrere in modo trasgressivo le sue ultime ore di libertà. Quasi tutta la *score* originale fu mantenuta, e le coreografie di Twyla Tharp aiutarono il film a ricreare le atmosfere del '68. *Hair* può essere un buon esempio di come Hollywood amplifichi l'importanza della trama rispetto alla musica.

Anche *Cabaret* ha subito grosse variazioni nel passaggio dal teatro al cinema, ma entrambi i lavori hanno fatto storia. Del cast originale teatrale solo Joel Grey fu chiamato a realizzare il progetto cinematografico. Bob Fosse aveva una formazione teatrale, ma con un talento naturale per il cinema. La sua idea di *Cabaret* era molto differente da quella teatrale²⁴. Fosse, insieme

²¹Cfr. supra Capitolo 1.2.2.

²²?

²³Le canzoni commentavano e non caratterizzavano i numeri; la trama era praticamente inesistente, in quanto pura celebrazione della vita selvaggia e libera dei figli dei fiori.

²⁴Il libretto tratta di uno scrittore inglese, Cliff, che conosce Sally Bowles, una showgirl del Kit-Kat-Club, nella Berlino degli anni Trenta. I due abitano nella stessa pensione gestita da Fraulein Schneider, una donna non più giovane corteggiata dal fruttivendolo ebreo Herr Schultz. Entrambe le relazioni finiranno male: Sally, rimasta incinta, rinuncia

a Jay Presson Allen, riscrisse radicalmente il libretto: essi crearono ex-novo una storia secondaria, tra una ricca ragazza ebrea (Marisa Berenson) e il suo corteggiatore Fritz (Fritz Wepper), ebreo anche lui. Sally (Liza Minnelli) è americana mentre lo scrittore Cliff diventa l'inglese Brian (Michael York). Fu introdotto un triangolo amoroso tra Sally, Brian e un ricco tedesco (Helmut Griem). Le due realtà di *Cabaret* (le scene nel nightclub e quelle al di fuori di esso) si intrecciano completamente nel film. La *score* fu cambiata e riscritta dagli stessi Kander ed Ebb. Un classico di Broadway fu trasformato in qualcosa di completamente diverso: un classico del cinema. *Cabaret* richiama al concetto che il cinema dovrebbe «aprire», espandere il musical teatrale con altre scene e altre storie. Fosse ha ripensato in termini cinematografici lo spettacolo teatrale, anche con scelte poco usuali. Generalmente gli spazi dei numeri musicali venivano espansi ed allargati quando passavano sul grande schermo; Fosse fa la scelta opposta, limitando i numeri musicali sul palcoscenico del Club. *Cabaret* rimane uno degli adattamenti più riusciti e intriganti e resta nella storia sia del cinema, che del teatro.

Un'altra differenza fondamentale tra un musical teatrale e il suo adattamento consiste nel fatto che, mentre uno show di Broadway può cambiare durante le prove, e il librettista è quasi sempre coinvolto nei cambiamenti in corso d'opera, un film viene montato senza la supervisione degli sceneggiatori o attori e il «taglio finale» spetta allo studio. La trama è un'area dove i musical di Broadway e quelli di Hollywood si separano definitivamente. Il ragazzo dovrà sempre incontrare, perdere, e ritrovare la ragazza, ma questo deve avvenire in modo differente nei due mezzi di comunicazione.

al bambino per non rovinare la sua carriera; la Schneider rinuncia all'amore a causa delle leggi razziali.

3.2.3 Copie fedeli all'originale

Se è vero che generalmente, nel passaggio da teatro al cinema, erano più le cose che venivano cambiate, che quelle che venivano lasciate, è anche vero che alcuni lavori restarono molto fedeli all'originale.

Non solo questi progetti erano fedeli come trama e canzoni, ma impiegavano registi, coreografi e attori della produzione originale. Ma queste copie fedeli erano una garanzia per ricreare la magia dello spettacolo? A volte sì, a volte no. Filmare un musical teatrale ignorando tutte le «regole» cinematografiche è spesso pericoloso tanto quanto ignorare tutti gli elementi che hanno reso gradevole lo show.

Tra le prime «copie» ci sono i musical dei fratelli Marx *Noci di cocco* (*The Cocoanuts*, USA, 1929) di Robert Florey e Joseph Santley e *Animal Crackers* (Id., USA, 1930) di Victor Heerman. Entrambi sono stati girati in condizioni «primitive» negli studio di Astoria a Long Island e riuscirono a conquistare sia il pubblico teatrale che quello cinematografico.

Anche altri film successivi seppero catturare lo spirito del lavoro originale, impiegando le tecniche cinematografiche, come *Best Foot Forward*. Portato sullo schermo nel 1943, la trama, la *score*, il cast e lo spirito rimasero intatti. I cambiamenti più significativi riguardarono la regia²⁵ e Winssocki – la città in cui è ambientata la storia – che fu trasformata da una semplice scuola che si prepara al ballo scolastico, in una accademia militare, e questo per sensibilizzare gli spettatori, essendo in tempo di guerra.

Altri due grandi successi di Broadway ebbero un trattamento privilegiato, ovvero due successi del 1954 e del 1955: *Il giuoco del pigiama* (*The Pajama Game*, USA, 1957) di George Abbott e Stanley Donen e *Damn Yankees!*

²⁵In teatro era di George Abbott e Gene Kelly, ma al cinema fu affidata a Edward Buzzell.

(Id., USA, 1958) sempre di Abbott e Donen. I due lavori furono portati sul grande schermo utilizzando molte delle maestranze della produzione teatrale.

Forse una delle «copie» più vicine all'originale è un successo di Broadway del 1961: *Come far carriera senza lavorare* (*How to Succeed in Business Without Really Trying*, USA, 1967) di David Swift. Basato sull'omonimo manuale satirico di Shepheard Mead, il musical è un'ironica analisi della vita d'ufficio americana, attraverso le avventure paradossali di J. Pierpont Finch, un giovane ambizioso lavavetri di un'importante azienda di New York. Questi, trovato un «manualetto» su come far carriera rapidamente e senza troppo sudare, applica una ad una tutte le preziose regole fino a divenire il dirigente dell'azienda. Il film riprende alla perfezione la satira che ha reso celebre lo show, rendendo il film ancora più apprezzabile.

Pochi musical off-Broadway divennero film. Un'eccezione fu *Godspell* che debuttò a Broadway nel 1971; esso rileggeva in chiave umoristica alcune parabole del vangelo di Matteo e non si presentava come un buon candidato per Hollywood. Tuttavia lo show divenne in poco tempo così popolare²⁶, soprattutto fra i giovani, che gli *studios* non poterono ignorarlo. La produzione teatrale coinvolgeva il pubblico molto più di altri show, tanto che alla fine lo spettatore aveva la sensazione di partecipare in prima persona allo show e non di essere lì a guardarlo. Ma come fare a ricreare questo al cinema? Il film *Godspell: A Musical Based on the Gospel According to St Matthew* (Id., USA, 1973) di David Greene trova una soluzione soddisfacente. Manhattan diventò il set per la storia gospel, fu filmato interamente per le strade di New York e tre membri del cast originale furono chiamati anche per il film. Certo non si poteva ricreare per intero l'atmosfera dello show

²⁶Passò «ufficialmente» a Broadway nel 1976.

teatrale, ma *Godspell* rimane una copia fedele e soddisfacente dell'originale. Se già è difficile filmare un musical con uno scenario non definito, come fare ad adattare per lo schermo un musical che si svolge essenzialmente in una sola stanza? Fu il caso di *1776* (Id., USA, 1972) di Peter H. Hunt. Lo show di Broadway del 1969 presentava non poche «anomalie»: aveva uno dei libretti più lunghi, alcuni dialoghi duravano anche più di trenta minuti senza musica, i personaggi erano figure storiche del Congresso di Philadelphia del 1776 che discutevano e non agivano secondo i canoni tradizionali (non «trovano-perdono-ritrovano» la ragazza). Ci sono solo due donne ed entrambe mogli dei delegati. La *score* di Sherman Edwards includeva pezzi poco convenzionali, come la ballata popolare o il minuetto. Infine, il tutto si svolgeva in una sola stanza, appunto: la Independence Hall. La versione cinematografica doveva essere «aperta»: il regista del film, che aveva guidato la produzione di Broadway, e lo *screenplay* di Stone volevano trovare a tutti i costi il modo per far spostare l'azione al di fuori della stanza. I personaggi ballavano su e giù dalle scale, cantavano a dorso di cavallo: tutto per farlo «sembrare» un film. Ma quasi tutte queste «aperture» sembravano forzate. Senza dubbio il film può considerarsi una copia fedele, ma dal punto di vista cinematografico non è stato abbastanza efficace nel ricreare lo spirito teatrale²⁷.

3.2.4 Il prevalere del cinema

Esaminiamo ora il caso di un'opera teatrale di successo che arriva al cinema e diventa un classico. Capita, a volte, che il film oscuri lo show teatrale e, addirittura, il pubblico arrivi a pensare al film come la versione ufficiale e autorizzata dell'opera stessa. Molti spettatori andranno a teatro

²⁷Ibid. p. 50.

aspettandosi di vedere esattamente ciò che hanno visto sullo schermo. Nessuna meraviglia se essi si chiedano che fine ha fatto la scena delle marionette nella ripresa a Broadway di *The Sound of Music* o che cosa è accaduto a *Hopelessly Devoted to You* nella versione teatrale di *Grease*. A volte il film di successo rende lo show teatrale più popolare, come è capitato a *West Side Story*, che è diventato un musical portato di frequente in scena solo dopo l'uscita del film nel 1961.

Ci sono stati, poi, casi ancora diversi: il successo del film ha scoraggiato la riproposizione a teatro dell'opera. Quale attrice avrebbe potuto competere con l'interpretazione di Barbra Streisand in *Funny Girl* (Id., USA, 1968) di William Wyler? In altri casi, invece, il successo cinematografico non è bastato a rivitalizzare lo show teatrale: dopo i primi consensi, il pubblico dimenticò il film e non causò nessuna ripresa. *Brigadoon* ne è un buon esempio.

D'altra parte c'è anche il caso di *Grease*. Lo show fu immediatamente popolare sia a teatro che al cinema e questo, forse, grazie alla sua atmosfera di nostalgica rievocazione di un'epoca. Essa fece presa soprattutto fra i più giovani, che volevano credere negli stereotipi e nei clichés rappresentanti. Divenne così popolare che risulta ancor oggi uno degli show più rappresentati anche dalle scuole, mentre il film ha superato gli incassi di *The Sound of Music*. Ma allora: il film ha migliorato lo show teatrale? Forse esso ha raggiunto il pubblico in modo più diretto, grazie ad alcune canzoni che non erano nella *score* originale tanto che, quando oggi viene ripreso in qualche teatro del mondo, per non deludere il pubblico, le canzoni in più sono diventate parte integrante dello spettacolo.

Sul finire degli anni Settanta, non ci furono più trasposizioni cinematografiche di musical teatrali, finché nel 2002 la Miramax realizzò *Chicago*. Lo

spettacolo del 1975 non aveva una trama e una caratterizzazione dei personaggi ben delineate, si limitava a mescolare vari numeri di *vaudeville*, senza una precisa sequenza logica. Hollywood è sempre stata sospettosa nei confronti di queste opere, poco «filmabili», ma la genialità di Condon e Marshall nell'introdurre i numeri come sogni e visioni della protagonista, fece superare questo ostacolo.

3.2.5 Le star

A questo punto val la pena spendere qualche parola sui protagonisti dei musical, ovvero gli attori. C'è una differenza tra una star cinematografica e una teatrale? Molti nomi hanno brillato sia sui palcoscenici americani che sullo schermo – che li ha fatti conoscere al resto del mondo: Al Jolson, Eddie Cantor, Fred Astaire, Gene Kelly, Danny Kaye, Julie Andrews e Barbra Streisand... e molti altri ancora. Ma se si nominano Carol Channing, Gwen Verdon, Barbra Crook o Jerry Orbach, solo gli appassionati del teatro, ma soprattutto gli spettatori statunitensi, sapranno chi sono.

Allora, perché i più grandi nomi del teatro non hanno avuto sempre giustizia nel mondo della celluloido? Mancanza di talento o politica degli *studios*? O era un problema di fotogenia? Come spiegare perché un attore, che era già una stella affermata a Broadway, non trovava spazio fra i divi del cinema? O forse le stelle del teatro che ottenevano le parti nei film non si «illuminavano» sullo schermo?

Nel mondo teatrale i «canoni di bellezza» erano diversi da quelli di Hollywood: molte delle star di Broadway non potevano dirsi certo affascinanti. Le guance di Mary Martin, l'infinita fronte di Al Jolson, la faccia «paffuta» di Ethel Merman o gli occhi sporgenti di Carol Channing – che nella vita reale non sarebbero stati considerati «bellissimi» – in teatro rendevano gli

attori unici e distinti gli uni dagli altri e dalla massa del cast.

Al cinema questo essere «speciali» cambiò: gli *studios* preferivano i tratti gentili di Jeanette Macdonald o il solido profilo di Gordon MacRae agli esempi citati, perché fin dal principio avevano impostato la loro politica principalmente sul fattore estetico. Nei casi di interpreti non dotati allo stesso modo di fascino e talento, i produttori preferivano il primo, perché garantiva migliori esiti al botteghino. A volte il talento veniva «rimpiazzato» da accorgimenti tecnici (scene ripetute, tagliate, doppiaggio ecc.), per cui non sempre emergeva il più bravo, ma il più delle volte si affermavano volti e personalità che «bucavano» lo schermo.

Inoltre i divi del muto erano «venerati» per il fascino che emanavano dallo schermo o per le loro abilità comiche. Quando i film iniziarono a «parlare», un nuovo fattore entrò in gioco per rendere un attore una star: la ‘voce’ risultò importante quanto il viso. L’attore di teatro esercita la voce ogni sera davanti al pubblico e, a maggior ragione, l’interprete di un musical; come mai, allora, questi interpreti non hanno sempre trovato spazio a Hollywood? Forse per quanto già detto prima, per quella discrepanza tra la bravura e la bellezza²⁸.

Certamente nel corso degli anni ci sono state svariate eccezioni: Fred Astaire non è mai stato considerato una bellezza, ma incantava con il suo talento, mentre Marilyn Monroe, osannata come incarnazione dell’ideale femminile dell’epoca, ha fatto spesso storcere il naso ai critici per la sua non eccezionale bravura nel recitare. Come loro ci sono stati molti altri che, in qualche modo, sono riusciti a sfuggire alla politica delle *majors*, ma in generale i grandi talenti di Broadway non hanno sempre trovato le porte aperte a Hollywood. Forse c’è un’altra riflessione: spesso l’attore di Broadway soffriva di un «com-

²⁸Proprio risalendo a questa politica degli *studios* prese vita, lo *star-system*.

plesso di superiorità», che gli faceva ritenere il lavoro a Hollywood al di sotto delle proprie possibilità. Alcuni attori si sarebbero decisamente rifiutati di partecipare a un film, ritenendosi sprecati in ruoli che poteva interpretare chiunque avesse meno talento di loro.

C'è un'ulteriore differenza tra cinema e teatro: il fattore di riconoscibilità delle star. Prima dell'avvento del cinema, le stelle del teatro portavano gli spettacoli in giro su e giù per il paese, esibendosi anche nelle piccole città e nei teatri minori. Erano di fatto loro le star che la gente riconosceva. Ma con gli anni Venti le star nazionali divennero le celebrità del grande schermo. Naturalmente gli spettacoli teatrali continuavano a circuitare, ma il pubblico iniziò sin da subito a fare una chiara distinzione tra un attore teatrale e uno del grande schermo. Inoltre, il fatto che Los Angeles fosse la capitale del cinema e New York quella del teatro non aiutava di certo. Al contrario di Londra, Roma o Parigi, dove i teatri e gli *studios* erano vicini gli uni agli altri, in America gli attori dovevano scegliere se puntare sul successo a Broadway oppure a Hollywood, selezionando così un mezzo di comunicazione piuttosto che un altro. Pochissimi riuscirono a ottenere successo in entrambi i mezzi, o per lo meno, non contemporaneamente. Così, per esempio, il pubblico tendeva a identificare Leslie Howard come una star del cinema (nonostante i suoi successi teatrali) e Jessica Tandy come una protagonista del teatro, a dispetto dei suoi molti film.

Gli stessi *studios* operavano questa discriminazione e quando producevano i loro film musicali, normalmente eliminavano i nomi noti di Broadway e cercavano personalità più «redditizie» al cinema. La maggior parte delle scelte erano (e sono ancora) una questione di investimenti. Per esempio, tra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta, Barbra Streisand era l'unica star femminile in una lista delle dieci più popolari e così, quando veniva in-

gaggiata per i film musicali, non importava che fosse la più adatta al ruolo, perché comunque era una garanzia per il botteghino. Raramente, invece, motivazioni del genere erano alla base delle scelte dei produttori teatrali.

Questo ci porta ad un'altra distinzione tra attori di teatro e attori di cinema. Un musical che è in cartellone a Broadway per molti anni ha bisogno di «gambe lunghe», cioè interpreti in grado di restare in scena per tutte le repliche: nessuna grande star può garantirlo, sia perché il suo ingaggio sarebbe stato troppo impegnativo per i produttori, sia perché essa stessa coinvolta in altri progetti e altre realizzazioni. Teniamo conto del fatto che una stagione di Broadway può durare, ancor oggi, diversi anni²⁹ Invece, una volta realizzata la pellicola, il suo cast rimane invariato per sempre e la star e il film sono indissolubilmente legati.

È vero, però, che a partire dagli anni Sessanta questa abitudine si è interrotta e sempre più spesso c'è stato un travaso di interpreti tra Hollywood e Broadway. Ma³⁰ è tutto il cinema americano che, negli anni Sessanta, si rivolge sempre più spesso al serbatoio teatrale e, contemporaneamente, sempre più star del cinema si cimentano sui palcoscenici. Non è più così netta la distinzione tra le due categorie.

Talvolta viene da domandarsi se la scomparsa dagli schermi di un divo sia dovuta alla mancata richiesta da parte degli *studios* di quel particolare interprete; in realtà, il pubblico americano sa benissimo dove è. Se, per esempio, Kevin Kline non interpreta un film da un paio d'anni, è perché si trova a Broadway.

Addirittura, questo fenomeno, si è così consolidato da coinvolgere anche le produzioni televisive: la serie televisiva *Alias* vanta la partecipazione di due grandi attori di musical di Broadway, Victor Garber e Ron Rifkin.

²⁹ *The Phantom of the Opera* è in scena ininterrottamente dal 1989.

³⁰ Cfr. supra capitolo 3.2.2.

Può essere forse questa la vera discriminata tra i due tipi di interpreti: i divi del cinema sono «eterni», gli attori di teatro vivono nel presente. I primi hanno bisogno solo di un pubblico che continui ad ammirarli nella loro opera anche dopo anni e anni, ai secondi serve necessariamente un pubblico ogni sera³¹.

³¹Ibid. p. 56.

Conclusioni

Nel corso della trattazione si è cercato di dare uno sguardo storico all'evoluzione della *musical-comedy* sia a teatro che a cinema, rintracciandone i tratti fondamentali. Si è tentato poi di capire come affrontare l'adattamento cinematografico di un successo di Broadway, portando esempi che ne evidenziavano le modifiche principali; esempi più o meno fedeli allo show teatrale, classici del teatro che non sono riusciti ad avere la stessa fortuna sul grande schermo, o ancora dei «mediocri» successi a Broadway che sono diventati un classico cinematografico³².

Certamente questa indagine non si può considerare esaustiva; molto altro avrebbe potuto trovare posto in essa. Per esempio sarebbe stato interessante approfondire maggiormente un esempio specifico, esaminando in modo più completo tutti gli aspetti legati alla trasposizione cinematografica di un lavoro di Broadway.

Come esposto nel Capitolo 3, molte volte i successi teatrali sono stati trasformati in successi cinematografici: uno di essi avrebbe potuto venire esaminato in modo più puntuale, per ricavarne riflessioni e considerazioni che si collegassero a quanto detto in modo generale con gli esempi riportati.

Non ultimo, è praticamente rimasto fuori da questo lavoro tutto il mondo del teatro che non sia Broadway. Le esperienze teatrali italiane o france-

³²Cfr. supra Cap.3.2.2.

si, per esempio, costituiscono un mondo a parte, che non ha trovato spazio neanche nella trattazione storica, mentre un cenno è stato qui riservato solo, e in minima parte, al musical londinese.

Vorrei concludere citando le parole di Thomas Hischak³³ che, secondo me, riassume lo spirito di questa mia trattazione:

[...] appare sempre più evidente che Broadway e Hollywood hanno bisogno l'uno dell'altro. Quella pazza, meravigliosa invenzione americana chiamata il musical continuerà a cambiare, seguirà alti e bassi e si reinventerà come ha sempre fatto. Entrambi i media continueranno in qualche modo a produrre nuovi musical che, all'occasione, si incroceranno e si scambieranno la sede. I risultati di questa operazione continueranno a deliziare, annoiare o stupire il pubblico. È la natura della *screen door*.

³³Ibid. Cfr. p. 196.

Bibliografia

- BONSIGNORI, GABRIELE: *Dizionario del musical, i musical teatrali di tutto il mondo dal 1900*. Volume 1 e 2, Roma: Dino Audino editore, 2006
- BOROLI, PIETRO: *Sapere.it*. [⟨URL: Sapere.it⟩](http://www.sapere.it)
- BRITANNICA, INC, ROBERT MACHENRY ENCYCLOPÆ DIA: *The New Encyclopædia Britannica*. Volume 24, Chicago: Encyclopaedia Britannica, Incorporated, 1993
- CORP, HOLLYWOOD MEDIA: *www.broadway.com*. [⟨URL: http://www.broadway.com⟩](http://www.broadway.com)
- HISCHAK, THOMAS S.: *Through the Screen Door: What Happened to the Broadway Musical When it Went to Hollywood*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2004
- KNAPP, RAYMOND: *The American Musical and the Performance of Personal Identity*. Princeton: Princeton University Press, 2006
- LUCCI, GABRIELE: *Dizionari del cinema: Musical*. Verona: Mondadori Electa S.p.A, 2006
- PERRETTI, FABRIZIO/NEGRO, GIACOMO: *Economia del cinema - Principi economici e variabili strategiche del settore cinematografico*. Milano: Etas, 2003

Le voci

Non potendosi classificare i timbri, come abbiamo visto, si classificano le sorgenti sonore sulla base della loro costituzione fisica: effettivamente sorgenti sonore simili producono timbri simili. La prima grande divisione è fra sorgenti *naturali*, le voci, e *artificiali*, gli strumenti.

La voce umana è una sorgente sonora estremamente duttile e ricca, capace di una gran varietà di timbri e contemporaneamente di una grande agilità e intensità di espressione. L'emissione di suoni da parte degli esseri viventi si chiama *fonazione*. Nell'uomo la fonazione ha la caratteristica di poter essere realizzata e articolata a due livelli: la *parola* e il *canto*.¹

Classificazioni nella storia

Va messa in rilievo anzitutto la differenza fra il canto naturale (praticamente accessibile a tutti o a quasi tutti nelle manifestazioni sia monodiche che corali) e quello di un cantante di professione o comunque dotato di qualità particolari e di un certo grado di preparazione tecnica. L'esistenza di cantanti professionisti o comunque specializzati, contraddistinse anche le società primitive, nel cui ambito essi erano impiegati nei riti sacri o propiziatori e nelle celebrazioni di avvenimenti solenni. Più tardi, come avvenne nell'antico Egitto e in taluni paesi asiatici, il cantore fu chiamato ad acquisire approfondite cognizioni musicali e a suonare strumenti. Non si hanno notizie precise sulla conoscenza, in quei paesi di una vera e propria tecnica vocale, tendente a sviluppare le qualità naturali. Il sussidio tecnico fu certamente noto, anche se si ignora in quali termini, all'antica Grecia.²

Nell'antica Grecia le voci maschili, poiché le donne non venivano avviate al canto artistico, venivano distinte in tre gruppi:

netoide, voce acuta, propria dei virtuosi cantori di arie da concerto

mesoide, voce media, per i cori e i canti popolari

ipatoide, voce bassa, propria degli attori cantanti della tragedia.

Nel Medio Evo, per i canti della liturgia cristiana e per la musica profana, la voce più comune era la voce media. (v. Lettura in appendice 1)

La classificazione delle voci nell'epoca d'oro della polifonia rinascimentale è in quattro categorie: soprano, contralto (donne e ragazzi), tenore e basso (uomini).

Tale classificazione presenta differenze nella nomenclatura francese: *superius*, o soprano (per i francesi: *dessus*); *contratenor* (*hautecontre*) o *altus*; *tenor* (*basse taille*); *bassus* (*basse contre*).²

Storicamente, le voci femminili, soprattutto nelle esecuzioni in chiesa, venivano sostituite dalle voci dei bambini, dette *voci bianche* e classificate come quelle femminili (in quanto emettono le stesse altezze). Inoltre l'antica prassi esecutiva soprattutto delle musiche per il teatro (opere), prevedeva in questo senso l'uso dei celebri *castrati*, che, specialmente nei secoli XVII e XVIII, furono largamente impiegati nelle chiese, nei teatri e nei concerti. Oggigiorno sostituiti da cantori adulti

che ricoprono parti vocali di voci femminili: sono chiamati *sopranisti*, *contraltisti*, *controtensori* e che utilizzano una particolare tecnica vocale che sfrutta gli armonici per superare in acuto i limiti naturali della voce.

Nell'opera (dal sec. XIX in poi) si ha una perfezionata definizione delle voci maschili e femminili, ciascuna comprendente 3 timbri: chiaro, medio e scuro.

La differenza di timbro di solito si accompagna anche ad una differenza di estensione: così le voci maschili, di timbro più carico, cantano mediamente una 8a sotto le corrispondenti femminili. Fra una voce e l'altra nello stesso gruppo, invece, la differenza di estensione si valuta intorno a una 3^a: la voce scura è sempre la più grave, quella chiara la più acuta. Le denominazioni delle voci sono:

6 specie di voci, in due gruppi come segue:

TIMBRO	VOCI MASCHILI	VOCI FEMMINILI
chiaro	tenore	soprano
medio	baritono	mezzosoprano
scuro	basso	contralto

Le *voci liriche* hanno una tessitura decisamente più ampia soprattutto nell'acuto, grazie allo studio e alle tecniche di impostazione vocale, oltreché alle doti naturali necessarie. A ribadire che non è l'estensione la qualità distintiva delle voci, è l'esistenza di casi di voci di estensione eccezionale non riportabile ad alcuna classificazione, ma il timbro che unitamente ad altre caratteristiche tecniche permettono di distinguere all'interno di ciascuna voce dei "ruoli". Nel melodramma romantico, la preoccupazione dei compositori di tradurre in modo estremamente fedele il carattere teatrale dei ruoli pesa in modo decisivo sulla linea del canto, sul tipo di vocalità, quindi sul timbro, oltre che sulle tessiture. Ne risulta che le classi vocali si arricchiscono ulteriormente di varianti le cui denominazioni vengono così coniate dagli specialisti di canto:

Tenore acuto (leggero), drammatico, mezzo carattere. *Baritono*: cantabile (dolce), baritono verdiano, drammatico, baritono basso (molto esteso). *Basso*: basso cantante, basso nobile, basso profondo (russi). *Soprano* acuto (leggero, coloratura, ossia di agilità), lirico, drammatico. *Mezzosoprano*: se è esteso verso l'acuto è quasi un soprano drammatico, se tendente al grave è contraltesggiante. *Contralto*: se esteso, quasi un mezzosoprano; e grave. Le denominazioni *Falcon*, *Dugazon*, *Martin* sono proprie del teatro francese, rimaste ad indicare singolari particolarità vocali dai nomi di cantanti che per primi le ebbero eminenti.

La voce umana è la sorgente sonora più sottile e versatile, i cui effetti sono forse tanti, quanti ne possono suggerire l'inventiva, l'emozione e l'intenzione, sia nella parola, sia nel canto. Anche se l'uso del fiato potrebbe far pensare alla collocazione di questa sorgente in categoria affine a quella delle canne sonore, bisogna dire che questo non sarebbe esatto, in quanto le caratteristiche fisiche e fisiologiche

dell'apparato vocale esigono una considerazione del tutto particolare.

Dai polmoni, che per quanto riguarda la "fonazione" possono essere considerati dei veri serbatoi funzionanti come mantici, l'aria viene spinta verso il tubo ristretto bronco-tracheale, dove, per la pressione esercitata dai polmoni stessi, si determina una tensione che provoca la reazione delle corde vocali inferiori; che non sono e che neppure somigliano a corde nel senso comune del termine. Si tratta infatti di un tessuto simile a labbra, la cui superficie inferiore è coperta da un rivestimento membranoso, di tipo molle, attaccato solo ai margini delle ripiegature muscolari. La reazione delle corde vocali, ognuna delle quali è fissata su tre lati, si manifesta mediante vibrazioni la cui frequenza è correlata con la tensione delle corde stesse e con la pressione dell'aria. La naturale ricerca dell'equilibrio di tutto il sistema, turbato dalla pressione, che è persistente, provoca il periodico allargarsi e restringersi delle corde, che nell'uomo sono più spesse che nella donna: dal "periodo" di questo movimento dipende, appunto, la frequenza delle vibrazioni e l'altezza del suono. Le vibrazioni delle corde vocali non sviluppano però energia bastante a generare suoni di sufficiente intensità: le cavità dell'organo vocale, da quelle inferiori a quelle superiori, che possono variare il loro volume in relazione alla frequenza, provvedono ad amplificare, mediante **risonanze**, l'intensità del suono, che dal più flebile sussurro può arrivare alle grandi potenze canore. Anche la voce umana, al pari di qualsiasi altra sorgente sonora, è dotata di vibrazioni armoniche generate dalla frequenza fondamentale, che si manifestano essenzialmente nelle "vocali" e con particolare rilievo nel canto. Le consonanti, invece, non hanno suono definito se non congiuntamente a una vocale.

L'estensione delle voci in termini di frequenze è:

Soprano: da 262Hz a 1046Hz [da DO₃ a DO₅].

Contralto: da 175Hz a 784Hz [da FA₂ a FA₄].

Tenore: da 116Hz a 523Hz [da DO₂ a DO₄].

Baritono: da 98Hz a 415Hz [da SOL₁ a SOL#₃].

Basso: da 55Hz a 294Hz [da LA₀ a RE₃].⁴

Cavità di risonanza e registri vocali

I dizionari ci dicono che la voce è un suono prodotto dalla laringe e articolato per mezzo delle contrazioni delle corde vocali. Quell' "articolato" è meglio mutarlo in "modulato" perché l'articolazione del suono vocale spetta precipuamente alla lingua, senza la quale la voce si limiterebbe a darci sole vocali – e anche esse non perfettamente centrate – e rinuncerebbe alle consonanti animatrici delle sillabe.

Esistono dei suoni puri, così come la laringe li crea? Se esistessero risulterebbero fiochi ed incolori, poiché solo le casse di risonanza – che la voce umana, come qualunque altro strumento possiede – possono dargli la consistenza e la risonanza, distintive del loro carattere e della loro piacevolezza.

La voce umana ha delle casse di risonanza poste o sotto o sopra l'organo di

fonazione, la laringe. Alle prime appartiene la cavità toracica, alle seconde la faringe, la cavità orale, le fosse nasali e le cavità facciali e frontali.

La caratteristica di queste casse di risonanza consiste nel fatto che, non appena il suono si realizza presso di esse, l'aria contenutavi comincia a vibrare rafforzandolo. Alla risonanza della cavità toracica corrisponde una serie di suoni bassi; quando questi suoni salgono verso l'acuto e abbandonano il tipico colore scuro, la risonanza passa alle cavità poste al di sopra della laringe e s'avvia verso quelle di testa. Si formano così delle zone di contrasto, per quanto riguarda il timbro, dette *registri*: in questo caso *registro di petto* e *registro di testa*.

Per maggior chiarezza diremo che una serie di suoni vicini, dello stesso timbro o colore, viene raggruppata nel registro con il quale si deve fisiologicamente intendere un uguale comportamento delle cavità di risonanza per suoni diversi.

Molti teorici sostengono che una voce di buone qualità naturali possiede i soli due registri già nominati; ma altri sostengono l'opportunità di svilupparne artificialmente un terzo, *il registro di mezzo o di centro*, che partecipa degli altri due e li congiunge.

Registro di petto:

Le vibrazioni della laringe sono portate verso le cavità inferiori ad essa, cioè verso la cassa toracica; il che avviene per mezzo della trachea. Affinché le cartilagini di questa si saldino, la laringe deve sistemarsi in profondità.

Registro di centro:

Non ha un confine netto che lo separi da quello di petto. Nella voce femminile la risonanza di petto non cessa di colpo; c'è sempre un permanere della sua risonanza che serve da *trait d'union* con la voce di testa. Questa voce di centro, consiste in una mescolanza che, pure con una prevalenza della voce di testa, si basa sull'unione dei due registri. Tale unione si ottiene con il sistemare, prima di tutto, la laringe come nella voce di petto, cioè in profondità, poi con l'orientamento della voce verso le cavità di risonanza superiori alla laringe, verso quelle di testa. Una vibrazione delle fosse nasali e delle ossa frontali, di quella parte del viso sulla quale si era soliti porre la mascherina nelle feste carnevalesche, fa capire la giusta impostazione della voce in questo registro. E' il famoso *cantare in maschera*, capace di dare una veloce corsa alla voce e di rendere sensibili ed espressivi i piani più sussurrati.

Registro di testa:

Ad una determinata altezza scompare anche l'ultimo residuo della risonanza di petto. Tutto ormai risuona in testa e il suono perde in forza quanto ottiene in sottigliezza e agilità.

Le voci maschili si differenziano da quelle femminili innanzi tutto per l'altezza inferiore di un'ottava, poi per la diversità di posizione dei registri. La risonanza di petto è maggiore e più forte negli uomini che nelle donne.⁵

Lettura in appendice 1

Nel Medioevo, e in specie fra l'VIII e il X secolo, le forme vocali più evolute furono probabilmente raggiunte dai cantori islamici, come è anche documentato dal capitolo III del *Grande libro della musica* di al-Farabi (sec. X). Vi troviamo nozioni sull'emissione della voce, ragguagli sulle regole seguite dai cantori per rendere più gradite e varie le melodie, suggerimenti sul modo di esprimere i sentimenti e le passioni. Sempre da al-Farabi apprendiamo che i cantori islamici alternavano il falsetto alla voce piena e spiegata raggiungendo così una grande estensione (in casi eccezionali anche tre ottave); che sapevano tenere i suoni molto a lungo, rendendoli anche tremuli e servendosi soprattutto per concludere il brano eseguito; che conoscevano e praticavano il trillo, le donne sfoggiandolo anche su note acutissime. Contemporaneamente, in Occidente, il canto gregoriano, riservato ai cantori di sesso maschile, impiegò in funzione solistica, voci che per la tessitura e l'estensione – d'altronde piuttosto ristretta – potrebbero essere oggi definite come di tenore baritonale. La precettistica relativa al canto gregoriano raccomandava ai cantori di usare la voce piena, ma di evitare i suoni stentorei, gli esibizionismi, gli istrionismi, le volgarità; erano anche richieste dolcezza e chiara pronuncia. La tecnica non dovette essere troppo avanzata anche se, talvolta, compaiono nella scrittura vocale formule di canto fiorito e vocalizzi (specialmente in quelli noti come *alleluiatici*). Nel Medioevo, tanto il mondo cristiano quanto quello islamico si preoccupano, nella formazione d'un cantore, più dell'addestramento musicale che di quello vocale e che, inoltre, la stessa persona assomma di frequente le funzioni di compositore e di esecutore vocale e, a volte, anche di strumentista e di poeta. D'altra parte il termine *cantor* ebbe spesso nel Medioevo, anche il significato di teorico della musica e di compositore, così come *cantus* significò composizione musicale e melodia.

Rodolfo Celletti: "voce" in Deumm. Utet-Torino 1983, IV pp. 748-749.

Lettura in Appendice 2 - Voci bianche

Per *voci bianche* si intendono quelle dei bambini che non hanno ancora raggiunto l'età in cui si verifica la muta vocale, 13 anni circa, e generalmente l'età dei componenti varia dai 6 ai 16 anni. Queste voci possono cantare da soliste o in coro.

La voce infantile ha caratteristiche differenti rispetto alla struttura anatomica della voce adulta: minor sviluppo dei risonatori, corde vocali più corte e sottili contribuiscono a rendere la voce meno ricca di armoniche.

Durante la pubertà la qualità della voce dei ragazzi si distingue sempre più dalla voce tipica delle ragazze; poco prima che la voce inizi ad abbassarsi e durante il vero e proprio abbassamento, si sviluppa un caratteristico tono molto pieno e intenso. La voce del ragazzo è soggetta agli effetti dell'abbassamento della laringe, conosciuta come *muta della voce*; l'ultimo risultato di questo profondo cambiamento è la disponibilità di una nuova sequenza di estensioni vocali.

La voce della ragazza tende a svilupparsi generalmente nell'estensione verso l'acuto

o il grave, aumentando in robustezza e assumendo il timbro caratteristico muliebre; durante la muta, che avviene in breve tempo e sovente senza che le ragazze se ne accorgano, i suoni mantengono la base sulla stessa ottava. In questo periodo anche le voci femminili vanno trattate con riguardo e moderazione di esercizio, poiché l'organo vocale, diventando più delicato, si stanca facilmente.

Il momento dello sviluppo della voce nel ragazzo è lento e richiede parecchi anni prima che questa acquisti una vera consistenza. La voce del ragazzo diviene afona, aspra, il suo timbro si fa velato, l'intonazione incerta; l'organo vocale non risponde più con la primitiva prontezza, anzi i suoni escono con fatica. Un esercizio di canto, in tale periodo, stanca la voce e, se continuato disordinatamente, può anche rovinarla. La vecchia voce nei maschi (il falsetto) può essere mantenuta se il ragazzo continua a cantare nell'estensione di soprano per un certo periodo di tempo.

Si è osservato che i ragazzi soprano, maschi con estensione soprano, un tempo avevano in media un'età più alta rispetto ai giorni nostri; per esempio Johann Sebastian Bach era considerato un notevole ragazzo soprano fino alla metà dei suoi 16 anni, Franz Joseph Haydn arrivò a 17 anni e Orlando di Lasso, pare, addirittura a 18.

È abbastanza inconsueto quindi oggi per un ragazzo di 15-16 anni cantare ancora come soprano; ai nostri giorni la pubertà inizia prima, ciò è dovuto in gran parte alla diversa dieta alimentare che comprende una grande disponibilità di proteine e vitamine rispetto agli anni passati. A causa di questo è più difficile per i ragazzi continuare a cantare soprano dopo i 13 o 14 anni.

Muta vocale è il termine con cui, in biologia, si indica il cambio di voce che ha luogo durante la pubertà, soprattutto quella del ragazzo. La voce maschile scende di circa un'ottava, quella femminile di due toni o tre *. La differenza tra i due sessi è dovuta al fatto che gli organi umani reagiscono particolarmente alle sollecitazioni del testosterone. A causa degli influssi ormonali aumentano le dimensioni della laringe, mentre si allungano ed inspessiscono le corde vocali.

Il cambiamento è causato, seppure indirettamente, dallo sviluppo degli organi genitali. In passato, talora i bambini che aiutavano le loro famiglie grazie al canto (voci bianche), venivano sottoposti, particolarmente in Italia, a castrazione per poter continuare la loro attività. Grazie alla purezza della sua voce, il castrato poteva costituire una fonte di reddito, spesso assai importante proprio per le famiglie povere che finivano per sacrificare uno dei figli alla vita professionale di cantante.

* Ettore Alajmo, *Otorinolaringoiatria*, Piccin, Padova 1998.

¹ Stefano Lanza: *Introduzione alla musica*. Zanibon-Padova 1987, pp 207-209

² Rodolfo Celletti: *voce* in Deumm. Utet-Torino 1983, IV pp. 748-749.

³ Ferdinando Della Ragione: *Esame di Abilitazione*. Zanibon-Padova 1970, pp. 13-15.

⁴ Pietro Righini: *L'acustica per il musicista*. Zanibon-Padova 1970, VIII ed ampliata, pp.39-40.

⁵ Adone Zecchi: *Il direttore di coro*. Ricordi-Milano 1965, pp.22-26.

Silvia Testoni
silvia.testoni@scuolateatromusicale.it
Tel 3922343800

IGIENE VOCALE

(Valgono i principi suggeriti dai migliori foniatristi e logopedisti):

Bere 1,5/2 lt d'acqua al giorno avendo cura di bere un bicchiere ogni ora e non tutto in un fiato per avere una costante e corretta idratazione.

Evitare i cibi che favoriscono il RGE(reflusso gastro esofageo) come caffè, cioccolata, alcolici, miele, cibi fritti, agrumi e in generale cibi acidi (pomodoro, bevande gassate).

Se è stato diagnosticato il RGE seguire scrupolosamente le prescrizioni del medico.

Limitare il fumo il più possibile

Bere alcolici solo durante i pasti e in quantità moderata (max 1 bicchiere di birra/vino al giorno)

Dedicare 15 minuti (almeno) al giorno allo stretching e al movimento corporeo **lento**, controllando come appoggia il corpo sui piedi, curando di allungare la schiena e di avere libertà di respiro.

Scegliere per questo gli esercizi preferiti che già si sono praticati ed eventualmente inventarne dei nuovi purché non comportino flessioni della schiena mentre si tengono le gambe stese (piagare sempre le ginocchia onde evitare stiramenti lombari).

PRATICA QUOTIDIANA

Dedicare 15/20 minuti allo stretching vocale :

Praticare alcuni minuti di respirazione libera, ma profonda, magari camminando nella stanza, per poi trasformare gli esercizi in alternanza tra espirazioni lunghe su SSSS o BRRRR(lip roll silenzioso) e espirazioni veloci PFF o SHH.

Ricordare che il torso, il busto non si deve accasciare nel momento dell'espirazione, bensì mantenere l'espansione creata durante la presa d'aria.

Intonare sirene libere (un'ottava o poco più) con:

Brrrr (lip roll)

Ng (Zing)

VVVV

RRrrr

A piacere.

Intonare sirene su:

Un scala di tre note oppure (Do re mi re do)

Un intervallo di quinta (do sol do)

Un arpeggio di triade maggiore (do mi sol mi do)

A piacere, salendo di semitono in semitono con l'ausilio di una tastiera

Scegliere due o tre vocalizzi che piacciono ed eseguirli prima salendo e poi scendendo nella zona centrale/acuta della propria voce senza forzare, ma cercando di andare oltre la "comfort zone"

Soprani da Do3 a Fa4
Mezzi da La2 a Re4
Contralti da Fa2 a Si4
Tenori da Mi2 a Sol3
Baritoni da Do2 a Mi3
Bassi da La1 a Do3

Esempi: scala di quinta, scala di nona, salti di terze, una melodia breve e articolata (ad esempio quelle del Vaccaj)

Scegliere una vocale che “funziona”, possibilmente una chiara (i, é, è) e poi una scura (o ò u).

I fonemi inoltre aiutano sempre svolgere il vocalizzo: vai, mai, nei bei, voi, lui, lei ecc.

Giocare e sperimentare sia maschi che femmine con il falsetto senza mai sforzarsi, imitando il suono dei cantanti tecnicamente più corretti: 2 esempi “old fashioned” per tutti i Bei Gees e Kate Bush.

Fatelo tramite la sirena e sentendo che potete “ancorare” anziché stringere la gola.

Cantate! Fatelo divertendovi e sperimentando le canzoni più disparate.

Però poi abbiate il buonsenso di capire cosa funziona sulla vostra voce.

Una canzone è come un vestito, dovete provarlo prima di capire se vi sta bene,

Però con l’esperienza e il buongusto si arriva anche a capire velocemente cosa ci sta meglio addosso.

Alcuni consigli prima della performance

Cantate dei brani che conoscete benissimo e di cui non avete dubbi sulla struttura.

Se dovete cantare per due ore, scaldatevi per non più di 15/20 min prima del concerto.

Se dovete cantare per 5 minuti invece, scaldatevi per almeno 40/60 minuti prima dell’esibizione e ripassate bene il brano e i movimenti prima di entrare.

Curate l’ascolto nei monitor (se li avete), non fatevi mettere riverbero in ascolto e cercate di avere la vostra spia regolata su un volume umano;))

“Spingere” e contrarre gli addominali significa COSTRIZIONE CERTA delle false corde e (se sto cantando in massa spesso cioè forte) di conseguenza fatica e, solo illusoriamente, più volume o controllo della voce.

Allenatevi alla RETRAZIONE ricordando che il “gesto” che la incoraggia è la “Risata interiore”, il ridacchiare. Fate vocalizzi in retrazione.

E’ sempre una buona idea inoltre allenarsi e/o scaldarsi scegliendo un passaggio impegnativo di un brano e trattandolo come un vocalizzo (ovvero trasportandolo un poco più in alto e un poco più in basso con un fonema) finché non ci soddisfa.

Ovviamente sono consigli scritti che hanno efficacia se seguiti con criterio e buonsenso.

Buon lavoro!

Stati Attrattori delle Condizioni nella Voce Cantata

TVF Inizio/Fine			FVF			TVF Body-Cover				TIR		CRI		SAE		LARINGE		
Glottale	Aspirato	Simultaneo	Costrette	Medie	Retratte	Molle	Spesso	Sottile	Rigida	Verticale	Inclinata	Verticale	Inclinata	Largo	Contratto	Bassa	Media	Alta

LINGUA				VELO			MANDIBOLA				LABBRA			T-C		TRN	
Basso	Alta	Media	Compressa	Basso	Medio	Alto	Protusa	Arretrata	Medio	Abbassata	Protuse	Medie	Tese	Rilassato	Ancorato	Rilassato	Ancorato

Stati Attrattori delle Condizioni nella Voce Parlata

TVF Inizio/Fine			FVF			TVF Body-Cover				TIR		CRI		SAE		LARINGE		
Glottale	Aspirato	Simultaneo	Costrette	Medie	Retratte	Molle	Spesso	Sottile	Rigida	Verticale	Inclinata	Verticale	Inclinata	Largo	Contratto	Bassa	Media	Alta

LINGUA				VELO			MANDIBOLA				LABBRA			T-C		TRN	
Basso	Alta	Media	Compressa	Basso	Medio	Alto	Protusa	Arretrata	Medio	Abbassata	Protuse	Medie	Tese	Rilassato	Ancorato	Rilassato	Ancorato

Protocollo di autovalutazione nel CANTO allievi a.a. 2020/21 STM. Docente Silvia Testoni

Nome e cognome.....Classe.....

Scheda a cura dell'allievo 1° incontro, data.....

	Autovalutazione delle capacità vocali	Scarso 1	Suffic. 2	Buono 3	Ottimo 4
1	Intonazione				
2	Coordinazione pneumofonica				
3	Estensione				
4	Senso ritmico				
5	Controllo dinamico				
6	Capacità di memorizzazione				
7	Coordinazione tra attività vocale e semplici movimenti corporei durante l'esecuzione di un esercizio e/o un brano				
8	Sensazione di fatica durante o dopo la performance (ottimo=nessun affaticamento)				
9	Sensazione di piacere nell'atto di cantare				
10	Controllo dell'emozione prima e/o durante la performance				
	TOTALI				

Punteggio max=40

Quali aspettative hai dalla tua voce?

.....

Il suono prodotto dalla tua voce corrisponde a quello che hai in mente?.....

Qual è il punto di forza?.....

E il punto debole?.....

Quali aspettative hai dall'apprendimento della tecnica vocale?

.....