

Cantando sotto la pioggia (1952)

- «I musical su Hollywood sono immancabilmente destinati a diventare musical sulla realizzazione di un musical» (Jane Feuer).

- *Cantando sotto la pioggia* offre il veicolo ideale per osservare il risultato dato dall'incontro tra l'autoreferenzialità solitamente connaturata agli *Hollywood on Hollywood movies* e l'autoreferenzialità che, in maniera altrettanto tipica, connota il genere musicale nel suo complesso.

N.B.: Per *Hollywood on Hollywood movies* intendiamo un qualsiasi film che sia ambientato nel mondo del cinema americano, i cui personaggi (attori, produttori, sceneggiatori...) conducano vite profondamente influenzate da questo particolare tipo di ambiente.



Maschere di celluloide
(*Show People*, 1928) di King Vidor



A che prezzo Hollywood?
(What Price Hollywood?, 1932)
di George Cukor



È nata una stella
(*A Star Is Born*, 1937) di William Wellman

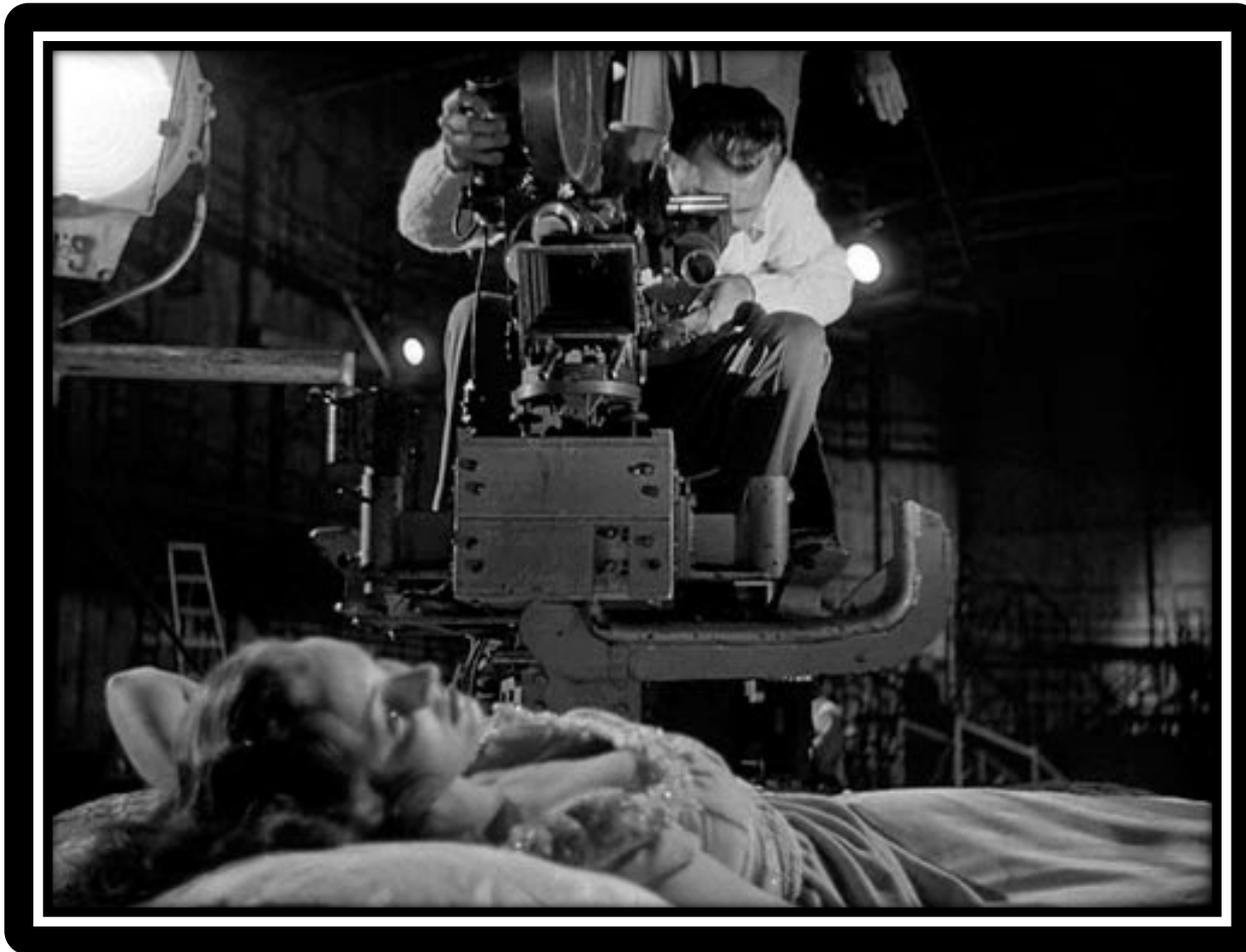


I dimenticati

(Sullivan's Travels, 1941) di Preston Sturges



Viale del tramonto
(*Sunset Boulevard*, 1950) di Billy Wilder



Il brutto e la bella
(The Bad and the Beautiful, 1952)
di **Vincente Minnelli**

- In questo caso assistiamo, infatti, a un eccellente connubio tra il «massimo dell'intrattenimento e del puro piacere con una riflessione teorica sulla natura dell'immagine» (Veronica Pravadelli).

- Per comprendere appieno il senso di quest'ultima affermazione dobbiamo sviluppare due riflessioni preliminari:

1) non esiste altra tipologia di film che al pari del musical sappia assumere a suo oggetto d'elezione lo spettacolo stesso.

«Dal momento che i due elementi costitutivi del film musicale – la musica, appunto, e la danza – condividono un interesse relativamente inferiore rispetto al tradizionale procedimento mimetico, si può affermare che questo genere sia più incline di altri a forme di artificio dichiarate» (Robert Stam).

- Sebbene sia capace di toccarci nel profondo, la musica non stabilisce, infatti, un rapporto immediatamente diretto con la realtà. In altre parole, eccezion fatta per alcuni rari esempi di natura programmatica, la musica non è una forma di espressione artistica di tipo intrinsecamente figurativo

- Al contrario, essa procura quello che la filosofa Susanne Langer definirebbe un “**corrispondente sonoro**” della nostra vita emotiva e mentale. In maniera analoga, la danza realizza una stilizzata astrazione di movimenti che ognuno di noi può compiere nel quotidiano.

- Sintetizzando molto, si può affermare che «in virtù delle caratteristiche che gli sono connaturate come genere cinematografico, **il musical orchestra la vita quotidiana dentro le forme di una fantasia coreografata**» (R. Stam).

- Nel romanzo *Lolita*, Humbert Humbert definisce il musical come un genere in cui «veri cantanti e ballerini [fanno] fanno finte carriere teatrali in **una sfera di esistenza fondamentalemente a prova di dolore, da cui [sono] bandite la morte e la verità**» (Vladimir Nabokov).

- Quanto detto concorre a far sì che il musical rivesta un “ruolo ambiguo” nel panorama critico teorico sul cinema classico e che sia considerato per molti versi un caso unico fra i generi:

_ da un lato, è **«l’epitome dell’intrattenimento di massa»**
(Steve Cohan);

_ dall’altro, è **un genere che mette in discussione alcuni dispositivi chiave della classicità hollywoodiana stessa.**

- A differenza per es. di un *war movie*, che pure attua un processo di spettacolarizzazione sulla realtà, ma col fine di darci una rappresentazione il più possibile aderente alla verità della guerra, **il musical svela, invece, immediatamente il carattere onirico dell'immagine cinematografica e soprattutto si offre come discorso sullo/dello spettacolo, soprattutto di quello cinematografico** (cfr. Franco La Polla).

- «[Il musical] si erige a coscienza di un cinema hollywoodiano del quale è instancabile e affascinante specchio. Genere riflessivo quant'altri mai, la commedia musicale rispecchia incessantemente l'istituzione che la origina» (Jacqueline Nacache).

- Il pensiero corre subito a *Cantando sotto la pioggia*, incentrato sulla più importante transizione tecnologica nella storia del cinema: l'avvento della pellicola sonorizzata.

- Fin dagli esordi, il cinema non ha mai smesso di parlare di cinema in modo metaforico, mostrando sovente i performer nell'esercizio delle loro funzioni e gli spettacoli in corso di allestimento.

- Nel corso degli anni, è la **MGM** la casa di produzione che è stata più identificata con questo genere di cinema musicale.

- Spesso i musical della MGM degli anni '40 e '50 alludono, attraverso i loro numeri o il plot, alla storia stessa del cinema, alla sua evoluzione, ai suoi diversi tipi di racconto e di immaginario.



Incontriamoci a Saint Louis
(*Meet Me in St. Louis*, 1944) di Vincente Minnelli



Il pirata
(*The Pirate*, 1948) di Vincente Minnelli



Anna prendi il fucile
(*Annie Get Your Gun*, 1950) di George Sidney



The Girl Hunt in
Spettacolo di varietà (The Band Wagon, 1953)
di Vincente Minnelli



Make 'em Laugh in Cantando sotto la pioggia

- Nel riferirsi a questi diversi generi, il musical spesso mostra un atteggiamento velatamente critico. Tuttavia, la vis polemica è quasi sempre stemperata dall'atmosfera parodica che connota il film musicale. Il musical non potrebbe svolgere questo ruolo se non fosse stato esso stesso intimamente partecipe di quel sistema di espressione hollywoodiano che continuamente sembra “mettere sotto accusa” (J. Nacache).

- Il numero ballato e cantato, che produce una prevedibile interruzione del racconto, è spesso il momento deputato a veicolare questa riflessione critica.

Riassumendo: il film musicale è quindi un genere autoreferenziale per natura e in quanto tale necessariamente connesso, a livello implicito o esplicito, a una riflessione, a una teoria, sullo spettacolo in se stesso. Questo aspetto tende ad accentuarsi sempre più negli anni '50.

2) Come molti generi classici, il musical è suddiviso al suo interno in più filoni. Nel caso di *Cantando sotto la pioggia*, ci troviamo dinnanzi a una commistione tra *backstage musical* e *Hollywood on Hollywood film*.

- Esiste una sostanziale omologia tra il paradosso che informa la tradizione di questo sottogenere musicale e il paradosso caratterizza l'essenza stessa delle opere ambientate nell'ambiente hollywoodiano.

«il *backstage musical* ci dà

**l'illusione di vedere qualcosa che gli spettatori a teatro non
potrebbero percepire:**

**lo sguardo del pubblico teatrale non può andare, infatti, oltre
lo sfondo del palcoscenico, mentre quello del pubblico
cinematografica può spingersi più lontano e sbirciare
anche tra le quinte» (Rick Altman).**

- Ma il piacere che una simile operazione voyeuristica procura può darsi soltanto al prezzo di una programmatica cecità da parte dello spettatore:

«Dal momento che il film ci concede di accedere al *backstage*, **non riusciamo a ricordarci che nell'universo cinematografico non può esistere una cosa come il *backstage*, ma solo l'“on-stage”**. Noi non possiamo mai andare davvero dietro il set, ma soltanto davanti a un set diegetizzato. In breve, tanto più vediamo il *backstage*, tanto meno realizziamo che non possiamo davvero vedere cosa ci sia dietro il set» (R. Altman).

- Questa situazione paradossale è la stessa che caratterizza i film ambientati nel mondo di Hollywood. **Anche queste opere si incaricano di condurre lo spettatore dietro le scene e dietro la macchina da presa, ma per definizione tutto ciò che avviene sullo schermo non può che aver avuto luogo *davanti all'obiettivo* (cfr. Christopher Ames).**

- In quanto *backstage musical* su **Hollywood**, *Cantando sotto la pioggia* riassume in sé le possibilità e i limiti della referenzialità sia nell'ambito del musical sia nell'ambito dei film che diegetizzano il processo di creazione cinematografica.

- Il capolavoro codiretto da Gene Kelly e Stanley Donen non è l'unico esempio di *musical about Hollywood*. Al contrario, questa variante è esistita fin dagli albori del genere ed è proseguita per tutto il periodo classico.



Show Girl in Hollywood (1930) di Marvin LeRoy



Verso Hollywood
(Going Hollywood, 1933) di Raoul Walsh



È nata una stella
(*A Star Is Born*, 1954) di George Cukor

1) Contestualizzazione storica del film:

- la storiografia di Hollywood individua solitamente come principali momenti di crisi per l'industria del cinema americano due episodi in particolare:

_ l'avvento della pellicola sonorizzata

_ l'avvento della televisione (quest'ultimo coincidente con la progressiva crisi del sistema a integrazione verticale dello studio system).

- *Cantando sotto la pioggia* è ambientato durante la prima crisi e diretto, invece, durante la seconda. Incentrando il racconto sul trambusto prodotto dalla conversione al sonoro, **il film si presta a essere letto nel suo insieme come allusione a una crisi, di altra natura ma non meno preoccupante, che si sarebbe abbattuta su Hollywood circa vent'anni dopo** (cfr. F. La Polla).

- È possibile cogliere questo risvolto metaforico nel brano titolare del film: *Singin' in the Rain* non è solo un generico sprone all'ottimismo, ma può intendersi come esortazione entusiastica a superare le difficoltà che la Hollywood classica stava attraversando all'epoca del *making* della pellicola.

3) L'importanza della componente “nostalgia”: la cifra autoreferenziale, sintomo tipico dei periodi in cui un dato linguaggio artistico affronta una crisi, non è la sola presente nel film.

- N.B.: la nostalgia, o rivisitazione del passato, è un tratto che permea tutta la storia della cultura americana, inclusa la sua più forte espressione artistica: il cinema hollywoodiano.

4) Rapporto di tipo autoreferenziale anche nei confronti dello sviluppo della storia del genere stesso: *Cantando sotto la pioggia* non vuole essere un musical innovativo. Al contrario, esso è programmaticamente costruito sul film musicale del passato: non solo per il tema affrontato, ma anche perché si pone come autentica ricognizione, antologia, del genere (cfr. F. La Polla).

- Tutti i suoi numeri di canto e ballo rimandano all'intera storia dello spettacolo musicale teatrale, andando anche oltre gli albori del Novecento e al modo con cui tale storia è stata poi trasferita in ambito cinematografico.



Fit as a Fiddle



All I Dream Is of You



Moses

- Questo sguardo “retrospettivo” è strettamente implicato anche con l’origine stessa delle canzoni.

- Per volontà del produttore, **Arthur Freed**, nel film sono utilizzate quasi interamente canzoni già esistenti, scritta circa dodici anni prima da lui e stesso e **Nacio Herb Brown**.

- Alla fine, causa pressione degli sceneggiatori, agli undici brani preesistenti ne vengono aggiunti un paio creati *ex novo*: ***Make 'Em Laugh*** e ***Moses***.
- Poi, viene recuperato ***Fit as Fiddle***, canzone scritta dallo stesso Freed nel 1933 su musiche di Goodhart e Hoffman.

- Il riciclo di canzoni già usate in film precedenti o prese in prestito dagli spettacoli di Broadway era una prassi abituale del cinema classico.

- Feuer osserva che «**inserendo vecchie canzoni in un nuovo tessuto narrativo, il musical hollywoodiano poté prendere il meglio di ambedue le generazioni**» e soddisfare quell'anelito nostalgico così radicato nel pubblico americano.

- I brani musicali sono inseriti, grazie allo straordinario lavoro degli sceneggiatori, in modo fluido e corente.

- Nel film, i numeri musicali si dividono, infatti, in veri e propri momenti scenici e in momenti, invece, strettamente integrati con l'azione.
- Alcuni numeri sono presentati come performance giustificate in termini di verosimiglianza (per es. *All I Dream...*, *Would You?*, etc.). Altri, come *You Were Meant for Me*, *Beautiful Girl*, *Make 'Em Laugh*, non possono definirsi strettamente scenici.



The Broadway Melody



Il numero meno giustificato del film

- Ma dispetto di questa forma così ibrida, il film è coerente nell'attribuire l'esecuzione dei momenti musicali a personaggi definibili, dal punto di vista professionale, come performer.
- Questa “restrizione” gioca un ruolo non di poco conto nell'esclusione di Lina Lamont, l'antagonista della storia, da quella celebrazione complessiva dell'*entertainment* di cui *Cantando sotto la pioggia* si incarica.

- Come accade nella maggior parte dei musical, anche nel film di Donen e Kelly, tutte le migliori energie del racconto sono votate alla **celebrazione dell'intrattenimento stesso** – il che corrisponde, in fondo, a una celebrazione stessa del genere – e a rigettare quelle spinte di segno contrario che si oppongono a tale obiettivo.

- Soffermandosi sul passaggio da muto a sonoro, il film porta il discorso anche sul tema dell'evoluzione tecnologica e del suo peso nella trasformazione dell'*entertainment*.
- *Cantando sotto la pioggia* oscilla tra uno svelamento della tecnologia alla base della magia del cinema e un occultamento della stessa, tra una celebrazione del trucco come forma di spettacolo in se stesso e una altrettanto subitanea negazione (cfr. J. Feuer).

6) Ritorno a un'estetica da studio: per quanto riguarda le scenografie e i costumi, il film mostra un aspetto volutamente falso e caricaturale, del tutto consonante, come vedremo, con la riflessione sull'immagine cinematografica che mira a sviluppare.



«Pur ridotta ai suoi minimi termini, cioè alla realtà del quotidiano – pioggia, marciapiede, vetrine, lampione, ombrello – la scena è *stilizzata*. Non nel senso che attraverso determinate linee, luci, movimenti, essa si propone come una trasfigurazione della realtà, ma nel senso che quei dati di realtà denunciano subito la loro costruzione da studio, la loro intenzione di riproporre fedelmente un'immagine anonima e quotidiana del reale. In altre parole, l'ambientazione del numero è della stessa natura di un quadro iperrealista: nulla ne varia l'immagine in rapporto alla verità del reale, eppure tutto ci dice che quella realtà è troppo reale per essere vera. Insomma, è Hollywood» (F. La Polla).

I personaggi del film

- *Cantando sotto la pioggia* analizza il passaggio dal muto al sonoro mettendo in scena le diverse reazioni di tre personaggi emblematici del milieu hollywoodiano dinnanzi a questo rito di passaggio tecnologico.



**Lina Lamont (Jean Hagen),
un reperto del passato**

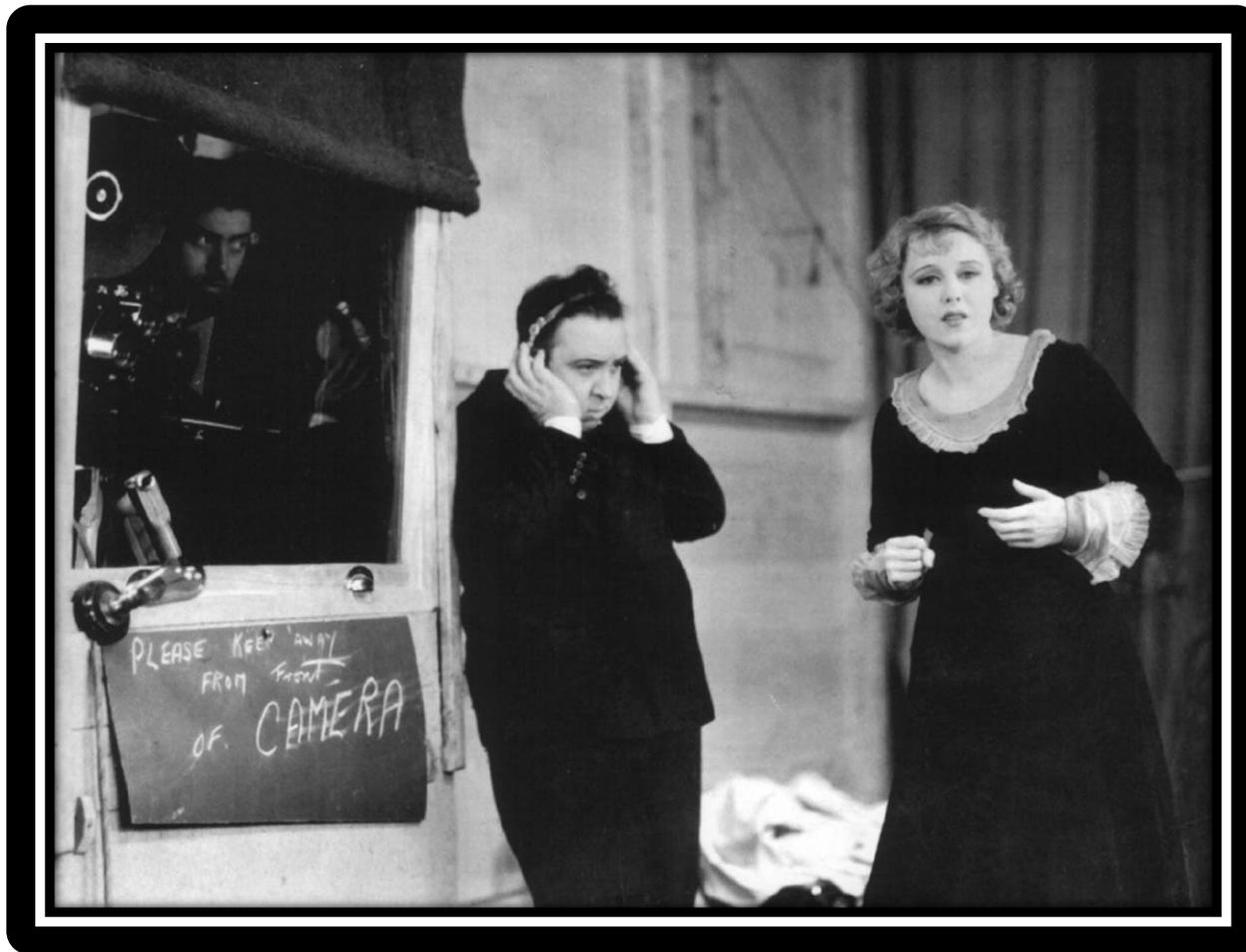


**Kathy Selden (Debbie Reynolds),
da controfigura sonora a star**



**Don Lockwood (Gene Kelly),
un esempio di adattabilità darwiniana**

- Il tema dell'avvento della pellicola sonorizzata è strettamente legato, nel film, a quello del **doppiaggio**. Del resto, l'idea della post-sincronizzazione è nata, infatti, contemporaneamente alla scoperta del sonoro.



**Alfred Hitchcock e l'attrice Annie Ondra
sul set di *Blackmail* (1929)**

- Si potrebbe affermare che il vero motore narrativo del film consiste nel bisogno di rimediare all'inconveniente portato dall'emissione vocale tremendamente stridula di Lina, sostituendola con quella, invece, deliziosa di Kathy Selden.



«un'unica voce che fluttua tra di loro in cerca della sua autentica sorgente» (Michel Chion)

- Tuttavia, è inesatto dire che la commedia di Donen e Kelly riduca la questione dell'oscillazione tra realtà e finzione alla sola narrativizzazione del processo del doppiaggio.

- Al contrario, il film sviluppa un'autentica progressione di situazioni diverse intorno a questo contrasto, a cominciare dalla celebre e molto discussa sequenza iniziale.



L'incipit del film e l'intervista radiofonica

- Qui, l'antitesi tra verità e illusione è costruita nei termini più semplici con cui possa darsi nel cinema, ossia come contrasto deliberato tra ciò che il personaggio afferma a parole e quello che l'immagine visualizza al contempo.

- Le riflessioni che la sequenza incipitaria solleva sono tantissime:

1) la rievocazione menzognera di Lockwood presenta il tradizionale conflitto tra personalità divistica, intesa come studiata combinazione a opera dei media di elementi autenticamente o falsamente biografici, e identità reale dell'attore in carne e ossa.



**Don e Lina:
una finta storia d'amore per la gioia dei fan**

2) La contrapposizione fra immagini e commento ricorda che il musical ha rielaborato forme intrattenitive preesistenti. Il montaggio stabilisce anche una sorta di cronologia obbligata, che pare del resto ricalcare i dati biografici dello stesso Kelly e che identifica Hollywood con la meta agognata per tutte le aspiranti star del paese (cfr. V. Pravadelli).

3) La funzione primaria della sequenza sembra essere quella di riflettere sullo statuto stesso del cinema.

L'episodio di apertura è tutto costruito sull'opposizione fra traccia sonora, identificata nel medium della radio , e traccia visiva, identificata con lo stesso testo filmico. Ma i due supporti non condividono il medesimo statuto veridittivo.



Racconto radiofonico falso



Racconto visivo vero

«La colonna visiva racconta chiaramente la vera storia di Kelly, mentre la colonna sonora non è altro un'invenzione autograticante. Vanno dunque così le cose con il genere musical? sembra chiedere *Cantando sotto la pioggia*. Forse che la musica non è nient'altro che il modo di abbellire una vetrina, nient'altro che retorica per compiacere le folle, concepita per coprire le inadeguatezze dell'immagine? Forse che il film sonoro – del quale il musical è il primario simbolo – è solo una mistificazione?» (R. Altman)

4) A quest'interrogativo sul valore del musical, se ne aggiungono molti altri che investono l'intera produzione hollywoodiana. L'incipit invita, infatti, a domandarsi se il cinema sia una pratica *bassa* come le immagini mostrano, o se si tratti, invece, di una pratica *alta* come il commento di Don suggerisce. In particolare, il conflitto si pone fra spettacolo cinematografico e spettacolo teatrale.

5) A tratti, il quesito diventa più sottile e allude alla possibilità di operare distinzioni qualitative all'interno della stessa produzione cinematografica. L'incipit non contrappone solo forme teatrali d'élite e forme teatrali popolari (come il *vaudeville*), ma anche tra l'idea di un cinema basso e un cinema più sofisticato, come per esempio il dramma di cappa e spada che sta per essere proiettato.

È facile intuire che questa serie d'interrogativi arriva a includere anche lo stesso film *Cantando sotto la pioggia* (cfr. V. Pravadelli)

6) Secondo Pravadelli, è lo stesso stile parodico della sequenza a fornirci la soluzione al quesito: la parodia, infatti, non dà una risposta definitiva, ma, trasferendo il tutto sul piano del gioco e dello scherzo, finisce per fare del problema nient'altro che un falso problema.

- Ma pur in chiave parodica, il conflitto tra cinema e teatro, tra cinema basso e cinema sofisticato, tra cinema muto e cinema sonoro pervade, da questo punto in poi, tutto il film.
- In particolare, è il personaggio di Kathy a farsi carico di molte di queste dicotomie.



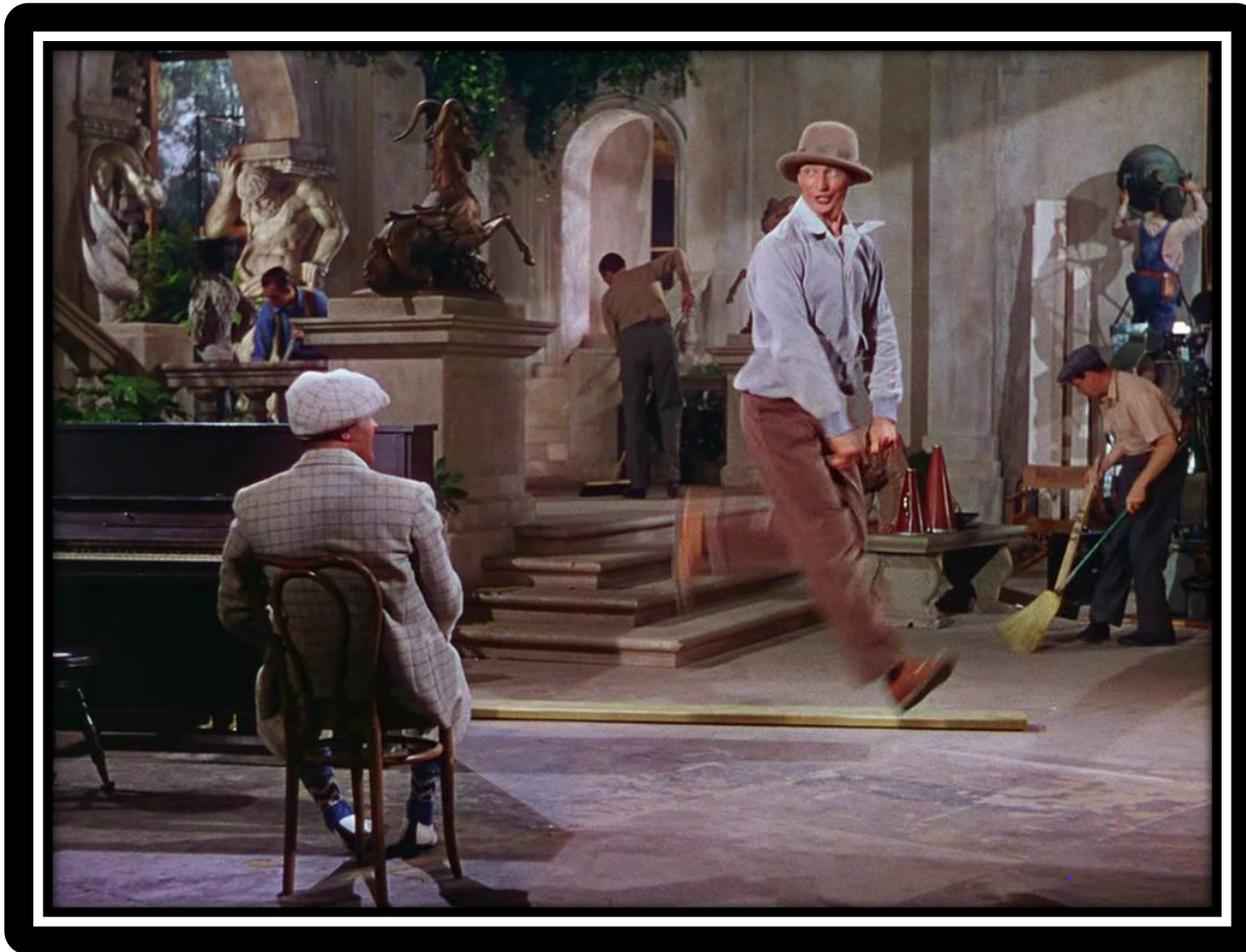
**«If you've seen one [movie]
you've seen them all»**



Kathy Selden non è esattamente Eleonora Duse

- Ma in linea con lo spirito parodico che anima il film, il conflitto tra pratiche artistiche d'élite e pratiche artistiche popolari resta puramente immaginario, dal momento che nessun personaggio del racconto, inclusa Kathy, è un autentico rappresentante della prima categoria.

- Non c'è dubbio che Cantando sotto la pioggia sia attraversato da un atteggiamento insistentemente antiintellettualistico nei confronti dell'entertainment. E tuttavia il conflitto tra intrattenimento popolare e intratteniment élitario adombra il contraddittorio desiderio di Hollywood di garantirsi un successo di massa e al tempo stesso di aspirare a una produzione culturale di valore (cfr. C. Ames).



Make 'Em Laugh:
un inno all'importanza del divertimento
spettacolare



La falsità delle emozioni ritratte sullo schermo



**Dissidio tra ciò che l'immagine mostra
e ciò che le parole dicono**

You Were Meant for Me

- Si tratta probabilmente del numero più importante di tutto
Cantando sotto la pioggia.

- Nella prima parte del film, **il divario tra verità e falsità è netto**. Ci sono poche contaminazioni tra i due livelli. Da questo numero in poi, diventa sempre più difficile scindere i due piani.

- Il numero si concentra proprio sull'elemento dell'intreccio che è maggiormente connotato come autentico, ossia il vero *amore* tra Don e Kathy.

- Lo stesso prologo della sequenza, con il suo tono sommesso, pare suggerire un'idea di sincerità.





Anzi, un'apparente sincerità

- Ci troviamo, insomma, a un paradosso: un episodio preparato e curato nei minimi particolari viene spacciato per naturale e realistico.

- Nella scena successiva, quando inizia il numero musicale vero e proprio, il procedimento è rovesciato.
- Don conduce Kathy all'interno di un set vuoto e qui attiva una serie di trucchi scenici per creare la perfetta atmosfera romantica e dichiararle il proprio amore.













- *You Were Meant for Me*, pur rapendoci con la sua magia, ci invita anche a uscire dal testo in questione e *riflettere*, per così dire, **sulla profonda artificiosità di tutte le scene romantiche che il cinema ci propina come verosimili.**
- Per certi aspetti, è come se qui la *classica storia d'amore* fosse **decostruita punto per punto** (cfr. V. Pravadelli).

- La sequenza preannuncia che quella separazione tra finzione e realtà, tra immagine divistica e persona, precedentemente suffragata dal film, non sarà più mantenuta nel prosieguo del racconto.
- Nella seconda parte, il rapporto tra vero e falso è sviluppato soprattutto attraverso la dicotomia tra Lina e Kathy.

- Quando la Monumental Pictures decide di trasformare *The Duelling Cavalier* in un musical, si pone urgentemente il problema della brutta voce di Lina. Alla diva è, quindi, attribuita il bel timbro di Kathy. Ma proprio questo trucco consentirà imprevedibilmente alla ragazza di diventare una star, mentre Lina a sarà condannata a un precoce declino.

- Attraverso il registro brillante, il film allude a una tragedia reale della storia del cinema: l'estromissione dallo star system di tanti attori celebri che non seppero adeguarsi alla transizione del sonoro.



I am big. It's the pictures
that got small.

Viale del tramonto:
la grande silent star dimenticata



The Duelling Cavalier:
scherzando sull'avvento del sonoro



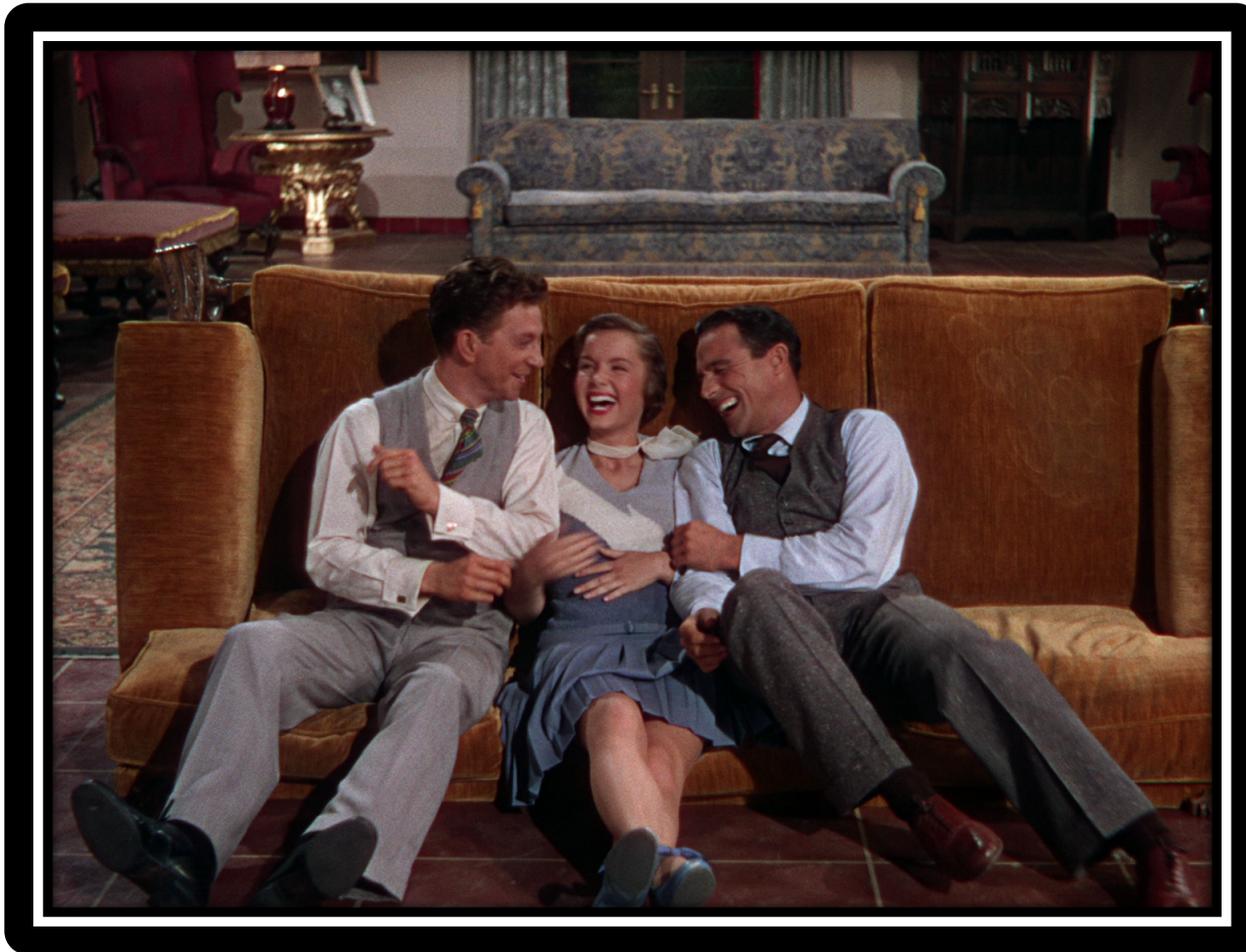
Un'allusione al dramma reale di John Gilbert

- Se per artisti come Don, Cosmo e Kathy il passaggio da muto a cantato non pone grossi problemi, per Lina, sono ben diverse.
- Il doppiaggio, nuova possibilità tecnologica offerta dal sonoro, fornirà sì una momentanea soluzione al problema, ma non correggerà davvero l'inettitudine della diva.

- *Cantando sotto la pioggia* non è solo una celebrazione dei poteri del cinema, ma anche dei poteri della performance. O, come afferma Gerald Mast, «**la mitologia affermata con più prepotenza dalla commedia di Donen e Kelly è la performance stessa**».

«La performance è un'emanazione spirituale, sostenuta dalla tecnologia del cinema, capace di congiungere lo spirito all'apparenza, il corpo alla voce. I film muti della coppia Lockwood-Lamont non sono altro che scaltre bugie: ambientati in un'aristocratica e romantica Europa del passato, che non è mai davvero esistita, questi film allontanano dall'America democratica del presente. Ma i musical sono verità performative: non fughe dall'America moderna, ma estensioni ed espressioni di essa. Lo spirito nazionale risiede nelle sue canzoni e nel ballo, nell'unione del movimento fisico, dell'espressione vocale e dell'energia emotiva all'interno di quello spazio culturale che i film proiettano.

Il viaggio morale di *Cantando sotto la pioggia*, come quello dei suoi numeri musicali, parte da una bugia pubblica per arrivare al mito della performance, da una falsa storia d'amore tra Don e Lina per arrivare a una vera storia d'amore tra Don e Kathy, da un inganno superficiale spacciato come verità a un'immagine superficiale che contiene una verità» (G. Mast)



Good Morning:
la felicità trionfante dell'artista che ha
finalmente capito come volgere *creativamente*
una sconfitta in vittoria
(cfr. Alain Masson; F, La Polla).



**La *silent star* che non ha alcun talento creativo,
ma capisce benissimo le dinamiche contrattuali
ed economiche**

- La costruzione del rapporto immagine/suono è eseguita a spese di Lina Lamont. Quello svelamento della costruzione dell'unità immagine/suono che si avrà nell'epilogo non ha solo valenza metalinguistica, ma è caricato di implicazioni morali (cfr. V. Pravadelli).

- Dal momento in cui si decide di trasformare *The Duelling Cavalier* in un musical, il film dimostra attenzione profonda nei confronti dei meccanismi tecnici che realizzano il procedimento del doppiaggio.
- Attraverso una serie di bellissime immagini, siamo resi partecipi del meccanismo che garantisce l’ “avvitamento” della voce soave di Kathy su quella sgraziata di Lina per l’esecuzione del brano *Would You?*.







I would. Would you?

- Una piccola digressione sulla sincerità del film circa il suo messaggio ideologico:

- È davvero la voce di Debbie Reynolds quella che sentiamo intona *Would You?* Tutto indurrebbe a credere questo. Invece, in maniera del tutto simile al caso di Lina, anche l'attrice è doppiata da un'oscura *ghost singer* di nome Betty Royce, non inclusa nei *credits*.

- Unica differenza tra i due casi è che, mentre nel primo, il procedimento del doppiaggio è reso manifesto fin da subito, e così sarà nell'epilogo anche per il pubblico diegetico, nel secondo il trucco è destinato, invece, a non essere mai dichiarato.
- Aspetto non poco contraddittorio per un film che pone il mito della performance al di sopra ogni cosa e che celebra il riconoscimento del merito e del vero talento.

- Ma anche prescindendo dalle particolari vicende che hanno caratterizzato la realizzazione del film, le scene che narrativizzano il doppiaggio ci invitano a nutrire una certa apprensione nei confronti di questo procedimento.

- Da un lato, tale soluzione tecnica è certamente da plaudire perché risolve l'increscioso problema suscitato dalla voce di Lina, dall'altro lato, però, essa procura inquietudine perché presuppone che il talento della vera interprete sia debitamente relegato nel fuori campo.

- Presupponendo la scelta di un'emissione vocale adatta per il corpo del personaggio, che non è più necessariamente quella dell'interprete, **il doppiaggio amplifica l'ambiguità che connota il dispositivo cinematografico dal momento in cui si è avvalso della facoltà di parlare.**

- O, come afferma Chion: «**La vera nascita del cinema sonoro ha avuto luogo quando la voce umana è stata rappresentata nella dimensione del dubbio, dell'inganno, ma anche del *possesso***».

- Per questo, diventa assolutamente necessario che nel finale si ricomponga la dicotomia voce/corpo, immagine/suono: Lina deve riavere il suo timbro, Kathy deve riavere il suo corpo.

- Questo ricongiungimento è fondamentale non solo per quanto riguarda la riflessione metalinguistica, ma anche per quanto riguarda la costruzione della storia in sè.
- Infatti, solto una volta che Kathy si sarà riappropriata dell'unità fra il suo corpo e la sua voce, **anche la sua relazione con Don potrà trovare riconoscimento pubblico e la carriera di entrambi prendere il volo nell'ambito del musical.**



L'ultima canzone:
You Are My Lucky Star



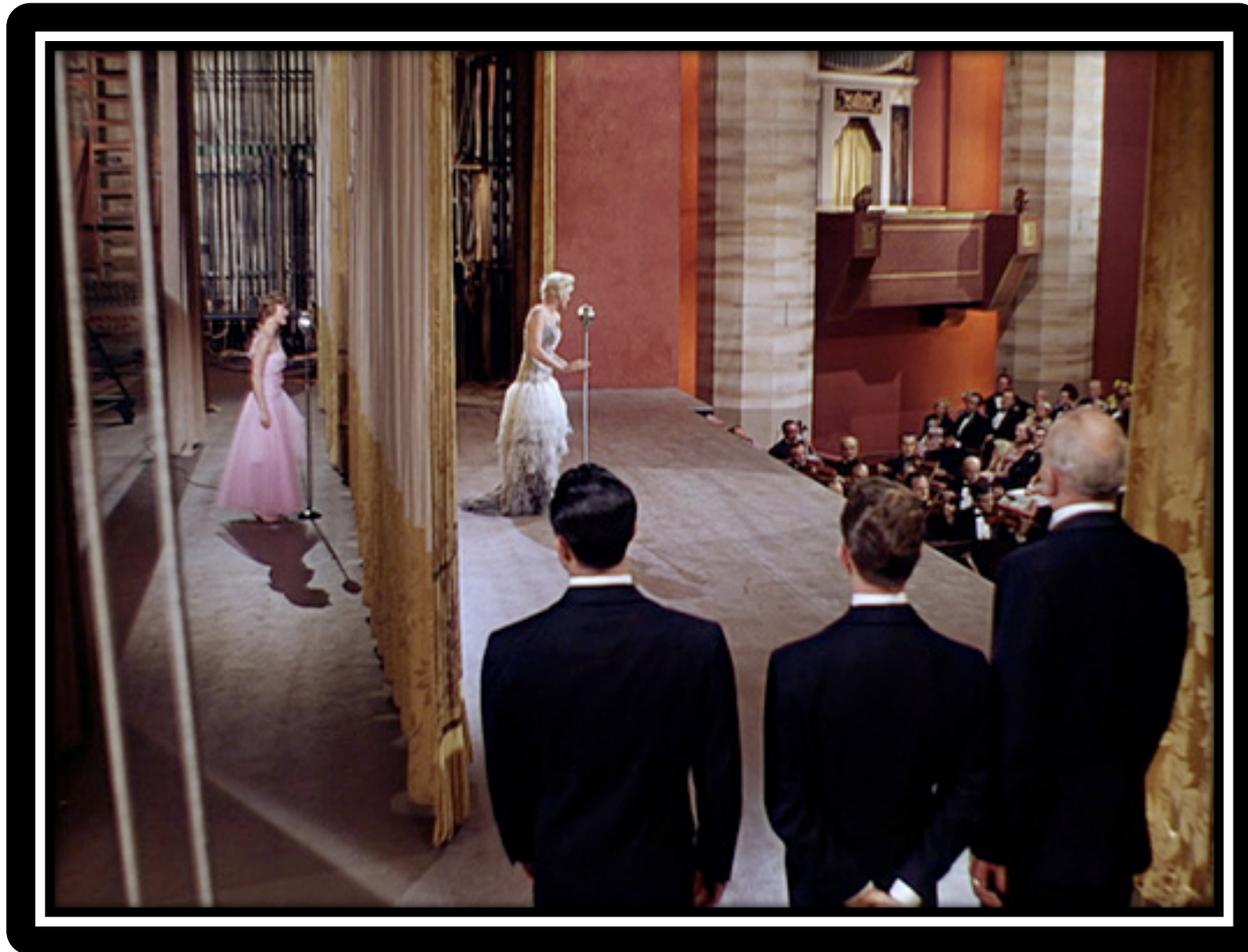
Happy End

- Due aspetti controversi pone questo happy end:

1) Declino della stardom di Lina Lamont. Peraltro, anche Kathy, analogamente a Lina, complotta e mente durante il film.



- Nell'epilogo, il sollevamento del sipario finisce anche per seppellire per sempre l'idea della star come creatura perfetta, in cui voce e corpo, immagine e talento sono armoniosamente fusi insieme.



**Don, Cosmo, Simpson:
“i padroni della voci” (cfr. M. Chion)**

2) Completa svalutazione del divismo femminile dell'età del muto.

«Queste contraddizioni riflettono un'ambivalenza irrisolta a proposito della recitazione drammatica nell'universo della commedia musicale, ma riflettono anche la difficoltà di identificare qualsiasi valore come sincero o reale nella complessità dei molteplici livelli finzionali dei *films-within-the-films*. Le migliori opere autoreferenziali sembrano sempre condurci verso queste irrisolvibili contraddizioni, che sorgono dalle intenzioni opposte del genere: smascherare l'illusione di Hollywood e al tempo stesso celebrarne la magia» (C. Ames).