

PATRIZIA VEROLI, GIANFRANCO VINAY

42nd STREET (1933)

Un musical cinematografico tra danza, musica e politica

ABSTRACT: The authors analyse one of the most important film musicals of the Golden Age of this genre, *42nd Street* (Warner Bros, 1933) which was produced in the same year when the newly elected president of the United States, F.D. Roosevelt, started to implement his New Deal. A so-called backstage musical, *42nd Street* is an excellent representative of this musical subgenre for several reasons. Not only is it ideologically consonant with the political moment, but his plot is well-balanced with the musical and danced numbers. These are authored by Busby Berkeley, one of the most authoritative names of those years for dance groupings. His geometrical and caleidoscopic arrangements were enhanced by the technological innovations which became his signature, and were set up with the music of Harry Warren and the lyrics of Al Dubin, whose joint work could attain extremely effective results in terms of rhythmical and rhymic consonances.

KEYWORDS: film musical; backstage musical; music and memory; eroticization of female images; chorus girls (chorines).

Introduzione

42nd Street, che la Warner Bros. presentò allo Strand Theatre di New York il 9 marzo del 1933, cinque giorni dopo l'Inauguration Day di Franklin Delano Roosevelt, è il primo film che viene messo in commercio colla qualificazione di 'musical.' Come Rick Altman (2004, 54) ha messo in evidenza, questo termine, fino ad allora usato come aggettivo (es.: commedia musicale) diventa a questo punto il nome di un preciso genere, che si stabilizza, almeno per un certo tempo, all'interno della fluida dinamica che nella cultura della comunicazione caratterizza la riconduzione di una commedia musicale ad un genere codificato secondo l'identificazione di certe categorie.

42nd Street è un 'backstage musical,' e cioè, letteralmente, un 'musical dietro le quinte,' ovvero una commedia musicale la cui trama è imperniata sull'allestimento e sulla produzione dello spettacolo stesso. Come lo stesso Altman ha evidenziato in una monografia rimasta esemplare, *The American Film Musical* (1987, 200-271), questo genere di film deriva la sua struttura sintattica dalle forme di intrattenimento che caratterizzavano ormai da un secolo la società statunitense: il vaudeville, il minstrel show, il burlesque, la rivista e varie forme di quella che veniva chiamata extravaganza, tra cui soprattutto gli spettacoli che Florence Ziegfeld Jr presentava a Broadway a

partire dal 1896.¹ Alla nascita del sonoro, i produttori tesero a guardare agli spettacoli che più incontravano il successo del pubblico, contendendo al teatro soggetti, trame, musicisti, performer e scenografi per inserire così i loro prodotti in un mercato più disposto a ricevere la loro novità. La tensione tra l'attore e il personaggio che incarna nel musical che si sta realizzando, caratterizza il backstage musical, è tipica del 'dietro le quinte' e appartiene del resto da secoli alla cultura del teatro.

A Broadway non erano mancate commedie sul backstage: un esempio per tutti, *The Gold Diggers*, del 1919, titolo che non a caso sarebbe stato ripreso più volte da Hollywood.² Un nuovo medium (il cinema sonoro) cannibalizzava insomma un vecchio medium (il teatro) secondo il meccanismo tipico della storia dei mass media. La formula del backstage peraltro rappresentava del 'dietro le quinte' solo certe tensioni insite nel lavoro teatrale, non includendo ad esempio quelle di tipo etnico e di genere.³ Salvo pochissime eccezioni, tutti gli attori e i ballerini erano bianchi. La formula del backstage presentava un chiaro vantaggio: quello di legittimare il doppio binario tipico del musical, secondo cui il *ductus* narrativo si accompagna a numeri danzati e cantati, rendendo spontaneo e soprattutto realistico il passaggio dalle sezioni recitate alla danza 'naturale.'

Nel 1933, anno in cui la società americana era ancora affondata nella Depressione, e a pochi mesi dalla morte di Ziegfeld, non si trattava tanto di trasformare una commedia di Broadway in un film, come era stato fatto, quanto di mettere a punto prodotti originali che, nel loro impiego consistente di masse, potessero inserirsi anche meritoriamente tra le iniziative in grado di dare un po' d'ossigeno all'industria cinematografica.⁴ Il 9 novembre del '32 Roosevelt aveva sconfitto il presidente in carica Herbert Hoover. I fratelli Warner erano accaniti rooseveltiani: Jack Warner era a capo del dipartimento cinematografico dei Democratici, e, contemporaneamente agli inizi delle riprese di *42nd Street*, nel settembre del '32 curò a Los Angeles i grandi raduni di

¹ Meditando ulteriormente negli anni Novanta sulle proprie convinzioni e in particolare ragionando sulle teorie 'recezioniste' di H.R. Jauss, Altman ha accostato allo studio sintattico (linguistico) del film (e del musical in particolare), su cui è incentrato il suo *The American Film Musical*, riflessioni mirate all'"orizzonte di attese" (*Erwartungshorizont*) del pubblico, della critica e in genere a tutte le circostanze (inerenti alla produzione, la distribuzione, le star, ecc.) che fanno sì che un certo film venga commercializzato e recepito come appartenente a un determinato genere. Da queste considerazioni è nato il volume del 2004 già menzionato, *Musical/Genere*. Molte delle osservazioni avanzate da Altman nella sua monografia del 1987 sulla struttura sintattica del musical americano fino agli anni '70 restano nondimeno valide: altro è la sintassi linguistica, e altro le strategie di comunicazione e le pratiche di vendita e fruizione messe in atto da produttori, pubblico e critica.

² Ciò a partire dalla versione Vitaphone a colori del 1929, *Gold Diggers of Broadway*. I 'cercatori d'oro' del titolo veniva ironicamente inteso al femminile: le ragazze povere scritturate come chorus girls erano rappresentate in cerca degli *sugar daddies* (i ricchi paparini) che le potessero strappare dai bassifondi, assicurando loro una vita lussuosa.

³ I tre interpreti neri di *42nd Street* svolgono i pochi mestieri che era possibile ai neri praticare nel cinema di quest'epoca, quello di cameriera, lustrascarpe, uomo d'ordine nelle strade. Nella sequenza che mostra gli eventi che si succedono sulla 42nd Street e che fa parte del 'numero' finale, vengono inquadrati per pochi secondi alcuni ragazzini neri che danzano il tip-tap. Sono gli stereotipi dei tempi. Sia in teatro che nel cinema vigeva allora la regola della non mescolanza di bianchi e neri.

⁴ Di fatto la produzione di musical, molto intensa subito dopo l'avvento del sonoro, era entrata in crisi nei primi anni '30: l'enorme successo di *42nd Street* imprimerà una nuova forte spinta a questo genere cinematografico.

massa in cui Roosevelt enunciò il proprio programma per una radicale svolta legislativa ed economica (Hoberman 1993, 27-28).⁵ La Warner produsse ben tre backstage musical nel 1933: dopo *42nd Street*, *Footlight Parade* [Viva le donne!] e *Gold Diggers of 1933* [La danza delle luci]. Tutti e tre hanno elementi in comune, a partire dai più importanti collaboratori.⁶ *42nd Street*, presentato dalla Warner nella campagna promozionale come “a new deal in entertainment” (Hoberman 1993, 32),⁷ respira di quel senso di scoramento, paura, ma anche di audacia e speranza che accompagnò l’ascesa di Roosevelt. Esso voleva porsi in qualche modo come esemplare rispetto ai numerosi musical di backstage prodotti fino ad allora, e ciò anche nel titolo: la “naughty, bawdy, gawdy, sporty 42nd street” (come recita l’ultimo verso del *song* eponimo) che dà il titolo al film era, specialmente attorno all’intersezione con Broadway, in Times Square, proprio il centro del quartiere teatrale. Non a caso i titoli di testa di *42nd Street* scorrono all’interno di una veduta aerea filmata di grattacieli newyorchesi e poi in un close-up delle targhe della 42nd Street East e West, nonché di alcune delle strade ed avenues che la 42nd incrocia. Non sfuggono allo spettatore le folle in basso sui marciapiedi, mentre assordano lo strombazzare dei clacson, il rombo dei motori e i fischi dei vigili.⁸ *42nd Street* non esitava a usare toni duri per rappresentare la realtà metropolitana, contrapponendola ai luoghi inesistenti di musical come, ad es.

⁵ Un treno, chiamato ‘42nd Street Special,’ su cui erano vari attori e chorines, e decorato con la scritta luminosa ‘Better times,’ accompagnò la ‘prima’ del film a Denver, Colorado, e fu a New York in tempo per partecipare alla sfilata dell’Inauguration Day (Hoberman 1993, 33).

⁶ A parte il regista (Lloyd Bacon per *42nd Street* e *Footlight Parade*, e Mervyn LeRoy per *Gold Diggers of 1933*), i ‘numeri musicali’ sono sempre affidati al duo formato da Harry Warren (musica) e Al Dubin (lyrics), Busby Berkeley è incaricato delle danze, e la coppia protagonista è formata da Ruby Keeler e Dick Powell. La Warner presentò al pubblico *Gold Diggers of 1933* nella stessa settimana di giugno in cui il Congresso varò il National Recovery Act (NRA). In *Footlight Parade* l’attore James Cagney si segnalava anche come danzatore: la sua danza impettita, spavalda, col mento in avanti e il corpo bilanciato sulla pianta dei piedi va riferita ad una prevalenza dello stile sud-irlandese del tip-tap, forma di danza che era nata come fusione di ascendenze irlandesi, nere e inglesi. Questo stile si può vedere in una parte del ‘numero’ ‘Shanghai Lil’ di *Footlight Parade*, in *Yankee Doodle Dandy* (*Ribalta di gloria*, 1942), biopic di un grande del vaudeville, George Michael Cohan, e in *Seven Little Foes* (*Eravamo sette fratelli*, 1955), dove Cagney appare in un duo con Bob Hope. Cagney aveva recepito lo stile di tip-tap ‘buck-and-wing’ di Cohan, e lo trasmise ad altri danzatori, tra cui Gene Kelly, non a caso come lui, di origini irlandesi. Il *buck*, termine con cui a fine ‘800 negli Stati Uniti era chiamato il tip-tap, consisteva in una danza percussiva con i piedi del tutto posati a terra che battevano un tempo di 2/4 e 4/4. Il *wing* consisteva in un passo laterale che ritmicamente raschiava o ‘spazzolava’ il suolo. Nel ‘buck-and-wing’ non c’era elevazione, il corpo era leggermente piegato all’altezza della cintura ed il movimento era per lo più confinato dalla vita in giù.

⁷ Si riprendeva chiaramente la famosa frase di Roosevelt: “I pledge myself to a new deal for the American people” (*Democratic Convention Acceptance Speech*, in Franklin D. Roosevelt Library and Museum, fdrlibrary.org/dnc-curriculum-hub [22 settembre 2019]). Ne derivò, come è noto, lo slogan ‘New Deal.’ Nel ‘33 Warner inserì nei cartelloni dei suoi film il simbolo della NRA: un’aquila blu ad ali spiegate.

⁸ Questa sequenza era indebitata colle riprese aeree di grattacieli dei titoli di testa di *The Broadway Melody* (1929) che aveva stabilito filmicamente il quartiere come mecca del teatro. Si era trattato del primo musical della MGM e del primo film ‘all talking-all singing-all dancing,’ come lo definì la promozione: in esso per la prima volta si era messo a punto il processo di pre-registrazione, play back e doppiaggio (la cosiddetta lip-synchronization, o lip-synch), che liberava attori, cantanti e ballerini di tip-tap dalla costrizione della vicinanza al microfono, permettendo riprese mobili e inquadrature variate. Non a caso René Clair commentò che con *The Broadway Melody* il sonoro aveva finalmente trovato la sua forma: “né teatro né cinema ma qualcosa di completamente nuovo” (cit. in Barrios 2010, 67).

Love Parade, con ambienti aristocratici di matrice europea e tipici dell'operetta. Nel contempo mitizzava New York come capitale della modernità: questo mito costituirà un filo rosso nella storia del musical americano, assieme al mito di Parigi, vissuta come la capitale del 'vecchio mondo,' e ritenuta un modello di raffinatezza insuperabile soprattutto nell'ambito teatrale.

Adattamento cinematografico di un romanzo di Bradford Ropes, un chorus boy di Broadway, che di intrighi sottostanti alle recite teatrali ovviamente se ne intendeva,⁹ *42nd Street* snocciola ciò che avviene soprattutto dietro le quinte prima della messinscena di una commedia recitata, cantata e danzata, *Pretty Lady*. Le caratteristiche sintattico/strutturali del genere musical identificate da Altman sono lì: la sua tipica struttura dualistica si avvale di una doppia vicenda amorosa, l'una, secondaria, tra la protagonista ingaggiata per la commedia, Dorothy Brock (interpretata da Bebe Daniels) e un suo innamorato, Pat (George Brent), che diversamente da lei non è riuscito nell'ascesa dal vaudeville a Broadway, e l'altra vicenda, quella principale, tra una novellina, Peggy (interpretata da Ruby Keeler),¹⁰ spesso chiamata 'kid' nel film per la sua freschezza e ingenuità, e l'attor giovane dello spettacolo, Billy (Dick Powell), che l'esperienza nell'ambiente sembra aver lasciato ancora immune da quegli aspetti del far teatro additati come moralmente riprovevoli. La storia, e il suo adattamento filmico, sottolineano infatti gli aspetti immorali legati, secondo la coscienza comune dell'epoca, alla professione delle ballerine e delle attrici, e su cui esisteva un'abbondante letteratura scandalistica anche in Europa. La strumentalizzazione del sesso, a vantaggio sia della donna (per ricavarne lavoro e denaro) che dell'uomo che gestisce più o meno potere (dai finanziatori dello spettacolo, ai registi e a tutti coloro che possono vantare un 'di più' in termini di potere commerciale rispetto alla donna) viene messa in bella vista nel film, e anche cinicamente.¹¹ Ma è innegabile che nella storia a lieto fine soprattutto dei giovani Peggy e Billy si voglia mostrare la possibilità di una condotta virtuosa e di conseguenza riscattare il mondo dello spettacolo da una fama negativa: è una finalità per niente incongrua rispetto al New Deal rooseveltiano, che manderà in pieno vigore nel '34 il già esistente Motion Picture Production Code (il cosiddetto Codice Hays), che stabiliva precise regole morali cui produttori e registi dovevano attenersi. La figura determinata del regista dello spettacolo, Julian Marsh (Warner Baxter), il quale riesce con ferrea volontà a superare ogni intralcio e a realizzare lo spettacolo, poteva ben suggerire al pubblico che solo una persona forte e anche spregiudicata poteva, e anzi

⁹ Il primo adattamento cinematografico fu di Whitney Bolton e James Seymour, e quello definitivo di Rian James, che inserì battute frizzanti e osé in slang per caratterizzare realisticamente l'ambiente del backstage.

¹⁰ Keeler aveva seguito corsi di ritmica, di tip-tap ed anche danza classica alla scuola del Metropolitan. Era apparsa in vari spettacoli di Broadway finché il matrimonio con la star del sonoro, Al Jolson, la lanciò verso Hollywood.

¹¹ Ancorché gli aspetti più marcatamente osé del racconto di Ropes fossero stati eliminati, restano nel film battute pesanti. Di Ann (Ginger Rogers) si parla come 'Anytime Annie.' "Say — who could forget her! She only said no once, and then she didn't hear the question!" (Fumento 1980, 71). Pur così rappresentato, il personaggio di Ann sarà risolutorio rispetto alla riuscita dello spettacolo, e lancerà Rogers verso i film con Astaire che costruiranno la sua carriera.

doveva prendere in mano le sorti collettive per il bene di tutti.¹² In questo senso *42nd Street*, come gli altri due musical Warner dello stesso anno, sono fortemente segnati dall'ideologia rooseveltiana.

Il trattamento dei *song*

La qualificazione di 'musical' attribuita a *42nd Street* non è una semplice specificazione terminologica. I film musicali ereditano dalla commedia musicale teatrale dei decenni precedenti il principio del *song* come elemento fondamentale di questo tipo di intrattenimento. Sia nel teatro che nel cinema i *song* assolvono a diverse funzioni estetiche, spettacolari e comunicative. Un *song* deve innanzitutto adattarsi in qualche modo alla situazione drammatica e agganciarsi quindi alla recitazione secondo l'evoluzione della trama, un po' come l'aria nei confronti del recitativo nell'opera barocca settecentesca. Un *song* deve creare una comunicazione immediata col pubblico e fissarsi ben bene nella mente perché da esso deriva il successo della commedia musicale non solo nell'immediato della rappresentazione, ma nella diffusione, attraverso i dischi, la radio e come supporto musicale delle danze di sala. Naturalmente anche il talento dell'interprete conta parecchio per il successo che il *song* può riscuotere sia nella versione teatrale che in quella cinematografica. Per imprimere nella mente degli spettatori i *song* che si prevede possano avere un notevole successo, la commedia musicale deve ricorrere alla ripetizione. Si deve combinare la struttura drammaturgica della commedia in modo che essi siano ripetuti una o più volte.

Con l'evolversi della commedia musicale in forme più complesse, verso la fine degli anni '20, altri meccanismi vennero sperimentati. In *Show Boat* (1927, musica di Jerome Kern, lyrics e libretto di Oscar Hammerstein II), per narrare una vicenda che si svolge durante diversi decenni il compositore scrisse un *song* di grandissimo successo, 'Ol' Man River' (parafraresi di uno spiritual, *Deep River*) che, ripreso più volte, sta a rappresentare lo scorrere eterno del fiume, e quindi la dimensione del tempo ciclico. Sempre in *Show Boat* la ripresa dell'incipit di altri *song* del musical o di altri *song* tout court sono principi drammaturgico-musicali del teatro operistico (come i temi di reminiscenza) adattati alla dimensione della commedia musicale.

La nascita del cinema sonoro offrì nuovi modi di valorizzare i *song* destinati ad avere successo (i cosiddetti 'hits'). Busby Berkeley, che conosceva perfettamente le regole della drammaturgia teatrale, le riprese e le innovò avvalendosi delle tecniche proprie del

¹² Mark Roth (Altman 1981, 41-56) ha osservato che nei mesi che precedettero le elezioni del '32, da più parti, su suggestione di quanto avveniva in Europa, si evocò negli Stati Uniti la necessità di un dittatore. Se *42nd Street* si chiude con l'immagine del regista, che, pur dopo il successo dello spettacolo, si lamenta tutto solo nella certezza che il proprio nome verrà dimenticato a favore della nuova stella (e per questo secondo Roth sarebbe un personaggio tipico di un'era pre-rooseveltiana), nel successivo musical della Warner, *Footlight Parade*, la capacità del direttore di unirsi ai suoi subordinati e danzare assieme a loro per riuscire a accaparrarsi una importante scrittura, ben mostra l'ideologia di questi musical Warner del '33: tutti i cittadini debbono collaborare in modo egualitario per conquistare il benessere collettivo.

cinema sonoro. Le sue mansioni alla Warner Bros concernevano essenzialmente le sequenze musicali dei film. Soltanto nel caso di due film (*Gold Diggers of 1935* e *Hollywood Hotel*, del 1937) della quindicina a cui collaborò per questi Studios, si occupò anche delle sequenze parlate. Per gli altri film, ivi compreso *42nd Street*, si occupò esclusivamente della parte danzata.

I *song* del musical furono commissionati a Harry Warren e Al Dubin, una coppia di creatori di *song* che proveniva da Tin Pan Alley, la mitica strada di New York che era diventata un'autentica industria dei *song* per tutti gli usi. Gerald Mast (1987, 116-143) identifica alcune caratteristiche salienti nel trattamento del *song* e nel carattere dei *song* composti per i film della Warner cui il duo collaborò per la trilogia di musical prodotta dalla Warner nel corso del 1933.¹³ Egli individua tre tipi di *song*. Un primo allude a un luogo deputato per gli incontri amorosi tra le coppie, sposate o no (nel caso di *42nd Street*, 'Shuffle Off to Buffalo,' si riferisce alle Cascate del Niagara, luogo divenuto già meta turistica e popolare per la luna di miele). Un secondo tipo riguarda un *song* che dà origine a un numero astratto-geometrico, basato su un oggetto visivo o un'idea (nel caso di *42nd Street*, 'I'm Young and Healthy'). Un terzo tipo di *song* dà origine a un numero di carattere più sociale (il *song* eponimo '42nd Street'): il suo testo si riferisce anche e soprattutto alla mescolanza di ceti sociali diversi in questa strada di New York. Mast riconosce tre modi di trattamento musicale in riferimento ai tre tipi di *song*: "un vivace fox-trot dalla struttura AABA" nel primo caso, una melodia ben ritmata nel secondo, e infine un *song* in modo minore, in un tempo di marcia o che suggerisce un tempo di marcia (Mast 1987, 124). Questi caratteri sono però un po' troppo generici e non permettono di cogliere gli aspetti salienti della comunicazione musicale. La coppia Warren-Dubin costituì in effetti una presenza importante nel mondo del *song* americano e dei suoi risvolti teatrali. Nonostante il gran numero di *song* di successo prodotti come coppia o singolarmente, e spesso ripresi anche in ambito jazzistico come basi per l'improvvisazione, questo duo non viene considerato alla stregua di altre coppie famose celebri o, presi singolarmente, di altri *songster* o *lyricist*. In effetti i loro *song* sono di una notevole efficacia comunicativa, ma sia da un punto di vista musicale che poetico non sono all'altezza di quelli dei fratelli George e Ira Gershwin, di Jerome Kern, Oscar Hammerstein II e Cole Porter, per limitarsi ad alcuni dei giganti delle prime stagioni del *song* e del musical americano. Tale efficacia comunicativa deriva da una buona mistura di alcuni elementi: l'utilizzazione di motivi semplici — da un punto di vista sia melodico che armonico — e ricchi di stimoli ritmici (ritmi puntati, introduzione di terzine, sincopi, etc.). L'insieme di questi elementi attribuisce a questi *song* un carattere danzante o marziale, che li rende particolarmente atti sia a rappresentazioni sceniche di tipo coreografico, sia ad esser utilizzati come musica da ballo o come motivi per l'improvvisazione jazzistica. Anche il rapporto fra musica e lyrics è molto semplice, basato com'è sulla regolarità rimica ad ogni costo. Se ne dà qui un solo esempio. Per far

¹³ Il capitolo dedicato a Busby Berkeley è intitolato significativamente *The Kaleidoscope Waltz*.

rimare “away”, della frase “I’d keep away,” con la fine della seconda sezione di “I’m Young and Healthy,” Dubin utilizza l’espressione “A’ say.”

Il chorus intero segue il seguente schema:

A I’m young and healthy, and you’ve got **charms**; / it would really be a **sin** not to have you **in my arms**.

A I’m young and healthy, and so are **you**; / when the moon is in the **sky**, tell me, what am **I** to **do**?

B If I could **hate ‘you,’** I’d keep **away** / but that ain’t my **nature**, / I’m full of vitamin **‘A’ say**.

A I’m young and healthy, so let’s be **bold** / in a year or two or three / may be we will be too **old**.

La rima a tutti i costi fa parte di un meccanismo in cui la ripetizione è il principio fondamentale: ripetizione tematica, ripetizione ritmica, ripetizione rimica, ed anche e soprattutto ripetizione come fondamento della struttura formale. La formula AABA in frasi regolari non è esclusiva delle canzoni appartenenti alla categoria 1, ma è uno schema pressoché fisso. Il che significa che nel *song* la melodia iniziale è ripresa due volte (e quindi la si ascolta tre volte).

Tale meccanismo ripetitivo è poi ingigantito da Berkeley nel suo trattamento cinematografico. In *42nd Street* vi sono quattro canzoni principali: oltre alle tre menzionate e categorizzate da Mast, ‘You’re getting to be a habit with me,’ è una dichiarazione d’amore in cui si afferma la necessità di restare a fianco della beneamata tutti i giorni, con la regolarità dei riti quotidiani, come sorbire il caffè o il tè: “Oh, I can’t break away, / I must have you every day; / as regularly as coffee or tea,” intonata nella ripresa di A su un tema giocato sull’alternanza di ritmi puntati e di terzine. Poiché A è ripetuto due volte sia all’inizio del chorus, sia nella sua ripresa, dopo una piccola deviazione di B — il cui ritmo è basato su ritmo puntato e sincopi —, quando il chorus è eseguito per intero lo si ascolta quattro volte, leggermente variato e prolungato alla fine (**A'**), alla seconda ripresa dopo **B**:

A Ev’ry kiss, / ev’ry **hug** / seems to act just like a **drug**; / you’re getting to be a habit with me.

A Let me stay in your **arms**, / I’m addicted to your **charms**; / you’re getting to be a habit with me.

B I used to think your love was something that **I** / could take or leave **alone**, / but now I couldn’t do without my **supply**, / I need you for my **own**.

A Oh, I can’t break **away**, / I must have you ev’ry **day**; / as regularly as coffee or **tea**.

A' You’ve got me in your clutches, and I can’t get **free**; / you’re getting to be a habit with **me**, / (can’t break it!) You’re getting to be a habit with **me**.

Il gioco delle rime in relazione alla ripetizione tematica trasforma il chorus di ‘You’re Getting to Be A Habit with Me’ in una sorta di filastrocca. E questa sorta di regressione all’infanzia del pubblico, specialmente quello anglofono, fa parte di uno dei principi

fondamentali del successo del musical basato su questo tipo di *song*: è una sorta di ritorno all'infanzia personale, linguistica e musicale ad un tempo.

Questo *song*, assieme a quello eponimo, '42nd Street,' è ripreso costantemente nel corso del film, sia durante le prove del musical *Pretty Lady*, sia in altre occasioni. Ad esempio, è utilizzato come musica di sottofondo quando Dorothy Brock è al caffè col suo innamorato Pat (23:25-24:50), o quando gli stessi personaggi, nell'alloggio di Pat, parlano del loro destino e Dorothy decide che per il bene di entrambi è meglio si separino (39:45-40:21).¹⁴ Ciò fa sì che, moltiplicando il numero di ripetizioni tematiche insite nel *song* per il numero di volte in cui esso viene interamente o parzialmente ripetuto nel corso delle prove del musical o come musica di sottofondo (7 in tutto, tenendo anche conto che esso ricorre già nel corso dei titoli di testa e ritornerà per l'ultima volta nella sequenza finale in cui il regista è ripreso nella sua sconsolata solitudine dopo il successo del musical), si giunge a un totale vertiginoso. Con il risultato che anche lo spettatore meno dotato di memoria musicale dopo aver visto il film rimarrà ossessionato da questa melodia per un bel po' di tempo.

Lo stesso vale per il *song* eponimo, '42nd Street,' anch'esso già ripetitivo di per se stesso. In questo caso il motivo è una sorta di fanfara in modo minore che inizia sulle note della triade fondamentale per poi discendere verso la tonica non senza qualche scivolata cromatica. Mentre la triade ascendente è in ritmo piano e occupa tre battute, la triade discendente conclusiva è una brusca discesa in due battute con sincope su 'Second' di '42nd Street.' Nel caso di questo *song*, il gioco delle rime è ancor più ripetitivo, basato com'è sulla iterazione delle rime in 'eet' di 'Street'.

A Come and **meet** these dancing **feet**, / on the avenue I'm taking you to / Forty Second **Street** **A** Hear the **beat** / of dancing **feet**, / it's the song I love the melody of, / Forty Second **Street**.

B Little '**nifties**' from the **Fifties**, / innocent and **sweet**; sexy **ladies** from the **Eighties**, / who are **indiscreet**.

A They are side by **side**, / they're **glorified** / where the underworld can **meet** the **elite**, / Forty Second **Street**.

Coda naughty, bawdy, gawdy, sporty, / Forty Second **Street**.

Anch'esso già presente nei titoli di testa e immediatamente messo in relazione a vedute di New York e al suono del traffico metropolitano, il *song* è ripreso diverse volte nel corso delle prove dello show per esplodere poi verso la fine del film in un'interpretazione di Ruby Keeler, prima canora, poi danzata con uno scatenato tip-tap, e infine proiettata all'esterno, in scenette della città che illustrano appunto visivamente la mescolanza di etnie, tipi umani, personaggi e ceti sociali diversi, di cui parla il *song*. Più ridotti rispetto agli altri film dello stesso anno, seppur presenti, sono i giochi visivi geometrici e circolari tipici di Berkeley. Ciò dipende probabilmente dal fatto che

¹⁴ D'ora in poi il riferimento è a *42nd Street*. 2013. DVD. Turner Classics Collection.

l'intenzione del regista e dei produttori era di mettere in particolare rilievo il tema sociale. Julian Marsh è un personaggio che non ricerca soltanto il proprio interesse personale, prestigio e successo economico, ma che con il sacrificio della sua vita privata e della sua stessa salute, incarna il modello dell'impresario che salva non solo la propria azienda, ma anche i propri dipendenti. Siamo nel '33, in piena Depressione e all'inizio del New Deal. Anche per Peggy Sawyer vale un discorso simile: salvando il musical, non persegue soltanto un successo personale, ma salva dalla disoccupazione un numero rilevante di colleghi. Missione, che peraltro le viene affidata da Julian Marsh per inchiodarla alle sue responsabilità.¹⁵ Peccato che l'interpretazione dell'attrice che la impersona sia piuttosto mediocre.

Degli altri due *song* menzionati e categorizzati da Mast, soltanto 'I'm Young and Healthy' è reiterato. Una prima volta lo si ascolta come sottofondo alla festa nell'appartamento di Dorothy Brock (50:24 – 52:20). Una seconda volta, cantato per intero, versi e chorus, da Billy Lawler (Dick Powell) che si rivolge ad una bionda platinata (Toby Wing) e dà inizio al caleidoscopio finale, che si avvale di piattaforme girevoli e dei geometrismi caratteristici di Berkeley (1:18:00 – 1:21:58). Questa sequenza è preceduta da un'altra anch'essa allusiva a relazioni sessuali, ma questa volta meno licenziosa perché del tutto legalizzata dal vincolo del matrimonio (1:12:39 – 1:17:20).

Naturalmente il *song* che dà origine a questa sequenza matrimoniale è 'Shuffle off to Buffalo,' intonato dapprima dalla coppia di sposi, poi danzato e infine ripreso dalle chorines a gruppi di due, tre, e poi dall'insieme delle voci. La scena, ambientata nel treno che reca la coppia di giovani sposi e la troupe di chorines e attrici alle Cascate del Niagara, termina con un nero che recupera le scarpe delle ballerine per pulirle. Il gesto di spazzolare le scarpe è un'allusione simbolica non troppo velata all'atto sessuale.

Questo *song* è un'altra filastrocca in ritmo per lo più puntato con scivolamento cromatico in corrispondenza dell'invocazione ("Ooh!"), sempre in forma AABA, con B in ritmo piano:

A I'll go home and get my **panties**, / you go home and get your **scanties**, / and away we'll go / Mm! / **Off**, we're gonna **shuffle**, / shuffle off to **Buffalo**.

A To Niagara in a **sleeper**, / there's no honeymoon that's **cheaper**, / and the train goes **slow (Ooh!)** / **Off**, we're gonna **shuffle**, / shuffle off to **Buffalo**.

¹⁵ "Now listen to me", le dice prima dello spettacolo. "Two hundred people / two hundred jobs / two hundred thousand dollars / five weeks of grind / and blood and sweat / depend on you. It's the life of all these people who have worked with you. [...] You can't fall down / you *can't* / Your future's in it / my future's in it / and everything that all of us have is staked on you / [...] Now keep your feet on the ground / and your head on those shoulders of yours / and go out / and Sawyer — you're going out a youngster / you've GOT to come back a star!" (Fumento 1980, 182).

B Someday, the stork may pay a **visit** / and leave a little **souvenir** / Just a little cute what **is it**/ but we'll discuss that later **dear**.

A For a little silver **quartet**, / we can have the pullman **porter** / turn the light down **low** (**Ooh!**) / Off we're gonna **shuffle**, shuffle off to **Buffalo**.

Un altro *song*, che però ricorre soltanto nel corso delle prove, è 'It Must Be June.' La prima volta che ricorre intonato dal coro e con l'accompagnamento del pianoforte in una rapida sequenza (15:00-15:32), la cinepresa inquadra anche la partitura.

La frequenza con cui i *song*, per intero o a frammenti, compaiono nel corso del film, trasforma il tradizionale principio del *song* legato a un affetto, una vicenda, una narrazione. Anche le immagini musicali, come le immagini visive, soggiacciono al principio del montaggio, un principio che è in sintonia con le sperimentazioni delle avanguardie dell'epoca.

Busby Berkeley tra coreografia e regia

In *42nd Street* sono frequenti le danze durante le prove,¹⁶ e le danze durante lo spettacolo di cui il film racconta la preparazione, oppure le danze evocate dai *song*. Nei titoli di testa del film Berkeley viene accreditato come ideatore della messa in scena (*staging*) e della regia (*directing*) delle danze. Ruby Keeler affermò di avere coreografato sempre lei stessa le sue routine (Frank 1990, 35).¹⁷ In quella più estesa, sul *song* '42nd Street,' l'attrice danza il tip-tap in stile 'buck and wing' col busto leggermente inclinato.¹⁸ All'epoca le scarpe da tip-tap avevano soles di legno, e mancavano delle piastrine di metallo (i *tap*) che cominciarono a usarsi alla fine degli anni '20: se la suola era di legno, il piede doveva battere forte a terra per produrre sonorità. La danza necessitava di gambe forti e il suono comunque era assai meno nitido che nel tip-tap 'soft-shoes,' per cui si usavano scarpe colla suola di pelle.¹⁹ In quest'epoca la qualità dell'esecuzione si misurava non solo dal punto di vista visivo ma anche da quello sonoro: negli anni '40, quando allo swing succederà il bebop, l'aspetto sonoro del tip-tap diventerà molto più importante di quello visivo, tanto che alcuni grandi danzatori,

¹⁶ Per le sequenze relative alle prove si guardi a 24:56-26:05; 27:36-28:18; 35:53-36:27; 39:21-40:05 (in quest'ultimo tratto gambe e volti delle chorines si moltiplicano in dissolvenza).

¹⁷ Vi è invece chi ha affermato che esse furono sempre create da Bobby Connolly, ancorché non venisse mai accreditato (Billman 1997, 374). Di Connolly, autore delle danze di parecchi film, si ricorda in particolare 'We're Off to See the Wizard,' danzato da Judy Garland, Bert Lahr, Ray Bolger e Jack Haley in *The Wizard of Oz* (Il mago di Oz, 1939).

¹⁸ La sua routine (1:22:53-1:23:24) integra varie modalità di tip-tap, tutte riconducibili al tipo di prevalente ascendenza irlandese (Valis Hill 2010, 119). Sul 'buck-and-wing' si vada alla nota 6.

¹⁹ Una delle più grandi attrici-danzatrici-cantanti di Ziegfeld, Marilyn Miller, danza anche lei collo stesso tipo di scarpe nel film *Sally* (1929). Cfr. il 'numero' 'All I want to do do do is dance' in <https://www.youtube.com/watch?v=LaEA1V3OTVA> (21 settembre 2019).

come Babe Lawrence, incisero dischi come veri e propri musicisti. Non bisogna dimenticare che, all'epoca in cui *42nd Street* venne realizzato, le sonorità erano ancora pre-registrate, ed è possibile che altri abbia provveduto a integrare il tip-tap di Keeler della parte sonora, aspetto cruciale di questa danza.²⁰ Quanto all'unico numero formale, 'It Must Be June' (con Bebe Daniels e cinque danzatori), alla successiva sequenza di prove con danzatori e danzatrici che manipolano grandi ghirlande di fiori (sullo stesso *song*), e alla chorus line che appare subito dopo la levata del sipario sullo show, Berkeley ha sicuramente seguito le formule spettacolari in voga a Broadway. Vi aveva lavorato infatti come regista, anche se mai con Ziegfeld, dal '25 al '30. Certe routine di danza erano consolidate e se ne avvalevano tutti i coreografi che passarono dal teatro al cinema: i dance director Sammy Lee (MGM), Seymour Felix (Fox), il già citato Bobby Connolly (attivo per vari studios). Erano sequenze composte di varie forme di tip-tap, per lo più prive di elevazione, secondo una tipologia caratteristica in voga negli anni '20 e '30, di rotazioni e saltelli eseguiti senza spostarsi nello spazio, di marce (il tipico 'Ziegfeld walk': un passo avanti col piede frontale rispetto al pubblico sul primo *beat* di un tempo in 4 e un passo dell'altro piede a raggiungere il primo sul terzo *beat*), di corse e sfilate ritmiche e all'unisono (Cohen 1996, 56-57). Esisteva dunque una tradizione teatrale che si trasferì al cinema, dove fu soprattutto Berkeley a espanderla, portandola a configurazioni inedite.

È nei tre e soprattutto negli ultimi due 'numeri' che accompagnano il quarto d'ora finale di *42nd Street*, che infatti possono apprezzarsi alcuni degli aspetti stilistici per cui Berkeley è rimasto giustamente famoso e viene ancora citato nei film.²¹ I tre 'numeri' si presentano come parte del musical *Pretty Lady*. Il primo, il già citato 'Shuffle off to Buffalo,' potrebbe ancora verisimilmente farne parte per motivi tematici, mentre la stessa cosa non può dirsi per gli altri due, 'I'm Young and Healthy' e '42nd Street.' In 'Shuffle off to Buffalo' si apprezzano diverse inquadrature, tra cui anche quella con cui la danza veniva tradizionalmente filmata, e cioè posizionando la cinepresa in platea, al 5° posto della seconda fila, così da fingersi l'occhio di uno spettatore in teatro. Viene rappresentata una scena su cui un treno si apre a mostrare una serie di cuccette in cui

²⁰ È quanto avvenne, sembra regolarmente, col tip tap di Gingers Rogers nei film da lei interpretati assieme a Fred Astaire. Questi doppiava il proprio tip-tap, mentre quello di Ginger era doppiato da Hermes Pan, che inoltre talvolta coreografava le sue routine con Astaire e le provava con quest'ultimo prima di lei (Croce 1972, 88). Il doppiaggio del tip-tap di Rogers è confermato da Franceschina 2012 (capitolo 4: "The Man Who Danced with Fred Astaire," *passim*), e da Mueller (1986, 16). Nella sua autobiografia Rogers si limitò a citare il 'numero' 'I'll be hard to handle' (nel musical *Roberta*, da lei pure danzato con Astaire), come l'unico in cui il loro tip-tap non fu doppiato, perché, dato il tipo di pavimento, le sonorità risultarono perfette (e dunque anche le risatine della coppia mentre danza sono rimaste registrate) (Rogers 2008, 162). Il possibile (e all'epoca consueto) scarto tra chi appariva come danzante nel film e chi di fatto produceva i suoni associati alla danza pone un chiaro problema di autorialità particolarmente per una danza che, come il tip-tap, ha una doppia componente parimenti importante, visiva e sonora.

²¹ Persino in un film come *Big Lebowski* [Il grande Lebowski], dei fratelli Coen, in cui il protagonista sogna di volare disteso (supino e bocconi), tra le gambe delle girls disposte a 'V' rovesciata, una delle inquadrature più osé di Berkeley, su cui si veda oltre nel testo.

cantano o occhieggiano coppie di attrici, oltre alla coppia principale, formata da Ruby Keeler ed un altro attore.²²

A parte i sottintesi erotici alla Lubitsch, cui si è già accennato, 'Shuffle off to Buffalo' non è particolarmente originale dal punto di vista della danza, e fa riflettere il fatto che, pur corrispondendo il suo titolo anche a un vecchio tipo di tip-tap, questa danza non vi si esegua: probabilmente l'impossibilità di scritturare danzatori neri deve essere stata determinante al riguardo. Nel 'numero' successivo, 'I'm Young and Healthy,' le novità apportate da Berkeley si fanno invece evidenti: la composizione del discorso visivo avviene in sala di montaggio, dove varie tipologie di ripresa, realizzate con una sola macchina (invece che le 4 usate all'epoca), e funzionali a collegare seppur minimamente il 'numero' alla scena del teatro in cui la storia vorrebbe situarlo, si accompagnano a straordinarie riprese dall'alto, realizzate grazie ad una elevazione a dismisura della gru.²³ A questo si arriva gradatamente, giacché il 'numero' si apre con Dick Powell che, cantando, va a sedersi su una panca dove lo aspetta una danzatrice, Toby Wing. Dopo il primo chorus, la panca affonda lentamente nel suolo e i due si ritrovano su una piattaforma circolare rotante attorno a cui stanno sdraiati 16 danzatori. Dopo varie evoluzioni, i corpi supini delle chorines e dei chorus boys (cui spetta una funzione di supporto) appaiono disposti in senso circolare: sollevando ritmicamente il busto o spostando le gambe accostate ambedue a destra o a sinistra, essi creano incidenti visivi fondati sulla ripetizione che creano vere e proprie rime (concordi con quelle musicali) e fanno pulsare l'immagine come scatti di un caleidoscopio. Diverse dinamiche visive tipicamente berkeleyane si ritrovano nel numero, come la 'parade of faces' (le chorines vengono una dopo l'altra verso lo spettatore, guardandolo) e la sequenza a 'V' rovesciata: la macchina da presa passa sotto le gambe divaricate di una fila di girls fino al punto in cui lo spazio è sbarrato dai volti di Dick Powell e Toby Wing, che, anche qui, guardano direttamente lo spettatore.²⁴ La geometria visiva è sottolineata dal bianco dei costumi e dal nero delle piattaforme e dello sfondo: lo spazio manca di connotati narrativi ed il tempo si situa fuori di ogni storia. In un certo senso la 'filosofia' di Berkeley è quella del primo cinema: non è a narrare che si mira, ma a stupire, ad attrarre lo spettatore con giochi visivi. È quello che Tom Gunning ha chiamato "cinema of attractions", che mirava a sfruttare le potenzialità del nuovo medium e non a caso attrasse le avanguardie futuriste, dadaiste e surrealiste (Gunning 1990, 56).

Quale funzione assolvono i 'numeri' congegnati da Berkeley rispetto alla sintassi del musical? Come è noto, si è a lungo interpretato la storia del musical come una

²² La sequenza occupa il tempo che va da 1:11:49 a 1:16:40.

²³ Intriga constatare che Berkeley è in sintonia con le inquadrature panottiche che negli anni '30 venivano realizzate negli stadi italiani come omaggio al duce: se ne ritrovano anche in *L'Accademia dei vent'anni*, sull'Accademia Femminile di Educazione Fisica di Orvieto, un documentario peraltro debitore di certi 'numeri' di Berkeley. Cfr. *L'Accademia dei vent'anni. Realizzato presso l'Accademia femminile della G.I.L. ad Orvieto*, regia Giorgio Ferroni, 1941, e Veroli 2017.

²⁴ Tutto il numero va da 1:17:13 a 1:21:28. La sequenza a 'V' rovesciata inizia a 1.21:17. Nel 'numero' 'By a Waterfall' di *Footlight Parade*, Berkeley usa questo tipo di ripresa in modo ancora più osé, colla macchina che 'guarda' all'insù, tra le cosce delle chorines.

progressiva evoluzione verso una sempre maggiore integrazione del plot colle parti musicali e danzate. In questa visione teleologica film come *42nd Street* apparterrebbero ad una tipologia di musical che, proprio in virtù (o a causa) dei ‘numeri’ congegnati da Berkeley, è stata superata nel tempo. Se si prende nella dovuta considerazione l’unicità del genere musical, la sua storia, d’accordo con Rubin (1993, 13), va piuttosto vista come “il succedersi dei vari modi in cui si è articolata la tensione e l’interazione tra elementi miranti all’integrazione (principalmente narrativi) ed elementi che non si integrano (eminentemente spettacolari).”²⁵ D’altro canto una visione della storia del musical basata su categorie drammaturgiche proprie di altri generi musicali sembra tradire la specificità dei modi con cui il musical si è presentato nella sua storia ormai più che secolare. I ‘numeri’ di Berkeley del resto pongono ogni tipo di difficoltà a chi vuol farli rientrare a tutti i costi in una logica narrativa. In *42nd Street*, i due *song* ‘Shuffle off to Buffalo’ e ‘42nd Street’ concordano a malapena tematicamente con la vicenda, e non mandano avanti di per sé la narrazione. In ‘Shuffle off to Buffalo,’ che, come accennato, mette in atto una luna di miele alle Cascate del Niagara, Ruby Keeler ha un partner che non è Powell, e mostra una malizia di cui manca del tutto nella parte narrativa.²⁶ ‘I’m young and healthy’ è sicuramente estraneo alla storia. L’impossibilità pratica che questo ‘numero’ possa essere una parte dello show *Pretty Lady*, e che possa svolgersi in teatro,²⁷ il discorso che fa la macchina da presa nel suo itinerario (pur ricomposto a tavolino dal regista-montatore), il voyeurismo scoperto da cui sono animate certe riprese, come quella a ‘V’ invertita, lo sguardo a tratti diretto verso lo spettatore,²⁸ tutto ciò esclude che questo numero sia davvero quello che il film vorrebbe farci credere di essere, cioè una parte del plot. ‘I’m young and healthy’ esemplifica la tensione erotica che caratterizza tanti ‘numeri’ di Berkeley e che sarà evidente in altri musical pre-Codice Hays. Il corpo femminile è glorificato nelle sue forme e nella sua sensualità: tipici i costumi con bordi di pelliccia, colla cui morbidezza e sericità lo spettatore è portato a empatizzare. Ma nella moltiplicazione dei corpi, nel loro comporre configurazioni che viste dall’alto acquisiscono una loro realtà indipendente, nella frammentazione dei corpi stessi quasi in parti separate (gambe, testa, busto, braccia), in tutto ciò che serve a Berkeley per creare le sue ritmiche e rime visive, si evidenzia, si esalta e si estremizza quella divisione di genere che caratterizza il backstage musical del tempo, teatrale e cinematografico. Il maschio è il soggetto desiderante, e la donna è l’oggetto del suo desiderio: nel film la cinepresa rappresenta l’occhio dello spettatore, che è portato a

²⁵ Nell’estesa bibliografia in proposito ci limitiamo a segnalare anche McMillin 2006, 1-53.

²⁶ Bruce Babington e Peter Williams (1985, 65-72) invitano a leggere anche in questo numero l’atteggiamento eroticamente consapevole che i due autori rintracciano in ‘Pettin’ in the Park’ (in *Gold Diggers of 1933*). Babington e Williams rimangono tuttavia intrappolati nella necessità di decidere se i musical della Warner coi ‘numeri’ di Berkeley siano o meno integrati, e concludono che hanno “la loro specifica logica di integrazione” (65).

²⁷ L’eliminazione dell’arco di proscenio (col palcoscenico che si estendeva in platea), piattaforme rotanti e scale popolate di chorus girls non erano affatto estranee al musical teatrale: l’uso che ne fa Berkeley è tuttavia unico.

²⁸ Jane Feuer vede in questa pratica, non insolita nel musical di questi anni, una pura celebrazione dello spettacolo (Direct Address: Celebrating Entertainment, in Feuer 1993, 35-42).

identificarsi col maschio. La dinamica visiva in cui Berkeley dispone dell'immagine del corpo femminile (bianco), moltiplicandolo in vari modi, appiattendolo come una sagoma, usandone singoli pezzi, miniaturizzandolo e in definitiva reificandolo, giungerà a un estremo memorabile nel numero 'I Only Have Eyes for You' di *Dames* [Abbasso le donne, 1934], della durata insolita di circa 7 minuti, ottenuta ripetendo il chorus ben 9 volte.²⁹

L'ultimo 'numero' di Berkeley per *42nd Street* si dipana sul *song* eponimo, cantato inizialmente da Keeler contro un sipario scuro che si apre dopo pochi secondi su un fondale dove è rappresentata fotograficamente una via di New York. Qui si assiste alla sua più lunga sequenza di tip-tap, di circa 1 minuto.³⁰ Essa termina con l'attrice che scende dalla piattaforma in cui si trova e che ora si rivela essere il tetto di un taxi. Ecco (1:23:35) che il *song* è ripreso da un coro misto mentre la cinepresa inquadra i tanti dettagli di una strada della metropoli ricostruita in studio con botteghe, autobus, ponti e quant'altro. Tutti, adulti e bambini, professionisti e passanti danzano il charleston, conferendo alla scena una spumeggiante vivacità che non viene intaccata dalla drammatica vicenda di un uomo che si avventa con violenza contro una donna sul letto di un appartamento al primo piano e che si conclude velocemente col salto di lei dalla finestra tra le braccia di un danzatore che comincia a farla volteggiare, finché l'amante non la raggiunge e la pugnala a morte. A questo punto è inquadrato Dick Powell, che si unisce alla esecuzione del *song* proprio al verso che definisce la 42nd Street a "rhapsody of laughter and tears" (1:26:15), ed ecco arrivare danzando il plotone delle girls e dei boys che iniziano a salire una grande scalinata. Si tratta di un allestimento tipico delle scene di Broadway: non altrettanto tipico però è che ciò che si vede dopo. Disposti uno accanto all'altro sui gradini, le girls e i boys si voltano frontalmente mostrando ognuno una sagoma di grattacielo dietro cui sparisce, e per un attimo si crea un panorama della metropoli vista dal basso. Mentre continua la musica col ripetersi dei chorus (8 dall'inizio del *song*), girls e boys si spostano sui due lati della scalinata: quello che ci aspetteremmo essere una prospettiva in altezza della scalinata diventa sotto i nostri occhi, come in un disegno di Escher, una prospettiva in profondità, poiché riconosciamo la veduta di scorcio di un grattacielo che si assottiglia verso l'alto. Alla sua sommità sono affacciati Keeler e Powell che salutano lo spettatore. Quando lo zoom li inquadra sempre più da vicino, Powell ci guarda con un cenno di intesa e i due tirano giù un siparietto, che li nasconde dalla vista (1:28:09). È il finale del film.

In passato coreografi e critici di danza hanno più volte affermato che, non conoscendo alcuna tecnica di danza e chiedendo alle girls niente di più che movimenti

²⁹ La sequenza va da 1:08:22 a 1:15:03. Lucy Fisher ha identificato l'esito di questa strategia visiva violentemente maschilista come la trasformazione del corpo femminile in pura immagine, in icona (*The Image of Woman as Image: The Optical Politics of Dames*, in Altman 1981, 70-84). Naturalmente la sua posizione teorica risente fortemente degli scritti di Mulvey (1989, 14-26).

³⁰ La sequenza va da 1:22:53 a 1:23:35.

semplici e ripetuti, Berkeley non è stato un vero coreografo.³¹ Il 900 ci ha lasciato sicuramente con una diversa percezione di ciò che si intende per danza. Il talento di Berkeley sfida del resto una definizione esclusiva. La sua complessità, che sicuramente include ciò che all'epoca poteva essere chiesto a un *dance director* di Hollywood (il termine *choreographer* verrà usato nei titoli di testa dei musical solo negli anni '40), merita una trattazione che rimandiamo ad altra sede.

Dei tre film che la Warner Bros. vara nel 1933 e che sono tutti segnati nella drammaturgia e anche in qualche numero musicale dalla Depression, *42nd Street* ha il finale senz'altro più gioioso, poiché si chiude con l'*happy end* più scontato: alla fine della lunga routine di danza, i due sorridenti protagonisti in primo piano stanno per baciarsi. L'ultimo *song* di *Gold Diggers of 1933*, "Remember My Forgotten Man", connota invece questo musical di un'atmosfera luttuosa e senza risoluzione, in cui si avvertono suggestioni di certe scenografie e regie di quella Weimar che è appena caduta nel gorgo nazista. Il numero finale di *Footlight Parade* sarà "Shanghai Lil", un altro inserimento che sulle prime fa pensare ai bassifondi brechtiani (se non fosse per il tip-tap di Cagney e Keeler) e la cui atmosfera si risolve in una parata durante la quale si compone, col tipico sistema "a mosaico" di Berkeley, l'immagine di Roosevelt. Il 1933 della Warner Bros. si chiude dunque con una dichiarazione di aperto sostegno al New Deal.

42nd Street, col suo finale fuoco d'artificio berkeleyano, resta il film in cui la spettacolarità si rivela pienamente per quello che è nel musical cinematografico americano degli anni d'oro: il valore supremo nel prisma del quale congegnare tutti gli elementi dello spettacolo.

BIBLIOGRAFIA

- ALTMAN, R. (ed.). 1981. *Genre: The Musical*. In association with the British Film Institute. London, Boston and Henley: Routledge & Keagan Paul.
- . 1987. "The Show Musical." In *The American Film Musical*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press.
- . 2004. *Film/Genere* [1999]. Milano: Vita e Pensiero.
- BABINGTON, B., WILLIAMS P. 1985. *Blue Skies and Silver Linings: Aspects of the Hollywood Musical*. Manchester: Manchester University Press.
- BARRIOS, R. 2010. *A Song in the Dark: The Birth of the Musical Film*. Oxford-New York: Oxford University Press.

³¹ Così Jack Cole: "Non capisco perché si voglia parlare di danza quando si parla dei suoi film [...] Lui non guardava mai a quello che le ragazze facevano. Si preoccupava solo di creare segni filmici visivi in rapporto alle battute musicali" (Cole in Delamater 1974, 196).

- BILLMAN, L. 1997. *Film Choreographers and Dance Directors*. Jefferson, North Carolina-London: McFarland & Company Inc., Publishers.
- COHEN, B. 1996. *Ned Wayburn and the Dance Routine: From Vaudeville to the 'Ziegfeld Follies.'* Albuquerque, NM: Society of Dance History Scholars.
- COREA, A. 2008. "L'arte della danza nel musical classico di Hollywood." *Biblioteca Teatrale*, 86-88: 187-230.
- CROCE, A. 1972. *The Fred Astaire and Ginger Rogers Book*. New York: E-P. Dutton.
- DELAMATER, J. 1994. "Jack Cole Interview." In Id. *Dance in the Hollywood Musical, 191-199*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.
- DEL MINISTRO, M. 1994. "Busby Berkeley." In Id. *Il testo come sopravvivenza*, 71-83. Roma: Bulzoni.
- DURGNAT, R. 2002. "42nd Street. Choreography as Sociology." In F. La Polla, F. Monteleone (eds.). *Il cinema che ha fatto sognare il mondo. La commedia brillante e il musical*, 259-284. Roma: Bulzoni.
- FEUER, J. 1993. *The Hollywood Musical*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press.
- FISCHER, L. 1981. "The Image of Woman as Image: The Optical Politics of Dames." In R. Altman (ed.). *Genre: The Musical*, 70-84. In association with the British Film Institute. London, Boston and Henley: Routledge & Keagan Paul.
- FRANCESCHINA, J. 2012. *The Man Who Danced with Fred Astaire*. New York: Oxford University Press.
- FRANCK, R.E. 1990. *Tap! The Greatest Tap Dance Stars and Their Stories 1900-1955*. New York: William Morrow and Company, Inc.
- 42nd Street. 2013. DVD. Turner Classics Collection.
- FUMENTO, R. (ed.). 1980. *42nd Street*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- GUNNING, T. 1990. "The Cinema of Attractions. Early Films, Its Spectator and the Avant-Garde." In T. Elsaesser, A. Barker (eds.). *Early Cinema: Space-Frame-Narrative*, 56-62. London: British Film Institute.
- L'Accademia dei vent'anni. 1941. [https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/search/result.html?query=accademia+dei+vent%27anni&archiveType_string=\(1 aprile 2020\)](https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/search/result.html?query=accademia+dei+vent%27anni&archiveType_string=(1+aprile+2020)).
- MAST, G. 1987. *Can't Help Singin': The American Musical on Stage and Screen*. Woodstock-New York: The Overlook Press.
- MCMILLIN, S. 2006. *The Musical as Drama: A Study of the Principles and Conventions Behind Musical Shows from Kern to Sondheim*. Princeton-Oxford: Princeton University Press.
- MUELLER, J. 1986. *Astaire Dancing: The Musical Films*. London: Hamish Hamilton.
- MULVEY, L. 1975. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." In Id., *Visual and Other Pleasures*, 14-26. Bloomington: Indiana University Press.
- ROGERS, G. 2008. *Ginger: My Story*. New York, N.Y.: Harper Entertainment.
- ROSSO, F. 2008. *Cinema e danza. Storia di un passo a due*. Torino: UTET.
- ROTH, M. 1981. "Some Warners Musicals and the Spirit of the New Deal." in R. Altman (ed.), *Genre: The Musical*, 41-56. In association with the British Film Institute. London, Boston and Henley: Routledge & Keagan Paul.
- RUBIN, M. 1993. *Showstoppers: Busby Berkeley and the Tradition of Spectacle*. New York: Columbia University Press.
- SALIZZATO, C. 1982. *Ballare il film*. Milano: Savelli.
- VALIS HILL, C. 2010. *Tap Dancing America: A Cultural History*. New York: Oxford University Press.
- VEROLI, P. 2017. *Landscapes of Female Bodies: Panoptical Perspectives of the 1930s*. Conferenza inedita. Roma: Istituto Culturale Norvegese.