



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:

archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di laurea triennale in

Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo

Tesi triennale:

**TEMI SOCIALI NEL MUSICAL CINEMATOGRAFICO
CONTEMPORANEO: WEST SIDE STORY, THE GREATEST SHOWMAN
ED EMILIA PÉREZ**

Relatrice: Prof.ssa Giulia Lavarone

Laureanda: Angela Bellinato

Matricola: 2086868

Anno accademico 2024/2025

INDICE	
INTRODUZIONE	1
CAPITOLO I: IL MUSICAL, UNO SGUARDO SULLA SOCIETÀ	4
1.1. Storia del musical: La nascita del genere	4
1.2. La nascita del musical cinematografico	9
1.3. Il musical americano come genere ibrido: tra intrattenimento e impegno	15
1.4. Temi sociali ricorrenti nel musical	18
CAPITOLO II: WEST SIDE STORY	23
2.1 Il musical	23
2.2 Dal teatro al cinema	27
2.3 West Side Story di Steven Spielberg	37
2.4 Musical a confronto	44
2.5 Lettura contemporanea	49
CAPITOLO III: THE GREATEST SHOWMAN	52
3.1 Il musical	52
3.2 Diversità fisica ed emarginazione	57
3.3 Analisi del film	60
3.4 Lettura contemporanea	64
CAPITOLO IV: EMILIA PÉREZ	66
4.1 Il musical	66
4.2 Identità di genere e trasformazione	71
4.3 Analisi del film	74
BIBLIOGRAFIA	80
VIDEOGRAFIA	84

INTRODUZIONE

Il musical, fin dalle sue origini, è stato spesso sottovalutato e relegato a ruolo di genere minore, percepito come semplice intrattenimento leggero, caratterizzato da spettacolarità e canzoni orecchiabili. Questa etichetta riduttiva ha a lungo contribuito ad oscurare le sue capacità di affrontare tematiche profonde ed universali. Approdato dal teatro al cinema come forma di intrattenimento, ha acquisito, nel tempo, una forte consapevolezza sociale, trasformandosi in un linguaggio capace di raccontare conflitti, desideri e lotte.

Questa tesi si propone di indagare, attraverso alcuni esempi, in che modo il musical riesca a farsi portavoce di un messaggio sociale, osservando come alcune opere degli ultimi anni dialoghino con il nostro tempo e come altre realizzate in passato (in particolare il primo *West Side Story*, Robert Wise, 1961) risultino attuali ancora oggi. I tre film scelti – l'ultimo *West Side Story* analizzato anche in relazione all'originale, *The Greatest Showman* (Michael Gracey, 2017) ed *Emilia Pérez* (Jacques Audiard, 2024) – rappresentano tre approcci differenti al musical contemporaneo: ciascuno di essi porta al proprio interno tematiche sociali rilevanti, espresse attraverso modalità narrative, coreografiche e musicali diverse tra loro, aprendo l'analisi anche a produzioni non americane.

La ricerca è stata condotta grazie a testi specifici sulla storia del musical teatrale e cinematografico; volumi dedicati alla realizzazione delle opere prese in esame, articoli accademici e giornalistici, oltre alla visione di interviste a registi, interpreti e membri della produzione.

In Italia il musical, soprattutto cinematografico, è poco diffuso e scarsamente approfondito a livello accademico, per questo ho sentito l'esigenza di analizzare un genere a me caro e di esplorarne il funzionamento dall'interno, anche attraverso il dietro le quinte di alcuni dei miei film preferiti. I film selezionati sono stati scelti perché rappresentano tre visioni diverse del genere e tre modi distinti di affrontare temi sociali, dimostrando quanto il musical sia un linguaggio duttile e capace di declinarsi in molteplici forme.

La tesi si apre con un primo capitolo introduttivo sul musical, ripercorrendo le tappe fondamentali che hanno dato vita al genere: dalle radici nel teatro greco, all'operetta austriaca di Jacques Offenbach, alla nascita di Broadway fino ai primi esempi di musical moderno come *The Black Crook* (Charles M. Barras, 1866) e *Show Boat* (Oscar Hammerstein II, 1927) il quale per primo introduce contenuti socialmente rilevanti all'interno del teatro musicale. Segue un approfondimento sul passaggio dal palcoscenico allo schermo a partire da *The Jazz Singer*, primo film sonoro e primo musical cinematografico, per arrivare ad una riflessione sull'identità filmica del genere e sulla sua affermazione nel corso del tempo.

La seconda parte del capitolo affronta il nodo centrale dell'elaborato: l'evoluzione del cinema musicale da genere leggero a potente strumento di denuncia e riflessione sociale. In un periodo storico

in cui il pubblico non si riconosce più nell'ottimismo, patriottismo e nella spensieratezza tipici della tradizione, il genere inizia a confrontarsi con la realtà sociale del proprio tempo, abbracciando temi più duri come il dolore, la solitudine e le difficoltà economiche e sociali.

L'ultimo paragrafo presenta infine una ridotta selezione di musical, classici e contemporanei, che mostrano l'approccio del genere alle tematiche sociali.

I successivi tre capitoli sono dedicati alla presentazione ed analisi dei musical scelti.

Il secondo capitolo studia le due versioni cinematografiche di *West Side Story*. Partendo dalla nascita dell'opera teatrale, ideata da Jerome Robbins, Leonard Bernstein, Stephen Sondheim e Arthur Laurents, si analizza la prima trasposizione del regista Robert Wise del 1961 e, successivamente, il remake realizzato da Steven Spielberg nel 2021, ponendo particolare attenzione alle scelte adottate per una rappresentazione più autentica della comunità portoricana. Gli ultimi due paragrafi sono dedicati, rispettivamente, all'analisi comparata di due scene significative di entrambe le versioni, mettendo in luce le differenze espressive tra i due film, e ad una riflessione sul modo in cui le tematiche sociali degli anni Cinquanta possano essere attualizzate alla luce della sensibilità contemporanea.

Il terzo capitolo è dedicato a *The Greatest Showman* (2017) di Michael Gracey, un musical che unisce tradizione e modernità, affrontando con forza le tematiche attuali dell'emarginazione, diversità, bullismo e affermazione di sé stessi. Dopo una panoramica sulla nascita e produzione del film, il secondo paragrafo approfondisce i temi principali che ne costituiscono il piano narrativo. Segue un paragrafo di analisi delle tre scene più interessanti a livello cinematografico ed una lettura contemporanea delle tematiche del film.

Il quarto e ultimo capitolo è incentrato su *Emilia Pérez* di Jacques Audiard, recente successo internazionale che affronta l'identità di genere, la corruzione e la violenza in Messico. Seguendo la struttura dei capitoli precedenti, i paragrafi illustrano la storia dietro la creazione del film per poi concentrarsi sulle molteplici tematiche e sull'analisi cinematografica di alcune scene musicali di particolare interesse.

L'obiettivo principale di questa tesi è dimostrare come il musical cinematografico contemporaneo, lungi dall'essere solo evasione, rappresenti un potente strumento di riflessione sociale capace di affrontare temi complessi attraverso un linguaggio popolare ed accessibile.

Analizzando queste tre opere emblematiche è emersa la capacità del musical di adattarsi al contesto storico e culturale, trasformandosi da forma escapistica a veicolo di denuncia, inclusione e consapevolezza collettiva.

Lo studio delle dinamiche narrative e cinematografiche ha evidenziato le diverse modalità con cui il genere affronta se stesso e le questioni quali razzismo, emarginazione, identità di genere e corruzione.

Il confronto tra i tre film ha messo in luce approcci autoriali distinti: Steven Spielberg in *West Side Story* rielabora un musical nostalgico, mettendone in evidenza sia la rilevanza storica che l'attualità tematica, ricercando una rappresentazione il più realistica ed autentica possibile. Michael Gracey con *The Greatest Showman* si avvicina invece al genere con una volontà differente, creando un musical più onirico e pop, non aspirando affatto al realismo. L'impatto emotivo e spettacolare delle canzoni prevale sugli aspetti sociali, che seppur rilevanti rimangono sullo sfondo. Jacques Audiard al contrario crea un musical politico, radicale e provocatorio, all'interno del quale unisce molteplici generi molto diversi tra loro, così facendo si distacca dalla tradizione del musical classico, lasciando alla musica il solo compito di far evolvere la storia senza interromperla o esplicitare i sentimenti, dando invece importanza al cambiamento dei personaggi e al messaggio psicosociale del film.

Questo confronto tra tre film molto diversi per contesto, pubblico di riferimento e tono espressivo, dimostra la versatilità del musical contemporaneo e la sua capacità di rinnovarsi mantenendo intatta la propria dimensione spettacolare. L'elaborato dimostra inoltre come musica, corpo e immagine funzionino insieme non solo come elementi estetici, ma come veri e propri dispositivi espressivi in grado di rendere visibili realtà trascurate.

In conclusione, la tesi propone una rivalutazione del musical come genere consapevole, capace di parlare del presente e di incidere sull'immaginario collettivo grazie alla combinazione di musica, narrazione e performance.

CAPITOLO I: IL MUSICAL, UNO SGUARDO SULLA SOCIETÀ

1.1 Storia del musical: La nascita del genere teatrale

Il musical è una forma di spettacolo teatrale, cinematografica o televisiva, che utilizza musiche popolari per raccontare una storia, fondendo musica, danza e arti visuali finalizzate a stimolare la riflessione e suscitare emozioni profonde. L'intrusione delle canzoni all'interno del percorso narrativo non è casuale, ma la musica e le coreografie intervengono quando le parole non sono più ritenute sufficienti per esprimere gli stati d'animo dei personaggi.

Si tratta di un'arte "totale" che utilizza elementi alternativi al semplice linguaggio verbale, potenziate da molteplici tecniche sceniche, visive e sonore, ponendo al centro del processo creativo una "rivelazione drammatica non letterale". Si può parlare dell'evoluzione moderna del *Gesamtkunstwerk* ideato da Wagner nel 1849¹.

Il teatro musicale è una delle forme d'arte più collaborative. Si tratta del lavoro fondamentale e collaborativo di compositori, parolieri, librettisti, coreografi, scenografi, attori, cantanti, ballerini, costumisti ecc., che operano in modo da creare un insieme coeso, dove ogni elemento — musica, testo, movimento, scena, voce — è così integrato nel tutto da perdere la propria autonomia visibile e da trasportare il pubblico in un coinvolgimento totale dei propri sensi capace di generare un impatto sensoriale e drammatico potente, grandioso e pienamente immersivo².

Sebbene la nascita del musical propriamente detto venga comunemente fatta risalire agli anni Sessanta dell'Ottocento, le sue radici sono molto più antiche. Già nel teatro greco classico, infatti, si utilizzavano musica, canzoni e danze per narrare le storie, elementi che ne fanno un antenato ideale del musical moderno³.

Durante il Rinascimento in Italia si andarono a riscoprire i drammi greci e nello studio di quest'ultimi alcuni studiosi italiani dell'epoca li interpretarono come opere interamente cantate; è da questo fraintendimento che nacque l'idea che portò Claudio Monteverdi a sviluppare l'Opera sul modello della tragedia greca. Per questo, a lungo, proprio l'Opera è stata considerata come l'antenata del musical⁴.

È con il compositore franco-tedesco Jacques Offenbach però che abbiamo un'importante cambiamento. Il suo intento era quello di creare una fonte di intrattenimento in grado di unire la

¹ V. Cavazzuti, F. Fussi, A. Fernando Galeano, *La voce nel musical Storia, didattica, tecnica, stile, fisiologia e igiene vocale*, Milano, Volontè&Co, 2021, p.15.

² R. Kislán, *The Musical, a look at the American musical theatre*, New York, Prentice-Hall, 1980 p.4 – Traduzione mia.

³ J. Kendrick, *Musical Theatre a history*, London, Methuen Drama, 2017 p. 18.

⁴ *Ibidem* p.28.

leggerezza e il divertimento che mancava alla *Grand Opéra* francese, mantenendo però la complessità e raffinatezza del linguaggio musicale. Per questo motivo nel 1855 fondò un proprio teatro, il *Théâtre des Bouffes-Parisiens*, all'interno del quale venivano messi in scena degli spettacoli di soltanto un atto, appartenenti a vari generi tra cui il nuovo genere melodico ideato da Offenbach stesso: *l'Operetta*.

A differenza dell'opera tradizionale, in cui la musica prevale sulla componente testuale, *l'operetta* tende ad attribuire pari valore a parole e musica, creando un equilibrio tra narrazione e dimensione sonora. Nel tempo, il termine "Operetta" è stato applicato ad una grande varietà di produzioni, ma lo stile tipico di Offenbach, caratterizzato da canto lirico, comicità surreale e satira sociale, è stato definito più precisamente come *Opéra-bouffe*⁵.

Denota anche il suo talento la lodevole capacità nell'orchestrazione che gli permise di usare tutte le danze possibili per arricchire le sue opere, dal *Valzer* al *Can Can*⁶.

Il repertorio offenbachiano fu in costante evoluzione e caratteristica fondamentale erano le tematiche sociali affrontate nelle sue opere che mescolavano elementi comici con pungenti critiche alla società del tempo, come nel caso di *Le 66* (1856), esempio emblematico di questa poetica⁷.

L'operetta così come il musical era strettamente dipendente dalla reazione del pubblico rendendo così la scrittura molto sensibile ai mutamenti sociali. L'Ottocento è segnato dal declino della classe aristocratica e dalla rapida ascesa di quella borghese e queste nuove dinamiche sociali erano rappresentate nelle operette sia francesi che austriache, le *Bouffes* Offenbachiane si rivolgevano al pubblico con tono irriverente, criticando tanto la rigidità tecnica tipica dell'Opera quanto le istituzioni di potere, satirizzando i costumi e gli usi della società parigina del tempo⁸.

Anche l'operetta austriaca come quella francese si occupava di tematiche riguardanti il tramonto del mondo aristocratico in chiave più leggera. Altro genere che caratterizzava il teatro musicale viennese era il *Singspiel* (letteralmente traducibile come "recita cantata"), una tipologia di opera che univa dialoghi ad arie operistiche e balli popolari: un esempio ne è *Il Flauto Magico K 620* (*Die Zauberflöte*, Mozart, 1791)⁹.

Diversamente da quanto accade in Francia, Italia e Germania, in Inghilterra alla fine dell'Ottocento non si sviluppa una tradizione operistica altrettanto rilevante ma si riesce ugualmente a ricevere la fortuna offenbachiana, infatti nel Regno Unito circolavano già alcune delle sue operette tradotte che venivano rappresentate nei teatri; il genere poi si è consolidato grazie al modello franco-tedesco e al

⁵ Ibidem pp.37.

⁶ L. Cerchiari, *Storia del musical : teatro e cinema da Offenbach alla musica pop*, Milano, Bompiani, 2017.

⁷ J. Kendrick, *Musical theatre, a history* Cit., pp. 39.

⁸ L. Cerchiari, *Storia del musical : teatro e cinema da Offenbach alla musica pop*, Cit., pp 40-41.

⁹ J. Kendrick, *Musical theatre, a history* Cit., pp. 46 .

lavoro della coppia di autori inglesi William Schwenck Gilbert (1836-1911) e Arthur Sullivan (1842-1900). Si parla nuovamente di un teatro leggero che assume forme di parodia sociale, politica e militare.

I generi che spiccano maggiormente sono l'*Operetta*, che mantiene il modello classico, affrontando tematiche sociali e sentimentali, il *music-hall*, uno spettacolo di varietà tenuto in locali notturni che ospitava esibizioni di vari generi, anche quelli solitamente destinati agli edifici teatrali, come opere o operette, e la *musical comedy* che si configura come forma teatrale rappresentata principalmente nei teatri, in cui il canto si inserisce nel contenuto narrativo omogeneamente con orchestrazione semplice. È grazie a queste tre tipologie di spettacolo britannico che si pongono le basi per lo sviluppo del musical americano, più delle altre il *music-hall*, che ha maggiormente anticipato la struttura della commedia musicale newyorkese¹⁰.

È con la scoperta dell'America e l'arrivo dei migranti europei nel nuovo continente che si rese possibile la trasmissione culturale. Le culture così iniziarono a fondersi soprattutto nel corso dell'otto e il novecento, andando ad influenzare anche l'ambito musicale. Gli Stati Uniti d'altro canto si appropriarono di queste forme creando qualcosa di inedito.

Mentre in Europa l'operetta e la musica colta restavano ancorate a modelli consolidati, negli Stati Uniti la mancanza di una tradizione "classica" definitiva favorì l'emergere di generi più popolari come il Jazz, che andarono a formare le basi per un'identità musicale originale. Questo fenomeno segnò una vera e propria inversione culturale, portando a una valorizzazione dell'elemento popolare anche all'interno di opere musicali complesse.

Il musical infatti pur potendo presentare qualche eco della tradizione musicale europea, non ne dipende direttamente né strutturalmente. Si è affermato come genere indipendente, nato e cresciuto all'interno del panorama culturale nordamericano, in continuità con molte altre forme di espressione popolare statunitense. La sua identità artistica si distingue proprio per la capacità di combinare linguaggi differenti in modo originale, lontano dai canoni della musica colta europea¹¹.

Nella prima metà dell'ottocento la scena teatrale statunitense si caratterizza per la presenza di una vasta gamma di generi performativi (dall'*Operetta*, al *vaudeville*, un genere teatrale di opere in prosa, leggere arricchite da intermezzi musicali che proponevano brani già conosciuti dal pubblico, al *burlesque* una forma di intrattenimento popolare dell'Ottocento caratterizzata da numeri musicali e di danza con comicità irriverente spesso con elementi di sensualità e satira sociale.) che si sviluppano parallelamente, sostenuti da una trasformazione urbana in espansione e da un incalzante ottimismo.

¹⁰ L. Cerchiari, *Storia del musical : teatro e cinema da Offenbach alla musica pop*, Cit., pp 49-50.

¹¹ F. La Polla F. Monteleone, *Il cinema che ha fatto sognare il mondo la commedia brillante e il musical*, in I. Moscati (a cura di) *Almost musical*, Roma, Bulzoni editore, 2002 (va vedere anche) V. Cavazzuti, F. Fussi, A. Fernando Galeano, *La voce nel musical Storia, didattica, tecnica, stile, fisiologia e igiene vocale*, Volontè&Co, 2021, pp. 31.

È dagli **anni trenta del novecento** però che comincia ad emergere una prima espressione originale di spettacolo musicale popolare: il *Minstrel show*, una forma di intrattenimento che si distingue per la rappresentazione stereotipata degli afroamericani in un contesto apertamente razzista, caratterizzato da una sequenza di numeri musicali, danzanti e comici¹².

Di fatto gli attori afroamericani erano esclusi dal palcoscenico durante il periodo della schiavitù e i bianchi, interessati al patrimonio musicale appreso dagli schiavi neri, si fecero portatori della loro cultura in maniera caricaturale, truccandosi con la *blackface* (sughero bruciato) e deridendo i comportamenti e la cultura delle persone afro discendenti¹³.

Questo spettacolo però, seppur in modo contraddittorio, fu anche il primo a dare una visibilità agli attori neri, che dopo la guerra civile ottennero la possibilità di esibirsi a teatro, erano però anche loro costretti ad indossare la *blackface* e ad interpretare ruoli denigratori, utilizzando dialetti inventati e stereotipando la propria cultura¹⁴. Nonostante ciò, riuscirono in parte a sovvertire la tradizione del *Minstrel show*, esprimendo elementi autentici della cultura afroamericana attraverso la musica e la danza¹⁵.

New York ha sempre rappresentato un polo d'attrazione per l'emigrazione di massa, soprattutto nel corso del novecento quando milioni di persone provenienti da tutta Europa, e non solo, si stabilirono nella città. In questo contesto l'inglese non era ancora la lingua dominante così come la religione più diffusa era quella cattolica, diversamente dal resto degli USA che era invece protestante.

Fu dal 1900 in poi che la composizione etnica della metropoli mutò ulteriormente, accogliendo flussi di emigrati afro-americani e vedendo incrementare quelli dei tedeschi ed inglesi.

New York diventa sempre più una meta ambita per intere generazioni di migranti, i quali, spinti dalle difficoltà politiche, economiche e sociali dei paesi d'origine, intraprendono il viaggio verso il nuovo mondo alla ricerca di opportunità e risorse che nei luoghi natali risultano scarse o del tutto assenti. Le culture così iniziano a fondersi e a coesistere in un unico paese e, dai un milione e duecentomila abitanti censiti nel 1830, con l'unificazione di Manhattan al Bronx, Queens, Brooklyn e Staten Island nel 1898 se ne contarono tre milioni e cinquecento mila¹⁶.

L'aumento della ricchezza urbana, lo sviluppo di importanti industrie editoriali e il trasferimento a New York di numerosi editori musicali favorirono una crescita senza precedenti del fenomeno teatrale, tanto da identificare una zona interamente dedicata all'editoria musicale, la 28esima strada anche denominata, da Monroe Rosenfeld, *Tin Pan Alley* (Vicolo della padella di latta)¹⁷.

¹² Ibidem.

¹³ S. Smith, *The musical, race, gender and performance*, London, Wellflower press, 2005 pp. 5.

¹⁴ L. Cerchiari, *Storia del musical : teatro e cinema da Offenbach alla musica pop*, Cit., pp. 71-73.

¹⁵ S. Smith, *The musical, race, gender and performance*, Cit., pp.6.

¹⁶ L. Cerchiari, *Storia del musical : teatro e cinema da Offenbach alla musica pop*, Cit., pp. 71-73.

¹⁷ Ibidem.

Considerata la culla del musical e il cuore pulsante del teatro, *Broadway* ha origini antiche. Nel XVII secolo era utilizzata come via principale dalla tribù nativa dei Lenape. Quando gli olandesi fondarono New Amsterdam nel 1624 quel viale assunse il ruolo centrale come principale arteria dell'insediamento e venne denominato High Street. A seguito della conquista della colonia da parte della marina britannica nel 1664, la città fu ribattezzata New York e la sua strada più ampia prese il nome di Broadway. Tuttavia, la popolazione di origine prevalentemente olandese considerava il teatro un'attività peccaminosa, motivo per cui la zona non si affermò subito come centro teatrale. Soltanto nel secolo successivo Broadway iniziò ad ospitare le prime rappresentazioni teatrali, avviando un percorso che l'avrebbe portata a diventare fulcro del teatro musicale mondiale¹⁸.

Agli inizi del settecento, i teatri erano situati prevalentemente nella zona Downtown di Manhattan più precisamente la *Bowery*. Con il passare del tempo e soprattutto nel novecento, molte strutture teatrali vennero progressivamente spostate verso il nord della città, trovando il loro nuovo centro nella Quarantaduesima strada, nei pressi di Times Square (nell'area oggi chiamata Theatre District)¹⁹. Questo spostamento rese Broadway l'asse culturale principale, al punto che uno spettacolo era considerato più importante in base alla sua vicinanza. Col tempo invece la *Bowery*, situata ad est dell'isola, divenne una zona destinata alle classi popolari, meno eleganti ma con altrettante fonti di intrattenimento come teatri, taverne e bordelli²⁰.

La prima rappresentazione documentata di un musical a New York risale a ben prima dell'Ottocento. Fu il 3 dicembre 1750, quando una compagnia mise in scena *The Beggar's opera* di John Gay in un semplice teatro a est di Broadway²¹.

Ufficialmente la data di nascita del musical è però il 12 settembre 1866, data della prima rappresentazione a New York di *The Black Crook*, nel teatro Niblo's Garden, posto tra Broadway e Prince Street. Si tratta di un *Pastiche* della durata di cinque ore e mezza che riflette l'interculturalità dell'America del tempo, si mescolano infatti la musica del compositore italiano Giuseppe Operti, la presenza di ballerine dal Teatro alla Scala, l'interprete inglese Millie Cavendish, tributi alla cultura tedesca e alle danze francesi. Un musical che riscosse un grande successo, anche successivo, con repliche a Londra e sequel americani²².

Diversamente da quanto appena affermato, John Kendrick nel suo libro *Musical Theatre, a History*²³ sostiene che non ci sia risposta alla domanda su quale sia stato il primo musical di Broadway ma che

¹⁸ J. Kendrick, *Musical theatre, a history* Cit., pp. 50-51.

¹⁹ L. Cerchiari, *Storia del musical : teatro e cinema da Offenbach alla musica pop* Cit., p 16 (da vedere anche) J. Kendrick, *Musical theatre, a history* Cit.

²⁰ J. Kendrick, *Musical theatre, a history* Cit., pp. 51-52.

²¹ Ibidem.

²² L. Cerchiari, *Storia del musical : teatro e cinema da Offenbach alla musica pop* Cit., pp 76.

²³ J. Kendrick, *Musical theatre, a history* Cit.

certamente non lo è *The Black Crook*²⁴. Questo rappresenta sicuramente un punto di svolta nella storia del teatro musicale ma non è, secondo l'autore, il primo successo teatrale di Broadway. La particolarità di *The Black Crook* fu che sfruttò appieno le trasformazioni logistiche rese possibili dallo sviluppo della rete ferroviaria statunitense, accelerato nel periodo successivo alla Guerra Civile. Grazie alle linee ferroviarie, il cast e le scenografie ebbero la possibilità di andare in *tournèe*, potendo in questo modo portare in ogni angolo del paese lo spettacolo. A colpire particolarmente era la spettacolarità dell'allestimento scenico, capace di attirare grandi folle e generare profitti notevoli. Il teatro musicale iniziò così ad essere percepito non solo come intrattenimento, ma anche come un settore dalle significative potenzialità economiche²⁵.

Un momento di svolta importante per il musical di Broadway avvenne nel 1927, anno che coincide con la nascita del cinema sonoro, con lo spettacolo teatrale *Show Boat*, di Oscar Hammerstein II. Si tratta di un musical di produzione bianca che affronta però il tema della comunità afro-americana, interpretato inizialmente da attori con la *black-face*.

Da un lato, segnò il passaggio dalla leggerezza della commedia musicale ad una forma più strutturata e drammatica, sfruttando narrazioni più complesse e tematicamente impegnate. Dall'altro lato, l'opera si collocò in un punto di transizione tra l'eredità dell'operetta e l'influenza dei linguaggi musicali più popolari, come il *vaudeville*, il Jazz e la canzone americana degli anni Venti²⁶.

Fu proprio grazie a *Show Boat* che il teatro annunciò una volontà di evoluzione; non dando più spazio ai mondi utopistici, alla musica classica e al ballo accademico, preferendo dare visibilità all'attualità, raccontando i conflitti tra sessi, razze e classi, esprimendo emozioni forti e travagliate attraverso musica drammatica ispirata al Jazz. Le nuove danze si ispirarono ai semplici movimenti quotidiani e al folklore e il ruolo della donna assunse nuove sfaccettature che la vedono ambiziosa e sicura di sé, non necessariamente archetipo di bellezza senza profondità emotiva²⁷.

1.2 Il musical Hollywoodiano

"*You ain't heard nothing yet*" - queste sono le prime parole udibili nel primo film sonoro²⁸.

Il 1927 è un anno fondamentale per la storia del cinema in quanto segna il passaggio dal cinema muto a quello sonoro. È in quell'anno infatti che le cinque maggiori case produttrici hollywoodiane *Metro-*

²⁴ J. Kendrick, *Musical theatre, a history* Cit., pp. 50-51.

²⁵ Ibidem.

²⁶ M. Lococo, *Review of Lyric Opera Production of Show Boat*, Theatre Journal, Loyola University, Chicago, 2012.

²⁷ F. La Polla F. Monteleone, *Il cinema che ha fatto sognare il mondo la commedia brillante e il musical*, in A. Masson, (a cura di) *Da Broadway a Hollywood*, pp. 211.

²⁸ S. Sheikha, *The evolution of the Twenty-First Century Musical film: Comparing Contemporary Hollywood musicals to those of the golden age of cinema*, dalla conferenza AVANCA cinema 2014.

Goldwyn-Mayer, Universal, Producers Distribution Corporation, First National e Paramount, firmarono un accordo volto a standardizzare l'adozione della pellicola sonora ideata dalla *Western Electric* come sistema di riferimento, dopo i vari tentativi del sistema *Phonofilm* di Lee Forest del 1923²⁹.

È universalmente riconosciuto che il primo "talkie" della storia sia *The Jazz Singer* di Alan Crosland ma molti ignorano come questo sia anche da considerare come la prima espressione del musical nell'ambito della produzione cinematografica, essendo anche l'adattamento cinematografico dello spettacolo di Broadway *The Day of Atonement* di Samson Raphaelson del 1925³⁰.

Tuttavia al momento della sua uscita non fu immediatamente circoscritto nel genere musical, così come molti altri film musicali prima del 1930-31. La presenza della musica inizialmente era infatti interpretata come un espediente narrativo, utile sia per dissimulare i suoni rumorosi dei proiettori che per dare un valore aggiunto per ogni tipo di film come western, fantascientifici o melodrammi.

Nei primi anni del cinema, "musical" era solo un aggettivo da affiancare al genere effettivo del film. Almeno fino al grande declino della produzione dei musical registrato nel biennio 1930-1931, quando gli *Studios* hollywoodiani furono costretti a rallentare la produzione di film musicali (da 66 l'anno a 10) dopo aver saturato il mercato con un numero eccessivo di titoli, episodio che garantisce di dare un'unità ai film musicali (seppur eterogenei) sotto il termine "Musical". Solo oggi possiamo categorizzare come sotto un unico genere film così differenti l'uno dall'altro³¹.

Non è sufficiente che un film abbia qualche canzone o esibizione per essere definito Musical, se la musica e la danza non sono parte integrante della narrazione e non incidono sull'evoluzione narrativa dei personaggi, tali momenti restano episodi accessori e non configurano il film come appartenente al genere musical³².

Fred Astaire afferma «Ogni danza e ogni canzone dovrebbe nascere spontaneamente da una situazione o da uno stato d'animo; altrimenti è come fare music-hall»³³.

Approdando ad Hollywood, il nuovo genere può finalmente farsi conoscere maggiormente dal pubblico, passando dal teatro alle sale cinematografiche. Questa si presenta come una grande opportunità per i produttori cinematografici che riescono a fare propri i cataloghi musicali, riconvertendoli in funzione delle esigenze narrative ed estetiche del nascente cinema sonoro³⁴.

²⁹ L. Cerchiari, *Storia del musical : teatro e cinema da Offenbach alla musica pop* Cit., pp. 188-189.

³⁰ Ibidem.

³¹ R. Altman, *Film/Genere*, Milano, V&P università, 2004 (da vedere anche) F. La Polla F. Monteleone (a cura di), *il cinema che ha fatto sognare il mondo la commedia brillante e il musical*, A. Masson, *Da Broadway a Hollywood*, Bulzoni editore, Roma, 2002.

³² P. Pruzzo, *Storia del cinema. Musical americano in cento film*, Recco-Genova, Le mani Microart's, 1995.

³³ Ibidem.

³⁴ L. Cerchiari, *Storia del musical : teatro e cinema da Offenbach alla musica pop* Cit., pp. 188-191.

Il legame con Broadway rimane però sempre saldo nel tempo: la maggior parte dei film musicali, infatti, nasce come adattamento di spettacoli già “collaudati” sulla scena teatrale e gli attori scelti come protagonisti erano spesso provenienti dall’ambiente teatrale³⁵.

Ad ogni modo questo non implica che la trasposizione su pellicola risulti sempre semplice ed efficace. Il cinema offre infatti dei vantaggi tecnici e visivi: ha la possibilità di cambiare ambienti e scenografie con cambi di inquadratura, libertà che nel teatro è ridotta al palcoscenico dove gli spazi sono limitati e i cambi di scena vincolanti. Il cinema ha anche molti più mezzi del teatro: i costi dei biglietti sono generalmente più contenuti ed essendo fruibili ad un maggior numero di spettatori e distribuibili in più paesi garantiscono anche un maggior profitto, così come una canzone che ottiene successo ad Hollywood ha potenziale economico maggiore rispetto ad un brano teatrale. Non mancano però anche degli aspetti negativi: chi ne perde è ad esempio il compositore che vede ridimensionato il proprio ruolo nella macchina produttiva cinematografica e svantaggiati sono anche quegli attori con volti o capacità mimiche non adatte al grande schermo³⁶.

Inizialmente, la registrazione del suono era possibile solo in presa diretta e con la cinepresa fissa, implicando scene statiche. I numeri di danza, che svolgevano un ruolo fondamentale nel musical di Broadway, vennero lasciati per un periodo in secondo piano, trasformando il film in un susseguirsi di canzoni e dialogo. Lo racconta il film *Cantando sotto la pioggia* (*Singing in the Rain*, Gene Kelly e Stanley Donen, 1952) che parodizza il passaggio dal cinema muto a sonoro con le sue difficoltà tecniche: dai microfoni non ancora direzionali, che costringevano gli attori a rivolgersi costantemente verso di essi per farsi sentire, alle ingombranti e rumorose macchine da presa, spesso confinate in stanze insonorizzate, limitando così la possibilità di movimenti fluidi della camera³⁷.

Entrando in maggior confidenza con il linguaggio cinematografico, si presenta una nuova opportunità per adattare il linguaggio coreografico alle potenzialità espressive del cinema: tra le prime sperimentazioni significative, ricordiamo quella della coreografa Albertina Rasch che riprende le scene del film *Hollywood che canta* (*The Hollywood Revue*, Charles Reisner, 1929) dall’alto. A dare però un contributo decisivo all’integrazione del numero coreografico nel cinema sonoro è Busby Berkeley, uno dei più importanti registi e coreografi dell’epoca che riuscì a fare della danza un elemento centrale³⁸.

Berkeley faceva danzare la cinepresa ancora prima dei ballerini, tutto ciò che circondava la scena era studiato per ottenere un mondo ideale dove veniva celebrata una visione ottimistica della vita

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ivi pp.191 (da vedere anche) S. Sheikha, *The evolution of the Twenty-First Century Musical film: Comparing Contemporary Hollywood musicals to those of the golden age of cinema*, Cit.

³⁷ J. Feuer, *The Hollywood musical*, London, Macmillan, 1982 pp. 45-46.

³⁸ L. Cerchiari, *Storia del musical : teatro e cinema da Offenbach alla musica pop*, Cit., pp. 195-197.

americana e attraverso particolari giochi di luce ed un innovativo utilizzo della regia, riuscì a trasformare il musical in un'esperienza visiva nuova³⁹.

Hollywood però non è sempre stato in grado di rispettare pienamente le premesse del musical teatrale: ne riporta un esempio Alain Masson nel saggio *Da Broadway a Hollywood*. Lo studioso porta in esame il caso del film del 1934, *Cerco il mio Amore (The Gay Divorcee)*, diretto da Mark Sandrich, in cui viene mantenuta soltanto una esibizione dal musical originale: *Needle in a Haystack* un assolo maschile fatto eseguire utilizzando una scusa diegetica. Nel musical teatrale Guy Holden era uno scrittore che danzava quando ne sentiva il bisogno, quando lo riteneva davvero necessario per esprimere il proprio stato d'animo, senza che questo compromettesse lo svolgimento della trama⁴⁰. Il protagonista del film interpretato da Fred Astaire, invece, viene presentato come ballerino; ciò rende plausibile che si esprima attraverso la danza, giacché la vicenda è ambientata direttamente nel settore dello spettacolo⁴¹.

Questa tendenza prende il nome di *backstage musical*, uno degli espedienti favoriti per il cinema musicale degli anni d'oro. Le narrazioni vengono ambientate all'interno di teatri, del mondo dello spettacolo, audizioni, cinema ecc. come *Quarantaduesima strada (42nd Street)*, Lloyd Bacon, 1933), *A Chorus line* (Michael Bennett, 1985), *Saranno Famosi (Fame)*, Alan Parker, 1980), *Follie dell'anno (There's No Business Like Show Business)*, Irving Berlin, 1954), *C'era una volta Hollywood (That's Entertainment)*, Jack Haley Jr., 1974), *La Danza delle Luci (Gold Diggers of 1933)*, Mervyn LeRoy, 1933) fino anche a tempi più recenti come con *A Star is Born* (Bradley Cooper, 2018) e *The Greatest Showman* (Michael Gracey, 2017)⁴².

Nel film musicale, infatti, risulta sempre più complesso rendere credibile il passaggio dalla narrazione ai numeri musicali. Per ovviare a questa difficoltà si diffonde la tendenza ad ambientare i musical direttamente all'interno del mondo dello spettacolo stesso. I primi film musicali infatti ricorrono all'autoreferenzialità, tendenza probabilmente presa in prestito dal *vaudeville*, per inscenare contesti narrativi che non compromettano la "sospensione dell'incredulità" da parte dello spettatore⁴³.

Il protagonista non si lascia trasportare dalle proprie emozioni per esprimere un conflitto interiore attraverso la danza, come accade a teatro. Al contrario, i numeri coreografici sono inseriti come puro ornamento della trama.

³⁹ F. La Polla F. Monteleone, *Il cinema che ha fatto sognare il mondo la commedia brillante e il musical*, in E. Guzzo Vaccarino (a cura di) *Filmare la danza, danzare il film*, Bulzoni editore, Roma, 2002.

⁴⁰ F. La Polla F. Monteleone, *Il cinema che ha fatto sognare il mondo, La commedia brillante e il musical*, in A. Masson (a cura di), *Da Broadway a Hollywood*, Cit. pp.213.

⁴¹ Ivi pp.212.

⁴² F. La Polla F. Monteleone, *Il cinema che ha fatto sognare il mondo la commedia brillante e il musical*, in E. Comuzio (a cura di), *Prima la musica, poi le parole*, Cit. pp.299.

⁴³ L. Cerchiari, *Storia del musical : teatro e cinema da Offenbach alla musica pop* Cit., pp. 199.

Nel film il passaggio dal tempo musicale a quello narrativo è netto e isola il pezzo dal resto della trama. Il cinema si libera dalla teatralità. Prende dal musical la sua eterogeneità e i suoi “luoghi comuni” intesi come spazi efficaci dove ambientare i numeri musicali sfruttandoli, però secondo le esigenze del racconto filmico⁴⁴. Si prediligono spazi ampi caratteristici del paesaggio statunitense diminuendo i rapporti con quelli Europei tipici del musical di Broadway⁴⁵.

Il film mantiene il vocabolario gestuale teatrale, le coreografie sono quelle di Broadway a cui viene però aggiunta l'intimità dei gesti familiari, si crea una coreografia con gli oggetti, resa significativa attraverso l'uso consapevole della macchina da presa⁴⁶.

Un'intera serie di oggetti domestici viene raccolta e utilizzata per danzare.

Sono proprio questi i collegamenti che i grandi musical realizzano costantemente; sono queste le continuità su cui insistono: il nostro modo di parlare può scivolare nella musica, il nostro camminare può trasformarsi in danza; e gli oggetti che ci circondano in casa diventano potenziali elementi scenici per un balletto improvvisato.⁴⁷

Si privilegia una coreografia che appaia naturale ed autentica, piuttosto che una danza rigidamente studiata, così da conferire maggior spontaneità ai movimenti che si confondono con i gesti quotidiani⁴⁸.

Possiamo quindi affermare che questo forte legame con Broadway sia rimasto intatto ma che il nuovo mezzo cinematografico sia stato capace di dar vita ad una nuova forma d'arte originale in cui si esclude l'attualizzazione dei numeri musicali isolandoli dalla narrazione⁴⁹.

Tornando all'origine del genere, dopo l'enorme successo di *Il cantante di Jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927), il cinema iniziò ad investire con decisione nel film musicale, introducendo numeri cantati e coreografici all'interno delle narrazioni. In quegli anni, Broadway rappresentava una ricca risorsa di talenti e di opere teatrali, molte delle quali furono adattate per il grande schermo. Hollywood, ancora alle prese con le complessità tecniche del sonoro, dovette inizialmente affrontare una fase di sperimentazione e apprendimento.

È nel 1929 che si apre la stagione del musical hollywoodiano e l'età dell'oro, permettendo di creare un vero e proprio nuovo genere: il musical cinematografico.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ L. Cerchiarì, *Storia del musical : teatro e cinema da Offenbach alla musica pop* Cit., pp.205.

⁴⁶ F. La Polla F. Monteleone, *Il cinema che ha fatto sognare il mondo la commedia brillante e il musical*, in A. Masson (a cura di) *Da Broadway a Hollywood* Cit. pp. 217.

⁴⁷ M. Wood, *America in the Movies*, New York, Basic Books, 1975, pp.156 – Traduzione mia.

⁴⁸ J. Feuer, *The Hollywood musical*, Cit.

⁴⁹ F. La Polla F. Monteleone, *Il cinema che ha fatto sognare il mondo*, La commedia brillante e il musical, in A. Masson (a cura di), *Da Broadway a Hollywood*, Cit. pp.218.

La canzone di Broadway (The Broadway Melody) del 1929 di Harry Beaumont, un *backstage musical* “All-talking, All-dancing, All-singing”, ne rappresenta una tappa fondamentale. In questa pellicola si cominciarono ad esplorare soluzioni innovative come l’uso del playback, l’asincronismo tra suono e immagine ed un impiego più dinamico della macchina da presa.

Fu un film che riscosse enorme successo, tanto da dare l’inizio ad un’impennata sempre crescente di produzioni e non solo, fu anche il primo film sonoro, e musical, a vincere l’Oscar come miglior pellicola dell’anno⁵⁰.

Il cinema musicale hollywoodiano diventa quindi un genere vero e proprio, caratterizzato da trame esili e modeste tipiche della commedia, in cui l’attenzione è volta principalmente sulla coppia di protagonisti, maschile e femminile. Al centro della narrazione vi è il loro amore espresso attraverso numeri di canto e danza. Emblematica di questa tendenza è la celebre coppia formata da Fred Astaire e Ginger Rogers, divenuta simbolo dell’immaginario hollywoodiano degli anni Trenta⁵¹.

Rick Altman afferma:

La sequenza delle scene non è determinata dalla necessità di sviluppo della storia, del plot, ma risponde piuttosto a una esigenza più fondamentale: lo spettatore deve essere in grado di percepire i protagonisti del film in quanto coppia, persino prima che essi si incontrino. Le tradizionali nozioni di struttura narrativa suggeriscono (post hoc ergo propter hoc) che la dimensione cronologica implichi una relazione causale, mentre nel musical tutto questo viene evitato, per lasciar spazio alla simultaneità e alla similarità.⁵²

I film della *Golden Era* del musical erano spettacoli realizzati con budget alti, girati in grandi scenografie che garantivano sfarzo visivo, costumi e scenografie spettacolari. Lo scopo era mostrare l’ottimismo e vitalismo americano del tempo, non era necessario si raccontasse una storia complessa o profonda: erano film volti principalmente all’intrattenimento, gli eventi accadevano in funzione della canzone che doveva essere cantata⁵³.

Mentre il teatro si stava evolvendo verso uno spettacolo più sociale e intellettuale, il cinema mantiene un messaggio semplice, volto alla stereotipizzazione del genere⁵⁴. La colonna sonora consisteva in testi allegri e romantici che celebravano la bellezza della vita, orecchiabili e senza particolare

⁵⁰ P. Pruzzo, *Storia del cinema. Musical americano in cento film*, Recco-Genova, Le mani Microart’s, 1995.

⁵¹ L. Cerchiari, *Storia del musical : teatro e cinema da Offenbach alla musica pop* Cit., pp. 198.

⁵² R. Altman, *The American Film Musical*, Bloomington, Indiana University Press, 1987 – Traduzione mia.

⁵³ S. Sheikhha, *The evolution of the Twenty-First Century Musical film: Comparing Contemporary Hollywood musicals to those of the golden age of cinema*, Cit.

⁵⁴ L. Cerchiari, *Storia del musical : teatro e cinema da Offenbach alla musica pop* Cit., pp. 228.

profondità psicologica. Era raro trattassero temi politici o controversie sociali profonde, ma quando questo accadeva non veniva mai ostentato, mantenendo un tono rassicurante e mai provocatorio⁵⁵. Durante la guerra questa tendenza ad alleggerire la trama per “alleggerire le menti” si amplificò, Alain Masson dice:

Fedele a questa vocazione, il musical degli anni della guerra moltiplicherà le scene in cui uno spettacolo conforta i soldati: mense per i soldati, teatro delle armate, congedi a New York o a Hollywood, la propaganda musicale conferma la solidarietà delle retrovie per i combattenti e ne sostiene il coraggio. È esente da esaltazioni nazionaliste e da spacciate patriottiche⁵⁶.

Negli anni quaranta emerge una nuova costante tematica: quella della famiglia e dell'appartenenza comunitaria, sin dal celebre epilogo del *Mago di Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939) “non c'è nessun posto come casa”. Non si tratta di un tema inedito e limitato al cinema americano ma è interessante il modo in cui questo lo va a trattare. Si entra nella vita di campagna nelle periferie, conseguenza forse del rilancio rurale effettuato da Franklin Delano Roosevelt dopo la Depressione. Si può individuare una vera e propria sottocategoria del musical, definibile come “americana”, caratterizzata da una visione romantica e nostalgica dell'America con i suoi cliché, i suoi valori e i suoi costumi, posti in primo piano della narrazione. Fu il già nominato Busby, regista di *Facciamo il tifo insieme* (*Take Me Out to the Ball Game*, 1949), *42nd Street* (1933) oppure *Tutti in coperta* (*Hit the Deck*, 1955) ad essere tra i principali interpreti di questa visione ideologica, veicolando all'interno dei suoi lavori l'ideale americano⁵⁷.

1.3 Il musical americano come genere ibrido: tra intrattenimento e impegno

Il cosiddetto “Cinema sociale” si presenta come una risposta artistica alle tensioni reali e concrete della società. Negli Stati Uniti si sviluppa tra il 1934 e il 1947, un periodo segnato dalla Grande Depressione. In quegli anni, registi e sceneggiatori si confrontarono più direttamente con le problematiche della società, portando sullo schermo storie di emarginazione, ingiustizia e disuguaglianza.

⁵⁵ S. Sheikhha, *The evolution of the Twenty-First Century Musical film: Comparing Contemporary Hollywood musicals to those of the golden age of cinema*, Cit. – Traduzione mia.

⁵⁶ A. Masson, *Politiche esplicite, politiche implicite*, in «Fatamorganaweb», 12 Maggio 2025. <https://www.fatamorganaweb.it/universalita-e-sovranita-nel-musical-hollywoodiano/>

⁵⁷ F. La Polla F. Monteleone, *Il cinema che ha fatto sognare il mondo la commedia brillante e il musical*, in F. La Polla (a cura di), *Strictly USA*, Cit.

Con l'avvento della Seconda guerra mondiale e la ripresa economica legata all'industria bellica, l'attenzione si spostò verso altri generi e contenuti, lasciando in secondo piano la dimensione sociale. Tuttavia, nel dopoguerra, la riflessione sulle fratture della società tornò ad emergere, assumendo forme nuove, anche se in modo meno costante rispetto al passato. È un filone che si distingue per la sua capacità di interrogare la realtà non limitandosi a descriverla ma mettendola anche in discussione, tentando di smascherarla, ponendosi in contrasto con le versioni ufficiali della storia e offrendo uno sguardo alternativo⁵⁸.

Il musical percorre una strada diversa: alla fine dell'età d'oro del musical, verso la fine degli anni Cinquanta-inizio degli anni Sessanta il genere affronta un periodo di declino. In quegli anni crolla il *Freed Unit MGM*, quindi il vecchio sistema degli studio⁵⁹. Il pubblico comincia a prendere le distanze da un modello narrativo che, per quanto spettacolare, si rivela sempre più incapace di confrontarsi con la realtà sociale dell'epoca, preferendo spesso un'evasione dalla realtà che finisce per ignorare gli aspetti più complessi della società⁶⁰.

La nuova generazione di giovani spettatori comincia a criticare gli scarsi valori superficiali dei personaggi ed inizia a guardare in modo più attento e critico ciò che gli viene proposto⁶¹.

L'ottimismo sprezzante, il patriottismo e la spensieratezza del musical lasciano spazio a temi più drammatici come il dolore, la solitudine, le difficoltà economiche e sociali.

L'industria musicale, ormai più potente di quella cinematografica, invade il musical, che si apre alla musica pop e rock utilizzata nei più differenti film da *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975) a *Jesus Christ Superstar* (Tim Rice, 1973)⁶².

Il nuovo musical moderno è invaso dalla morte, dalle paure e dal fallimento: i personaggi sono disillusi, le canzoni trattano di nostalgia e solitudine come in *È sempre bel tempo (It's Always Fair Weather)*, Gene Kelly and Stanley Donen, 1955). Anche opere apparentemente solari, come *Tutti insieme appassionatamente (The Sound of Music)*, Robert Wise, 1965) contengono riferimenti a drammi storici, mentre *Cabaret* ci riporta in piena ascesa nazista.

Con Bob Fosse, il musical diventa ancora più cupo: *Sweet Charity- Una ragazza che voleva essere amata (Sweet Charity)*, 1969) accoglie un maggiore cinismo, in *All That Jazz- Lo spettacolo comincia (All That Jazz)*, 1979) il personaggio principale canta in letto di morte "Bye Bye Life", tra fasti scenici e tragedia personale rendendo di fatto la morte stessa protagonista. Ancora più drammatica è la morte

⁵⁸ A. Angelini, *EIDOS e il CINEMA SOCIALE*, Pubblicato sul n. 37/2017 di Eidos.
https://www.academia.edu/49198773/IL_CINEMA_SOCIALE

⁵⁹ J. Feuer, *The Hollywood musical*, Palgrave Macmillan London, Basingstoke, 1982.

⁶⁰ S. Sheikhha, *The evolution of the Twenty-First Century Musical film: Comparing Contemporary Hollywood musicals to those of the golden age of cinema* Cit.

⁶¹ P.M. Bocchi, *Musical! Sex! La rappresentazione dei sessi nel musical hollywoodiano*, Camucia, Tuttle edizioni, 2009.

⁶² F. La Polla F. Monteleone, *Il cinema che ha fatto sognare il mondo la commedia brillante e il musical*, E. Comuzio (a cura di), *Prima la musica poi le parole USA*, Cit.

della speranza e dei sogni che determina anche la morte del musical come lo abbiamo inteso fino ad ora.

Spiccioli dal Cielo (Pennies From Heaven), musical del 1981 di Herbert Ross è un film poco conosciuto in Italia, ma riesce al meglio a dimostrare questa tendenza. L'intera pellicola gira intorno alla musica ma è la stessa musica che per tutto il film rappresenta l'illusione; canzoni piene di speranza si scontrano con la dura realtà, ambigua, persino violenta. Il protagonista, Arthur (Steve Martin), è un musicista costretto a lavorare in un negozio di dischi che cerca rifugio nell'immaginazione musicale, ma finisce accusato di un delitto, in un mondo in cui le canzoni non lo salvano più. Il sogno si sgretola. "Una canzone non può finire così", dice il film, eppure finisce proprio così.

Il musical si trasforma in uno specchio amaro dell'esistenza, fatto di realtà e finzione. Cantare serve a nobilitare anche la banalità quotidiana. Ma, a volte, serve anche solo a nasconderla⁶³.

Il teatro aveva già dimostrato l'interesse per delle tematiche difficili dal 1927 con *Show Boat* di Oscar Hammerstein II, che portava alla luce forti temi come la discriminazione razziale, l'alcolismo, la dipendenza dal gioco d'azzardo e le relazioni interrazziali, anticipando una nuova stagione del musical capace di confrontarsi anche con le contraddizioni sociali dell'epoca⁶⁴.

Il cinema musicale tentò di fare lo stesso partendo anch'esso da *Show Boat* e trasponendolo sul grande schermo nel 1929.

Il secondo tentativo di portare sullo schermo *Show Boat* lo fece James Whale nel 1936. Come nell'originale anche questo film adotta la *blackface* per rappresentare i personaggi neri, così come nello spettacolo teatrale, ma il regista la utilizza in maniera più rappresentativa. Il film si apre con la protagonista che si esibisce in *blackface* ma termina con l'abbandono definitivo di quella maschera, come a voler rappresentare che l'America si sia lasciata alle spalle quel passato razzista che andava a porre una distanza tra il "bianco" e il "nero". Distanza che per Tate McPherson all'inizio del secolo veniva marcata esplicitamente per rafforzare le differenze razziali e le categorie. Nella seconda metà del novecento, invece, la separazione tra bianchi e neri è diventata più sottile ed implicita: non più dichiarata apertamente, ma mantenuta, cancellando le relazioni e le interazioni reali tra le due culture. In *Show Boat*, la rappresentazione dei mondi separati tra bianchi e neri evidenzia proprio questa logica di segregazione razziale: il film la mette in scena come elemento di realtà sociale del tempo, aprendo però uno spazio di riflessione critica sul superamento di tali barriere⁶⁵.

⁶³Ibidem.

⁶⁴ M. Lococo, *Review of Lyric Opera Production of Show Boat*, Theatre Journal, Loyola University, Chicago 2012.

⁶⁵ S. Smith, *The musical, race, gender and performance*, Cit. pp.7-9.

L'ex critico teatrale del *New York Times* cominciò la sua recensione con la frase: «Without *Show Boat* there would have been no *Porgy and Bess*, no *Oklahoma*, no *West Side Story*»⁶⁶.

Tematiche simili a *Show Boat* vengono trattate in *Due cuori in cielo* (*Cabin in the Sky*) di Vincente Minnelli del 1943. Il film si distingue per la presenza di un cast interamente afroamericano, evento raro per l'epoca, ma la sceneggiatura riflette comunque uno sguardo bianco sull'esperienza nera. La trama ruota attorno a Little Joe (Eddie "Rochester" Anderson), un uomo buono ma con la dipendenza per il gioco d'azzardo che, prossimo alla morte, ottiene una seconda possibilità di redenzione grazie alle preghiere della moglie Petunia (Ethel Waters), quando tra Paradiso ed Inferno si apre una contesa per la sua anima. Ciò che viene rappresentato è una versione filtrata di ciò che per i bianchi è l'utopia per i neri, un'utopia spirituale e domestica mai apertamente politica.

Non avviene alcuna inclusione tra i due mondi anzi è come se i personaggi fossero inseriti in un mondo a se stante. Tuttavia, attraverso la musica e la performance il film riesce ad esprimere una visione utopica in modo più progressista dal punto di vista razziale, realizzata grazie alla particolare sensibilità con cui vengono affrontate anche le tematiche di genere⁶⁷.

Ma la vera svolta cinematografica avviene nel 1961, quando esce nelle sale cinematografiche *West Side Story*, il primo film musical a trattare tematiche sociali più complesse in maniera esplicita. Tratto dall'omonimo musical teatrale di Leonard Bernstein, Stephen Sonheim e Arthur Laurents del 1957, *West Side Story* si avvale del potere di fare "quello che il cinema non musicale aveva già fatto", realizzare un musical impegnato che non si limiti a storie rassicuranti e simili tra di loro per forma e composizione⁶⁸. Riesce a far uscire dall'ombra quelle tematiche che venivano lasciate sullo sfondo come il razzismo, la diversità, i problemi politici e sociali, ispirandosi alla tragedia Shakespeariana, *Romeo e Giulietta*, mettendo in evidenza i conflitti tra bande giovanili newyorkesi e immigrati portoricani⁶⁹.

È grazie a questo film che si vede intraprendere una nuova strada dal genere che inizia a sfruttare il proprio potenziale comunicativo per una riflessione più profonda sulla società passando dalla sua natura di pura fonte di intrattenimento a cinema impegnato⁷⁰.

1.4 Temi sociali ricorrenti nel musical

⁶⁶ R. Breon *Show Boat The Revival, the Racism*, Summer, Vol. 39, No. 2, 1995, pp. 92-93.

⁶⁷ S. Smith, *The musical, race, gender and performance*, Cit. pp. 24-26.

⁶⁸ S. Sheikha, *The evolution of the Twenty-First Century Musical film: Comparing Contemporary Hollywood musicals to those of the golden age of cinema*, Cit.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Ibidem.

Sulla base delle letture affrontate nel corso della ricerca e del mio personale interesse verso il musical contemporaneo, si presenterà una selezione di film musicali che, a mio avviso, rappresentano in modo significativo l'approccio del genere alle tematiche sociali nei diversi ambiti.

Attraverso la leggerezza del canto e la forza visiva della danza, il genere è riuscito a denunciare con un forte impatto temi come il razzismo, la povertà, la guerra o la discriminazione. Grazie ai suoi mezzi riesce quindi a spiegare ed introdurre alla società tematiche attuali.

Un primo filone è quello dell'ingiustizia sociale e della discriminazione razziale, affrontato in film in parte già menzionati come *Show Boat* (1951), *West Side Story* (1961), *Cabaret* (1972), *Hair spray* (2007) e *The Color Purple* (1985-2023).

Un altro aspetto centrale è costituito dalle tematiche di genere, sessualità e salute mentale trattate in maniera più esplicita nei musical contemporanei come *The Prom* (2020), *Everybody's Talking About Jamie* (*Tutti parlano di Jamie*, 2021) e *Dear Evan Hansen* (2021) in cui si promuove l'inclusione e si sfida l'omofobia.

Non mancano poi opere incentrate sulla ribellione, in cui i protagonisti si oppongono ad un ordine sociale oppressivo, come accade in *Hair* (1979) o *Les Misérables* (2012). Infine, alcuni musical mettono in scena la vendetta e la criminalità come risposta alle ingiustizie, come nel caso di *Chicago* (2002) e *Sweeney Todd* (2007), dove il crimine diventa un mezzo per denunciare le problematiche di una società corrotta⁷¹.

Hair del 1979, di Milos Forman, è un film tratto dal musical teatrale che aveva sorpreso il pubblico portandovi lo spirito di contestazione giovanile degli anni Sessanta, la lotta pacifista e le droghe. Quello che fa il regista è tradurlo con il linguaggio musicale in un periodo in cui il trauma del Vietnam era ancora nella coscienza comune (La guerra però resta marginale ai fini della trama). Forman crea uno "spettacolo-manifesto" che in modo disincantato mostra la realtà degli anni '60, segnata dalla guerra e lotta per la pace, ponendo un accento su un'epoca ed una generazione, lasciando spazio alla riflessione dello spettatore e distaccandosi completamente dal musical inteso come puro intrattenimento⁷².

Il musical *Rent*, realizzato da Jonathan Larson (la cui storia viene raccontata nel musical *Tick Tick Boom* del 2021), approda a teatro nel 1996 e al cinema nel 2005, portando in luce nuovi temi. Gli anni novanta erano segnati dall'emergenza sanitaria e sociale dell'AIDS. Il virus HIV ebbe un forte impatto nella comunità LGBTQ+ e tra i tossicodipendenti. Jonathan Larson offre quindi attraverso il

⁷¹ S. Vill, *Musicals, Entertainment and Mirrors of Social Realities*, 2024.

https://www.academia.edu/116373073/Musicals_entertainment_and_mirrors_of_social_realities

⁷² P. Pruzzo, *Storia del cinema. Musical americano in cento film*, Recco-Genova, Le mani Microart's, 1995 pp. 184-185.

musical un'inedita rappresentazione della comunità dei sieropositivi, essendo ben quattro dei sette personaggi principali HIV-positivi⁷³.

Il critico John Istel nel 1996, dopo aver visto la produzione teatrale di *Rent*, intuisce l'utilizzo di una lente ottimistica per rappresentare il difficile mondo dei senzatetto e dell'AIDS, pur senza risparmiare una critica alla società per il suo "abbracciare la superficialità" in merito ai valori familiari⁷⁴.

Nel 1988 esce *Hair Spray*, tradotto in italiano con il titolo *Grasso è Bello*, un film che parla del fenomeno della desegregazione della prima metà degli anni '60 in America. Sebbene non tratti un tema contemporaneo al periodo di ripresa, il regista punta i riflettori su un argomento messo in secondo piano per molto tempo.

John Waters ricorda il famoso programma *The Buddy Deane Show* (che gli fu d'ispirazione per il *Corny Collins Show* del suo film).

Era un programma riservato esclusivamente ai bianchi. Una volta al mese, però, la puntata era interamente dedicata a partecipanti neri... Così, la NAACP (l'associazione per i diritti civili degli afroamericani) prese di mira il programma organizzando proteste. Gli attivisti per l'integrazione riuscirono a far entrare di nascosto dei bianchi durante le puntate riservate ai neri, per farli ballare stretti davanti alla telecamera con partner afroamericani, e quello fu il colpo di grazia. "The Buddy Deane Show" finì lì⁷⁵.

È di questo che parla *Hair Spray*, dell'impulso razzista nascosto dietro le quinte e del desiderio del regista di mettere in scena "ciò che avrebbe potuto essere".

I capelli, che danno il titolo al film, sono uno strumento di ribellione per i personaggi. Tracy (Ricki Lake), la protagonista, appare all'inizio del film con una pettinatura ispirata a quella di Jackie Kennedy, ma quando progressivamente diventa un personaggio pubblico e prende coscienza politica, i suoi capelli cambiano: diventano biondi e neri, (nelle scene in tv appaiono "bianco" e "nero",) con un forte valore simbolico. È alla fine del film che porta i capelli lisci e neri, segno di una trasformazione compiuta. La sua capigliatura rappresenta quindi un indicatore di passaggio del tempo e di evoluzione storica.

Anche la danza ha un forte significato politico. C'è una commistione tra danza "nera" come ad esempio il *Chicken* e danza "bianca" tipica dei programmi televisivi anni Sessanta come il *Madison*.

⁷³ V. Lynn Schrader, "No Day But Today:" *Life Perspectives of HIV-Positive Individuals in the Musical Rent*, CTAMJ Summer 2009, School of Communication Studies Ohio University Ian Nisbet, *Transposition in Jonathan Larson's Rent*, Australian Catholic University, *Studies in Musical Theatre* Volume 5 Number 3, 2011 pp. 230.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ R. R. Curry, *Hairspray: The revolution way to restructure and hold your history*. *Literature/Film Quarterly*, Vol. 24, No. 2, Salisbury University, 1996, pp. 165-168 – Traduzione mia.

Ed è Tracy la mediazione tra le due; quando viene messa in punizione, si trova a contatto con molti studenti neri con cui stringe un rapporto d'amicizia che si sviluppa tramite la danza insieme ad uno scambio culturale⁷⁶.

Nella scena finale viene a compimento il desiderio del regista di un passato ideale: durante *l'Auto Show*, la protesta guidata da Tracy e Inez irrompe in televisione forzando l'inclusione dei neri in diretta televisiva. È qui che Corny Collins pronuncia la frase significativa "Baltimora, oggi state assistendo a un momento storico: bianchi e neri insieme, per la prima volta, sulla televisione locale"⁷⁷. Sempre della questione razziale parla un altro celebre musical realizzato nel 2023 da Blitz Bazawule. La storia è tratta da un romanzo, da cui Stephen Spielberg nel 1982 realizza la prima versione cinematografica, trasformato in musical teatrale nel 2005⁷⁸.

The color purple (Il Colore Viola) è il primo film socialmente impegnato di Spielberg, dove il regista porta sullo schermo la realtà delle donne afroamericane del ventesimo secolo, vittime di abusi e violenza domestica, razzismo e sessismo⁷⁹. Nel 2023 Blitz Bazawule decide di realizzare una versione cinematografica del musical del 2005, le tematiche rimangono le stesse ma l'intenzione è quella di fare di *Il colore viola* un film che rievochi la meraviglia dello spettacolo teatrale, rischiando però di far passare invece in secondo piano il coinvolgimento emotivo⁸⁰.

Le tematiche sociali trattate nei musical contemporanei sono sicuramente quelle dell'inclusione, dell'accettazione di se stessi, della diversità e dell'omosessualità:

The Prom è una produzione Netflix del 2020, trasposizione cinematografica del musical di Broadway del 2019, con regia di Ryan Murphy. In questo recente musical, mai uscito nelle sale cinematografiche, viene trattato in modo molto esplicito il tema dell'omosessualità e dell'accettazione: In una cittadina periferica conservatrice dell'Indiana, una ragazza lesbica, Emma (Jo Ellen Pellman), si vede negare il diritto di partecipare al ballo della scuola con la propria fidanzata. Ad inserirsi in questo contesto periferico è un gruppo di attori di Broadway, in crisi di popolarità, che decide di usare la vicenda per riabilitare la propria immagine pubblica. Lo fanno cantando, ballando e mettendosi in prima linea. Ma, almeno inizialmente, non per altruismo: "Non si tratta di me", ripetono ironicamente, mentre è chiaro che si tratta proprio di loro, e del desiderio di esaltare la propria immagine⁸¹.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ S. Soranna, *Tinteggiatura musical per Il colore viola di Blitz Bazawule*, in «Duel», 17 febbraio 2024.

⁷⁹ E. Martini, *Spielberg's List 1971-2021 - Parte 3*, in «Cineforum», 29 dicembre 2022.

⁸⁰ S. Soranna, *Tinteggiatura musical per Il colore viola di Blitz Bazawule*, in «Duel», 17 febbraio 2024.

⁸¹ S. Busni, *It's not about The Prom*, in «Fatamorganaweb», 10 Gennaio 2021. <https://www.fatamorganaweb.it/the-prom-ryan-murphy/>

The Prom ambiva a essere una satira tagliente dello *show business*, soprattutto di quell'élite bianca e liberal che, nei momenti di crisi, si aggrappa e strumentalizza le cause sociali: voleva essere “uno schiaffo in faccia a tutto lo Star System”, anche se secondo alcuni non risulta abbastanza d'impatto⁸². Il tema della diversità è trattato nel recentissimo film *Wicked* (2024) di Jon M. Chu. Anche questo è un *remake* di un celebre musical di Broadway del 2003, un musical fantastico che tratta la storia precedente agli avvenimenti narrati nel *Il mago di Oz*. Qui la protagonista è Elphaba, la malvagia strega dell'ovest, che rappresenta l'outsider, è una persona esclusa dal mondo sin dalla nascita a causa del colore verde della sua pelle, segno distintivo che la rende bersaglio di paura e scherno da tutti. Il film rappresenta un inno di speranza e riscatto di Elphaba che rivendica la propria diversità passando dal margine del mondo al centro della narrazione⁸³.

⁸² M.Eleonora C. Mollard, *The Prom*, in «Cineforum», 14 dicembre 2020. <https://cineforum.it/recensione/The-Prom>

⁸³ G. Guerrieri, *Somewhere Beyond the Rainbow*, in «Fatamorganaweb», 9 Dicembre 2024. <https://www.fatamorganaweb.it/wicked-1-chu/>

CAPITOLO II: WEST SIDE STORY

West Side Story come già precedentemente affermato rappresenta un momento di svolta fondamentale per la storia del musical cinematografico. Diversamente dagli altri film musicali, *West Side Story* ha avuto un impatto senza precedenti, tanto da essere più importante al giorno d'oggi che al tempo della sua uscita.

Essendo un musical cinematografico rientra nella tradizione di opere che hanno segnato la storia del genere, a partire da *Broadway Melody* del 1929, al *Mago di Oz*, *Singing in the Rain* fino a *La La Land* (Damien Chazelle, 2016). Pur condividendo l'importanza storica con questi e altri film, *West Side Story* si distingue però nettamente «nei suoi obiettivi e nelle sue ambizioni, nei mezzi espressivi adottati, nelle interazioni narrative, nelle impressioni che lascia sullo spettatore»⁸⁴.

2.1. Il musical

Anche a teatro rappresentò un'opera innovativa che aprì la strada a nuovi temi, a intenti più profondi e ad un rinnovamento della struttura scenica, musicale e coreografica⁸⁵.

West Side Story è un musical nato grazie alla collaborazione di varie personalità importanti del teatro del tempo; La musica fu realizzata dal compositore Leonard Bernstein, i testi dei brani da Stephen Sondheim, la storia fu ideata da Arthur Laurents e il regista e coreografo fu Jerome Robbins⁸⁶.

Rivisitazione in chiave moderna di *Romeo e Giulietta*, *West Side Story* ambienta la propria vicenda nell'*Upper West Side* di New York negli anni Cinquanta. Qui due bande si contendono il controllo del quartiere: i Jets composti da ragazzi bianchi americani, figli di immigrati italiani o polacchi e gli Sharks formati da giovani immigrati portoricani. In questo clima di ostilità nasce l'amore proibito tra Maria, sorella di Bernardo, il capo degli Sharks, e Tony, ex membro dei Jets e migliore amico di Riff, il leader della gang. I due innamorati si incontrano la prima volta durante un ballo di quartiere, dove l'attrazione reciproca scatta immediatamente, sfidando l'odio che divide le due comunità. La relazione segreta tra i due amanti però non riesce a sanare le tensioni, bensì le accresce generando un aumento della violenza che culmina in una serie di tragici eventi, fino ad arrivare alla morte di Tony. Lo stesso tragico finale non viene riservato a Maria, che non muore, in simbolo di eterno rimprovero alla cultura violenta delle gang⁸⁷.

⁸⁴ R. Barrios, *West Side Story, The Jets, The Sharks and the making of a classic*, Running press, Philadelphia. 2020 pp.3.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ Ivi, pp.14.

Per comprendere le intenzioni del musical è necessario capire cosa abbia spinto i registi a crearlo e a rinnovare così una tradizione:

Fu Jerome Robbins nel 1948 ad avere l'idea di realizzare una versione moderna di *Romeo e Giulietta*, ambientata nella New York degli anni Cinquanta, in coincidenza con le celebrazioni pasquali ebraiche, periodo nel quale le tensioni tra ebrei e cattolici erano particolarmente accese. Il titolo provvisorio di questo progetto fu *East Side Story*. Il successo di *Baciami Kate!* (*Kiss Me Kate*, George Sidney, 1948), musical che aveva già dimostrato l'efficacia di una rilettura contemporanea di un'opera classica (*Taming of the Shrew*, Shakespeare), convinse gli autori del potenziale di un progetto simile, suscitando immediato interesse. L'intento era innovativo: raccontare una vicenda tragica con le modalità espressive della commedia musicale⁸⁸. Arthur Laurents aderì con entusiasmo al progetto. Lo scrittore, da sempre sensibile alle ingiustizie sociali e vicino agli emarginati, dichiarava: «I più bassi nella scala sociale sono gli afro-americani, i gay e gli ebrei, e io sono due di questi tre»⁸⁹.

L'idea iniziale, di sviluppare un amore giovanile tra un'ebrea ed un cattolico, appariva però troppo simile a *Rosa d'Irlanda* (*Abie's Irish Rose*, Victor Fleming, 1928), una commedia realizzata negli anni Venti. Inoltre, c'era il timore che l'olocausto fosse ancora troppo recente e che i modi di rappresentare la comunità ebraica fossero cambiati negli anni⁹⁰.

Il progetto rimase quindi fermo e passò in secondo piano, fino a sei anni dopo, quando le riflessioni sulle dinamiche giovanili assunsero una nuova centralità. Negli anni Cinquanta infatti la figura dell'adolescente stava cambiando radicalmente, il *Rock n' Roll* si stava diffondendo, i ragazzi diventavano pubblico ma anche protagonisti delle narrazioni culturali e degli eventi. Ci si inizia a scontrare con una realtà che vede centrali la violenza e la delinquenza giovanile, nascevano gang, viste come gruppi identificati razzialmente o etnicamente che difendevano confini etnico-razziali. Le rivalità tra le bande non erano più causate dalle diversità religiose, ma soprattutto da quelle etniche. Fu in questo contesto che il progetto iniziale di *East Side Story* tornò a suscitare interesse negli autori che trasformarono la rivalità cristiano-ebrea in conflitto tra latini e anglosassoni⁹¹.

L'idea si consolidò maggiormente quando Leonard Bernstein e Arthur Laurents, si incontrarono al *Beverly Hills Hotel*, dove decisero di riprendere in mano il progetto, ispirandosi ad un titolo di cronaca

⁸⁸ C. Della Gatta, *Latinx Shakespeares Staging U.S. Intracultural Theater, Division: The West Side Story Effect*, University of Michigan Press, 2023, (da vedere anche) B. Eugenio Herrera, *Compiling West Side Story's Parahistories, 1949-2009*, Theatre Journal, Vol. 64, No2, 2012.

⁸⁹ L. Bouzereau, *West Side Story: The Making of the Steven Spielberg Film*, New York, Abrams Books, 2021 pp.17- Traduzione mia.

⁹⁰ C. Della Gatta, *Latinx Shakespeares, Staging U.S. Intracultural Theater, Division: The West Side Story Effect*, University of Michigan Press, 2023, (da vedere anche) B. Eugenio Herrera, *Compiling West Side Story's Parahistories*, Cit.

⁹¹ R. Barrios, *West Side Story, The Jets, The Sharks and the making of a classic*, Cit. pp.10-13.

locale apparso su un giornale di Los Angeles: “*Gangs Riots on Olvera Street*”. L’articolo faceva riferimento a degli scontri tra bande giovanili messicane e anglosassoni, offrendo così un’efficace base narrativa per l’attualizzazione della tragedia shakespeariana⁹².

Laurents era però riluttante ad abbandonare l’ambientazione newyorkese per quella di Los Angeles, temendo di cadere in una rappresentazione superficiale e stereotipata dei personaggi messicani. Conosceva invece molto bene Harlem e la realtà di New York così come quella dei portoricani e degli immigrati, elementi che lo portarono a mantenere la storia ambientata a New York⁹³.

Lo scopo era quello di creare una narrazione che fosse credibile e tematicamente incisiva; per questo gli autori individuarono due delle tematiche più calde del tempo: il problema delle gang giovanili e quello dell’immigrazione portoricana, trasformandoli nel motore drammatico della vicenda⁹⁴.

La storica Lorrin Thomas afferma:

Il boom del dopoguerra ispirò una migrazione che quasi raddoppiò la popolazione portoricana (di New York) in due anni (...) ogni anno portava decine di migliaia di nuovi migranti portoricani che affluivano nei porti e negli aeroporti di New York, attratti da abbondanti posti di lavoro nell’industria e dalla promessa di sfuggire alla povertà di Portorico⁹⁵.

Laurents nella sceneggiatura introduce i due gruppi scrivendo: «Due gang di adolescenti, i Jets e gli Sharks...vitali, irrequieti ed ironici, gli Sharks sono portoricani, i Jets sono quello che tradizionalmente si chiama americano»⁹⁶.

Per rendere ancora maggiore la plausibilità del musical, Robbins afferma di essere stato nei luoghi di cui parla, di aver parlato con i membri delle gang e con assistenti sociali ed essere andato ai loro balli, proprio per trovare quegli elementi che gli permettessero di aprire le porte della conoscenza nei confronti di questa realtà⁹⁷.

La prima produttrice di *West Side Story*, Cheryl Crawford, voleva che si realizzasse un musical realistico, che rappresentasse in maniera esatta i portoricani, nonostante la narrazione fosse una storia inventata e rappresentata attraverso il musical, un genere solitamente considerato frivolo e leggero. Questo obiettivo risultò difficile da raggiungere a causa della scarsità di attori di origini latine ma

⁹² B. Eugenio Herrera, *Compiling West Side Story’s Parahistories*, Cit. pp.235.

⁹³ C. Della Gatta, *Latinx Shakespeares Staging U.S. Intracultural Theater, Division: The West Side Story Effect*, Cit. pp.31.

⁹⁴ B. Eugenio Herrera, *Compiling West Side Story’s Parahistories* Cit. pp. 235.

⁹⁵ L. Thomas, *Puerto Rican Citizen: History and political Identity in Twentieth eth-Century*, Cit. pp. 135, 141. – Traduzione mia.

⁹⁶ B. Eugenio Herrera, *Compiling West Side Story’s Parahistories*, Cit. pp.235 – Traduzione mia.

⁹⁷ Ibidem.

anche dall'ispirazione che inizialmente non era sulla cultura latina e dalle origini ebraiche del team creativo⁹⁸.

Nel 1957 il musical ancora in lavorazione era conosciuto con il titolo provvisorio di *Gangways* che venne poi modificato durante corso delle prove ufficialmente in *West Side Story*.

Il 19 agosto 1957 a Washington D.C. ci fu il primo spettacolo di prova fuori da Broadway, per accogliere i primi *feedback*, essendo lo spettacolo ancora da perfezionare. L'impatto fu però immediato e il 26 settembre 1957 *West Side Story* sbarcò ufficialmente a Broadway nel *Winter Garden Theatre*.

Al termine dello spettacolo la prima reazione fu il silenzio, un momento che indusse gli autori a temere che il musical non fosse stato apprezzato e compreso. Tuttavia tale silenzio fu seguito da un entusiasmo generale. Non mancavano ovviamente le critiche. Walter Kerr nel *Herald Tribune* osservò come la ferocia dei personaggi rendesse difficile provare compassione nei loro confronti, scrive infatti: «*Don't look for laughter or- for that matter- tears*». Walcott Gibbs nel *New York Yorker* invece considerò il musical inadeguato, tematicamente parlando, affermando che non poteva «credere che una tragedia significativa [possa] esistere tra i giovani», critiche condivise per molto tempo, ma che sono diminuite esponenzialmente⁹⁹.

Alcune critiche vennero ancora prima del debutto da parte della comunità portoricana, che si sentì offesa da alcuni versi del brano *America* come ad esempio: «*You ugly Island* » oppure «*Island of tropic Diseases* » considerati degli stereotipi denigratori su Porto Rico. I redattori di un giornale in spagnolo di New York arrivarono persino a minacciare di protestare all'inaugurazione dello spettacolo, qualora si fosse presentato lo show senza modificare i testi. Nonostante la minaccia nessun brano fu modificato nella rappresentazione a Broadway, soltanto nella versione cinematografica Sondheim decise di rivedere i versi di *America* e attenuare le parti più controverse¹⁰⁰.

L'impressione che diede lo spettacolo è che potesse veramente diventare un mezzo sociologicamente efficace per educare ed informare circa la situazione sociale della New York del tempo. Nel 1957, dopo la visione dello spettacolo, due spettatori, Gary Smith e Barry Frank, inviarono una lettera agli editori del *New York Times* interrogandosi sulla possibilità che il musical potesse assumere un'utilità a livello pratico. In particolare, essi suggerivano l'organizzazione di giornate apposite per i ragazzi delle scuole superiori, ritenendo che l'esposizione ad una rappresentazione così attuale e cruda come quella di *West Side Story* potesse essere vantaggiosa per offrire agli adolescenti un'occasione di

⁹⁸ C. Della Gatta, *Latinx Shakespeares Staging U.S. Intracultural Theater, Division: The West Side Story Effect* Cit. pp. 32-33.

⁹⁹ R. Barrios, *West Side Story, The Jets, The Sharks and the making of a classic* Cit. pp. 19-21.

¹⁰⁰ C. Della Gatta, *Latinx Shakespeares Staging U.S. Intracultural Theater, Division: The West Side Story Effect* Cit. pp. 32.

riflessione sui problemi sociali appartenenti alla propria realtà. Con il tempo tale percezione si consolidò al punto tale che *West Side Story* venne considerato quasi come un documentario utile persino come caso di studio per analizzare i fenomeni di ostilità etnica e di appartenenza di gruppo¹⁰¹.

2.2 Dal teatro al cinema

Nel luglio 1958 i diritti cinematografici del film furono venduti ad una compagnia indipendente: la *Seven Arts Production*, affiliata alla *United Artists*, che comprò *West Side Story* ad un prezzo particolarmente basso (350,000\$) e, nello stesso periodo, al doppio dei soldi acquistò i diritti per un altro spettacolo di Broadway: *Two for the Seesaw*.

Il motivo per cui ci fu timore nel finanziamento iniziale del film fu proprio a causa delle tematiche e per paura della reazione di un pubblico ampio: la storia raccontava di persone violente, che si odiavano ed arrivavano ad uccidere, elementi che probabilmente il pubblico dell'epoca non amava vedere. Si trattava infatti di un progetto troppo innovativo rispetto ad altri film contemporanei di successo, come *My Fair Lady* (George Cukor, 1965) o *Capobanda (The Music Man)*, Morton DeCosta, 1962)¹⁰².

Nel 1959 i diritti passarono alla *Mirisch Company*, una nuova compagnia indipendente fondata dai fratelli Mirisch, anch'essa appartenente alla *United Artists*, a seguito della separazione della *Seven Arts* dalla casa di produzione. Alla prima lettura della sceneggiatura Walter Mirisch si mostrò subito entusiasta del progetto, tanto da voler includere anche Jerome Robbins come figura fondamentale nella realizzazione del film. Robbins, infatti, era stato il principale artefice della versione teatrale e la persona che meglio conosceva l'opera, comprendendone profondamente le potenzialità¹⁰³.

Il coreografo aveva però limitata esperienza nell'ambito cinematografico: prima di allora aveva realizzato le coreografie per il musical messicano *Yo bailè con Don Pofirio (I Danced with Don Porfirio)* nel 1942 e coreografato la versione cinematografica del musical *Il re ed io (The King and I)*, Walter Lang, 1956). Per questo motivo, pur ammirando il talento di Robbins, i fratelli Mirisch ritennero fondamentale affiancargli come co-regista una persona che avesse esperienza del linguaggio filmico. La scelta ricadde su Robert Wise, un regista che aveva alle spalle una carriera consolidata in generi cinematografici diversi tra loro, dal noir, biografici, film di guerra, a quelli di protesta sociale¹⁰⁴.

¹⁰¹ B. Eugenio Herrera, *Compiling West Side Story's Parahistories*, Cit. pp 237.

¹⁰² R. Barrios, *West Side Story, The Jets, The Sharks and the making of a classic* pp. 23.

¹⁰³ Ivi pp.27-35.

¹⁰⁴ J. L. Foulkes and A. Shkuda, *Seeing the City: The Filming of West Side Story*, Special Section: Dancing in the Streets: The Arts in Postwar U.S. Cities, *Journal of Urban History*, Volume 41, Issue 6, November 2015.

Robert Wise inizialmente aveva immaginato di realizzare *West Side Story* in bianco e nero, come altri film da lui diretti, mostrando luoghi reali e mantenendo tutto su piccola scala. Tuttavia, un approccio di questo tipo risultò presto impraticabile. L'elevato investimento economico del progetto e soprattutto le aspettative del pubblico, orientate verso film su larga scala a colori, resero necessario un cambiamento di rotta. Si optò quindi per il *Panavision 70*, un nuovo processo *widescreen*, che garantiva alle immagini una maggiore nitidezza e chiarezza¹⁰⁵.

I due registi iniziarono ad interrogarsi su come rendere efficace il passaggio dal palco allo schermo. Robbins riconosceva il punto forte dello spettacolo nel modo in cui la storia era stata raccontata. La sfida era trovare un approccio analogo per la versione cinematografica, capace di andare oltre le tecniche cinematografiche in sé e di valorizzare invece «le qualità poetiche proprie del linguaggio del cinema»¹⁰⁶.

Wise affidò il ruolo di sceneggiatore a Ernest Lehman, e nel novembre del 1959 si recarono a Manhattan per individuare le location più adatte alle riprese. L'esplorazione dei luoghi fu talmente approfondita che arrivarono a partecipare ad un pattugliamento notturno con la polizia, al fine di cogliere con maggior realismo l'atmosfera delle strade newyorkesi¹⁰⁷.

La ricerca diretta venne però interrotta dopo un po', per paura che il risultato potesse assumere un carattere troppo documentaristico e si discostasse troppo dall'estetica e dal messaggio dell'opera originale. Considerando la natura fotografica del medium filmico, la vera sfida fu quella di trovare un equilibrio tra la finzione e il realismo. Ciò solleva il problema di definire tali confini, in un racconto che richiamava fatti di cronaca attuale ma li esprimeva attraverso la danza e la musica.

Robbins individuò che nello spettacolo teatrale il problema fosse il portare la realtà della vita all'interno dell'illusione del palco, mentre nel cinema fosse quello opposto: tradurre l'illusione teatrale in un modo che risulti realistico per il mezzo cinematografico¹⁰⁸.

A Robbins spettava il controllo sulle coreografie e Wise che era esperto nel ritrarre i luoghi in cui erano ambientati i suoi film, aveva l'obiettivo di riprendere le strade newyorkesi in maniera naturale¹⁰⁹.

Il film infatti finisce per essere un perfetto equilibrio di queste due priorità: un film particolarmente concentrato sulla visione della città come valore espressivo, ma anche sulle coreografie che rappresentano il modo più efficace di comunicare e scontrarsi sin dai primi minuti del film.

¹⁰⁵ R. Barrios, *West Side Story, The Jets, The Sharks and the making of a classic*, Cit. pp. 39.

¹⁰⁶ J. L. Foulkes, A. Shkuda, *Seeing the City: The Filming of West Side Story*, Special Section: Dancing in the Streets: The Arts in Postwar U.S. Cities, *Journal of Urban History*, Volume 41, Issue 6, November 2015, Pages 1032-1051– Traduzione mia.

¹⁰⁷ R. Barrios, *West Side Story, The Jets, The Sharks and the making of a classic* Cit. pp. 36.

¹⁰⁸ J. L. Foulkes, A. Shkuda, *Seeing the City: The Filming of West Side Story*, Cit. pp.4.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

West Side Story è rappresentato nella città, che non è solo di contorno ma un agente attivo all'interno della narrazione, mostra la realtà del tempo, evidenziando le conseguenze dei processi di riqualificazione che interessavano New York, dove le nuove iniziative edilizie costringevano alla demolizione di isolati e allo sfratto. Vengono mostrate facciate di case, vicoli, tetti, cavità sotto le autostrade; dei luoghi fragili tanto da far dire a Robbins «Siamo abbastanza sicuri che gli sfondi che abbiamo fotografato qua intorno rimarranno in piedi (quando le riprese del film inizieranno), ma chi può dirlo?»¹¹⁰

Per quanto riguarda le coreografie, la danza ricopre un ruolo centrale, attraverso il movimento si rende visibile la lotta per il territorio, il pregiudizio e la marginalizzazione¹¹¹.

La collaborazione tra Robert Wise e Jerome Robbins non fu sempre semplice, il prologo fu il primo oggetto di discussione: l'introduzione riveste un'importanza cruciale poiché, sin dalle prime scene, è chiamata a delineare l'intento espressivo del film. Un contributo fondamentale in questa fase creativa fu offerto da Saul Bass, consulente per l'immagine, che propose l'idea iniziale da cui si sviluppò poi l'effettivo incipit della pellicola. Robert Wise e Jerome Robbins avevano due visioni differenti riguardo l'apertura del film. Robbins desiderava rompere con la realtà sin dall'inizio, immergendo immediatamente lo spettatore in un universo espressivo e surreale dominato dalla musica. Si oppose con decisione all'idea di aprire il film con vedute di New York, sostenendo invece che *West Side Story* dovesse cominciare con l'essenza del film stesso: la componente musicale e coreutica. Per Robbins le parti "magiche" del racconto dovevano condurre lo spettatore verso una comprensione più profonda del dramma umano¹¹². Wise, al contrario, insisteva sull'importanza di un'apertura più concreta, ancorata alla realtà urbana e tra la fine del 1959 e metà 1960 iniziò ad esplorare, con un *team* di produzione, diverse zone di New York alla ricerca dei luoghi più adatti alle riprese, scattando fotografie, che sono ancora oggi presenti nei suoi archivi. Nell'ambito cinematografico una ricerca del genere non era ancora mai stata condotta con questa attenzione, nemmeno per *Un giorno a New York (On the Town, Stanley Donen e Gene Kelly, 1949)*¹¹³.

Bass tentò di mediare tra le due posizioni, elaborando una soluzione che integrasse l'astrazione desiderata da Robbins e il realismo cercato da Wise. Nel maggio del 1960 iniziò ad elaborare il prologo, immaginando un'introduzione alla vita cittadina, focalizzandosi sugli schemi visivi realizzati dagli elementi urbani come primi piani notturni di negozi o riprese dall'alto, che avrebbero gradualmente condotto lo spettatore nel vivo del West Side¹¹⁴. Solo successivamente sarebbero entrati

¹¹⁰ Ivi pp.2.- Traduzione mia

¹¹¹ Ivi. pp.2.

¹¹² Ivi pp.6.

¹¹³ R. Barrios, *West Side Story, The Jets, The Sharks and the making of a classic*, Cit. pp. 68-69 .

¹¹⁴ J. L. Foulkes, A. Shkuda, *Seeing the City: The Filming of West Side Story*, Cit. pp.6.

in scena i personaggi, prima Riff (Russ Tamblyn) seguito poi dagli altri Jets che si spostano per le strade inizialmente camminando, passi che impercettibilmente diventano più ritmici con schiocchi di dita e piccole mosse di danza fino a mutare nella danza originale di Broadway. Un perfetto mezzo tra i due poli di Robbins e Wise¹¹⁵. Le due gang, sarebbero state rappresentate visivamente in modo distinto anche attraverso l'uso dello spazio urbano e degli sfondi simbolici come muri segnati da graffiti, insegne stradali, cartelli che includevano la parola "Right", elementi che avrebbero contribuito a rafforzare il messaggio di conflitto territoriale. Nella sua proposta Bass realizzò una traccia del prologo che includeva movimenti di danza, inquadrature di sfondo, angolazioni della macchina da presa e tecniche cinematografiche¹¹⁶.

Sebbene l'approccio di Bass non sia stato realizzato integralmente nel film, il suo contributo fu determinante nella definizione di uno stile visivo basato sul dialogo tra realtà e astrazione. La tensione tra questi due elementi fu riassunta dallo stesso Robbins durante le riprese quando affermò:

«Stiamo cercando di combinare con successo questo tipo di materiale sorprendente con ambientazioni reali e speriamo che da questa unione emerga una forma stilistica coerente»¹¹⁷.

Per conciliare la volontà di unire astratto e realistico dei due registi, le riprese del film furono effettuate sia nella vera New York che negli studi di Hollywood. La Mirish Company approvò il prologo proposto da Wise e confermò l'inizio delle riprese a Manhattan¹¹⁸.

Particolare attenzione fu riservata al vero West Side, nell'area di Lincoln Square, dove era ambientata anche la versione teatrale. Storicamente quartiere prevalentemente afroamericano, Lincoln Square era ricco di appartamenti e magazzini; nel dopoguerra, però, molti residenti si trasferirono a Harlem e vennero sostituiti da famiglie portoricane appena giunte negli Stati Uniti. Amsterdam Avenue segnava un confine sociale che divideva a ovest gli immigrati portoricani e ad est gli abitanti di origine europea.

Negli anni '50 tuttavia le pessime condizioni urbane dell'area portarono all'avvio di un vasto progetto di riqualificazione che comportò lo sfratto di migliaia di residenti e la demolizione di numerosi edifici, sostituiti da grattacieli e dal futuro Lincoln Center.

La ricerca di location di Wise per le strade di Manhattan era già cominciata durante la demolizione. L'isolato 200 di West 68th Street non era ancora stato gravemente danneggiato e la produzione riuscì a convincere la compagnia di demolizione a ritardare l'abbattimento di alcuni edifici utili alle riprese. Le facciate erano ancora intatte e, grazie all'aggiunta di finestre, alla pulizia delle scale, al restauro

¹¹⁵ R. Barrios, *West Side Story, The Jets, The Sharks and the making of a classic*, Cit. pp.87.

¹¹⁶ J. L. Foulkes, A. Shkuda, *Seeing the City: The Filming of West Side Story*, Cit. pp.6.

¹¹⁷ Ibidem- Traduzione mia.

¹¹⁸ R. Barrios, *West Side Story, The Jets, The Sharks and the making of a classic*, Cit. pp.69.

di alcune insegne e all'accurato lavoro di riprese e montaggio, fu possibile restituire l'immagine di un quartiere ancora vivo ed abitato¹¹⁹.

Un luogo fondamentale allo svolgimento degli eventi è il parco giochi, situato a circa quattro miglia dal West End. Grazie al montaggio fu però possibile farlo sembrare molto più vicino. Dopo la prima scena girata in quella location, il set venne ricostruito in scala minore in uno studio hollywoodiano¹²⁰.

L'8 gennaio 1960 iniziarono i primi provini per il cast. Agli attori erano richieste avanzate doti nella danza, anche per i protagonisti Tony e Maria. Le abilità canore e l'idoneità etnica erano invece considerate secondarie. Non era necessario che gli interpreti sapessero cantare: come in molte altre produzioni dell'epoca, alcune parti vocali furono affidate a doppiatori, aspetto che nel film fu affidato a Saul Chaplin, esperto nell'abbinare voci e volti, in modo che le interpretazioni risultassero credibili. In merito all'idoneità etnica, non era indispensabile avere origini ispaniche per interpretare i portoricani. Sarebbe stato poi attraverso il trucco che si sarebbe "creata" l'etnia dei personaggi¹²¹.

Per il ruolo di Anita, sin da subito candidata fu Rita Moreno, un'attrice di vere origini portoricane, che nonostante i dubbi sulle sue doti di ballerina rispetto all'Anita originale, Chita Rivera, si rivelò la scelta più adatta. George Chakiris, che a Londra interpretava Riff, venne scelto nel luglio 1960 per il ruolo di Bernardo. La scelta del protagonista maschile si rivelò lunga e complessa: Inizialmente proposto a Elvis Presley, il ruolo di Tony rimase vacante a lungo, perché nessuno sembrava essere abbastanza speciale. Il ruolo fu infine assegnato a Richard Beymer, ritenuto "eccellente" da Robert Wise già alla prima lettura nel marzo 1960, mentre a Russ Tamblyn, tra i candidati finali per il protagonista, fu invece affidato il ruolo di Riff. Ancora più complessa fu la selezione per Maria: il ruolo, che chiedeva di coniugare innocenza, grazia e drammaticità, fu proposto e infine accettato da Natalie Wood, che terminate le riprese del suo film precedente *Splendore nell'erba* (*Splendor in the Grass*, Elia Kazan, 1961), cominciò a prepararsi con le lezioni di danza e canto. Con la conferma di Natalie Wood, il cast principale fu finalmente completo¹²².

Gli attori dei Jets e degli Sharks non provenivano tutti da Hollywood, molti avevano già lavorato con Robbins nello spettacolo teatrale, portando con sé approcci diversi al lavoro, che talvolta generavano rivalità e incomprensioni. Non tutti gli attori che avevano ricoperto un ruolo a Broadway lo mantennero anche nella versione cinematografica; questo cambiamento si rivelò tuttavia positivo, in quanto permise agli attori di aprire maggiormente il proprio metodo. Per il film furono selezionati

¹¹⁹ J. L. Foulkes, A. Shkuda, *Seeing the City: The Filming of West Side Story*, Cit. pp.14 –Traduzione mia. (da vedere anche) R. Barrios, *West Side Story, The Jets, The Sharks and the making of a classic*, Cit. pp.68-72.

¹²⁰ R. Barrios, *West Side Story, The Jets, The Sharks and the making of a classic*, Cit. pp.68-72 – Traduzione mia.

¹²¹ J. L. Foulkes. A. Shkuda, *Seeing the City: The Filming of West Side Story*, Cit. pp.12.

¹²² Ivi pp.58-65.

dodici ballerini con esperienza nello spettacolo a Broadway, l'età media era di ventun anni, mentre la più giovane ne aveva soltanto quattordici.

Il 10 agosto 1960 dopo che la troupe aveva completato le riprese del prologo dall'alto, gli Sharks e i Jets si diressero a Manhattan per girare le prime scene. I ballerini erano costretti a ballare a temperature molto elevate dovendo ripetere le scene più e più volte per poterle riprendere da più angolazioni, inserendo le macchine da presa persino all'interno di buchi profondi nelle strade del quartiere¹²³. Lo staff però non si sentiva completamente al sicuro a causa degli spettatori del set, tra cui erano presenti anche membri di gang vere. E nonostante la supervisione dalla polizia, per rendere maggiormente protetto il cast, vennero assunti sei leader di bande portoricane per mantenere l'ordine e la sicurezza durante le riprese¹²⁴.

Il tempo previsto per le riprese a Manhattan era di tre settimane, ma, a causa delle discussioni tra Robbins e Wise, molte scene furono giudicate inutilizzabili. Il ritmo di lavoro rallentato rese necessario rigirare alcune sequenze in location differenti da quelle inizialmente programmate¹²⁵.

Come ricordò Tony Mordente (interprete di Action) «Come hanno mai pensato che avremmo potuto recuperare il ritardo quando ci è voluto così tanto tempo per girare il prologo?»

Terminate le riprese in esterni, la produzione si spostò agli studi Goldwyn, dove iniziarono a girare le scene sui set e i numeri coreografici più complessi.

Già nel maggio 1960 era stata fornita al production designer, Boris Leven, una lista dei set da costruire per il film: come l'atelier da sposa, l'appartamento di Maria, il tetto, il vicolo, il negozio di Doc, il bagno di Anita (poi rimosso) e il luogo della mischia sotto l'autostrada. Per trarre ulteriori ispirazioni scenografiche, Leven visitò anche i set "New York Streets" della MGM¹²⁶.

Harold Mirisch inviò due note con le direttive principali: si disse dispiaciuto che le riprese a New York avessero richiesto più tempo del previsto e avessero richiesto costi superiori al budget. Tuttavia riconosceva che questa fosse la naturale sfida delle riprese in esterni, lontano dal controllo dello studio. Ora che le riprese in location erano però concluse, era necessario accelerare il ritmo di lavoro. Per farlo, occorreva ridurre il numero di *ciak* e assicurarsi che il set fosse pronto prima di girare, così da ottenere la scena buona entro le prime due riprese. Questo era particolarmente importante considerando l'elevato costo della pellicola in 70mm. Allo stesso tempo, bisognava mantenere la qualità fotografia entro limiti di spesa sostenibili.

¹²³ R. Barrios, *West Side Story, The Jets, The Sharks and the making of a classic*, Cit. pp.40.

¹²⁴ J. L. Foulkes, A. Shkuda, *Seeing the City: The Filming of West Side Story*, Cit. pp.14.

¹²⁵ R. Barrios, *West Side Story, The Jets, The Sharks and the making of a classic*, Cit. pp.89.

¹²⁶ E.R. Acevedo-Munoz, *West Side Story as Cinema: The Making and Impact of an American Masterpiece*, University Press of Kansas, 2013 pp. 15.

Nei primi giorni di lavorazione però divenne evidente che la stima iniziale di dieci settimane di riprese in studio era stata fin troppo ottimistica. Il 15 settembre Harold Mirisch ribadì come le numerose prove e le riprese multiple fossero troppo costose e rallentavano la produzione, avvertendo che, se le sequenze non fossero state completate nei tempi previsti, sarebbe stato necessario rivedere l'intero metodo di lavoro¹²⁷.

Robert Wise dedicò grande attenzione alle tecniche fotografiche per ottenere effetti visivi innovativi. A tal fine consultò riviste come *LA Times Week Magazine*, *Look*, *Life*, soffermandosi in particolare su immagini urbane newyorkesi, ricche di colori intensi, mattoni, insegne al neon, abiti rossi dai toni accesi, graffiti, autostrade, recinzioni e skyline. Molti di questi riferimenti visivi divennero scenografia stessa del film. Tra i suoi appunti compaiono sia un articolo ricco di illustrazioni a colori che Wise analizzò come fonte di ispirazione stilistica, sia un altro testo da lui redatto che raccoglie riflessioni sulla fotografia e i colori¹²⁸. Il suo obiettivo era quello di creare uno spettro cromatico volutamente irrealista, in cui i colori, saturi e simbolici, contrapponevano i toni caldi degli Sharks a quelli più freddi dei Jets. In una delle sequenze più celebri, durante il brano *Maria*, mentre Richard Beymer canta, lo sfondo alle sue spalle muta continuamente tonalità accentuando l'atmosfera stilizzata della scena¹²⁹. Alla ricerca di una "ragionevole approssimazione della realtà" data dai colori e dalla fotografia, Wise coinvolse la costumista Irene Sharaff, unico membro della produzione originale di Broadway, a collaborare con il film. Sharaff osservò direttamente lo stile delle bande giovanili delle strade di Manhattan, traducendolo in un guardaroba semplice e funzionale ai movimenti coreografici, ma al tempo stesso mantenendo un forte valore simbolico. Ai Jets assegnò tonalità del giallo e marrone, mentre agli Sharks, colori più accesi come rosso, viola e nero¹³⁰. Diverso invece era il percorso visivo di Maria e Tony, i cui costumi tendono progressivamente ad armonizzarsi tra loro con lo sviluppo della vicenda¹³¹.

Per il numero *America*, Robbins coreografò soltanto la parte maschile, mantenendo la coreografia originale di Broadway per le donne. La realizzazione del numero si rivelò complessa sia per i frequenti cambi di costume dovuti all'eccessiva sudorazione, che allungava i tempi, sia per le incertezze dello stesso Robbins sulla composizione del set, tra i più costosi della produzione. Una delle scene più impegnative da registrare fu *Cool*, girata in uno spazio angusto, basso e reso

¹²⁷ R. Barrios, *West Side Story, The Jets, The Sharks and the making of a classic*, Cit. pp.90.

¹²⁸ E.R. Acevedo-Munoz, *West Side Story as Cinema: The Making and Impact of an American Masterpiece*, University Press of Kansas, 2013 pp. 16.

¹²⁹ West Side Story (1961)- The Making of, 14 dicembre 2021 <https://youtu.be/CFGqKostof4?feature=shared>

¹³⁰ R. Barrios, *West Side Story, The Jets, The Sharks and the making of a classic*, Cit. pp.40, (da vedere anche) E.R. Acevedo-Munoz, *West Side Story as Cinema: The Making and Impact of an American Masterpiece*, University Press of Kansas, 2013 pp. 17.

¹³¹ E.R. Acevedo-Munoz, *West Side Story as Cinema: The Making and Impact of an American Masterpiece*, Cit. pp. 16-

insopportabilmente caldo dall'illuminazione. Le coreografie, già fisicamente impegnative, richiesero numerosi ciak, aumentando il rischio di infortuni, soprattutto dopo le lunghe ore di prove quotidiane¹³².

I ritardi proseguivano: Robbins non era un uomo semplice con cui rapportarsi, era un regista estremamente esigente, sono molti i ricordi dei suoi collaboratori e attori che lo descrivono come estremamente ambizioso, tanto da far riprovare le scene persino dopo che fossero state ritenute da lui stesso “soddisfacenti”, Rita Moreno affermò che per lui non esisteva un *take* perfetto¹³³. Parallelamente, Natalie Wood dovette affrontare la difficoltà di parlare con un accento portoricano. Nonostante l'aiuto di Rita Moreno e Yvonne Othon, il risultato non convinse pienamente. Si allenò con il vocal coach Bobby Tucker e registrò tutte le parti cantate di Maria, convinta che sarebbero state utilizzate nel film, con solo alcuni interventi della “voce fantasma” di Marni Nixon¹³⁴. Tuttavia, solo alla fine delle riprese scoprì che tutte le sue registrazioni erano state sostituite da quelle della Nixon, che non solo doveva cantare ma adattare la propria interpretazioni ai movimenti filmati della Wood¹³⁵. Nonostante i continui avvertimenti della produzione, Robbins continuava ad essere estremamente esigente, insistendo per ripetere le scene numerose volte.

In una tipica produzione in larga scala l'obiettivo era girare in media tra le due e le quattro pagine di copione al giorno, corrispondenti a circa tre minuti. Il 10 Ottobre 1960, dopo aver completato *Cool, West Side story* procedeva con una media inferiore a una pagina al giorno, ossia meno di un minuto. In 42 giorni di riprese erano stati registrati appena 36 minuti e 23 secondi di film, meno di un quarto del film¹³⁶.

I costi superavano di gran lunga quelli previsti: già ad ottobre il budget del set aveva superato di circa 100.000 dollari le stime iniziali, senza contare le spese ancora da affrontare, come quelle dei costumi, che avevano bisogno di molte copie per le scene di danza.

Gli avvertimenti di Harold Mirisch continuarono, cercando di far velocizzare le riprese e dando ultimatum, che non venivano mai rispettati. Alla fine *West Side Story* fu il film più costoso del 1961, con un budget di 5 milioni di dollari¹³⁷.

La tensione culminò con il licenziamento di Robbins verso la fine del 1960. Dopo lunghe discussioni tra fratelli Mirisch e Robert Wise, fu deciso di allontanarlo, poiché la sua ossessione per la perfezione ignorava i tempi e i costi di produzione¹³⁸.

¹³² R. Barrios, *West Side Story, The Jets, The Sharks and the making of a classic*, Cit. pp.90.

¹³³ Ivi pp.89.

¹³⁴ Ivi pp.97-100.

¹³⁵ Ivi pp.129.

¹³⁶ Ivi pp.103-104.

¹³⁷ Ivi pp.104-106.

¹³⁸ J. L. Foulkes and A. Shkuda, *Seeing the City: The Filming of West Side Story*, Cit. pp.11.

La notizia gli fu comunicata nella sua casa a Beverly Hills, dove reagì chiedendo che il suo nome venisse rimosso dai crediti. Alla fine, dopo un confronto, si stabilì che il suo contributo sarebbe stato riconosciuto soltanto come coreografo. Al momento del licenziamento, le sequenze coreografiche più complesse erano già state completate e Wise, con l'aiuto degli assistenti di Robbins poté portare avanti le restanti¹³⁹. Le difficoltà, tuttavia, non cessarono: incidenti e infortuni continuavano a verificarsi.

A novembre, dopo l'abbandono di Robbins, Relyea scrisse un programma che prevedeva la fine delle riprese entro il 4 gennaio. Ma anche questa stima si rivelò irrealistica. In realtà, il film fu completato solo il 14 febbraio 1961, dopo 124 giorni di lavorazione, pari a oltre sei mesi di riprese effettive. Alcune parti come quelle di Maria, furono registrate successivamente in primavera.

Per le voci cantate si ricorse a più interpreti: Jimmy Bryant prestò la voce a Tony; i brani di Anita furono suddivisi tra Rita Moreno, Betty Wand (che migliorò alcune parti di *A Boy Like That*) e Marny Nixon (che incise le note più alte del *Tonight Quintet*). Per Tumblyn la scelta ricadde su Tucker Smith interprete di Ice. Notando che fosse in grado di fare una buona imitazione di Tamblyn, Chaplin gli fece cantare la *Jets Song*, permettendo però al contempo all'attore di registrare invece la propria voce per *Gee, Officer Krupke*¹⁴⁰.

Il montaggio, curato da Robert Wise e Thomas Stanford, fu portato avanti senza tagliare né aggiungere numeri musicali. Ad aprile era pronta una prima copia del prodotto che venne sottoposta a Robbins, il quale si dichiarò nel complesso soddisfatto, sebbene critico nei confronti di alcune sequenze coreografiche non da lui supervisionate, nel particolare l'incontro tra Tony e Maria al ballo in palestra. Secondo Robbins il montaggio non era stato in grado di far emergere l'impressione di uno scontro disperato per la supremazia tra le due bande. A suo avviso, l'incontro tra i due innamorati sarebbe dovuto avvenire proprio nel momento di massima tensione della competizione delle danze, così da amplificare l'intensità drammatica della scena¹⁴¹.

Il lavoro di post produzione si protrasse da aprile a maggio 1961¹⁴².

Linwood G. Dunn e la sua compagnia, *Film Effect of Hollywood*, realizzarono gli effetti ottici e sebbene fossero particolarmente complessi nell'era pre-digitale, Dunn era solito affermare "niente è impossibile". Il processo *Panavision 70* rese necessario costruire nuove apparecchiature sia per le riprese che per la stampa delle copie e anche questo richiese più tempo del previsto. Anche il laboratorio Technicolor accumulò rallentamenti nella preparazione della prima copia del film¹⁴³.

¹³⁹ R. Barrios, *West Side Story, The Jets, The Sharks and the making of a classic*, Cit. pp.107-109.

¹⁴⁰ Ivi pp.128-129.

¹⁴¹ J. L. Foulkes and A. Shkuda, *Seeing the City: The Filming of West Side Story*, Cit. pp.11.

¹⁴² R. Barrios, *West Side Story, The Jets, The Sharks and the making of a classic*, Cit. pp.130-133.

¹⁴³ Ivi pp.134-35.

Dopo due anni di intenso lavoro e una spesa complessiva di 6.75 milioni di dollari, *West Side Story* debuttò il 18 ottobre 1961 al Rivoli Theatre di Manhattan¹⁴⁴.

Fondamentale per la promozione del film fu il marketing: il titolo era già familiare al pubblico. Il logo di Joseph Caroff con sfondo rosso, scale antincendio e le sagome dei due ballerini rappresentava un'immagine iconica, forte, comunicativa ed efficace¹⁴⁵.

Le prime recensioni furono per lo più entusiaste. *West Side Story* venne definito “una pietra miliare nei musical cinematografici”, “un modello per le future rappresentazioni musicali”, grazie al suo approccio al problema sociale, Bosley Crowther del *Times* lo considerò un “Capolavoro” così come numerosi altri critici. Non mancavano però alcune voci discordanti: la più celebre fu quella di Pauline Kael che recensendo il film in una stazione radio lo definì come “sdolcinato” e “debole”, riferendosi ai Jets e Sharks con il termine “ballerine”. Queste opinioni restarono però isolate e non intaccarono la reputazione del film, considerato unanimemente uno dei migliori dell'anno.¹⁴⁶

West Side Story ottenne un successo straordinario, conquistando dieci premi Oscar su undici candidature complessive, tra cui miglior fotografia e il premio come miglior attrice non protagonista a Rita Moreno, prima attrice ispanica a vincere un Oscar¹⁴⁷. Ricevette un Academy Award per le coreografie di Jerome Robbins, un Grammy, diversi Golden Globes e numerosi altri premi, conquistando il record di maggiori vittorie per un musical¹⁴⁸.

Virginia Sanchez Carrol, consulente storica portoricana, ricorda di aver visto al cinema *West Side Story* nel 1961 e di come si sentì rappresentata: per la prima volta ci fu la rappresentazione al cinema di Portoricani Newyorchesi in un film di grande successo e questo fu un evento estremamente importante.

Il film fu dichiarato “culturalmente significativo” dalla Biblioteca del Congresso degli Stati Uniti e fu selezionato per il National Film Registry nel 1997.

In un'intervista all'Academy Event nel 18 luglio 2016, il produttore, Walter Mirisch, parlando del motivo per il quale aveva deciso di intraprendere il percorso di produzione per il film di *West Side Story* e del messaggio che questo voleva trasmettere dice:

Ho pensato che fosse un'occasione straordinaria per dire qualcosa sulle relazioni razziali in America e per dirlo in un modo che avrebbe spinto il pubblico ad andare a vederlo e forse a trarre beneficio dalla lezione di *West Side Story*. Come lo si vede oggi, collegandolo a ciò che accade ogni settimana, credo

¹⁴⁴ *West Side Story* (1961)- The Making of <https://youtu.be/CFGqKostof4?feature=shared>

¹⁴⁵ R. Barrios, *West Side Story, The Jets, The Sharks and the making of a classic*, Cit. pp.149.

¹⁴⁶ Ivi pp.153.

¹⁴⁷ V. Cavazzuti, F. Fussi, A. Fernando Galeano, *La voce nel musical Storia, didattica, tecnica, stile, fisiologia e igiene vocale*, Volontè&Co, 2021, pp. 35.

¹⁴⁸ C. Della Gatta, *Latinx Shakespeares Staging U.S. Intracultural Theater, Division: The West Side Story Effect* Cit. pp. 31.

sia ancora più attuale adesso di quando non lo fosse allora. [...] È scoraggiante che quella lezione non sia ancora stata imparata, e spero che altri raccolgano il testimone e continuino a combattere quella battaglia¹⁴⁹.

Come afferma il produttore le relazioni razziali sono un tema che ha sempre attraversato la storia degli Stati Uniti; parliamo di secoli di omicidi, discriminazione e razzismo nei confronti, specialmente, della comunità afroamericana, a causa del colore della pelle e dell'origine etnica. L'interesse nel tema da parte della società crebbe nel 2020 dopo l'uccisione di George Floyd da parte di un agente di polizia bianco a Minneapolis, in Minnesota. Il video della sua morte, diffuso ampiamente sui social, causò l'accrescere di proteste contro il sistema sociale statunitense. Il movimento *Black Lives Matter*, nato nel 2013 dopo l'uccisione di Tayvon Martin per combattere l'ingiustizia razziale e la brutalità della polizia negli Stati Uniti, assunse nuova rilevanza. Il gesto del poliziotto nei confronti del 43enne divenne simbolo dell'ingiustizia razziale ancora radicata nel paese, dando origine a manifestazioni che si sono diffuse in tutto il mondo¹⁵⁰.

2.3 *West Side Story* di Steven Spielberg

«Sono convinto che le vecchie storie vadano raccontate all'infinito, per rispecchiare prospettive e periodi storici differenti»¹⁵¹

Nel 2014 Steven Spielberg manifestò per la prima volta l'intenzione di realizzare un remake di *West Side Story*, dichiarando che la nuova versione sarebbe stata più fedele al libretto del musical originale che alla sceneggiatura del film del 1961.

Il progetto fu ufficializzato nel 2018: Spielberg avrebbe diretto una nuova produzione della *Twentieth Century Fox* di *West Side Story*, con la collaborazione del drammaturgo Tony Kushner per la sceneggiatura e del direttore d'orchestra Gustavo Dudamel per la parte musicale¹⁵².

Si trattava del primo musical diretto da Steven Spielberg, che tuttavia aveva già sperimentato numeri musicali in opere precedenti, come ad esempio l'incipit di *Indiana Jones e il tempio Maledetto* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984), le sequenze di danza in CGI di *Ready Player One* (2018) e in *1941* (1979)¹⁵³. Spielberg stesso confessa di essere stato sin da giovane un appassionato

¹⁴⁹ *West Side Story* (1961)- Producing *West Side Story*, 19 luglio 2016 <https://youtu.be/Qv9YIkJV3Ik?feature=shared>

¹⁵⁰ C. Barrie, *Dearching Racism after George Floyd, Socius: Sociological research for a Dynamic World*, Volume 6, 2020.

¹⁵¹ *Steven Spielberg and Tony Kushner's Fresh Take on 'West Side Story'*, The Walt Disney Company, 10 dicembre 2021.

¹⁵² R. Barrios, *West Side Story, The Jets, The Sharks and the making of a classic*, Cit. pp.183.

¹⁵³ M. Walter Bruno, *Il ritorno degli Squali, West Side Story di Steven Spielberg*, «Fatamorgana web», 3 Gennaio 2022, data di consultazione 07/04/2025.

del genere: era un grande fan di Busby Berkeley ed era sempre stato un suo sogno girare un musical. Aveva dieci anni quando ascoltò per la prima volta l'album della colonna sonora di *West Side Story* e da quel momento gli rimase in mente per il resto della vita. Per anni nella sua carriera cinematografica cercò il musical giusto da adattare ma l'attenzione ricadeva ogni volta su *West Side Story*¹⁵⁴.

A lavorare con Spielberg si unì l'autore vincitore del Pulitzer, Tony Kushner, che aveva già collaborato con lui nella realizzazione di *Munich* (2005) e *Lincoln* (2012)¹⁵⁵.

La preparazione del progetto richiese una serie di incontri con le figure chiave legate all'opera originale, tra cui il produttore teatrale del più recente *West Side Story* di Broadway, Kevin McCollum, possessore dei diritti del prodotto, Stephen Sondheim, i figli di Leonard Bernstein, i fiduciari di Jerome Robbins e i rappresentanti di Arthur Laurents. Tutti risposero in modo entusiasta alle idee di Spielberg che si mosse per cominciare il lavoro¹⁵⁶.

Lo stesso Laurents prima di morire aveva espresso un proprio desiderio a David Saint: «Voglio che mi prometti che se faranno un altro film di *West Side Story* non venga fatto da una persona che viene dal teatro. Il teatro è diverso dal film. Voglio un genio cinematografico che lo faccia. E voglio che gli scrittori rispettino quello che ho scritto ma anche l'essenza di ciò che ho scritto»¹⁵⁷.

L'approccio registico fu da subito orientato verso una lettura "politicamente corretta" della vicenda. Spielberg e Kushner intesero porre al centro della narrazione i temi del razzismo, xenofobia, colonialismo e povertà, mettendone in evidenza sia la rilevanza storica che la persistente attualità.

Una particolare attenzione fu riservata alla rappresentazione della comunità latina e portoricana. Affinché questa si sentisse rappresentata sullo schermo, diversamente dal film originale, per i casting degli Sharks furono privilegiati interpreti latini (preferibilmente portoricani); inoltre vennero ampliati i dialoghi in lingua spagnola e una revisione del testo originale, volta in particolare a eliminare le battute apertamente razziste del tenente Schrank (Corey Stoll). Queste modifiche miravano soprattutto a valorizzare il background dei giovani protagonisti, spiegandone la rabbia, la frustrazione e perfino le radici del loro razzismo.

La produzione si avvale inoltre del contributo di consulenti storici, organizzò seminari destinati al cast e alla troupe e inserì all'interno del set dei coach linguistici incaricati di curare la corretta resa dei dialoghi in spagnolo¹⁵⁸. Nel dicembre 2018 Steven Spielberg e Tony Kushner si recarono a San

¹⁵⁴ Making Of WEST SIDE STORY (2021) - Best Of Behind The Scenes With Steven Spielberg, Disney+, 12 dicembre 2021, https://youtu.be/1woJ_CDvvyk?feature=shared

¹⁵⁵ Something coming: West Side Story-A special Edition of 20/20, ABC, 06 dicembre 2021.

<https://youtu.be/UzVSTeQFKmM>

¹⁵⁶ L. Bouzereau, *West Side Story: The Making of the Steven Spielberg Film*, Cit. pp.16.

¹⁵⁷ Ivi pp.24- Traduzione mia.

¹⁵⁸ V. Tatiana Popescu, *Updating a Classic: Progressive Hollywood's Take on West Side Story*, British and American Studies, 2024 Cit. pp.125-134.

Juan per una discussione pubblica su *West Side Story* nell'università di Porto Rico, quando si toccò l'argomento della rappresentazione etnica portoricana emerse come, nell'isola, il film non avesse avuto la stessa rilevanza del resto del mondo, poiché considerato a tratti offensivo e fuorviante. Il regista assicurò che sarebbe stata applicata ogni tipo di sensibilità culturale¹⁵⁹. L'intento di Spielberg non era quello di superare la versione del 1961, bensì di proporre una nuova interpretazione più aderente al contesto sociale in cui l'opera è ambientata. L'importante è che fosse realistico ed "autentico": ogni singolo costume, dialogo, segnale stradale, graffito, colore specifico della bandiera portoricana e materiale di scena, doveva essere perfetto¹⁶⁰. A ciò si aggiunse una maggiore attenzione alla costruzione psicologica dei personaggi, con l'obiettivo di renderli più complessi e comprensibili allo spettatore contemporaneo¹⁶¹. Perché questo fosse possibile Tony Kushner scrisse per ogni singolo personaggio una biografia dettagliata, così che il cast conoscesse tutto il background, non solo per favorire una più profonda immedesimazione, ma anche perché era importante che gli attori conoscessero le storie più rilevanti degli Stati Uniti e di Porto Rico; la vita degli immigrati che realmente erano stati in Lincoln Square e dei portoricani sfrattati da San Juan Hill¹⁶².

Gli Sharks non sono caricature etniche ma giovani credibili, con sentimenti e speranze, orgogliosi della propria identità nazionale e con forte spirito anticoloniale. Grazie ai giusti dettagli visivi testuali, come la bandiera portoricana, il canto rivoluzionario della *Borinqueña*, l'atto coraggioso di sventolare la bandiera nonostante la legge della *Ley de la Mordaza*¹⁶³ che lo proibiva, i personaggi si caricano di profondità e complessità¹⁶⁴.

Una differenza sostanziale rispetto al film del 1961 riguarda il personaggio legato al negozio di Doc. Nell'originale era un uomo adulto, punto di riferimento per i Jets; nella nuova versione Tony Kushner scrisse un nuovo personaggio appositamente per inserire nel processo creativo di *West Side Story* una personalità importante: Rita Moreno, nel ruolo di Valentina, la vedova portoricana di Doc. La scelta non solo permise maggior radicamento nel contesto portoricano, ma rese la Moreno anche produttrice esecutiva, in un ruolo di collegamento simbolico come ponte tra i due film¹⁶⁵.

Nel 2016 la prima domanda per la realizzazione del film era dove effettuarla, se nelle strade di New York o all'interno dei set. Spielberg rifiutò l'idea di ricostruire tutto in studio e decise di girare realmente nelle strade, scelta complessa visti i mutamenti urbani che aveva subito New York dagli

¹⁵⁹ R. Barrios, *West Side Story, The Jets, The Sharks and the making of a classic*, Cit. pp.184.

¹⁶⁰ L. Bouzereau, *West Side Story: The Making of the Steven Spielberg Film*, Cit. pp.40.

¹⁶¹ Ivi pp.30-36.

¹⁶² Ivi pp.60.

¹⁶³ La legge entra in vigore nel 1948 e aveva lo scopo di reprimere il nazionalismo portoricano a pochi anni dalla fine della guerra e durante la guerra fredda. Essa proibiva ai portoricani sull'isola di innalzare la bandiera portoricana, cantare l'inno portoricano, riunirsi o organizzarsi per motivi politici criticando gli Stati Uniti.

¹⁶⁴ V. Tatiana Popescu, *Updating a Classic: Progressive Hollywood's Take on West Side Story*, Cit. pp.125-134.

¹⁶⁵ Making Of WEST SIDE STORY (2021) - Best Of Behind The Scenes With Steven Spielberg | Disney+, 12 dicembre 2021, https://youtu.be/1woJ_CDvvyk?feature=shared

anni '60. Dopo varie indagini nell'East Village, Harlem, New Jersey e Philadelphia, cercando le giuste architetture, ma anche la possibilità di rendere quell'area un set, furono individuate aree urbane adatte alla trasformazione, rimuovendo ogni traccia di modernità e coinvolgendo attivamente le comunità locali, anche attraverso la partecipazione come comparse¹⁶⁶.

Per il brano *America*, ad esempio, si girarono dei pezzi a Paterson, altri a St. Nicholas Avenue ad Harlem e affinché rimanesse coerente con il periodo storico di ambientazione fu necessario sporcare le facciate di alcuni edifici, cambiare i cartelli stradali mettendo quelli dell'epoca e aggiungere dei bidoni della spazzatura degli anni '50¹⁶⁷. Non fu possibile girare tutto il film in luoghi reali, ad esempio il set per il brano *Tonight* fu creato all'interno di un capannone agli *Stainer Studios*¹⁶⁸.

Nel processo di adattamento della storia venne reso necessario spostare il periodo storico di ambientazione a qualche anno dopo rispetto all'originale: durante la demolizione del quartiere di San Juan Hill, il rinnovamento urbano, avviato per dare spazio al Lincoln Center for the Performing Arts, che aveva avuto come risultato lo sfratto di intere comunità afroamericane e portoricane, percepito, come sottolinea lo storico Edgardo Meléndez, come una “pulizia etnica”. Così facendo il conflitto tra le due bande non era più semplice lotta per il territorio, ma una battaglia per la sopravvivenza¹⁶⁹.

L'annuncio per l'apertura dei casting fu diffuso on-line nel 2018, richiedendo che i candidati sapessero cantare (“*Must be able to sing, Dance experience is a plus*”). La risposta fu immediata, oltre 35mila persone inviarono i propri self-tape, soltanto per i quattro ruoli principali. Molti degli interpreti scelti, infatti, non avevano mai preso parte ad un film prima di allora¹⁷⁰.

Rechel Zegler (Maria) fu trovata il primo giorno di visione dei video inviati alla produzione. Appena diciassettenne, dopo altri tape mandati, venne richiamata per degli incontri diretti con Spielberg, seguiti da prove di canto, recitazione e ballo con i membri della troupe, passando sempre al livello successivo, fino a fare la prova sullo schermo con Ansel Elgot, che sarebbe poi stato scelto per il ruolo di Tony. Steven conosceva già Elgot per la sua interpretazione in *Baby Driver* (Edgar Wright, 2017), ma ignorava le sue capacità canore. Fu proprio il regista a chiedergli di presentarsi ad un'audizione: nonostante l'attore fosse malato, venne notato; e fu richiamato dopo cinque giorni per sentire la sua voce non modificata dall'influenza e fu preso per il ruolo¹⁷¹. Nel gennaio 2019, durante le letture organizzate per testare la chimica degli attori fu annunciato ufficialmente anche a Rechel che era stata presa per il ruolo di Maria¹⁷². La selezione di Bernardo si rivelò più complessa. Dopo

¹⁶⁶ L. Bouzereau, *West Side Story: The Making of the Steven Spielberg Film*, Cit. pp.36.

¹⁶⁷ Ivi pp.175.

¹⁶⁸ Ivi pp.167.

¹⁶⁹ V. Tatiana Popescu, *Updating a Classic: Progressive Hollywood's Take on West Side Story*, Cit. pp. 129.

¹⁷⁰ Something coming: West Side Story. A special edition of 20/20, 6 dicembre 2021 <https://youtu.be/UzVSTeQFKmM>

¹⁷¹ Making Of WEST SIDE STORY (2021) - Best Of Behind The Scenes With Steven Spielberg | Disney+, 12 dicembre. 2021, https://youtu.be/1woJ_CDvvyk?feature=shared

¹⁷² L. Bouzereau, *West Side Story: The Making of the Steven Spielberg Film*, Cit. pp.58.

mesi di audizioni senza risultati convincenti, la produzione decise di rivolgersi a David Alvarez, già vincitore di un Tony Award all'età di dieci anni per il ruolo di protagonista in *Billy Elliot* a Broadway. Dopo aver inviato un self-tape, fu immediatamente scelto come interprete ideale per il personaggio¹⁷³. Mike Faist era già conosciuto da Spielberg per le sue doti coreutiche ma, non appena all'audizione lesse la parte di Riff, fu chiaro al regista che fosse lui a dover interpretare la parte, nonostante inizialmente avesse fatto l'audizione per Tony. Per Anita invece la scelta cadde su Ariana De Bose, la quale inizialmente esitava a candidarsi. Convinta dal suo agente a partecipare, colpì Spielberg e Tony Kushner non solo con il suo talento di ballerina e cantante, ma soprattutto con la forza della sua danza. Il cast, che contava venti membri portoricani o discendenti, fu annunciato ufficialmente nel gennaio 2019. E ad aprile cominciarono le prove¹⁷⁴.

È in questa fase che i giovani attori furono istruiti sul contesto storico e sociale in cui stavano per immergersi, da persone che realmente avevano vissuto quella realtà. Importante fu anche una sessione riservata alle donne, per comprendere il loro ruolo nella società del tempo.

Le prove si divisero in quattro mesi per progettare e otto per montare le coreografie di ensemble. La supervisione in questa fase era di Justin Peck, coreografo, grandissimo fan di Robbins, che modificò le coreografie rispetto all'originale sempre però dopo la conferma della *Robbins Estate*¹⁷⁵.

Oltre al coreografo un ruolo importante fu svolto anche da Patricia Delgado e Craig Salstein (co-coreografi) che facevano in modo che i trenta Sharks e i trenta Jets imparassero e interpretassero nel modo corretto le coreografie.

Nel periodo di prove, gli attori si dedicavano principalmente alla preparazione dei numeri coreografici, e all'allenamento vocale, seguito individualmente con lezioni private dai vocal coach, mentre la parte recitativa veniva affrontata soltanto al momento delle riprese. È però proprio in questi mesi che gli attori dovevano comprendere il proprio personaggio. David Alvarez scrisse sulle proprie scarpe "*Liberdad*" e disegnò una bandiera portoricana, perché Bernardo avrebbe fatto così. Per favorire l'accuratezza della caratterizzazione del personaggio era necessario che gli attori fossero seguiti da degli insegnanti di dialetto, non soltanto per l'interpretazione dei personaggi Portoricani, che erano seguiti da Victor Cruz, ma anche per assumere un corretto accento Newyorkese. Questo ruolo spettò a Thom Jones¹⁷⁶.

Le prove erano anche fondamentali per Steven, che creava gli *storyboard* e progettava le inquadrature, così come per il direttore di fotografia Janusz Kaminski che fu in grado di comprendere gli aspetti fisici del film e pensare come catturare al meglio i numeri di danza con la macchina da

¹⁷³ Something coming: West Side Story. A special edition of 20/20, 6 dicembre 2021 <https://youtu.be/UzVSTeQFKmM>

¹⁷⁴ L. Bouzereau, *West Side Story: The Making of the Steven Spielberg Film*, Cit. pp.65.

¹⁷⁵ Ivi. pp.30-36.

¹⁷⁶ Ivi. pp.75.

presa, progettando i movimenti da compiere in armonia con i movimenti dei ballerini per mostrare la vitalità dei personaggi¹⁷⁷.

Nell'estate del 2019 iniziarono le riprese, con l'uscita inizialmente prevista per il dicembre 2020¹⁷⁸. Il 7 giugno, prima ancora del primo giorno ufficiale di lavorazione, troupe e cast si riunirono sul set per un *pre-shoot* della scena del quintetto che conduce alla rissa nella fabbrica di sale: fu la prima volta che gli Sharks e Jets si trovavano insieme davanti alla macchina da presa in azione e in costume¹⁷⁹.

Uno degli aspetti che si volevano superare rispetto al film del 1961 riguardava la cinematografia. L'originale, pur caratterizzato da coreografie complesse e dinamiche, mostrava un uso piuttosto statico della macchina da presa, non sempre in armonia con i movimenti dei ballerini. Nel nuovo film, invece, è stato adottato un approccio moderno: la camera segue i danzatori con fluidità, immergendo lo spettatore all'interno della scena. Anche sul piano visivo, si è scelto di abbandonare l'estetica patinata e lucida del 1961, giudicata poco realistica, privilegiando un'atmosfera più sporca e "autentica", che permettesse una maggiore immedesimazione da parte del pubblico. Per lo stesso motivo si decise di girare su pellicola, soluzione ritenuta la più adatta per ricreare la New York degli anni Cinquanta¹⁸⁰.

Le scene di danza che contavano un numero elevato di interpreti richiesero particolare attenzione. Una delle più complesse per il direttore della fotografia fu quella del ballo in palestra: qui la luce doveva non solo valorizzare i ballerini, ma anche la tensione drammatica tra Sharks e Jets, in stretta collaborazione con i movimenti di macchina. Dal punto di vista tecnico, fu fondamentale la gestione del diaframma (*f-stop*): per mantenere nitida l'immagine dalla prima all'ultima fila di danzatori, si optò per aperture strette, intorno a otto o undici, che garantivano un'ampia profondità di campo ma richiedevano anche una grande potenza luminosa sul set¹⁸¹.

Molte scene vennero registrate nel corso delle riprese a pezzi senza alcuna continuità, come ad esempio *America* o *Quintet* essendo girato in location diverse tra loro e soltanto nella fase di montaggio si sarebbe potuto vedere il numero completo.

Dall'inizio dell'ideazione del film alla fine ci vollero in tutto sei anni, con quattro focalizzati nella pre-produzione, quattro mesi di riprese e sei lunghi mesi di lavoro di post-produzione¹⁸².

Spielberg seguì un metodo preciso: selezionava man mano nel corso delle riprese le scene, così da avere già una prima versione montata al loro termine. Successivamente rivedeva con il montatore

¹⁷⁷ Ivi. pp.76-77.

¹⁷⁸ R. Barrios, *West Side Story, The Jets, The Sharks and the making of a classic*, Cit. pp.182.

¹⁷⁹ L. Bouzereau, *West Side Story: The Making of the Steven Spielberg Film*, Cit. pp.85-86.

¹⁸⁰ Ivi pp.42.

¹⁸¹ Ivi pp.154.

¹⁸² Ivi pp.17.

Michael Kahn ogni sequenza, apportando modifiche e rifiniture per esplorare nuove possibilità narrative e visive¹⁸³.

Tra le scelte più significative del regista vi fu quella di non inserire sottotitoli alle battute in spagnolo. In un'intervista rilasciata a *IGN* Spielberg spiegò «Se avessi sottotitolato lo spagnolo, avrei semplicemente rafforzato l'inglese, dando all'inglese il potere sullo spagnolo. Questo non sarebbe successo in questo film: dovevo rispettare la lingua abbastanza da non sottotitolarla»¹⁸⁴.

Nonostante l'intenzione dichiarata del regista di offrire una rappresentazione il più autentica possibile della comunità latina, il film non riuscì a convincere del tutto il pubblico¹⁸⁵. Una parte della critica mise in discussione il progetto, accusandolo di perpetuare ancora un'immagine stereotipata dei portoricani di New York. Ashley Lee nel *Los Angeles Times* dice:

Non importa quanti attori Nuyoricans [un'unione tra Nueva York, New York in spagnolo e Portoricani] sono nel cast, quante battute vengono recitate in spagnolo, quanti consulenti Portoricani sono stati assunti e quanti incontri con esperti storici sono state tenuti, lo sforzo collettivo non corregge le problematiche di appropriazione su cui era stato costruito il musical¹⁸⁶.

Secondo la giornalista, dunque, nonostante le buone intenzioni, era impossibile prendere pienamente le distanze dalle radici problematiche dell'opera originale, anche perché né il regista né lo sceneggiatore appartenevano alla comunità portoricana¹⁸⁷.

Tuttavia, al di là delle critiche e di risultati deludenti al box office, il film non passò inosservato in ambito dell'Academy. Agli Oscar del 2022 ottenne candidature per migliori costumi, miglior regista, per miglior fotografia, miglior scenografia, miglior film, miglior sonoro. L'unica vittoria fu di Ariana De Bose nel ruolo di Anita, che conquistò la statuetta come miglior attrice non protagonista, ripercorrendo le orme di Rita Moreno, che aveva vinto lo stesso premio sessant'anni prima¹⁸⁸. Inoltre, il film ottenne tre Golden Globe, per miglior attrice protagonista, miglior attrice non protagonista e miglior commedia, insieme a numerose altre candidature e premi internazionali.

2.4 Musical a confronto

¹⁸³ Ivi pp.253.

¹⁸⁴ West Side Story Director Steven Spielberg On His Decision to Not Use Spanish Subtitles, 4 dicembre 2021 – Traduzione mia <https://www.ign.com/articles/west-side-story-director-steven-spielberg-on-his-decision-to-not-use-spanish-subtitles>

¹⁸⁵ V. Tatiana Popescu, *Updating a Classic: Progressive Hollywood's Take on West Side Story*, Cit pp. 131.

¹⁸⁶ A. Lee, *Spielberg tried to save 'West Side Story.' But its history makes it unsalvageable*, «Los Angeles Times» 12 dicembre 2021- Traduzione mia <https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2021-12-12/west-side-story-puerto-rico-cultural-authenticity>

¹⁸⁷ Ibidem.

¹⁸⁸ The 94th Academy Award, 2022, Dolby Theatre at Ovation Hollywood, 27 marzo 2022.

Sebbene entrambe le versioni di *West Side Story* nascano dallo stesso materiale di partenza, a distinguerle profondamente non sono soltanto alcune variazioni nella trama o lo spostamento di certi brani musicali, ma soprattutto il periodo storico in cui queste sono state realizzate.

Negli anni Sessanta, il concetto di “politicamente corretto” non esisteva quanto oggi e la rappresentazione non era un fattore con la stessa considerazione che ha nel cinema contemporaneo. Non era considerato problematico, ad esempio, ricorrere al trucco per alterare la carnagione degli attori o rendere i personaggi stereotipati secondo l’immagine del latino incline al crimine. Questi elementi, sebbene non animati da intenti denigratori, finivano per indebolire il messaggio complessivo del film. Anche dal punto di vista cinematografico certi aspetti oggi appaiono discutibili: l’uso della luce, che sembra ricreare un palcoscenico, o la dissonanza tra le voci reali degli attori e quelle doppiate nelle parti cantate¹⁸⁹.

Tuttavia, nel 1961, *West Side Story* venne percepito come una novità assoluta: il pubblico, fatta eccezione per chi aveva visto il musical a Broadway, conosceva al massimo qualche brano musicale e l’impatto visivo e sonoro dell’opera risultava dirimpente¹⁹⁰.

Lo spettatore contemporaneo si avvicina al remake con una consapevolezza diversa: conosce già la storia e spesso nutre aspettative o riserve verso una nuova versione. Lo spagnolo è usato moltissimo da tutti i portoricani anche per mostrare l’enorme barriera interculturale che può essere la lingua. In questo senso l’uso insistito dello spagnolo e dello *Spanglish* da parte degli Sharks, anche in pubblico, assume un valore politico, diventando atto di resistenza al razzismo e al retaggio coloniale, incarnato dai Jets e dalla polizia. Anche le scene ambientate all’interno dell’appartamento di Anita e Bernardo assumono un’importanza nuova: attraverso il bilinguismo e il continuo passaggio tra inglese e spagnolo nei dialoghi domestici emerge un ritratto più realistico della quotidianità degli immigrati. I personaggi non appaiono più come stereotipo, ma giovani che lavorano e agiscono attivamente per costruire il proprio futuro: Maria è una ragazza forte che sogna di studiare all’università, Bernardo si guadagna da vivere facendo il pugile professionista, Anita lavora instancabilmente con l’obiettivo di aprire una propria attività sartoriale¹⁹¹.

Spielberg, inoltre, attribuisce un ruolo centrale anche ai personaggi femminili, conferendo loro maggiore profondità e protagonismo rispetto alla versione originale¹⁹².

In merito alle modifiche apportate al film se ne riconoscono di significative. Nel remake, subito dopo il prologo e la rissa avvenuta tra le due bande, gli Sharks vengono cacciati dalla polizia dal campo di

¹⁸⁹ R. Barrios, *West Side Story, The Jets, The Sharks and the making of a classic*, Cit. pp.184.

¹⁹⁰ Ivi pp.186.

¹⁹¹ V. Tatiana Popescu, *Updating a Classic: Progressive Hollywood’s Take on West Side Story*, British and American Studies, June 2024, 130-31.

¹⁹² L. Bouzereau, *West Side Story: The Making of the Steven Spielberg Film*, Cit. pp.188.

gioco e nel lasciare il luogo Bernardo, poi seguito dagli altri membri, comincia ad intonare il primo vero brano cantato del musical, non presente nell'originale: *La Borinqueña*, l'inno di Porto Rico nella versione rivoluzionaria originale del 1868, scritta da Lola Rodriguez de Tió¹⁹³.

Anche Tony è rappresentato in modo diverso: se nel 1961 ci viene presentato come un bravo ragazzo di buona famiglia che sembra non avere niente in comune con i cattivi ragazzi che erano i Jets, nel nuovo film Tony è un ragazzo che ha quasi commesso un omicidio in passato e che ha pagato per tale azione. È per questo motivo che nel momento in cui è ambientata la storia è così diverso dagli altri membri della gang. Questo influenza anche il brano *Something's coming*, che nell'originale era un monologo di speranza fatto dal protagonista all'inizio del film, mentre qui è cantato nel negozio davanti a Valentina facendo emergere il conflitto tra speranza e disperazione¹⁹⁴.

Altri numeri musicali subiscono trasformazioni narrative: *Cool* che nell'originale seguiva la rissa come sfogo dei Jets dopo la morte del compagno, viene spostato a prima, trasformandosi in una lotta per il possesso della pistola tra Riff e Tony, intenzionato a sabotare lo scontro. In questo modo il regista rende il contesto più credibile e naturale all'interno della trama. *One hand, one heart*, la scena del matrimonio simbolico tra Tony e Maria, non si svolge più in un negozio di abiti da sposa, ma in una chiesa, luogo sacro. Particolarmente significativa è la sequenza inedita che precede il brano, dove i due, recandosi nella cripta in treno, discutono della consapevolezza del dolore che il loro amore sta causando, della rissa imminente e delle difficoltà vissute sia dai portoricani ma anche di quelle dei Jets, che sono senza speranza o futuro. Questa riflessione trova eco nel brano *Gee, officer Krupke*, in cui i Jets, attraverso una performance satirica, denunciano la discriminazione subita dalle autorità e la loro condizione di emarginati sociali. Nella versione di Spielberg, la scena è spostata dalla strada al distretto di polizia, dove la gang si descrive come un gruppo di giovani incompresi, vittime di una società che ha giocato loro un "brutto scherzo" e li ha privati di reali opportunità. Infine, *Somewhere*, originariamente un duetto tra Tony e Maria dopo le morti strazianti di Riff e Bernardo, è affidato a Rita Moreno, trasformandosi in un canto di speranza.

Anche le scelte registiche cambiano sensibilmente. La celebre scena in cui Tony e Maria si incontrano per la prima volta in palestra perde la teatralità del film originale, dove, nel momento in cui i loro occhi si incontrano, tutto attorno diventa sfocato in modo irrealistico, isolando i protagonisti. Spielberg, invece, opta per dei primi piani statici con lo sfondo in movimento, creando un effetto più sobrio e naturale¹⁹⁵.

¹⁹³ Ivi pp.104.

¹⁹⁴ R. Barrios, *West Side Story, The Jets, The Sharks and the making of a classic*, Cit. pp.115.

¹⁹⁵ M. Walter Bruno, *Il ritorno degli Squali, West Side Story di Steven Spielberg*, «Fatamorgana web», 3 Gennaio 2022, data di consultazione 07/04/2025.

Prenderò ora in esame due delle scene più significative all'interno di *West Side Story* e metterò a confronto come queste sono state trattate nei due film: *West Side Story* di Robert Wise si apre con una lunga overture extradiegetica, accompagnata da uno sfondo cromatico in continuo mutamento su cui sono disegnate molteplici linee astratte verticali, fino a svelare, in dissolvenza incrociata, dietro di loro lo skyline di Manhattan. L'ingresso nello spazio urbano avviene attraverso delle riprese aeree al tempo definite «The most remarkable shots ever taken of New York City from the air»¹⁹⁶. Da qui, lo spettatore viene guidato verso la fonte del suono di schiocchi di dita: un gruppo di Jets in un campo da basket, a cui la macchina si avvicina con uno zoom progressivo. Ognuno dei membri della gang viene introdotto mentre guarda minacciosamente fuori campo e accompagna il ritmo con lo schiocco delle dita. Sin da subito il gruppo appare compatto ed intimidatorio. Quando i Jets abbandonano il campo, la loro camminata diventa gradualmente danza, i passi quotidiani si trasformano in coreografia e la macchina da presa li segue per le strade di New York, fino al momento in cui passano sopra la scritta "Jets" impressa sull'asfalto. È a questo punto che entra in scena Bernardo, caratterizzato visivamente dalla camicia rossa. Anche gli Sharks vengono introdotti con lo stesso procedimento: schiocchi di dita e movimenti che diventano gradualmente danza, il gruppo si compatta fino ad attraversare la cinepresa e a sovrapporsi, anch'esso, alla scritta sull'asfalto. Da questo momento prende il via una sequenza di provocazioni reciproche tra le due bande, che culminano con lo scontro tra due singoli nel campo da basket. La rissa si trasforma presto in un vero e proprio balletto urbano, osservato dalla macchina da presa che privilegia piani larghi e carrellate laterali con l'obiettivo di catturare l'energia corale della danza. Le scritte sui muri che riportano i nomi delle gang diventano indicatori visivi della predominanza territoriale. Per rendere più fluido il passaggio tra le varie azioni, Wise utilizza spesso il *whip pan*¹⁹⁷, che consente di raccordare tra loro le scene in maniera armonica. Il punto di svolta avviene nel momento in cui Baby John (Eliot Feld) aggiungendo al graffito "Sharks" la parola "stink", scena catturata dalla macchina da presa che si avvicina con degli zoom perfettamente sincronizzati alla colonna sonora, viene accerchiato dagli Sharks, che lo rincorrono fino al campo da basket. Il prologo si conclude tornando ad una prospettiva aerea che sorvola nuovamente il campo da gioco, mentre la rissa coinvolge progressivamente un numero sempre maggiore di membri delle due bande. L'intervento della polizia interrompe la lotta¹⁹⁸. Il prologo di Spielberg presenta invece un impianto radicalmente diverso, sia sul piano estetico sia su quello contenutistico. La sequenza non si apre dall'alto ma dal basso, tra macerie degli slums rasi al

¹⁹⁶ R. Barrios, *West Side Story, The Jets, The Sharks and the making of a classic*, Cit. pp.74.

¹⁹⁷ Tecnica cinematografica in cui la camera viene rapidamente ruotata orizzontalmente, creando un effetto di mosso per transitare tra due inquadrature.

¹⁹⁸ G. Braxton, *Why the 'West Side Story' remake changed these 5 key musical numbers*, Los Angeles Times, 9 dicembre 2021-Traduzione mia <https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2021-12-09/west-side-story-remake-changes-america-somewhere-cool>

suolo per dare spazio al Lincoln Center for the Performing Arts¹⁹⁹. Le prime immagini mostrano scale antincendio spezzate, metafora delle vite interrotte dal rinnovamento urbano.²⁰⁰ Attraverso un piano sequenza la macchina da presa si muove dalle macerie al cancello che annuncia la “bonifica” dei bassifondi, all’immagine che ritrae i progetti di come sarebbe sorto il nuovo quartiere. Le riprese aeree successive mostrano i cantieri in piena attività, con abitazioni mezze distrutte, ruspe e palle da demolizione intente a proseguire il lavoro di rinnovamento della città²⁰¹. Nel momento in cui l’obiettivo incontra da vicino un maglio sferico, la cinepresa compie una un *travelling* verso il basso, dove da una botola esce uno dei Jets: è il primo ingresso scenico del gruppo, che sembra nascere dalle rovine stesse della città.

Solo a questo punto appare l’iconico schiocco di dita, i Jets si riuniscono, passandosi barattoli di vernice rubati e cominciano a camminare tra le macerie, si riuniscono a Riff che appare da un bulldozer con al suo fianco Graziella, che esce subito di campo. I ragazzi, riuniti, escono dall’area di costruzione e si spostano sulla strada, dove vengono raggiunti dagli altri Jets, seguiti con la macchina da presa in modo fluido. La danza anche qui viene introdotta gradualmente, mantenendo la logica di trasformazione del movimento quotidiano in coreografia, già stabilita da Jerome Robbins, abituando l’occhio del pubblico allo strumento di espressione, aiutandolo ad accogliere il linguaggio del film²⁰². Tuttavia Spielberg carica la scena di una dimensione più realistica e sociale: la città è densamente abitata e i Jets vengono mostrati mentre, danzando per le strade, vandalizzano i cartelli delle imprese portoricane, un tempo di proprietà irlandese, spaventano gli abitanti e rubano dai negozi.

La macchina da presa si muove armonicamente, accompagnandoli nelle loro azioni, fino a quando i ragazzi raggiungono un grande murale raffigurante la bandiera di Porto Rico e una frase del patriota Pedro Albizu Campos: *La patria es valor y sacrificio* «la patria è coraggio e sacrificio». Indignati, i Jets imbrattano il murale con barattoli di vernice, mostrati con primi piani del dettaglio. È in questo contesto che fanno la loro comparsa gli Sharks, presentati come difensori del proprio quartiere: il gruppo corre verso i Jets e attraverso una serie di riprese dall’alto, alternate ad inquadrature ravvicinate tra i contendenti, prende avvio la prima vera rissa. Lo scontro si frammenta in inseguimenti dinamici e fluidi. Ancora una volta la tensione raggiunge il suo apice dopo l’aggressione degli Sharks a Baby John, evento che innesca la rissa collettiva. Nel culmine della scena, quando Riff

¹⁹⁹ M. Walter Bruno, *Il ritorno degli Squali, West Side Story di Steven Spielberg*, «Fatamorgana web», 3 Gennaio 2022, data di consultazione 07/04/2025.

²⁰⁰ L. Bouzereau, *West Side Story: The Making of the Steven Spielberg Film*, Cit. pp.96.

²⁰¹ E. Peretz, *To Be in America: Spielberg's West Side Story Eyal To Be in America: Spielberg's West Side Story*, Discourse, Volume 46, Number 1, 2024, pp. 151.

²⁰² L. Bouzereau, *West Side Story: The Making of the Steven Spielberg Film*, Cit. pp.96.

e Bernardo stanno per affrontarsi direttamente, la polizia interrompe lo scontro, ristabilendo momentaneamente l'ordine²⁰³.

Un'altra sequenza fondamentale sia nel *West Side story* del 1961 che in quello del 2021 è quella di *America*, ma i due modi in cui queste sono state rappresentate divergono in maniera sostanziale.

Nel film di Wise e Robbins la canzone nasce da una discussione tra le donne degli Sharks e i membri della gang riguardo la vita in America: da una parte le donne esaltano gli Stati Uniti e le opportunità offerte dalla nuova città e dall'altra gli Sharks, invece, denunciano tutte le problematiche legate alla discriminazioni e al razzismo nei loro confronti, che impedisce la loro possibilità di integrarsi. L'ambientazione è ristretta ad un tetto notturno, spazio isolato dalla città, concentrando l'attenzione sul dialogo tra Anita e Bernardo e sui numeri coreografici corali.

La macchina da presa segue Anita da vicino, entra nel suo movimento. I ballerini entrano ed escono dall'inquadratura creando un'interazione costante e aumentando il dinamismo. Con un'alternanza tra riprese statiche e lunghe, e campi e controcampi, si crea un vero e proprio duello tra due fazioni contrapposte che reagiscono una alle provocazioni dell'altra. Così facendo il regista mantiene la teatralità della scena, caratterizzata dagli abiti colorati e le gonne voluminose e dà spazio al movimento coreografico di Robbins, senza interagire in modo invadente.

Nella versione di Spielberg, la scena *America* viene completamente ripensata rispetto a quella del 1961: l'azione si sposta nelle strade di Manhattan, durante il giorno, e coinvolge non solo la gang e le donne ma l'intero quartiere. Il brano stesso fu significativamente riscritto, con l'approvazione dello stesso Stephen Sondheim, in una versione più rispettosa, in cui vengono attenuate sia le lodi eccessive agli Stati Uniti che le critiche più aspre.

La sequenza si apre in un vicolo sotto l'appartamento di Anita, una carrellata fluida che si sposta verso l'altro mostra terrazze decorate con bandiere portoricane e fili da bucato stesi tra le case. È in questo contesto che, con uno zoom graduale ci viene presentata Anita, intenta a togliere i vestiti dai fili mentre inizia a cantare la canzone. Già dalle prime battute si percepisce la differenza testuale rispetto alla versione originale: «*Puerto Rico, my heart's devotion, let it sink back in the ocean*» diventa «*Puerto Rico, You lovely island, Island of tropical breezes*».

Alcune donne del vicinato si affacciano alla finestra e con un raffinato gioco visivo creato dal movimento dei panni stesi, una cantante viene oscurata mentre l'altra rimane visibile nell'inquadratura e viceversa. La macchina da presa riprende Anita dal basso, fino al suo ingresso in casa, la mdp riprende l'interno dove sta Bernardo, e guarda uscire di campo prima Anita e poi il compagno.

²⁰³ V. Tatiana Popescu, *Updating a Classic: Progressive Hollywood's Take on West Side Story*, Cit. pp.129.

Anita esce dall'abitazione e ci porta tra le strade di New York, dove, raggiunta progressivamente da sempre più donne celebra con entusiasmo la vita in America, finché non intervengono Bernardo e gli Sharks a contestare le loro affermazioni.

In questa versione i ballerini si muovono all'interno del loro quartiere, interagendo con amici, vicini e commercianti. Ogni incontro diventa spunto per esplosioni coreografiche²⁰⁴. Gli attori spostandosi mostrano allo spettatore il tessuto urbano in cui vivono, fatto di facciate adornate da bandiere portoricane, mercati colorati e pieni di vestiti, attività commerciali, palestre di boxe e strade trafficate. Per rafforzare la dimensione politica del pezzo, la discussione giocosa non viene confinata ad un duello tra gli Sharks e le loro compagne, ma si allarga ad un coro comunitario che include i cittadini, testimoni diretti degli sfratti e delle ingiustizie sociali. Nei momenti strumentali, Spielberg privilegia piani sequenza che valorizzano i virtuosismi dei ballerini e restituiscono la fluidità del movimento collettivo. La sequenza culmina con una danza caraibica, la *pachanga*, che richiama direttamente l'immaginario dei musical della *Golden Age*²⁰⁵. La strada si trasforma in un'esplosione di vitalità: le automobili si fermano, bambini e passanti si uniscono alle danze, mentre campi larghi e riprese aeree amplificano il senso di festa. Nel finale, con uno zoom dall'alto che si stringe progressivamente su Anita e Bernardo, la scena si conclude con il loro bacio.

2.5 Lettura contemporanea

Attraverso una rappresentazione lucida del pregiudizio e dell'ostilità, *West Side Story* ha contribuito a sensibilizzare il pubblico sulle diseguaglianze e sui conflitti sociali, veicolando messaggi profondi di pace, fratellanza e possibilità di guarigione, temi che nella sfera dell'intrattenimento sono incredibilmente rari²⁰⁶. L'opera nasce come risposta artistica ad una presa di coscienza delle problematiche che caratterizzavano l'America degli anni Cinquanta, ma il suo messaggio risulta facilmente atualizzabile anche alla nostra contemporaneità.

Emblematico, in questo senso, è il *West Side Story Project*, promosso nei primi anni Duemila negli Stati Uniti. L'iniziativa, sostenuta anche dalla figlia di Bernstein, nasce come collaborazione tra i dipartimenti di polizia, scuole e teatri, con l'obiettivo di utilizzare il musical come strumento educativo per affrontare temi quali: la prevenzione della violenza giovanile, le differenze culturali e i rapporti tra giovani e forze dell'ordine. A Seattle, ad esempio, la polizia ha collaborato con il Fifth Avenue Theatre organizzando incontri tra giovani appartenenti a gang e attori dello spettacolo. I ragazzi hanno potuto assistere a parti della rappresentazione e partecipare ad alcune scene,

²⁰⁴ L. Bouzereau, *West Side Story: The Making of the Steven Spielberg Film*, Cit. pp.183-184.

²⁰⁵ Ibidem.

²⁰⁶ R. Barrios, *West Side Story, The Jets, The Sharks and the making of a classic*, Cit., pp.3.

sperimentando in prima persona il confronto con la polizia o altri membri di gang. In molte città questo progetto ha ottenuto dei risultati straordinari, tanto da rendere i giovani più consapevoli delle problematiche che affliggono i loro quartieri e le loro comunità²⁰⁷.

Il film restituisce con grande forza come la paura per il diverso e i pregiudizi etnici possano degenerare in violenza e disumanizzazione dell'altro. Si tratta di una dinamica tuttora attuale, come testimoniano le numerose notizie di cronaca legate a conflitti tra persone a causa della diversa provenienza etnica. Un elemento particolarmente significativo, che spesso passa in sordina del film, ma che è estremamente contemporaneo, è rappresentato dal personaggio di Anybodys (Ezra Menas). Se nella versione del 1961 era stato descritto come una ragazza maschiaccio esclusa dai Jets perché donna, nella rilettura di Spielberg la sua identità viene affrontata in maniera più esplicita. Anybodys non si riconosce come donna, si dichiara apertamente transgender ed è interpretato da un attore trans e non binario. Il suo percorso trova una risoluzione significativa nella battuta di Ice: "Sei stato bravo amico mio", dove finalmente viene riconosciuto sia come parte del gruppo che come ragazzo. Questa rappresentazione apre uno spazio di riflessione contemporaneo sui temi dell'identità di genere e della ricerca di accettazione sociale²⁰⁸.

La violenza contro le donne rappresenta da sempre una delle problematiche più gravi persistenti nell'umanità. Questo tema emerge con forza anche in *West Side Story*, in particolare nella scena in cui Anita, recatasi da Doc's per avvertire Tony che Chino lo sta cercando per ucciderlo, viene aggredita fisicamente e verbalmente dai Jets, accecati dall'odio e dalla sete di vendetta per la morte di Riff. In entrambi i film la donna viene inizialmente schernita con insulti razzisti e sessisti e poi immobilizzata dal gruppo, che alza il volume della musica ed inizia a violentarla. Spielberg introduce in questo momento una variazione significativa: Graziella (Paloma Garcia-Lee), in quanto donna, comprende sin dall'inizio le intenzioni dei ragazzi e cerca di opporsi, tentando di difendere Anita. La sua ribellione, seppur vana, rappresenta un momento di solidarietà femminile e di possibile alleanza al di là delle differenze etniche. Tuttavia, Graziella non riesce a salvarla, viene cacciata dal negozio insieme a Velma (Maddie Ziegler) e mentre protestano di fronte alla porta, i Jets proseguono la violenza. È solo con l'arrivo di Valentina/Doc che i Jets si fermano. Le parole di Val «Vi conosco da quando siete nati e siete diventati degli stupratori» trattano la violenza per quello che è, senza giustificazioni né censure. In questa prospettiva sono le donne, e in particolare le portoricane, ad incarnare nel film una tensione verso l'apertura, l'emancipazione e il riscatto, desideri che però crollano di fronte all'odio e alla brutalità. Non a caso, Anita nel film più recente, dopo l'aggressione,

²⁰⁷ West Side Story (1961)-The Making Of, 14 dicembre 2021 <https://youtu.be/CFGqKostof4?feature=shared>

²⁰⁸ L. . Bouzereau, *West Side Story: The Making of the Steven Spielberg Film*, Cit. pp. 62-63.

pronuncia la frase «*Yo no soy americana, yo soy puertorriqueña*», segnando la fine definitiva del suo sogno americano²⁰⁹.

La perdurante attualità di *West Side Story* è stata sottolineata da diversi osservatori. Jemie Bernstein ha ricordato come l'opera sia «ancora oggi fresca e vibrante» e come, se fosse stata scritta nel presente, verrebbe percepita come moderna ed innovativa. Joey McKnelley ha affermato che *West Side Story* continuerà a parlare al pubblico anche nei secoli a venire, perché «la nostra società ci insegna ad odiare non amare, spesso perdiamo di vista l'amore». Analogamente Adam Shankman (coreografo) ha osservato come il musical affronti il tema universale dieci giovani che, frustrati del sentirsi incompresi riversano la loro rabbia sugli altri, «ed è per questo che *West Side Story* è addirittura più rilevante oggi che mai prima d'ora»²¹⁰.

²⁰⁹ Ivi pp. 243-244.

²¹⁰ West side story (1961)-The Making Of, A Place for us West Side Story's Legacy
<https://youtu.be/CFGqKostof4?feature=shared>

CAPITOLO III: THE GREATEST SHOWMAN

3.1 Il musical

Ambientato a metà Ottocento, *The Greatest Showman* racconta la storia di Phineas Taylor Barnum (Hugh Jackman), l'impresario considerato l'inventore del circo moderno, vissuto nella New York pre-industriale, in un mondo segnato da guerra civile, schiavitù e depressione economica²¹¹.

Nato in una famiglia umile, Barnum nutre sin da giovane il desiderio di affermarsi socialmente. Dopo il suo licenziamento decide di inseguire i propri sogni aprendo un museo delle cere, che in seguito trasforma in un circo innovativo. Riunisce una compagnia di persone emarginate per le loro caratteristiche fisiche e sociali e le porta sotto i riflettori, restituendo loro dignità e visibilità. Con l'aiuto del giovane socio Philip Carlyle (Zac Efron), Barnum fonda così quello che viene ricordato come il primo circo moderno.

Sebbene l'intento del film sia creare un mondo fantastico, fatto di colori, numeri musicali e coreografie spettacolari, affronta temi profondi e attuali quali il pregiudizio, la discriminazione, e il bullismo, mostrando come gli artisti della compagnia siano costantemente sottoposti alla derisione per la loro diversità. Attraverso il suo circo, Barnum, non si limita a proporre un semplice spettacolo di intrattenimento, ma si impegna a ribaltare la percezione sociale dei suoi artisti, offrendo alle persone emarginate uno spazio di visibilità e di affermazione personale, trasformando la diversità in un valore positivo²¹². Proprio per questo il film, pur essendo tecnicamente un'opera in costume, riesce ad entrare in risonanza con il pubblico contemporaneo²¹³.

L'idea del film nacque dal produttore Laurence Mark che, dopo aver visto Hugh Jackman presentare gli Academy Awards del 2009, lo considerò «il più grande showman sulla terra» e lo collegò alla figura di P.T. Barnum. Mark sottopose a Jackman la sua idea di realizzare un musical sul grande inventore del circo e fu l'attore stesso a coinvolgere poi il regista australiano Michael Gracey per dare vita a *The Greatest Showman* sul grande schermo²¹⁴.

Inizialmente Mark stesso dubitava che il progetto potesse davvero realizzarsi. Tuttavia, già dopo gli Oscar, il lavoro di pre-produzione si avviò con rapidità: fu presto pronta una bozza della sceneggiatura e diverse case di produzione si mostrarono interessate²¹⁵.

²¹¹ S. Bergstrom, *The Art and Making of The Greatest Showman*, San Francisco, Weldon Owen, 2017. pp.58.

²¹² Rianti, Bahar, Basri, *Class Struggle Representation by Phineas Taylor Barnum in the Greatest Showman Movie*, British Jurnal Bahasa dan Sastra Inggris, Volume 13. No 2., settembre 2024

²¹³ S. Bergstrom, *The Art and Making of The Greatest Showman*, Cit. pp. 21.

²¹⁴ R. Fierberg, *How Director Michael Gracey Mixed 1800s New York and 2017 Pop to Create The Greatest Showman*, Stage to page, da «Playbill», 21 dicembre 2017.

²¹⁵ S. Bergstrom, *The Art and Making of The Greatest Showman*, Cit. pp.15.

Gracey, fino ad allora regista di spot pubblicitari e videoclip musicali, colse l'occasione per il proprio debutto cinematografico²¹⁶. Già nelle prime fasi, si mostrò un visionario, preparando una presentazione di quarantacinque minuti includendo tre brani musicali già arrangiati, *concept art* ed illustrazioni, riuscendo a mostrare tutto il suo progetto a chiunque potesse potenzialmente aiutarne la realizzazione. Nel suo processo ideativo, arte e storia procedevano di pari passo. Una volta definito un arco narrativo soddisfacente, con l'aiuto del *storyboard artist* Joel Chang, Gracey passò ai dettagli, creando un progetto visivo di riferimento per tutta la troupe. Le tavole di Chang, realizzate con uno stile impressionista, non erano semplici schizzi, ma veri e propri dipinti, realizzati per ogni inquadratura, capaci di offrire agli attori un supporto visivo e agli altri reparti una guida precisa per sviluppare i rispettivi contributi. La sua composizione, spesso molto più libera di uno storyboard tipico, dà a Gracey la flessibilità mentale per ideare le riprese in un modo più cinematografico²¹⁷.

Il film non intendeva essere una biografia rigorosa della figura di P.T. Barnum ma piuttosto una sua libera interpretazione romanzata²¹⁸. Gli sceneggiatori Jenny Bicks e Bill Condon si occuparono di coniugare i tratti essenziali dell'uomo reale con un ritratto capace di suscitare interesse nel pubblico contemporaneo. Il Barnum di Jackman appare come un visionario, sognatore, dotato dell'immaginazione di un bambino e convinto del potere del racconto come fonte di intrattenimento²¹⁹.

In questo quadro la musica riveste un ruolo determinante: il regista considerava fondamentale che la storia fosse narrata anche attraverso i numeri musicali e volle inserire i ritornelli tipici della musica pop, così che i testi, pur coerenti con la trama, potessero risultare immediati, coinvolgenti e facilmente memorizzabili. In un'intervista Gracey afferma:

Lo stile di montaggio, il lavoro di macchina e alcune sequenze hanno invece un taglio molto pop. Credo che il film, nel suo complesso, sia proprio questo: un mix tra il musical teatrale in senso tradizionale e l'estetica pop contemporanea. Lo si ritrova nella musica, nella coreografia: ci sono sequenze di danza molto classiche mescolate a mosse di hip-hop. È sempre una ricerca di equilibrio tra "prima e "adesso". E facendo così, creiamo la nostra realtà, un mondo da fiaba che è il mondo di P.T. Barnum²²⁰.

Nella fase iniziale di scrittura, Bicks sviluppò la prima bozza di sceneggiatura che Bill Condon successivamente adattò ai numeri musicali, inizialmente provvisori, in modo tale che si sviluppassero

²¹⁶ Ibidem.

²¹⁷ Ivi pp. 18-21.

²¹⁸ The Greatest Showman songwriters Pasek & Paul on making the music, 20 dicembre 2018 <https://youtu.be/o13FE0iw0f8?feature=shared>

²¹⁹ S. Bergstrom, *The Art and Making of The Greatest Showman*, Cit. pp. 92.

²²⁰ Director Michael Gracey Explains How He Created The Greatest Showman, Playbill, 5 gennaio 2018 –Traduzione mia <https://youtu.be/d1HXvullhak?feature=shared>

senza interruzioni all'interno della trama stessa. Fu poi decisivo l'intervento di Benji Pasek e Justin Paul²²¹. I due compositori emergenti, oggi conosciuti per la colonna sonora di *La La Land*, premiata agli Academy Awards²²², si trovavano casualmente ai Fox Studios di Los Angeles quando un dirigente li informò della produzione di un nuovo musical originale in lavorazione lì vicino²²³. Pasek e Paul parteciparono alle audizioni per comporre la musica avendo così la loro prima opportunità di scrivere la colonna sonora per un film²²⁴. Nel 2013 i due incontrarono per la prima volta Michael Gracey che descrisse loro la propria idea di un musical sospeso tra realtà e fantasia. Colpiti dalla proposta si misero immediatamente al lavoro e in quattro giorni composero due brani da presentare al regista prima che lasciasse la città. In pochi giorni presentarono un brano poi escluso e *A Million Dreams*, avviando così una collaborazione che avrebbe dato forma alla colonna sonora definitiva²²⁵. Molti brani furono rifiutati o sostituiti nel corso del processo creativo ma l'obiettivo principale era individuare le ragioni narrative che giustificassero l'esplosione musicale, assicurando che i brani nascessero dai climax emotivi della trama²²⁶. La musica, concepita come veicolo espressivo delle emozioni dei personaggi, fu modellata secondo un criterio di modernità. I compositori si interrogarono su come ciascun protagonista avrebbe potuto esprimersi se fosse vissuto nel presente, sperimentando timbri e generi diversi, affinché conferissero ad ogni figura un'identità musicale precisa. Era importante far sì che *The Greatest Showman* rimanesse un'opera originale ed autonoma, capace di distinguersi nettamente da tutti i musical del passato²²⁷.

Il cast del film è composto da interpreti professionisti già attivi nel cinema o nel teatro: Hugh Jackman veste i panni di Phineas Taylor Barnum, Zac Efron interpreta il socio di lavoro Philip Carlyle, Zendaya dà volto alla trapezista Anna Wheeler, Michelle Williams è la moglie del protagonista Charity Hallet, Keala Settle, selezionata durante i workshop preparatori, incarna la donna barbuta Lettie Lutz. Rebecca Ferguson compare nel ruolo della cantante Jenny Lind, sebbene il celebre brano *Never Enough* sia stato effettivamente eseguito dalla voce di Loren Allred²²⁸.

Le prove durarono dieci settimane, un periodo superiore rispetto al tempo normalmente previsto per la realizzazione di un film. Per gli attori, già affermati e con consolidata esperienza, tale percorso

²²¹ S. Bergstrom, *The Art and Making of The Greatest Showman*, Cit. pp. 92.

²²² The Greatest Showman songwriters Pasek & Paul on making the music, 20 dicembre 2018.

<https://youtu.be/o13FE0iw0f8?feature=shared>

²²³ S. Bergstrom, *The Art and Making of The Greatest Showman*, Cit. pp. 25.

²²⁴ The Greatest Showman songwriters Pasek & Paul on making the music, 20 dicembre 2018.

<https://youtu.be/o13FE0iw0f8?feature=shared>

²²⁵ S. Bergstrom, *The Art and Making of The Greatest Showman*, Cit. pp. 79.

²²⁶ The Greatest Showman songwriters Pasek & Paul on making the music, 20 dicembre 2018.

<https://youtu.be/o13FE0iw0f8?feature=shared>

²²⁷ S. Bergstrom, *The Art and Making of The Greatest Showman*, Cit. pp. 74-75.

²²⁸ Interview Michael Gracey THE GREATEST SHOWMAN, 2 gennaio 2018 <https://youtu.be/AAmo-Vk8Nxw?feature=shared>

risultò quasi equivalente a girare due film, considerando sia la fase dedicata alle prove che le riprese effettive di *The Greatest Showman*. Questo lungo periodo di preparazione consentì agli interpreti di creare connessioni e legami molto forti²²⁹. Furono settimane di lavoro intenso sulle coreografie curate da Ashley Wallen, concepite già cinque anni prima dell'inizio delle riprese. Il taglio coreografico era volutamente moderno ed ogni attore fu chiamato a costruire un linguaggio corporeo specifico per ogni personaggio e ad allenarsi in modo tale che i movimenti coreografici fossero il più naturali possibili: l'obiettivo dei ballerini era quello di danzare senza dare l'impressione di eseguire una danza²³⁰.

Il film fu girato tra New York e gli Stainer Studios (ancora una volta l'ambientazione a New York diventa la rappresentazione simbolica della volontà di realizzare i propri sogni). Molti degli edifici utilizzati come location per il film erano strutture esistenti dall'800, conferendo così un legame autentico con il contesto storico. Per creare l'universo visivo del film, il production designer Nathan Crowley e Michael Gracey attinsero a luoghi e periodi storici diversi, poiché non c'era alcun interesse nell'accuratezza storica. Le scene furono infatti ambientate nel pieno della Rivoluzione Industriale, sostituendo il periodo reale antecedente alla Guerra Civile e arricchite di richiami all'età vittoriana, pur mantenendo uno stile volutamente moderno²³¹.

Alcuni dettagli scenografici risultano intenzionalmente insoliti e surreali rispetto all'epoca di ambientazione ma anche alla realtà. Ci sono, ad esempio, estensioni dei set stampate in 3D, proporzioni volutamente distorte, come ad esempio la luna che appare nella sequenza di *A Million Dreams* che crea un effetto di meraviglia che trascende la verosimiglianza fisica.

Particolare rilievo assume anche il contrasto tra luce ed ombra: lo si ritrova nelle scene ambientate nel circo, spesso illuminate dal faro posto sul soffitto, nel portamatite luminoso che Barnum regala alle figlie che proietta luci che creano apparizioni oniriche sulle lenzuola, nella luna di sabbia retroilluminata e nella danza di Charity con l'ombra del protagonista²³².

Fondamentale all'interno del film è anche il ruolo del colore che si fa non solo sfondo ma personaggio vero e proprio. Crowley studiò una palette cromatica dominata da blu, rossi, giallo e oro, arricchita da una patina che conferiva un senso di invecchiamento al contrasto con le tinte vivaci²³³. Anche i costumi furono pensati con la medesima attenzione: la costumista Ellen Mirojnick evitò volutamente che i suoi costumi risultassero clowneschi o semplici abiti d'epoca, preferendo un abbigliamento che, pur richiamando l'Ottocento, mantenesse una freschezza contemporanea, in grado di catturare la

²²⁹ Interview Michael Gracey THE GREATEST SHOWMAN, 2 gennaio 2018 <https://youtu.be/AAmo-Vk8Nxw?feature=shared>

²³⁰ S. Bergstrom, *The Art and Making of The Greatest Showman*, Cit. pp. 86.

²³¹ Ivi pp. 121.

²³² Ivi pp.176.

²³³ Ivi. pp.121.

grandiosità del circo attraverso la ricchezza tonale. Il risultato fu una palette di colori insolita, studiata per sostenere l'energia dei numeri musicali e per introdurre una svolta contemporanea al contesto storico²³⁴.

Lo staff creò la maggior parte dei set manualmente, in modo tale che il film risultasse concreto e realistico. In un'intervista Michael Gracey dice:

Abbiamo realizzato dei modellini in scala perché non volevamo che il mondo del film sembrasse costruito in CGI. Così ad esempio quando si vede Hugh salire la scala antincendio, quella è tutta una miniatura, sono tecniche molto vecchia scuola. Lo stesso vale per gli sfondi: invece di usare green screen abbiamo realizzato enormi dipinti. Tutto questo conferisce al film un'atmosfera più vicina a Terry Gilliam, o ad una versione più ruvida di *Mary Poppins*²³⁵.

Per costruire l'American Museum di Barnum, Cowley adattò un magazzino in mattoni all'interno degli studi, modificando completamente l'esterno e l'interno, arricchendolo di trapezi, impalcature e fili aerei. Anche lo Skyline di New York venne costruito con modellini mentre la veduta scenica dei fiumi Hudson e East fu realizzata attraverso l'uso di una vernice²³⁶.

L'intento complessivo era creare un mondo autonomo ed unico, capace di fare l'occhiolino al musical classico come *Tutti insieme appassionatamente* o *Singing in the Rain*, utilizzando un "MGM style" ma reinterpretandolo con coreografie e musica contemporanea.

Il direttore della fotografia Seamus McGarvey afferma:

Stiamo utilizzando consapevolmente movimenti di macchina che non si vedono spesso nei film in costume. Stiamo lavorando in digitale. Stiamo abbracciando la saturazione e la vivacità delle scenografie e degli splendidi costumi, portandoli oltre e continueremo a spingerci ancora più in là nella fase di finalizzazione digitale. Il risultato? Un look molto particolare e uno che abbraccia completamente il colore²³⁷.

La lavorazione di *The Greatest Showman* si protrasse complessivamente per sette anni e mezzo, di cui tre dedicati al lavoro vero e proprio. Le riprese cominciarono nel novembre 2016 e il film uscì nelle sale cinematografiche americane il 20 dicembre 2017 e in Italia il 25 dicembre 2017²³⁸.

²³⁴ Ivi pp. 148-153.

²³⁵ *Director Michael Gracey Explains How He Created The Greatest Showman*, «Playbill», 5 gennaio 2018 – Traduzione mia <https://youtu.be/d1HXvullhak?feature=shared>

²³⁶ S. Bergstrom, *The Art and Making of The Greatest Showman*, Cit. pp. 131-132.

²³⁷ Ivi pp. 21-Traduzione mia.

²³⁸ *The Greatest Showman* | World Premiere, 12 dicembre 2017 <https://youtu.be/pa5LQc3SvWo?feature=shared>

Con un budget di 84 milioni di dollari, *The Greatest Showman* raggiunse un incasso mondiale di circa 471 milioni di dollari lordi, affermandosi come un successo commerciale²³⁹. Sul piano critico tuttavia il film suscitò opinioni contrastanti soprattutto riguardo la “santificazione” della figura di Barnum. Il critico Owen Gleiberman su *Variety*, sottolinea come la pellicola «edulcora Barnum stesso, prendendo qualcuno che era un approfittatore sfruttatore, trasformandolo in un maestro sorridente e quasi santo con un grande sogno, interpretato con entusiasmo sfrenato da Hugh Jackman»²⁴⁰. Justin Chang sulle pagine del *Los Angeles Times* evidenzia invece le omissioni più rilevanti come la totale assenza di riferimenti agli spettacoli a sfondo razzista prodotti da Barnum, andando a definire il film “privo di convinzione”. Secondo il critico gli elementi positivi, come ad esempio la musica, potrebbero essere utilizzati in un’altra storia senza alcuna perdita di efficacia. Il critico chiude la recensione con l’affermazione: «You’ve rarely seen a more straight-laced musical about the joys of letting your freak flag fly»²⁴¹.

Se da un lato molti critici evidenziano i limiti della ricostruzione storica, è stata ampiamente apprezzata invece la colonna sonora, considerata il punto di forza del film. Lo stesso Owen Gleiberman riconosce come tutti gli elementi siano incastrati perfettamente tra loro²⁴². Venne apprezzato l’intento intrattenitivo del film e non mancarono gli elogi ai compositori.

«*The Greatest Showman* è entertainment allo stato puro»²⁴³.

Il riconoscimento ufficiale arrivò anche nei premi internazionali: agli Oscar 2018 il musical venne candidato per il premio di Miglior brano originale con *This is Me*.²⁴⁴ Ai Golden Globe vinse lo stesso premio, ricevendo inoltre le candidature come Miglior film commedia/musicale e Miglior attore in un film o commedia musicale per Hugh Jackman. Il successo si consolidò ulteriormente con la vittoria del Grammy Award nella categoria Miglior colonna sonora per i media visivi. Complessivamente il film collezionò 17 vittorie e 32 candidature in diverse cerimonie internazionali, soprattutto nell’ambito musicale²⁴⁵.

3.2 Diversità fisica ed emarginazione

«*No one ever made a difference by being like everyone else.*»

²³⁹ IMDb, *The Greatest Showman*, https://www.imdb.com/it/title/tt1485796/?ref=ext_shr_lnk

²⁴⁰ O. Gleiberman, *The Critical Sin of ‘The Greatest Showman’: It’s Defiantly Uncool*, «*Variety*», 31 dicembre 2017.

²⁴¹ J. Chang, *Review: ‘The Greatest Showman’ turns Hugh Jackman’s P.T. Barnum into a hero, and cons the audience in the process*, «*Los Angeles Times*», 20 dicembre 2017.

²⁴² O. Gleiberman, *Film Review: ‘The Greatest Showman’*, «*Variety*», 20 dicembre 2017.

²⁴³ B. Brigadini, *Hugh Jackman è davvero ‘The Greatest Showman’*, «*Rolling Stone Italia*», 26 dicembre 2017.

²⁴⁴ The 94th Academy Award, 2022, Dolby Theatre at Ovation Hollywood, 4 marzo 2018.

²⁴⁵ IMDb, *The Greatest Showman*, Premi https://www.imdb.com/it/title/tt1485796/awards/?ref=ext_shr_lnk

The Greatest Showman si presenta come un film dal tono dichiaratamente ottimista, distribuito nelle sale durante il periodo natalizio con l'intenzione di offrire un'esperienza di intrattenimento capace di suscitare gioia alle famiglie. Pur mantenendo un'atmosfera magica e colorata affronta tematiche sociali di grande rilevanza, senza che queste oscurino la dimensione di meraviglia che caratterizza l'intera narrazione²⁴⁶.

La vicenda non si concentra unicamente sulla figura di P.T. Barnum e sulle sue grandi idee e progetti, ma racconta di tutte quelle persone da sempre emarginate a causa dell'aspetto fisico o della loro diversità.

Per Hugh Jackman, Barnum rappresenta la nascita dell'America moderna: nella società statunitense di metà Ottocento esistevano barriere radicate di classe, razza e status sociale; l'intento di Barnum fu proprio il tentativo di abbattere quei muri, facendo della diversità una virtù e qualcosa di speciale²⁴⁷. Egli sfida così le norme sociali e si pone in opposizione al pregiudizio, nel tentativo di trasformare la mentalità collettiva e di rivendicare il diritto dei suoi artisti ad essere accettati²⁴⁸.

L'iniziativa del circo nasce inizialmente come un obiettivo di guadagno e di riconoscimento personale, tuttavia, consapevolmente o meno, Barnum riesce a creare una comunità coesa, una sorta di famiglia in cui le persone, destinate ad essere ignorate dal mondo, trovano finalmente un palcoscenico ed un senso di appartenenza²⁴⁹. I personaggi, presentati come *outsider*, vengono ritratti nell'intento di adattarsi ai modelli della società oppure di nascondersi per paura del rifiuto²⁵⁰.

È il caso di Lettie Lutz, che appare la prima volta celata dietro un telo nella lavanderia, isolata e derisa dalle colleghe. O di Charles Stratton (Tom Thumb), un ventiduenne alto appena 99 cm, che compare inizialmente come oggetto di curiosità in banca e successivamente nella sua casa, dove la madre arriva perfino a negarne l'esistenza. In questo caso la marginalizzazione si manifesta come conseguenza del timore del giudizio sociale legato alla disabilità fisica del figlio, generando diffidenza nei confronti degli altri e un senso di vergogna familiare²⁵¹.

Barnum, comprendendo le potenzialità di queste individualità, affigge per i muri della città delle locandine per reclutare altre persone considerate "uniche e diverse": trapezisti di colore, gemelli siamesi, uomini tatuati, albinati o individui dalle rare caratteristiche fisiche. Queste figure, da sempre relegate ai margini della società, trovano per la prima volta un contesto che li rende protagonisti.

²⁴⁶ The Greatest Showman | World Premiere, 12 dicembre 2017 <https://youtu.be/pa5LQc3SvWo?feature=shared>

²⁴⁷ S. Bergstrom, *The Art and Making of The Greatest Showman*, Cit. pp. 36-41.

²⁴⁸ Rianti, Bahar, Basri, *Class Struggle representation by Phineas Taylor Barnum in The Greatest Showman movie*, British Jurnal Bahasa dan Sastra Inggris, Volume 13. No 2., 2024.

²⁴⁹ S. Bergstrom, *The Art and Making of The Greatest Showman*, Cit. pp. 104.

²⁵⁰ Y. Zhang, *Out-group Characters Depicted in American Musical Films: Take the Film The Greatest Showman as an Example*, 3rd International Conference on Art, Design and Social Sciences, 2024.

²⁵¹ W.Melinia, S. Khairunas, *Abusative and discriminative towards disability people in the greatest showman movie directed by Michael Gracey*, International Journal of English and Applied Linguistics Volume 3 N.1, Aprile 2023.

Attraverso l'uso di iperboli visive ed elementi spettacolari, Barnum costruisce un "museo vivente" capace di stupire il pubblico e di trasformare il pregiudizio in attrazione, pur esponendo i suoi artisti al rischio di scherno e bullismo da parte della società non ancora pronta ad accettarli²⁵².

Uscendo allo scoperto i membri della compagnia vengono aggrediti verbalmente e fisicamente dalla folla ostile, in segno di resistenza sociale nei confronti dell'alterità fisica ma anche dell'arte performativa che svolgevano, non rientrando nei canoni estetici della società del tempo. Così facendo, la società dominante tende a rafforzare le proprie norme sociali, emarginando chi invece non vi rientra²⁵³.

Alla discriminazione fisica si somma quella etnica. Anne Wheeler e il fratello W.D, entrambi trapezisti neri, si trovano costantemente a fronteggiare il pregiudizio razziale. La consapevolezza di non essere accettati dal pubblico accompagna le loro esibizioni e i segni di discriminazione emergono in più episodi: dai piccoli gesti come il ritrarsi di Philip dalla mano di Anne a causa dallo sguardo giudicante, fino al disprezzo esplicito dei genitori di quest'ultimo che la relegano al ruolo di servitù. Nel momento più estremo, i membri del circo vengono insultati come "mostri" e definiti con termini razzisti da parte degli spettatori intolleranti che vogliono l'esclusione dalla città di tutto il gruppo; discussione che culmina in una rissa tra società e *Oddities* conclusa con l'incendio nel circo stesso²⁵⁴. La relazione amorosa tra Anne e Philip rappresenta una sfida ulteriore alle convenzioni sociali, infrangendo la rigida separazione tra classi e razze²⁵⁵. La canzone *Rewrite The Stars* mette in scena questa tensione: le "montagne" e le "porte chiuse" richiamate nel brano simboleggiano gli ostacoli reali della discriminazione razziale e dei pregiudizi di una società che non tollera un'unione tra un uomo bianco e una donna afro discendente²⁵⁶.

Un ruolo significativo nella narrazione è affidato ai bambini, che sono i veri sognatori e portatori di speranza. Barnum stesso incarna l'immaginazione infantile che rifiuta di conformarsi alla società vedendo il mondo con lo stesso stupore giovanile che si abbandona in età adulta²⁵⁷. Allo stesso modo le figure delle figlie e dei giovani all'interno del film sono quelli più aperti all'inusuale e alla diversità. Se gli adulti reagiscono con orrore di fronte a ciò che appare strano, i bambini mostrano curiosità ed accoglienza: la figlia di Barnum sorride a Lettie nella lavanderia e la invita ad esibirsi al circo; una bambina durante il primo spettacolo quando la donna barbata è impaurita di fronte agli spettatori

²⁵² S. Bergstrom, *The Art and Making of The Greatest Showman*, Cit. pp. 102-113.

²⁵³ Y. Zhang, *Out-group Characters Depicted in American Musical Films: Take the Film The Greatest Showman as an Example*, Cit. pp.8 (Da vedere anche) W.Melinia, S. Khairunas, *Abusive and discriminative towards disability people in the greatest showman movie directed by Michael Gracey*, Cit.

²⁵⁴ W.Melinia, S. Khairunas, *Abusive and discriminative towards disability people in the greatest showman movie directed by Michael Gracey*, International Journal of English and Applied Linguistics Volume 3 N.1, Aprile 2023.

²⁵⁵ Ibidem.

²⁵⁶ Y. Zhang, *Out-group Characters Depicted in American Musical Films: Take the Film The Greatest Showman as an Example*, 3rd International Conference on Art, Design and Social Sciences, 2024 pp.8.

²⁵⁷ S. Bergstrom, *The Art and Making of The Greatest Showman*, Cit. pp. 92-25.

giudicanti, si scosta dalla madre e la incoraggia con uno sguardo dandole la forza di cantare; così come un ragazzino in stampelle mostra empatia verso *Lord of Leeds* (l'uomo sovrappeso). Da questi piccoli gesti i performer trovano il coraggio di esibirsi senza timore del giudizio altrui.

Nonostante il messaggio di inclusività, è difficile dire se *The Greatest Showman* offra una vera soluzione al tema del bullismo o della discriminazione. I membri del circo vengono sottratti alle loro vite nell'ombra e trasformati in fenomeni da baraccone, esibiti per le loro diversità prima ancora che accettati per esse. Barnum crea il circo anche per motivi economici, facendo credere al gruppo che sarebbero stati amati dal pubblico, esponendoli però, nei fatti, al rischio di violenza e derisione. La loro unicità diventa spettacolo, ma raramente viene riconosciuta come espressione autentica di umanità.

È vero che il film compie qualche passo avanti nel mostrare uno sguardo diverso attraverso la sensibilità dei bambini e di altri personaggi, capaci di avvicinarsi ai "diversi" senza pregiudizi. Tuttavia, molti personaggi di adulti continuano a percepire queste figure come mero intrattenimento, senza riuscire a cogliere la dignità e la complessità che si cela dentro la loro apparenza. Il senso di inclusione rimane così limitato al gruppo circense stesso, in un microcosmo in cui gli emarginati trovano appartenenza reciproca, ma senza un reale riconoscimento sociale.

3.3 Analisi del film

Prenderò ora in esame tre delle scene musicali più importanti di *The Greatest Showman* che maggiormente racchiudono al loro interno il messaggio del film: Dopo la prima esibizione di Jenny Lind, Barnum si trova in una sala per aperitivi, in un contesto dove si percepisce chiaramente l'elevazione del suo status sociale. È in questo contesto che i membri della compagnia, desiderosi di partecipare alla festa, vengono respinti dallo stesso Barnum, che si mostra evidentemente imbarazzato dalla loro presenza in un contesto tanto altolocato. Proprio da questo rifiuto nasce il brano *This Is Me*, quando per l'ennesima volta, ora però da chi sembrava non giudicarli, i circensi vedono sbattuta loro la porta in faccia a causa della loro eccentricità e del loro aspetto fisico. Lettie Lutz intona così un canto di rivolta che sprona i membri del circo ad infrangere il loro status quo ed ignorare gli attacchi altrui, reagendo contro chiunque li voglia escludere²⁵⁸.

La sequenza si apre con un primissimo piano sul volto della donna, accompagnato dal suono fuori campo della voce di Barnum che esalta Jenny esattamente come aveva fatto con loro. L'illuminazione soffusa enfatizza il carattere intimo del brano che inizia come monologo interiore e si trasforma in un atto di ribellione condiviso. La macchina da presa segue il gruppo avanzare nei corridoi, arretrando

²⁵⁸ Y. Zhang, *Out-group Characters Depicted in American Musical Films: Take the Film The Greatest Showman as an Example*, 3rd International Conference on Art, Design and Social Sciences, 2024.

con una carrellata fluida, fino a condurli dentro la sala da festa. Qui, attraverso una serie di campi e controcampi, si alternano i volti dei “*freaks*” e le reazioni degli invitati mostrati in una semi-soggettiva, sottolineando il loro sguardo sprezzante e inorridito. Le inquadrature, spesso dall’alto, restituiscono l’imponenza del gruppo che si fa strada con forza all’interno della folla. L’avanzata continua fino ad andare oltre la macchina da presa e continuare il movimento all’esterno attraverso un raccordo di movimento. Nel momento in cui arrivano di fronte al circo le proteste e le derisioni della gente diventano ancora più esplicite. Tuttavia, ora i protagonisti appaiono più sicuri e forti, rispondendo agli insulti con danza e canto. Un primo piano sulla donna barbata, seguito da un raccordo, introduce la transizione diegetica verso lo spazio del circo dove il brano, nato come espressione emotiva, si trasforma così in una vera e propria esibizione, secondo la plausibilità tipica del *backstage musical*.

La macchina da presa, con uno zoom out, si allontana dal volto della donna per includere l’intero corpo di ballo nell’inquadratura, alternando soggettive dal punto di vista del pubblico a piani medi sui performer. All’interno della sequenza viene integrata anche la *storyline* di Anne e Philip: lui, affacciandosi per osservare lo spettacolo, è inquadrato con una semi-soggettiva, e Anne ripresa dall’alto canta, arrabbiata, guardando il ragazzo “*I’m not scared to be seen*” come gesto di rivolta.

Il numero prosegue con riprese dall’alto, carrelli fluidi tra ballerini e zoom progressivi che alternano dettagli e campi medi, tra pubblico e performer, costruendo un crescendo visivo.

Un momento di *slowmotion* sospende l’azione: la musica rallenta così come tutti i ballerini sospesi in aria, la donna barbata mantiene un movimento naturale, diventando così il centro del quadro. La macchina segue con uno zoom, ruotandole attorno fino a riportarla in asse con il gruppo. Da qui il ritmo torna ad essere veloce, la tensione si alza e la danza coinvolge tutti i performer e la cinepresa si muove tra loro indagando i movimenti da più punti di vista, mostrando contemporaneamente anche il pubblico. La sequenza termina con i ballerini riuniti al centro dell’arena con i fari puntati che assumono la posa finale della coreografia e il pubblico che applaude.

La sequenza di *Rewrite The Stars* rappresenta uno dei momenti più significativi del film, in quanto traduce tramite la cinematografia e la coreografia il conflitto amoroso tra Anne e Philip, reso impossibile dalle barriere etniche e sociali. Il numero musicale diventa un dialogo visivo e sonoro tra la possibilità di unione e l’impossibilità imposta dal pregiudizio²⁵⁹.

Dopo l’incontro a teatro con i genitori di Philip, in cui Anne viene insultata e umiliata per il colore della sua pelle, la giovane fugge al circo. Qui si confronta con Philip, esprimendo il peso della discriminazione a cui è quotidianamente sottoposta e la consapevolezza che la loro relazione, per quanto sincera, non potrà mai essere accettata dalla società.

²⁵⁹ S. Bergstrom, *The Art and Making of The Greatest Showman*, Cit. pp. 68.

È qui che comincia il brano, cantato prima da Carlyle intento a convincere la ragazza che un amore tra loro è possibile. La sequenza si apre con Anne che si allontana, seguita dalla macchina da presa in carrellata all'indietro. Philip comincia a cantare restando fuori fuoco sullo sfondo, mentre la camera mantiene la messa a fuoco su Anne, girandole attorno in una lunga inquadratura che ne segue l'avanzare. Successivamente Philip si avvicina e la raggiunge frontalmente, mentre lei sistema le corde del teatro per le acrobazie. L'inquadratura cambia in un campo lungo, dove i due vengono mostrati mentre avanzano verso la camera, posizionandosi al centro dell'arena, illuminata dall'alto da un unico faro che crea l'effetto, come dice il direttore di fotografia Seamus McGarvey, del mondo attorno che svanisce quando ci si innamora per la prima volta²⁶⁰. Qui prende avvio una lunga inquadratura in cui la macchina da presa ruota attorno ai protagonisti seguendo i loro movimenti circolari.

Anne, aggrappata alla corda, "vola via", uscendo di campo in alto a destra e successivamente un campo lungo mostra Philip che la osserva allontanarsi, mentre un montaggio serrato alterna dettagli e riprese dall'alto del ragazzo che la cerca.

Un altro campo lungo mostra Anne calarsi dall'alto, sospesa su un cerchio illuminata da un faro. Un primo piano con carrello verso il basso la segue mentre discende, alternato ad inquadrature da diversi punti di vista. La macchina da presa compie nuovamente movimenti circolari attorno ai personaggi, avvicinandosi alla coppia e soprattutto alla ballerina abbassandosi per evidenziare la sua coreografia, allontanandosi poi dai due riprendendoli a figura intera, uno stacco di inquadratura dal basso in rallentatore riprende l'ombra di Philip che si solleva con il cerchio mentre la fonte luminosa, resa visibile diegeticamente, viene mostrata in campo. Un dettaglio sulla mano che si stacca dal cerchio precede un nuovo campo lungo che coglie la caduta acrobatica.

Quando invece i due cominciano a cantare e ruotare insieme a mezz'aria, le riprese si fanno più intime: le inquadrature si stringono in campi medi e primi piani, spesso dal basso, lo spazio alle loro spalle si fa sfocato affinché si trasmetta lo stordimento dato dall'amore. Le figure entrano ed escono dal fascio di luce che le illumina, in un gioco visivo che accentua la tensione romantica della scena. Anche la macchina da presa si muove dentro e fuori il paesaggio stellare creato dal faro e dalle piccole luci poste attorno, invitando anche lo spettatore ad entrare²⁶¹. Infine i due scendono insieme dalla corda fino a fermarsi fuori dal cono di luce, in un'inquadratura a mezzo busto, la camera avanza con uno zoom in avanti, chiudendo visivamente lo spazio tra loro. L'ultima strofa cantata da Anne è una resa all'impossibilità di una storia amorosa tra la coppia, sebbene anche da parte della ragazza ci sia

²⁶⁰ Ivi. pp. 78.

²⁶¹ Ibidem.

sentimento. La sequenza si chiude con un campo lungo, Anne si allontana e svanisce nell'ombra, lasciando Philip solo al centro dell'arena.

La terza scena presa in analisi corrisponde al momento in cui Barnum abbandona il circo e la famiglia per intraprendere la tournée con Jenny. In questa sequenza, mentre Charity intona un brano dal forte valore emotivo, il montaggio formale assume ruolo centrale: esso non ha soltanto funzione estetica, ma diviene anche semantico, andando a rappresentare la dualità della vita di Barnum e la sua condizione di presenza-assenza.

Charity è inizialmente posta al centro dell'inquadratura; progressivamente la lunghezza focale si restringe con uno zoom in avanti. Si alternano quindi campi lunghissimi, che mostrano contemporaneamente la carrozza in movimento e lei affacciata al balcone, a inquadrature oggettive, per poi tornare allo zoom sul volto dell'attrice. Seguono rapide alternanze tra l'interno della carrozza e nuove inquadrature sempre in progressivo zoom su Charity.

Il montaggio si serve poi di ellissi temporali per sottolineare la distanza tra le due vite separate della coppia, utilizzando analogie formali: il battere delle mani di Charity al saggio di danza della figlia viene giustapposto a quello di Barnum durante l'esibizione di Jenny. Un'ulteriore inquadratura dall'alto riprende la famiglia intenta a ridere e fare merenda; la macchina da presa, con una carrellata all'indietro e abbassando gradualmente il punto di vista, svela una sedia vuota, mentre madre e figlie vengono lasciate fuori fuoco. Un'altra inquadratura riprende la vita del circo, anch'essa privata della figura di Barnum. Ora l'analogia formale si arricchisce di un livello linguistico: nel momento in cui, nel testo della canzone, Charity pronuncia la parola "fall", vediamo la trapezista Anne lasciarsi cadere nel vuoto, mentre contemporaneamente, Charity lascia cadere il piatto che teneva in mano. Il montaggio serrato tra i due eventi alternati rafforza così il parallelismo tra testo musicale ed immagine. Subito dopo, un ulteriore contrasto viene costruito tra pubblico del circo, che disprezza lo spettacolo e lancia cibo ed oggetti agli artisti, e quello di Jenny, che invece la acclama e getta rose sul palco. Quando Charity mette a letto le bambine la macchina da presa la segue in un movimento continuo fino al momento in cui, spegnendo la candela, anche l'inquadratura si oscura. Parallelamente, attraverso un'ellissi, vediamo il treno che conduce Barnum e Jenny verso una nuova città e la successiva esibizione della cantante.

La sequenza culmina con delle analogie formali più esplicite: l'ombra di Jenny che prende la mano di Barnum viene accostata a quella di Charity e Barnum, osservata dall'esterno della casa attraverso le finestre. La macchina da presa esegue una carrellata laterale che segue per tutte e tre le finestre la danza tra i due, finché, con il movimento di una tenda spostata dall'aria, l'ombra di Barnum svanisce, lasciando Charity da sola. La scena si chiude con la donna che guarda fuori dalla finestra: l'inquadratura scorre dissolvendo l'immagine di Charity e mostrando Jenny nello stesso gesto.

3.3 Lettura contemporanea

The Greatest Showman è un film adatto a tutte le fasce di età e porta sullo schermo un mondo allegro e colorato. Tuttavia, è significativo notare come, pur trattando problematiche tipiche dell'Ottocento, queste si riflettano in maniera sorprendentemente attuale nella realtà quotidiana²⁶².

Sin dall'inizio il film trasmette un messaggio di speranza e di incoraggiamento a seguire i propri sogni ed accettare pienamente se stessi. Questo messaggio trova forte risonanza negli spettatori, tanto che la colonna sonora e il suo significato sono diventati strumenti di diffusione di valori positivi, utilizzati in contesti educativi, sociali e celebrativi, come scuole e matrimoni²⁶³. In questo senso, *The Greatest Showman* non è soltanto intrattenimento, ma offre una riflessione più ampia sulla lotta di classe, sulla diversità e sull'urgenza di promuovere accettazione ed inclusione, rendendo la narrazione rilevante anche rispetto alle sfide sociali contemporanee²⁶⁴. I membri della compagnia, i cosiddetti *Oddities*, costituiscono il cuore del film, incarnando il tema centrale dell'inclusione e del riconoscimento del valore di ciascun individuo²⁶⁵.

La ricerca di validazione e amore da parte degli altri è un'esperienza condivisa da molti. Differenze etniche, opportunità economiche limitate o l'essere considerati "diversi" spesso portano a esclusione, bullismo e discriminazione da parte della massa. Tali dinamiche presenti nel film restano quindi attuali. Ciò che distingue *The Greatest Showman* è però il modo in cui dà riscatto a chi nella vita si è sentito marginale a causa della propria diversità: il film trasmette il messaggio che, anche di fronte a chi cerca di sminuire il nostro valore, non bisogna permettere che le circostanze della nascita determinino il nostro futuro. Lo spettatore viene invitato a riconoscere il proprio potere di scegliere chi diventare, supportato dalla fiducia in se stessi e dal senso di comunità²⁶⁶. Questa riflessione rende fondamentale accogliere e comprendere il messaggio dei brani del film, come *This is Me*, per sentirsi parte di qualcosa di più grande, riconoscendo il valore della propria diversità²⁶⁷.

Anche le relazioni tra i personaggi sottolineano le difficoltà legate a razza e classe sociale: la storia tra Anne e Philip è ostacolata dalle loro differenze. Attraverso l'amore però queste diversità possono essere superate, Zac Efron sottolinea «Quando realizzi che non devi vivere dentro i confini che tutti

²⁶² Interview Michael Gracey THE GREATEST SHOWMAN, 2 gennaio 2018 <https://youtu.be/AAmo-Vk8Nxw?feature=shared>

²⁶³ Hugh Jackman interview on The Greatest Showman, theatre and his new production | 7.30, «ABC News(Australia)» <https://youtu.be/e5dzdtK1IKg?feature=shared>

²⁶⁴ Rianti, Bahar, Basri, *Class Struggle Representation by Phineas Taylor Barnum in the Greatest Showman Movie*, Cit. pp.131-139.

²⁶⁵ S. Bergstrom, *The Art and Making of The Greatest Showman*, Cit. pp. 78.

²⁶⁶ The Greatest Showman songwriters Paslkel and Paul on making the music <https://youtu.be/o13FE0iw0f8?feature=shared>

²⁶⁷ S. Bergstrom, *The Art and Making of The Greatest Showman*, Cit. pp. 78.

hanno tracciato nel corso della storia o del tempo. Non devi seguire le regole. Non devi colorare dentro le linee. Puoi essere te stesso»²⁶⁸.

In conclusione, *The Greatest Showman* riesce ad unire spettacolo di intrattenimento e riflessione sociale, proponendo un modello di *empowerment* e inclusione che risulta estremamente attuale, capace di parlare tanto alle esperienze personali degli spettatori quanto alle problematiche collettive della società contemporanea, stimolando la riflessione su questioni ancora oggi urgenti.

²⁶⁸ S. Bergstrom, *The Art and Making of The Greatest Showman*, Cit. pp. 72- Traduzione mia.

CAPITOLO IV: EMILIA PÉREZ

4.1 Il musical

Emilia Pérez, nato da un'idea ispirata al romanzo *Écoute* di Boris Razon (2018)²⁶⁹, è un'opera, creata appositamente per il mezzo cinematografico, stratificata che intreccia molteplici temi e generi.

La vicenda ruota attorno a Rita Mora Castro, un'avvocata talentuosa di Città del Messico, ormai disillusa dalla corruzione dilagante e dall'inefficacia del sistema giudiziario del paese. Una sera la donna riceve una telefonata ambigua da parte di Juan Manitas Del Monte, uno dei principali boss del narcotraffico messicano, che le chiede di aiutarlo ad intraprendere un percorso di transizione di genere per poter ricominciare una nuova vita, dandole in cambio una cospicua somma di denaro. Rita accetta e dopo una ricerca approfondita di chirurghi plastici riesce a garantire a Manitas di diventare presto Emilia Pérez e di fuggire non lasciando alcuna traccia. Quattro anni dopo, le due donne si incontrano e insieme cominciano una nuova amicizia che sfocia in un progetto sociale: *La Lucercita*, un'associazione nata con l'obiettivo di recuperare i corpi dei *desaparecidos*²⁷⁰ uccisi dai cartelli della droga.

Il film è strutturato in quattro atti operistici, scanditi da brani cantati e numeri coreografici che danno un ritmo ai molteplici avvenimenti amplificando le emozioni dei personaggi²⁷¹.

Audiard affronta in questo modo la tragedia sociale del popolo messicano, costretto a convivere quotidianamente con la dittatura dei narcos e con profonde discriminazioni di genere. Il regista sceglie consapevolmente di tenersi distante sia dai cliché del narco-genere, che dal rischio di scivolare in forme di appropriazione culturale²⁷².

Il progetto ha origini dalla lettura del romanzo di Razon, ambientato in Messico, nel quale compariva un personaggio, di nome El Flaco, desideroso di compiere una transizione di genere con l'aiuto di un avvocato. Questo spunto però non aveva seguito nel corso del romanzo. Fu Audiard a cogliere ed ampliare il tema, trasformandolo nel fulcro della sua narrazione. Nella prima fase, il regista immaginò la storia come un libretto d'opera, dove la musica sarebbe entrata subito in modo irrazionale²⁷³.

²⁶⁹ Rai Radio 3, Hollywood party, *Incontri Ravvicinati con Antonio Monda e Emilia Pérez*, 18 dicembre 2024 <https://www.raiplaysound.it/audio/2024/12/Hollywood-Party-del-18122024-081df9e7-21b6-419f-86af-925ff8999e77.html>

²⁷⁰ In spagnolo significa letteralmente “scomparso” e sono quelle persone sequestrate, arrestate o fatte sparire con la forza, spesso da governi, forze militari o gruppi criminali e di cui non si conosce il luogo in cui si trovano.

²⁷¹ A. Bellavita, *Emilia Pérez*, «Cineforum», 7 gennaio 2025.

²⁷² Ibidem.

²⁷³ Rai Radio 3, Hollywood party, *Incontri Ravvicinati con Antonio Monda e Emilia Pérez*, 18 dicembre 2024 <https://www.raiplaysound.it/audio/2024/12/Hollywood-Party-del-18122024-081df9e7-21b6-419f-86af-925ff8999e77.html>

Poi decise di farne un film, che unisce due generi diametralmente opposti: il musical e il *gangster movie*. Il regista così facendo scardina i meccanismi patriarcali tipici del *gangster movie*, trasformando (letteralmente) il protagonista in una donna che mette in discussione la propria attività criminale²⁷⁴.

Jacques Audiard è principalmente conosciuto per i suoi film drammatici caratterizzati da un forte commento sociale. Il regista francese, legato alla propria lingua madre e non particolarmente amante del genere musical, decise però ugualmente di cimentarsi in un'opera in lingua spagnola, sfidando le proprie inclinazioni ed abitudini²⁷⁵. Intervistato dal *New York Times* sul motivo che lo avesse spinto a realizzare un musical, Audiard spiegò che già dal suo secondo film *Un eroe molto discreto* (*Un héros très discret*, 1996), vide l'opportunità di confrontarsi con un linguaggio vicino all'opera. Più tardi, dopo *Il Profeta* (*Un prophète*, 2009) aveva addirittura immaginato un musical riguardante l'immaginario dei narcos, progetto che divenne concreto grazie all'incontro con il romanzo di Boris Razon. «Volevo creare un musical che piacesse a me come spettatore» dichiara il regista²⁷⁶.

Pur non conoscendo altra lingua oltre al francese, Audiard fu abituato a lavorare in contesti internazionali, come ad esempio in *Dheepan-Una nuova vita* (2015) girato a Tamil in India. Lui stesso ha ammesso che, in questi casi, spesso non comprende parte di ciò che crea²⁷⁷. Per comunicare con gli attori infatti si faceva comprendere principalmente a gesti²⁷⁸.

Per la musica, si affidò ai compositori francesi Clément Ducol e Camille, già noti per la realizzazione dei brani dell'opera rock *Annette* (Leos Carax, 2021). Coinvolti sin dalle primissime fasi, quando esisteva solamente un trattamento narrativo di venti pagine e ancora nessun copione, vennero subito coinvolti in un processo creativo condiviso, dove, man mano, avrebbero creato delle canzoni, non come commento e illustrazione dei sentimenti ma con l'unico scopo di far avanzare l'azione²⁷⁹.

Clément Ducol afferma: «Early on we agreed on the fact that the film should not be sung entirely through. We wanted [the] songs to serve a narrative purpose, and so Camille and I wanted to handle what is supposed to happen in some scenes, so that we could translate it into songs»²⁸⁰

²⁷⁴ G. Guerrieri, *Il genere del cambiamento*, «FataMorgana web», 23 ottobre 2024.

²⁷⁵ C. Aguilar, *How a director who dislike musicals came to make Emilia Pérez*, «The New York Times», 15 novembre 2024.

²⁷⁶ Ibidem.

²⁷⁷ Q&A Emilia Perez with Jacques Audiard., Santa Barbara International Film Festival, 4 novembre 2024
<https://youtu.be/qUMp0g81HHE?si=t74sTj0-AUzZIZu1>

²⁷⁸ Rai Radio 3, Hollywood party, *Incontri Ravvicinati con Antonio Monda e Emilia Pérez*, 18 dicembre 2024
<https://www.raiplaysound.it/audio/2024/12/Hollywood-Party-del-18122024-081df9e7-21b6-419f-86af-925ff8999e77.html>

²⁷⁹ Q&A Emilia Perez with Jacques Audiard., Santa Barbara International Film Festival, 4 novembre 2024
<https://youtu.be/qUMp0g81HHE?si=t74sTj0-AUzZIZu1>

²⁸⁰ A. Frank, *The Making of an Academy Award-Winning Song: 'El Mal'*, «Tudum by Netflix», 3 marzo 2025.

Scrivere un musical rappresentava però una sfida, dal momento che in Francia non esiste una vera e propria cultura del genere. Ducol e Camille dovettero imparare i meccanismi della creazione di un musical e parallelamente collaborare con figure realmente messicane che li aiutassero a rispettare la lingua. Fondamentale in questo senso fu il contributo di Karla Avilés e Ignacio Chàvez che offrirono il supporto necessario alla composizione dei brani²⁸¹. Camille li definì “dizionari viventi” capaci di suggerire sinonimi, correggere la grammatica, gli accenti e di favorire i riferimenti culturali specifici legati alla realtà messicana²⁸². Non meno complesso fu il lavoro sugli accenti. Zoe Saldana di origini dominicane e portoricane, interpreta Rita Mora Castro; Karla Sofia Gascòn, attrice transessuale spagnola è Manitas ed Emilia Pérez, nonostante gli iniziali dubbi del regista; mentre Selena Gomez, messicana cresciuta in Texas interpreta Jessi Del Monte. L'unica attrice realmente messicana è Adriana Paz, nei panni di Epifanía Flores, il nuovo interesse amoroso di Emilia.²⁸³

La provenienza eterogenea delle interpreti comportò notevoli differenze di accento ed inflessioni linguistiche, difficili da cogliere per Audiard, che non conosceva lo spagnolo. Per questo motivo molto lavoro fu risolto in fase di montaggio, ricorrendo ad interventi di doppiaggio per garantire uniformità alle voci dei personaggi²⁸⁴.

Per ogni personaggio fu importante, per i compositori, delineare uno stile riconoscibile in base alla personalità e al ruolo che aveva all'interno della narrazione: Rita ha un canto in stile rap, Emilia ha un'impronta più lirica, ha un canto intimo che utilizza per aprire il proprio cuore, Jessie, invece, è caratterizzata da un registro isterico, al principio doveva essere un soprano, dopo il casting di Selena il canto viene evoluto in uno più vellutato mantenendo però la ruvidità tipica del personaggio²⁸⁵.

Inizialmente *Emilia Pérez* doveva essere girato interamente in Messico. Audiard e il direttore della fotografia Paul Guillaume effettuarono diversi sopralluoghi per studiare i set e valutarne le potenzialità, ma, al termine dell'estate, il regista arrivò alla conclusione che un'ambientazione reale sarebbe stata «troppo reale, troppo seria». La sua intenzione, infatti era quella di creare un film che parlasse di argomenti seri e reali ma di affrontarli aggiungendo un elemento di luminosità²⁸⁶. In seguito venne presa in considerazione l'idea di creare un set iperrealistico di circa dieci metri attorno agli attori, con una progressiva oscurità man mano che ci si allontanava dal centro della scena. Anche

²⁸¹ C. Aguilar, *How a director who dislike musicals came to make Emilia Pérez*, «The New York Times», 15 novembre 2024.

²⁸² Composers Clément Ducol & Camille on "Emilia Pérez", 10 dicembre 2024.

<https://youtu.be/Fwfo6nImzXw?feature=shared>

²⁸³ S. Berruto, *Emilia Pérez: la soap opera si fa cinema grazie a Audiard*, «Cabiria Magazine», maggio 2025.

²⁸⁴ C. Aguilar, *How a director who dislike musicals came to make Emilia Pérez*, «The New York Times», 15 novembre 2024.

²⁸⁵ Q&A Emilia Perez with Jacques Audiard,, Santa Barbara International Film Festival, 4 novembre 2024

<https://youtu.be/qUMp0g81HHE?si=t74sTj0-AUzZIZu1>

²⁸⁶ Emilia Pérez' THR Presents Q&A With Cinematographer Paul Guillaume, The Hollywood Reporter, dicembre 2024. <https://dai.ly/x9adbq6>

questa soluzione, tuttavia, fu scartata perché giudicata eccessivamente distante dalla logica narrativa. La scelta definitiva fu quella di mantenere l'impianto estetico originario, arricchendolo con l'uso di blue screen e molte costruzioni ricreate nel set. Pur essendo ambientato in Messico, il film fu infatti girato quasi nella sua totalità all'interno di studi in Francia ad eccezione di alcune scene, come quella della parata conclusiva, realizzate in loco²⁸⁷.

Una delle prime questioni affrontate da Jacques Audiard insieme a Paul Guilhaume riguardò l'impostazione luminosa generale del film. Girato interamente in studio, era necessario costruire da zero un impianto visivo coerente con l'estetica desiderata²⁸⁸.

Il film si apre con scene notturne e buie illuminate solamente da luci diegetiche, reali e forti. Era importante per il regista che ci fosse un passaggio impattante tra buio e luce. I primi due atti sono avvolti dall'oscurità, l'unica luce che si vede è nelle scene girate negli interni, il sole sorge solamente a Tel Aviv dopo la transizione di Emilia, a suggerire come prima di diventare realmente se stessa Manitas non avesse mai realmente "visto" la luce²⁸⁹.

Dopo il rapimento di Emilia c'è un ritorno alla notte, ma è una notte diversa da quella iniziale. Se nel primo atto l'oscurità era luminosa, nel deserto domina un buio opaco privo di qualsiasi illuminazione. Per evitare però che il nero venisse percepito come un grigio piatto, la fotografia ricorse ad accorgimenti tecnici, come l'inserimento di fonti luminose, come esplosioni o occhiali per la visione notturna nei fotogrammi o tra i fotogrammi, così da alternare le sequenze senza illuminazione con altre illuminate per abituare l'occhio all'oscurità²⁹⁰.

Come spiega lo stesso Paul Guilhaume «Il film non intende essere realistico né rappresentare la realtà. Dev'essere una fantasia insondabile, colma di effetti completamente irrealistici, con luci che cambiano e cambiamenti visibili di scenografia, Deve essere come un'opera»²⁹¹.

Un altro elemento fondamentale nella realizzazione di *Emilia Pérez* è stato il lavoro dell'operatore di steadicam, Sacha Naceri, che contribuì a rendere l'intero film sorprendentemente dinamico sul piano visivo²⁹². Questa dinamicità nasce soprattutto dalla scelta della macchina da presa: la *Sony Venice 2*, capace di restituire colori saturi, scuri e profondi; di rendere al meglio l'espressione della luce attraverso il movimento della camera e di realizzare, attraverso un'estensione del sistema, riprese fluide e cinetiche anche durante i più complessi numeri coreografici. Questo sistema, restituì la

²⁸⁷ Ibidem.

²⁸⁸ Ibidem.

²⁸⁹ Q&A Emilia Perez with Jacques Audiard,, Santa Barbara International Film Festival, 4 novembre 2024 <https://youtu.be/qUMp0g81HHE?si=t74sTj0-AUzZIZu1>

²⁹⁰ Emilia Pérez' THR Presents Q&A With Cinematographer Paul Guilhaume, The Hollywood Reporter, dicembre 2024 <https://dai.ly/x9adbq6>

²⁹¹ Dive into the World of Oscar-nominated "Emilia Pérez" shot on VENICE 2, IMAGO, 10 febbraio 2025- Traduzione mia.

²⁹² Jacques Audiard on Emilia Pérez, FLC Luminaries, 20 novembre 2024, https://youtu.be/OHOFnQLKKhE?si=r9L3r-U-J_BFtWV2

sensazione di una camera a spalla mantenendo la qualità visiva del largo formato, permettendo di muoversi rapidamente²⁹³.

La lavorazione durò quattro anni, includendo la pre-produzione e le molteplici prove necessarie per la preparazione delle coreografie. Le riprese effettive invece durarono cinquantacinque giorni nei set a Parigi e dieci giorni per le scene girate nelle strade del Messico²⁹⁴.

Il film fu presentato la prima volta a maggio durante il settantaseiesimo festival di Cannes, dove fu accolto con critiche principalmente positive e una standing ovation. Uscì nelle sale francesi il 21 agosto 2024 mentre il 9 gennaio 2025 in Italia. Fu un successo di incassi guadagnando 16.317.120 di dollari nel mondo²⁹⁵.

L'opera fu percepita come offensiva su più livelli, sia dalla comunità trans che da quella messicana. Nelle settimane successive all'uscita il film suscitò numerose polemiche legate alla rappresentazione culturale, agli stereotipi e ai pregiudizi²⁹⁶.

Una delle principali critiche, riguardavano il cast: molti contestarono gli accenti e i testi delle canzoni, ritenendo discutibile la scelta di realizzare un film del tutto europeo con attrici protagoniste non messicane. Il regista fu accusato di non essersi preparato abbastanza sulla cultura messicana, realizzando un prodotto percepito come stereotipato e tendente all'appropriazione culturale. È riconoscibile tuttavia la volontà di scegliere un'attrice protagonista realmente transgender per interpretare Emilia, decisione che conferisce autenticità alla rappresentazione dell'identità di genere²⁹⁷.

Particolarmente dannosi per la ricezione del film furono però dei vecchi *tweet* razzisti di Karla Sofia Gascón, nei quali l'attrice aveva espresso commenti offensivi sull'Islam e su George Floyd. Nonostante in seguito si sia scusata, il caso alimentò ulteriori contestazioni²⁹⁸.

Una reazione forte arrivò da Artemisia Belmonte, la cui famiglia fu vittima della violenza dei narcotrafficanti, che fece una petizione contro il film dicendo: «Gli attori cantano e danzano sulla corruzione e la violenza del nostro paese, sulla crudeltà dei trafficanti di droga e persino sul modo in cui si liberano dei corpi delle loro vittime»²⁹⁹.

Non sono mancate però anche delle considerazioni positive.

²⁹³ Dive into the World of Oscar-nominated "Emilia Pérez" shot on VENICE 2, IMAGO, 10 febbraio 2025 pp.2.

²⁹⁴ Ibidem.

²⁹⁵ Box Office Mojo by IMDb, Emilia Pérez, 2024.

²⁹⁶ K.M. Anzzolin, "Emilia Pérez" and the politics of Cruel Populism, «The Latino Newsletter», 11 febbraio 2025.

²⁹⁷ S. Berruto, Emilia Pérez: la soap opera si fa cinema grazie a Audiard, «Cabiria Magazine», maggio 2025.

²⁹⁸ (a cura di) redazione Spettacoli, Karla Sofia Gascón disattiva il profilo X dopo le polemiche per vecchi tweet discriminatori, «la Repubblica», 31 Gennaio 2025.

²⁹⁹ M. Uzal, Pas de quoi être fies, «Cahiers du cinema», 5 marzo 2025- Traduzione mia.

Nel *New York Times*, Manholah Dargis elogia il modo in cui il film «mette alla prova i limiti di tono ed atmosfera»³⁰⁰. Sophia Satchell-Baeza nella sua recensione su *Sight and Sound* dice:

There's a lot to love about *Emilia Pérez*, from the elegant cinematography to the operatic songs of love, crime, and punishment...While some of the musical set pieces are spirited and fun – the ode to vaginoplasty was a particular favourite – others are really quite bad. A heavy-metal-meets-hip-hop-inflected musical sequence at a charity gala had me cringing in my seat. But this is bold, ambitious and risky filmmaking. Just don't expect it all to land³⁰¹.

Emilia Pérez rappresentò un film abbastanza divisivo per quanto riguarda le opinioni, ma fu senza ombra di dubbio un enorme successo che lo portò a ben 13 candidature agli Oscar del 2025 per: Miglior attrice non protagonista, Miglior attrice protagonista, Miglior regista, Miglior montaggio, Miglior film internazionale, Miglior trucco e parrucco, Migliore colonna sonora originale, Miglior canzone originale con *Mi camino* e *El mal*, Miglior film, Miglior sceneggiatura non originale, Miglior fotografia e miglior sonoro. Con vittoria della statuetta dell'attrice non protagonista Zoe Saldaña e del brano *El mal*³⁰².

L'opera si aggiudicò quattro premi ai Golden Globe come Miglior film musical, Miglior film straniero, Miglior attrice non protagonista e miglior canzone originale con *El mal*. Oltretutto venne candidato ai BAFTA (British Academy Film Awards) con Miglior film, Miglior regista, Miglior attrice protagonista, Miglior sceneggiatura non originale, Miglior fotografia, Miglior montaggio, Miglior *make up & hair*, Miglior colonna sonora. Vinse invece Miglior attrice non protagonista, Miglior film in lingua straniera.

4.2 Temi: Giustizia, identità e cambiamento

«Changing the body changes society. Changing society changes the soul. Changing the soul changes society. Changing society changes it all».

Emilia Pérez è un film rischioso, complesso e profondamente declinato al femminile. Al centro vi è la storia individuale di una persona vittima di se stessa e del proprio passato, sostenuta o ostacolata da altre tre donne.

³⁰⁰ M. Dargis, *Emilia Pérez Review: A Crime Boss Who Can Sing and Dance*, «The New York Times», 13 novembre 2024- Traduzione mia.

³⁰¹ S. Satchell-Baeza, *Emilia Pérez: Jacques Audiard's outlandish telenovela-style musical shouldn't work, but it does*, «Sight and Sound», 24 ottobre 2024.

³⁰² The 97th Academy Awards | 2025, Dolby Theatre at Ovation Hollywood, 2 marzo 2025.

Il commento politico del film, è rivolto principalmente a criticare la corruzione, le disuguaglianze sociali e la violenza in Messico, trattando la transizione in maniera naturale senza ridicolizzare il tema³⁰³.

Il film sfugge a qualsiasi definizione univoca, è un thriller giudiziario, un musical, un giallo, una storia d'amore, un romanzo di formazione³⁰⁴. L'elemento centrale è la transizione di genere di Manitas in Emilia, che diventa metafora del cambiamento, riflettendosi non solo nella trasformazione della protagonista ma anche nei percorsi personali delle altre figure femminili che nel corso della narrazione modificano la propria vita³⁰⁵.

Come osserva Gabriele Guerrieri il film

non si limita a costruire una narrazione complessa intorno ad una protagonista transessuale, ma tematizza la riflessione sul genere come costruito sociale, sulla codificazione convenzionale dei concetti di femminile e maschile e sulla possibile deflagrazione del binarismo di genere, innescata da uno sguardo intersezionale³⁰⁶.

Audiard affronta la fluidità di genere e l'affermazione della propria sessualità con estrema sensibilità e naturalezza. La scelta di un'attrice transessuale per interpretare Emilia, contribuisce a rafforzare il valore politico e culturale dell'opera, così come in Italia la decisione di affidare il doppiaggio a Vladimir Luxuria³⁰⁷.

Non è un caso che il genere del musical sia il contenitore scelto per questa storia. Fin dalle sue origini cinematografiche, infatti, il musical è stato uno dei maggiori spazi di rappresentazione *queer*, basti pensare a *Anybodys in West Side Story* o *Franken Furter* (Tim Curry) di *Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975)³⁰⁸.

Il film parla di rinascita, ma anche del costo che questa comporta. Emilia nel secondo atto intraprende un percorso di redenzione, prende atto della propria crudeltà e si lascia alle spalle la vita precedente, mettendosi a servizio della giustizia, diventando una figura quasi santa agli occhi della comunità. È però quando perde il controllo sulle persone, come quando Jessi decide di risposarsi e di portarle via i figli, che emerge la sua natura violenta che era stata soppressa fino a quel momento. Il film suggerisce così che la trasformazione non cancella il passato³⁰⁹.

³⁰³ S. Satchell-Baeza, *Emilia Pérez: Jacques Audiard's outlandish telenovela-style musical shouldn't work, but it does*, «Sight and Sound», 24 ottobre 2024.

³⁰⁴ S. Berruto, *Emilia Pérez: la soap opera si fa cinema grazie a Audiard*, «Cabiria Magazine», maggio 2025.

³⁰⁵ Q&A Emilia Perez with Jacques Audiard, Santa Barbara International Film Festival, 4 novembre 2024.

<https://youtu.be/qUMp0g81HHE?si=t74sTj0-AUzZIZu1>

³⁰⁶ G. Guerrieri, *Il genere del cambiamento*, «FataMorgana web», 23 ottobre 2024.

³⁰⁷ Ibidem.

³⁰⁸ Ibidem.

³⁰⁹ Ibidem.

Parallelamente, *Emilia Pérez* mette in scena un commento politico. Zoe Saldana in un'intervista per Eva Carducci, ha dichiarato come il musical per lei non fosse affatto politico e di come invece sia un «inizio di conversazione psicosociale»³¹⁰.

Eppure come rileva l'attore venezuelano Edgar Ramírez (Gustavo), la pellicola mostra con lucidità la condizione delle donne in America Latina: lavoratrici che sostengono interi paesi, spesso costrette a ricoprire il ruolo di madri e padri contemporaneamente, subendo violenze domestiche, sessuali e sistematiche.

Nei personaggi femminili si riflettono le forme di oppressione: Epifanía incarna la violenza domestica, Jessi quella contro il corpo e la libertà sessuale, Rita è una lavoratrice che non riceve quanto merita a causa di un sistema che prova a tenerla fuori. Le donne cercano di superare gli ostacoli legati alla questione razziale e della povertà³¹¹, la misoginia diffusa si estende naturalmente in omofobia, in un contesto sociale segnato dalla corruzione e da un'abitudine alla violenza che diventa normalità quotidiana³¹².

Tutto il film, ruota attorno al potere del denaro: la ricchezza di Manitas è strumento di corruzione ma anche di salvezza. Quello che è ottenuto da Rita ed Emilia è solo grazie alla fortuna di Manitas che è marchiata però dal modo con cui è stata ottenuta. Niente è innocente, ogni gesto apparentemente puro è segnato da una sorta di "peccato originario"³¹³.

Molte critiche, soprattutto da parte del pubblico messicano, si sono concentrate sulla rappresentazione superficiale della cultura del paese. Il cosiddetto "filtro messicano", ampiamente utilizzato nel contesto cinematografico americano per rappresentare il sud America in maniera distorta, come ambiente ostile ed arretrato, utilizzando scene e dialoghi che evocano il folklore, è percepito come una semplificazione coloniale. La scarsa ricerca del regista sul paese ha dato l'impressione che banalizzasse la violenza della criminalità organizzata, mostrando una visione del Messico per lo più eurocentrica, rivelando un, «profondo radicamento della colonizzazione all'interno delle narrazioni culturali»³¹⁴. Come osservano gli antropologi Patricia Ferraz e Livio Sansone, la narrazione occidentale è ancora profondamente legata alla logica coloniale, che presenta le società del Sud Globale come inferiori o moralmente arretrate rispetto a quelle del Nord³¹⁵.

Emilia Pérez, pur cadendo talvolta in qualche tipo di stereotipo, riesce però, come sostiene il critico Kevin M. Azzolin, a riflettere, nel bene e nel male, l'immagine che il Messico ha di se stesso.

³¹⁰ Intervista a Zoe Saldana, The Space cinema, «Facebook », 13 gennaio 2025.

³¹¹ EMILIA PEREZ Intro + Q&A With Zoe Saldaña & Selena Gomez & Karla Sofia Gascón | TIFF 2024, 24 settembre 2024. <https://youtu.be/cm0GnL5iUfg?feature=shared>

³¹² Abbiamo fatto COMMUOVERE la protagonista di Emilia Pérez! #CineFacts, 8 gennaio 2025 <https://youtu.be/jPnX546faIg?feature=shared>

³¹³ A. Bellavita, *Emilia Pérez*, «Cineforum »7 gennaio 2025.

³¹⁴ K. Z. Celestino, *Emilia Pérez and the colonisation of culture*, «LSE», 17 febbraio 2025.

³¹⁵ Ibidem.

Il film ha molto da dire sulla politica contemporanea, sia in Messico che altrove. Attraverso *La Lucernita*, Audiard porta l'attenzione sul fenomeno delle sparizioni forzate in America Latina, una piaga che raggiunse un picco drammatico tra gli anni Sessanta e Settanta con i regimi civico-militari e le guerre civili, ma che continua ad essere perpetuato anche al giorno d'oggi, soprattutto da gruppi criminali in contesti segnati da istituzioni fragili, disuguaglianze e corruzione sistematica. Parallelamente, il film rende visibile anche il fenomeno reale della resistenza civile, in un contesto in cui i familiari delle vittime fondano movimenti rivendicando il «diritto fondamentale alla verità, alla giustizia, alla riparazione del danno e alla non ripetizione dei crimini, facendo leva sulla necessità di costruire una memoria pubblica che possa conferire dignità ai desaparecidos»³¹⁶. Questo è quello che nel film fanno le protagoniste, incarnando uno spirito politico quasi anti statale. Emilia descrive così la loro iniziativa

La Lucernita è un'ONG che agisce legalmente. Non sostituiamo i poteri statali. Lavoriamo al loro fianco per sostenere chi ne ha più bisogno... qui la polizia giudiziaria non ha i mezzi sufficienti per svolgere le necessarie indagini³¹⁷.

Il film, utilizza quindi lo specchio deformante ma rivelatore del musical, per mostrare una realtà che lo spettatore forse non conosce, ma che esiste, è a lui contemporanea e che chiede di essere ascoltata. Come dice Karla Sofia Gascón «credo che il cinema vada alla pari con la società, il cinema dà una visione della società, alla fine però è intrattenimento»³¹⁸.

Emilia Pérez riesce infatti ad intrattenere senza sottrarsi alla responsabilità di far vedere ciò che normalmente non si vuole guardare.

4.3 Analisi del film

Il primo brano, come spesso accade nei musical, pone le basi del linguaggio e del processo creativo adottato poi nel resto del film³¹⁹. Si tratta di *El Alegato*, una sequenza che introduce lo spettatore nella vita quotidiana di Rita. La vediamo inizialmente all'interno di un supermercato, mentre prepara e ripete un discorso per il suo capo, di difesa a Gabriel Mendoza, un uomo accusato di aver ucciso la

³¹⁶ T. Aureliani, *La mobilitazione dei familiari dei desaparecidos in Argentina e Messico: tra terrorismo di stato e violenza criminale*, Rivista di studi e ricerche sulla criminalità organizzata, Vol.7 N 4, 2021.

³¹⁷ K.M. Anzzolin, "Emilia Pérez" and the politics of Cruel Populism, «The Latino Newsletter», 11 febbraio 2025.

³¹⁸ Rai Radio 3, Hollywood party, *Incontri Ravvicinati con Antonio Monda e Emilia Pérez*, 18 dicembre 2024
<https://www.raiplaysound.it/audio/2024/12/Hollywood-Party-del-18122024-081df9e7-21b6-419f-86af-925ff8999e77.html>

³¹⁹ Q&A Emilia Perez with Jacques Audiard., Santa Barbara International Film Festival, 4 novembre 2024
<https://youtu.be/qUMp0g8IHHE?si=t74sTj0-AUzZIZu1>

moglie, pur essendo contraria al contenuto, dice «Quello stronzo ammazza sua moglie e noi diciamo che è suicidio». È evidente fin da subito la sua frustrazione: una donna che ha studiato molto, estremamente capace, che non viene valorizzata³²⁰.

Già all'interno del supermercato, prima ancora che la musica inizi, si percepiscono i cori che daranno avvio al brano. La macchina da presa segue Rita da dietro mentre esce dal minimarket e cammina per le strade di Città del Messico. Un primo piano la vede avanzare mentre la macchina da presa indietreggia, Rita continua a ripetere a mente il discorso, mentre in sottofondo si sentono i rumori della strada, delle persone che parlano e la voce fuori campo che ripete ossessivamente la frase «Ir hacia arriba, ir hacia abajo». Con una carrellata laterale la macchina da presa la segue lentamente, rivelando la fonte dei suoni, come un gruppo di persone esultanti davanti ad una partita di calcio. Poco dopo, Rita si unisce al canto che diventa sempre più udibile mentre la macchina da presa la riprende in piano americano mostrando una folla avanzare sullo sfondo. La scena è buia illuminata solamente dalle luci diegetiche deboli dei lampioni, o dalle bancarelle del mercato con piccole insegne al neon³²¹.

Il numero musicale assume una connotazione politica; alle spalle di Rita si forma una parata, con il ritmo della canzone scandito dai passi del gruppo. Un dettaglio mostra le sue mani digitare sul computer il discorso, seguito da un *close up* sul testo, letto ad alta voce dall'attrice e cantato come eco dal coro. La camera si sposta lateralmente, e nell'inquadratura successiva segue ancora Rita frontalmente per le strade, mentre la sua figura a tratti sparisce dietro ai corpi dei passanti per strada che entrano ed escono dall'inquadratura, continuando a fare eco alle parole di Rita. Nel momento in cui il brano pronuncia "De Muerte", la macchina devia per mostrare un accoltellamento accaduto nella stessa strada, per poi tornare ad altre inquadrature frontali e laterali con la stessa struttura delle precedenti.

Un primo piano dinamico vede di nuovo Rita, questa volta seduta davanti al proprio computer con il volto illuminato solo dallo schermo, seguita dal dettaglio del pc e una ripresa che scruta Rita da dietro. Intorno a lei la città si muove, le persone spostano tavoli e bancarelle e lei "pedinata" dalla macchina da presa si addentra all'interno.

Con una lunga ripresa, la macchina la guarda avanzare e le gira intorno mentre lei il coro ripete "Violenza, Amore", dopo aver compiuto più giri la macchina senza mai staccare l'inquadratura si allontana da Rita a cui si aggregano delle persone con cui compie la prima vera coreografia del brano, la

³²⁰ Emilia Pérez' THR Presents Q&A With Cinematographer Paul Guillaume, The Hollywood Reporter, dicembre 2024 <https://dai.ly/x9adbq6>

³²¹ Ibidem.

macchina indietreggia mentre loro avanzano in una danza fatta di gesti delle braccia che mimano le parole del testo.

La canzone procede alternando danza e scrittura: Rita continua a digitare, accetta un caffè da una venditrice, mentre un dettaglio mostra la sua bocca dire «Sì, grazie». Uno zoom-in sul computer riprende le singole parole. Il brano continua, Rita danza con alcuni ballerini che si uniscono e staccano dal gruppo, in un continuo flusso di movimento. Attorno a lei il corpo di ballo popola lo sfondo con coreografie e lampi di luce, i danzatori sollevano sedie, montano un tavolo e lo riempiono di oggetti. Il ritmo della musica rallenta, la luce diegetica si spegne, Rita si siede a tavola con il computer davanti circondata da corpi immobili, mentre la macchina zooma sul suo volto. L'inquadratura successiva vede invece i ballerini alle sue spalle ballare in maniera agitata mentre cantano i cori. La mdp si allontana da Zoe ponendola nel primo quarto di inquadratura, mentre la luce ricomincia a lampeggiare. Infine, un close-up sul suo volto la mostra chiudere il brano pronunciando la parola "Misericordia", guardando fuori campo, seguito dall'immagine di chiusura del brano della fotocopiatrice che stampa il discorso che ha appena realizzato.

La nascita dell'associazione *La Lucecita* segna un momento centrale nella narrazione: per molte famiglie diventa il primo spazio in cui trovare un barlume di speranza nel recupero dei corpi dei propri cari scomparsi, vittime della violenza dei cartelli. È in questo contesto che si colloca *Aquí Estamos*, un brano cantato da chi ha perso qualcuno e cerca giustizia e da chi invece sceglie di impegnarsi nelle ricerche.

La sequenza si apre con una lenta carrellata laterale che mostra le persone sedute nella sala d'attesa, ciascuna con in mano documenti o fotografie dei propri scomparsi. Seguono due carrellate laterali che inquadrano in mezzi piani i volti di donne e bambini seduti in riga. Durante la seconda, inizia a cantare la prima donna, la sua voce precede l'immagine, che arriva subito dopo con un primo piano, al centro dell'inquadratura di lei e il figlio che guardano dritti nell'obiettivo. La macchina da presa, inizialmente centrata sui due, lentamente stringe solo sul volto della donna, isolandone l'espressione. Un'inquadratura dal basso sempre in carrellata laterale mostra la nuca delle persone in primo piano, mentre sullo sfondo si intravede attraverso le vetrate, la fila di uomini, pronti a prestare soccorso, negli uffici del piano superiore. La macchina da presa si sposta poi direttamente dentro gli uffici, avanzando con un movimento in carrellata lungo la fila, fino a fermarsi su un giovane ragazzo che intona la seconda strofa. Mentre lui canta ed avanza in sintonia con la musica, la camera indietreggia mantenendolo in primo piano. Lo sguardo del ragazzo, inizialmente rivolto verso fuori campo, si sposta verso l'obiettivo. Lo vediamo poi avanzare per prendere la pettorina che simboleggia la sua decisione di unirsi alle ricerche. Segue una serie di primi piani di ragazzini pronunciare la frase «*Aquí*

estoy» (sono qui), in un climax che culmina in una ripresa corale dei ragazzini seduti in fila, ripresi di profilo.

Il realismo dell'intera sequenza viene improvvisamente sospeso quando il regista ricorre alla tecnica dello *split screen* circolare³²². Il ritornello corale viene cantato da molte voci di cui i volti compaiono progressivamente in piccoli oculi circolari su uno sfondo nero. Con il ritornello che cresce, l'inquadratura fa uno zoom out per poter includere più volti al suo interno, creando un'immagine simile ad un cielo stellato. Questa costellazione svanisce in dissolvenza nello schermo nero a cui è giustapposta una veduta notturna della città illuminata.

El Mal brano premiato con l'Oscar come miglior canzone originale, rappresenta uno dei momenti più esplosivi del film, dove Rita, ad una cena di beneficenza per finanziare *La Lucernita*, smaschera la corruzione e l'ipocrisia dell'élite messicana. Tutto il brano è un'espressione di ciò che Rita pensa dei partecipanti mentre loro ascoltano il discorso di Emilia, nessuno sente realmente ciò che dice.

Nel momento in cui inizia a cantare tutte le luci si spengono e c'è solo un riflettore che segue Rita come un faro da teatro e man mano che parla delle persone la luce si focalizza su di loro³²³.

I muri sono neri per creare l'immaginario di "sogno" e di irrealtà del momento, che si sposa con la filosofia dell'idea iniziale del film³²⁴.

La macchina da presa, utilizzando principalmente una steadicam con obiettivo grandangolare (short lens), danza insieme a Zoe Saldana, accompagnandone i movimenti scattanti con una fluidità sorprendente³²⁵. Per la sequenza vengono utilizzate due camere: una steadicam e una principale, entrambe essenziali per restituire il ritmo visivo e scenografico³²⁶.

Il brano si apre con l'accusa di Rita al chimico; lei è illuminata da un unico faretto, mentre la macchina alterna avvicinamenti e arretramenti includendo a tratti anche la fonte luminosa nell'inquadratura che dà brevi abbagli allo spettatore. Nel momento in cui Rita indica, la luce si sposta sul bersaglio della denuncia, il chimico viene così improvvisamente svelato dal faro.

La macchina torna su Rita seguendo i suoi movimenti, poi indietreggia, allargando il campo e ponendo la protagonista al centro dell'inquadratura, mostrandola tra i tavoli illuminati dall'unico faro che illumina Rita. Con uno stacco di camera, la macchina compie una veloce carrellata in avanti riprendendo l'attrice da dietro mentre continua i movimenti cominciati nell'inquadratura precedente.

³²² Tecnica visiva, in cui lo schermo viene suddiviso in più sezioni, mostrando contemporaneamente scene differenti.

³²³ M. Murphy, Emilia Pérez, Anatomy of a scene «The New York Times», 15 novembre 2024 <https://www.nytimes.com/video/movies/10000009828358/emilia-perez-scene.html?smid=url-share>

³²⁴ Emilia Pérez' THR Presents Q&A With Cinematographer Paul Guillaume, The Hollywood Reporter, dicembre 2024 <https://dai.ly/x9adbq6>

³²⁵ Ibidem.

³²⁶ M. Murphy, Emilia Pérez, Anatomy of a scene «The New York Times», 15 novembre 2024 <https://www.nytimes.com/video/movies/10000009828358/emilia-perez-scene.html?smid=url-share>

Il ritornello, scandito dal gesto ripetuto di indicare i presenti, diventa un'accusa collettiva, i presenti reagiscono con movimenti secchi, coreografati sugli accenti musicali. La macchina da presa segue con una carrellata laterale la protagonista della scena da lontano mentre si sposta tra i tavoli seguita sempre dalla luce. Fluidamente si avvicina a Rita che assume una posa, mentre è la macchina a danzarle attorno. Emilia inizia il suo discorso, inizialmente fuoricampo, mentre Rita continua a danzare e la macchina le ruota attorno, viene poi mostrata, in lento zoom-in, illuminata anch'essa da un fascio di luce, isolata dal buio circostante.

La seconda strofa comincia con la critica al ministro della pubblica istruzione. Rita viene ripresa con una steadicam mentre guarda fuoricampo l'oggetto della sua accusa; in controcampo, il ministro appare illuminato dalla luce mentre si nasconde dietro un tovagliolo. Il campo si allarga, mostrando Rita che si sposta tra i tavoli, alternando brevi dettagli dei volti dei presenti abbagliati dalla luce e riprese più ampie che ne seguono la coreografia. La donna interagisce fisicamente con un'uomo, mentre la macchina la segue, lo colpisce con un calcio sulla gamba, su cui la camera indugia, e si sposta poi direttamente alla prossima preda. Il focus passa quindi al governatore, inquadrato in primo piano ma ancora al buio, viene raggiunto da Rita. La mdp si sposta attorno al tavolo passando dietro le spalle degli altri componenti della tavolata, ponendosi poi di fronte alla scena, mentre Rita, dietro l'uomo, con una coreografia creata con le mani sembra manipolare i suoi movimenti come un burattino. Il gesto viene enfatizzato da un'inquadratura che la riprende prima da dietro e poi mentre si siede sul tavolo, incorniciando l'uomo tra le sue gambe. A questo punto Rita rompe la quarta parete e, scesa dal tavolo, rilancia il ritornello. Quest'ultimo viene risolto con una struttura simile alla prima, la macchina si pone a distanza mettendo in evidenza l'interezza dei movimenti coreografici di Zoe, con un montaggio fluido tra un'inquadratura e l'altra. Nuovamente appare Emilia Pérez di tre quarti, avvolta dal buio, illuminata solo dal faro. Quando il testo menziona Rita la macchina torna a seguirla lasciando la voce di Emilia fuoricampo e lei di profilo avanzare, il discorso di Emilia si trasforma sempre più in un brano cantato e viene ripresa in mezza figura frontalmente. Con una carrellata all'indietro si allontana da Emilia riprendendo Rita di spalle salire su un tavolo, la macchina si avvicina indagando la sua coreografia, mentre tocca ed interpella i membri della tavolata, che rimangono imperturbabili a guardare Emilia fuoricampo.

Il focus passa poi su Gabriel Mendoza, lo stesso uomo che Rita aveva dovuto difendere in tribunale nonostante fosse colpevole di femminicidio, che si trova all'inaugurazione con la nuova moglie. La macchina cattura fluidamente, sia lui che la moglie, fino al gesto di Rita che stacca un'extension dalla donna e la usa provocatoriamente in coreografia, seguito da un primissimo piano su Gabriel di profilo in penombra mentre fuori campo si sente un sospiro. Il terzo ritornello è caratterizzato come una danza sul tavolo, catturata dalla mdp allontanandosi e girandole attorno con movimenti fluidi,

lasciando Rita uscire lentamente di campo e includendo nell'inquadratura Emilia. Quest'ultima, prende il centro dell'inquadratura, mentre la mdp le ruota attorno con un movimento di quasi 360 gradi, per poi abbassare il punto di vista una volta arrivata dietro le sue spalle, includendo nuovamente Rita ancora sul tavolo, che termina il brano indicando Emilia.

Dall'analisi di queste scene emerge chiaramente come i brani non siano meri intervalli musicali ma strumenti narrativi che fanno avanzare la storia e rivelano i personaggi attraverso il loro modo di pensare. In molti momenti il senso di comunità gioca un ruolo centrale e diventa un elemento strutturale della narrazione.

È vero che, come afferma il regista, la musica non serve ad esprimere sentimenti interiori dei personaggi, ma vediamo come invece spesso le canzoni esplicitino i loro desideri e i loro pensieri più nascosti, portando lo spettatore all'interno del loro universo mentale.

Le coreografie, pur non essendo numerose come in altri musical presi in esame, sono galvaniche e viscerali. Ogni intervento coreutico è funzionale alla costruzione psicologica dei personaggi, dalla danza delirante di Jessi al quella provocatoria di Rita.

Attraverso la luce, Audiard colloca i personaggi in dimensioni diverse, uno spazio più realistico nelle scene ancorate al mondo reale e corpi isolati nel buio nei momenti più introspettivi, quasi sospesi fuori dalla narrazione lineare.

La musica non alleggerisce il peso delle tematiche ma le valorizza, inducendo lo spettatore a prestarne maggior attenzione. Il brano di presentazione di Rita, ad esempio offre sin da subito tutte le informazioni necessarie per comprendere la sua storia ed intuirne la sua evoluzione.

BIBLIOGRAFIA

Monografie sulla storia del musical.

Altman R., *Film/Genere*, Milano, V&P università, 2004.

Altman R., *The American Film Musical*, Bloomington, Indiana University Press, 1987

Bocchi P.M., *Musical! Sex! La rappresentazione dei sessi nel musical hollywoodiano*, Camucia, Tuttle edizioni, 2009.

Cavazzuti V., Fussi F., A. Fernando Galeano, *La voce nel musical Storia, didattica, tecnica, stile, fisiologia e igiene vocale*, Milano, Volontè&Co, 2021.

Cerchiari L., *Storia del musical : teatro e cinema da Offenbach alla musica pop*, Milano, Bompiani, 2017.

Feuer J., *The Hollywood musical*, Macmillan London, Basingstoke, 1982.

Kendrick J., *Musical Theatre a history*, London, Methuen Drama, 2017.

Kislan R., *The Musical, a look at the American musical theatre*, New York, Prentice-Hall, 1980.

La Polla F., Monteleone F., *Il cinema che ha fatto sognare il mondo la commedia brillante e il musica*, Roma, Bulzoni editore, 2002.

Pruzzo P., *Storia del cinema. Musical americano in cento film*, Recco-Genova, Le mani Microart's, 1995.

Smith S., *The musical, race, gender and performance*, London, Wellflower press, 2005.

Wood M., *America in the Movies*, New York, Basic Books, 1975.

Monografie su West Side Story.

Acevedo-Munoz E.R., *West Side Story as Cinema: The Making and Impact of an American Masterpiece*, University Press of Kansas, 2013.

Barrios R., *West Side Story, The Jets, The Sharks and the making of a classic*, Philadelphia, Running press, 2020.

Bouzereau L., *West Side Story: The Making of the Steven Spielberg Film*, New York, Abrams Books, 2021.

Della Gatta C., *Latinx Shakespeares, Staging U.S. Intracultural Theater, Division: The West Side Story Effect*, University of Michigan Press, 2023, pp.29-58.

Thomas L., *Puerto Rican Citizen: History and political Identity in Twentieth-Century*, Chicago, University of Chicago Press, 2010.

Monografie su The Greatest Showman.

Bergstrom S., *The Art and Making of The Greatest Showman*, San Francisco, Weldon Owen, 2017.

Saggi in rivista e articoli sul musical

Sheikhha S., *The evolution of the Twenty-First Century Musical film: Comparing Contemporary Hollywood musicals to those of the golden age of cinema*, dalla conferenza AVANCA cinema 2014.

Saggi in rivista e articoli su opere teatrali

Lococo M., *Review of Lyric Opera Production of Show Boat*, Theatre Journal, Loyola University, Chicago 2012.

Saggi in rivista e articoli su tematiche sociali.

Angelini A., EIDOS e il CINEMA SOCIALE, Pubblicato sul n. 37/2017 di Eidos.
https://www.academia.edu/49198773/IL_CINEMA_SOCIALE

Aureliani T., *La mobilitazione dei familiari dei desaparecidos in Argentina e Messico: tra terrorismo di stato e violenza criminale*, Rivista di studi e ricerche sulla criminalità organizzata, Vol.7 N 4, 2021.

Barrie C., *Deaching Racism after George Floyd*, Socius: Sociological research for a Dynamic World, Volume 6, 2020.

Masson A., *Politiche esplicite, politiche implicite*, in «Fatamorganaweb», 12 Maggio 2025.

Vill S., *Musicals, Entertainment and Mirrors of Social Realities*, 2024.
https://www.academia.edu/116373073/Musicals_entertainment_and_mirrors_of_social_realities

Saggi in rivista e articoli su film specifici.

Busni S. , *It's not about The Prom*, in «Fatamorganaweb», 10 Gennaio 2021.
<https://www.fatamorganaweb.it/the-prom-ryan-murphy/>

Curry R. R., *Hairspray: The revolution way to restructure and hold your history*, Literature/Film Quarterly, Vol. 24, No. 2, Salisbury University, 1996.

Eleonora M., Mollard C., *The Prom*, in «Cineforum», 14 dicembre 2020.
<https://cineforum.it/recensione/The-Prom>

Schrader V. Lynn, “*No Day But Today: ” Life Perspectives of HIV-Positive Individuals in the Musical Rent*, CTAMJ Summer 2009, School of Communication Studies Ohio University Ian Nisbet, Transposition in Jonathan Larson’s *Rent*, Australian Catholic University, Studies in Musical Theatre Volume 5 Number 3, 2011.

Soranna S., *Tinteggiatura musical per Il colore viola di Blitz Bazawule*, in «Duel», 17 febbraio 2024.

Saggi in rivista e articoli su West Side Story

Braxton G., *Why the ‘West Side Story’ remake changed these 5 key musical numbers*, «Los Angeles Times», 9 dicembre 2021 <https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2021-12-09/west-side-story-remake-changes-america-somewhere-cool>

Bruno M. Walter, *Il ritorno degli Squali, West Side Story di Steven Spielberg*, «Fatamorgana web», 3 Gennaio 2022.

Foulkes J. L., Shkuda A., *Seeing the City: The Filming of West Side Story*, Special Section: Dancing in the Streets: The Arts in Postwar U.S. Cities, Journal of Urban History, Volume 41, Issue 6, November 2015.

Herrera B. Eugenio, *Compiling West Side Story’s Parahistories, 1949-2009*, Theatre Journal, Vol. 64, No2, 2012.

Lee A., *Spielberg tried to save ‘West Side Story.’ But its history makes it unsalvageable*, «Los Angeles Times», 12 dicembre 2021 <https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2021-12-12/west-side-story-puerto-rico-cultural-authenticity>

Martini E., *Spielberg’s List 1971-2021 - Parte 3*, in «Cineforum», 29 dicembre 2022.

Peretz E., *To Be in America: Spielberg’s West Side Story Eyal To Be in America: Spielberg’s West Side Story*, Discourse, Volume 46, Number 1, 2024.

Popescu V. Tatiana, *Updating a Classic: Progressive Hollywood’s Take on West Side Story*, British and American Studies, 2024.

[s.n.] *Steven Spielberg and Tony Kushner's Fresh Take on 'West Side Story'*, The Walt Disney Company, 10 dicembre 2021.

Saggi in rivista e articoli su *The Greatest Showman*

Brigadini B., *Hugh Jackman è davvero 'The Greatest Showman'*, «Rolling Stone Italia», 26 dicembre 2017.

Chang J., *Review: 'The Greatest Showman' turns Hugh Jackman's P.T. Barnum into a hero, and cons the audience in the process*, «Los Angeles Times», 20 dicembre 2017.

Fierberg R., *How Director Michael Gracey Mixed 1800s New York and 2017 Pop to Create The Greatest Showman*, Stage to page, da «Playbill», 21 dicembre 2017.

Gleiberman O., *Film Review: 'The Greatest Showman'*, «Variety», 20 dicembre 2017.

Gleiberman O., *The Critical Sin of 'The Greatest Showman': It's Defiantly Uncool*, «Variety», 31 dicembre 2017.

Melinia W., Khairunas S., *Abusative and discriminative towards disability people in The Greatest Showman Movie directed by Michael Gracey*, International Journal of English and Applied Linguistics Volume 3 N.1, Aprile 2023.

Rianti, Bahar, Basri, *Class Struggle Representation by Phineas Taylor Barnum in the Greatest Showman Movie*, British Jurnal Bahasa dan Sastra Inggris Volume 13. No 2., settembre 2024.

Zhang Y., *Out-group Characters Depicted in American Musical Films: Take the Film The Greatest Showman as an Example*, 3rd International Conference on Art, Design and Social Sciences, 2024.

Saggi in rivista e articoli su *Emilia Pérez*

Aguilar C., *How a director who dislike musicals came to make Emilia Pérez*, «The New York Times», 15 novembre 2024.

Anzzolin K.M., *"Emilia Pérez" and the politics off Cruel Populism*, «The Latino Newsletter», 11 febbraio 2025.

Bellavita A., *Emilia Pérez*, «Cineforum »7 gennaio 2025.

Berruto S., *Emilia Pérez: la soap opera si fa cinema grazie a Audiard*, «Cabiria Magazine», maggio 2025.

Celestino K. Z., *Emilia Pérez and the colonisation of culture*, «LSE», 17 febbraio 2025.

Dargis M., *Emilia Pérez Review: A Crime Boss Who Can Sing and Dance*, «The New York Times», 13 novembre 2024.

Dive into the World of Oscar-nominated "Emilia Pérez" shot on VENICE 2, IMAGO, 10 febbraio 2025.

Frank A., *The Making of an Academy Award-Winning Song: 'El Mal'*, «Tudum by Netflix», 3 marzo 2025.

Guerrieri G., *Il genere del cambiamento*, «FataMorgana web», 23 ottobre 2024.

Pedroni F., *Emilia Pérez, il fiammeggiante mélo in forma di musical di Jacques Audiard*, «Duel», 10 gennaio 2025.

Satchell-Baeza S., *Emilia Pérez: Jacques Audiard's outlandish telenovela-style musical shouldn't work, but it does*, «Sight and Sound», 24 ottobre 2024.

Uzal M., *Pas de quoi etre fies*, «Cahiers du cinema», 5 marzo 2025.

(a cura di) Redazione Spettacoli, *Karla Sofia Gascón disattiva il profilo X dopo le polemiche per vecchi tweet discriminatori*, «la Repubblica», 31 Gennaio 2025.

VIDEOGRAFIA

Interviste su *West Side Story*.

West Side Story (1961)- The Making of, 14 dicembre 2021
<https://youtu.be/CFGqKostof4?feature=shared>

West Side Story (1961)- Producing West Side Story, 19 luglio 2016
<https://youtu.be/Qv9YIkJV3Ik?feature=shared>

Making Of WEST SIDE STORY (2021) - Best Of Behind The Scenes With Steven Spielberg, Disney+, 12 dicembre 2021, https://youtu.be/1woJ_CDvvyk?feature=shared

Something coming: West Side Story-A special Edition of 20/20, ABC, 06 dicembre 2021.
<https://youtu.be/UzVSTeQFKmM>

West Side Story Director Steven Spielberg On His Decision to Not Use Spanish Subtitles, 4 dicembre 2021 <https://www.ign.com/articles/west-side-story-director-steven-spielberg-on-his-decision-to-not-use-spanish-subtitles>

Interviste su *The Greatest Showman*.

The Greatest Showman songwriters Pasek & Paul on making the music, 20 dicembre 2018 <https://youtu.be/o13FE0iw0f8?feature=shared>

Director Michael Gracey Explains How He Created The Greatest Showman, Playbill, 5 gennaio 2018 <https://youtu.be/d1HXvulIhak?feature=shared>

Interview Michael Gracey THE GREATEST SHOWMAN, 2 gennaio 2018 <https://youtu.be/AAmo-Vk8Nxw?feature=shared>

The Greatest Showman | World Premiere, 12 dicembre 2017 <https://youtu.be/pa5LQc3SvWo?feature=shared>

Hugh Jackman interview on The Greatest Showman, theatre and his new production | 7.30, «ABC News(Australia)» <https://youtu.be/e5dzdtK1IKg?feature=shared>

Interviste su *Emilia Pérez*.

Q&A Emilia Perez with Jacques Audiard,, Santa Barbara International Film Festival, 4 novembre 2024 <https://youtu.be/qUMp0g81HHE?si=t74sTj0-AUzZIZu1>

Composers Clément Ducol & Camille on "Emilia Pérez", 10 dicembre 2024. <https://youtu.be/Fwfo6nImzXw?feature=shared>

Emilia Pérez' THR Presents Q&A With Cinematographer Paul Guillaume, The Hollywood Reporter, dicembre 2024 <https://dai.ly/x9adbq6>

Jacques Audiard on Emilia Pérez, FLC Luminaries, 20 novembre 2024, https://youtu.be/OHOFnQLKKhE?si=r9L3r-U-J_BFtWV2

EMILIA PEREZ Intro + Q&A With Zoe Saldaña & Selena Gomez & Karla Sofía Gascón | TIFF 2024, 24 settembre 2024. <https://youtu.be/cm0GnL5iUfg?feature=shared>

Abbiamo fatto COMMUOVERE la protagonista di Emilia Pérez! #CineFacts, 8 gennaio 2025 <https://youtu.be/jPnX546faIg?feature=shared>

Intervista a Zoe Saldana, The Space cinema, «Facebook », 13 gennaio 2025.

M. Murphy, Emilia Pérez, Anatomy of a scene «The New York Times», 15 novembre 2024

<https://www.nytimes.com/video/movies/100000009828358/emilia-perez-scene.html?smid=url-share>