



HAL
open science

“Moulin Rouge!” di Baz Luhrmann

Marco Gurrieri

► **To cite this version:**

Marco Gurrieri. “Moulin Rouge!” di Baz Luhrmann. *Philomusica on-line*, 2007, 6 (3), 10.6092/1826-9001.6.101 . halshs-01370700

HAL Id: halshs-01370700

<https://shs.hal.science/halshs-01370700>

Submitted on 23 Sep 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

PHILOMUSICA ON-LINE, VOL 6, N° 3 (2007)

 Marco Gurrieri

«Moulin Rouge!» di Baz Luhrmann

Abbreviazioni



Due sono gli aspetti che mi sono sembrati centrali nel tentativo di inquadrare *Moulin Rouge!* (2001) di Baz Luhrmann all'interno del dibattito sul rapporto tra musica e immagine: 1) la volontà del regista di dare nuovo lustro al genere del *musical* e, 2) l'impiego in tal senso delle tecniche e del linguaggio del cinema post-moderno. Partendo dal primo punto mi sono posto il problema di verificare quali siano le coordinate del genere *musical* e di individuare di conseguenza quali possano essere stati i luoghi di intervento focalizzati dal regista nell'attuare i suoi propositi.

Apparentemente intuitiva, la definizione di *musical* – uno spettacolo teatrale o cinematografico in cui si avvicendano musica e recitazione – è tutt'altro che priva di insidie, soprattutto se ai pronunciamenti degli studiosi di *musical* si cerca di trovare puntuali conferme nella vasta produzione teatrale o, come nel nostro specifico, in quella cinematografica. Un po' di ordine in tal senso lo ha fatto Rick Altman, che ha affrontato l'argomento in maniera sistematica. Eppure, nonostante il suo contributo, esistono ancora sacche di resistenza e definizioni problematiche come quella data da Gerald Mast, che intercetta nel *musical* il predominio dei numeri musicali sulle parti recitate – in termini di valore e di maggior peso nell'intrattenimento. Ovviamente questa definizione va bene nel caso, ad esempio, di *Jesus Christ Superstar* (Jewison, 1973) che è cantato quasi integralmente, ma crea non pochi imbarazzi una volta applicata a *The Wizard of Oz* (Fleming, 1939) in cui i brani musicali intervengono più sporadicamente e da un certo punto in poi della pellicola. Sulle origini e strategie di spettacolo utilizzate nel *musical* sembra invece ci siano maggiori convergenze. Tutti gli studiosi e voci di dizionario concordano infatti nell'attribuire al genere delle origini popolari, da collocare grosso modo tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo negli Stati Uniti. La connotazione popolare è da imputare principalmente al fatto che questo genere di spettacoli – all'inizio solo teatrali – nacque, a quanto sembra, per venire incontro alle difficoltà linguistiche degli immigrati presenti sul territorio americano: il commento musicale serviva a creare una sorta di aspettativa su ciò che sarebbe accaduto in scena anche senza che lo spettatore avesse compreso per intero il testo verbale. Ma non solo. Di popolare il *musical* ha anche le ascendenze artistiche, individuate dagli studiosi forse con un po' troppo di *nonchalance* in alcuni generi teatrali popolari europei: l'operetta, il *vaudeville* e la *burlesque*. A mio avviso, però, l'alternanza di recitazione e musica, e ancor più la prescrittiva necessità di oggettivare la

parentesi musicale sul piano della finzione scenica (nel *musical* se si canta o si balla è spesso la trama a richiederlo: una festa, le prove per la preparazione di uno spettacolo teatrale, una lezione di canto, etc.) sono caratteristiche comuni anche ad altri generi teatrali europei, il che aumenta ulteriormente il ventaglio delle possibili influenze provenienti dal Vecchio Continente. Infatti, i generi teatrali popolari in cui un impianto teatrale di parola è interrotto da 'musiche di scena' – cioè da momenti musicali che anche i protagonisti dell'intreccio drammatico percepiscono come tali – in Europa ce n'è a bizzeffe, con attestazioni (come si evince dallo schema 1 qui di seguito riportato) in quasi ogni confine nazionale.

<i>Generi di teatro popolare precedenti al musical che prevedono l'alternanza di sezioni recitate e musica</i>	
Francia	[opéra-comique] opéra bouffe / 'offenbachiade' operette vaudeville burlesque
Germania/Austria	[Singspiel] (Engelbert Humperdinck) Liederspiel Spieloper komische Komödie (Albert Lortzing) Operette
Gran Bretagna	genere 'Gilbert&Sullivan' / 'Savoy'
Spagna	zarzuela grande género chico: tonadilla, sainete, humorada, fantasía, juguetes género ínfimo: varietà, operetta teatro por horas
* <i>le parentesi quadre racchiudono generi teatrali di tradizione colta che, pur tuttavia, non di rado presentano caratteristiche popolari</i>	

Altra peculiarità del *musical* acclarata dagli studiosi è una certa attitudine all'auto-referenzialità (quella che Graham Wood chiama *self-reflexivity*), cioè la tendenza a inserire allusioni al mondo del *musical*, alla sua storia e al suo sistema produttivo. Spesso infatti in un *musical* si assiste a situazioni legate alla realizzazione di uno spettacolo musicale, o addirittura l'intera trama ruota attorno a un attore o attrice la cui professione è legata principalmente al genere del *musical* (Gene Kelly, Julie Andrews, etc.), o ancora vengono citate canzoni già impiegate in altri *musical*. Si possono persino trovare riferimenti o ammiccamenti

da parte degli attori in scena alla ricezione del genere o ai meccanismi che ne regolano il funzionamento, come in *Singin' in the Rain* (Kelly & Donen, 1952).

Per quanto certamente non esaustive, queste prime considerazioni sulle coordinate del genere *musical* ci permettono già di verificare il tipo di scelte operate in *Moulin Rouge!* e, nello specifico, di comprendere quanto imprescindibile sia in esso la relazione tra musica e immagine. Risulta evidente, infatti, che Luhrmann punta proprio sull'exasperazione del sistema allusivo di cui ho appena accennato: spettacolarizzazione estrema (i protagonisti sono impegnati a realizzare uno spettacolo teatrale dal titolo quantomeno ridondante, *Spectacular Spectacular*), uso pervasivo delle citazioni (su cui mi soffermerò a breve), continui riferimenti meta-teatrali che ironizzano sui meccanismi e i *topoi* stilistici di uno spettacolo musicale (esemplare una delle scene iniziali in cui Ewan McGregor si unisce a Toulouse-Lautrec&Co nell'ideazione e scrittura dello spettacolo), scelta di protagonisti già conosciuti nel mondo del *musical* o comunque dello spettacolo – McGregor aveva già esordito come cantante nel film musicale *Velvet Goldmine* (Haynes, 1998), mentre Nicole Kidman è senza dubbio una delle artiste più note dello star-system hollywoodiano. Per quanto riguarda l'uso delle citazioni, Luhrmann riesce a creare una fitta rete di riferimenti, dalla consueta citazione letterale – *The Sound of Music* (Wise, 1965) e *Hello, Dolly!* (Kelly, 1969) – al meno usuale riciclaggio di canzoni, tratte dal repertorio rock e pop (dagli anni Sessanta ai giorni nostri: i Beatles, David Bowie, Elton John, Madonna, i Kiss, i Queen, i Nirvana, gli U2, etc.) e rielaborate secondo la tecnica del *medley*. Luhrmann si serve anche di linguaggi multimediali estranei al genere del *musical*, come il linguaggio pubblicitario (la sequenza della 'fatina verde' interpretata da Kylie Minogue che prende vita dall'etichetta di una bottiglia di assenzio) o il linguaggio del *clip* musicale (la scena iniziale del *can-can*, ad esempio, su cui poi si basa il videoclip della cover *Lady Marmalade* di Christina Aguilera, Lil' Kim, Mýa e Pink). Ma non solo. Nella trama è possibile rintracciare un modello operistico piuttosto evidente. Basti pensare, infatti, al personaggio di Satine (Kidman), cortigiana gravemente ammalata di tisi, che ovviamente ricalca il personaggio di Violetta, protagonista femminile della *Traviata* (1853) di Giuseppe Verdi (Elizabeth Hudson fornisce un'analisi più puntuale delle corrispondenze tra le due trame). Ma è un altro personaggio, secondario questa volta, che rimanda a un livello allusivo sicuramente meno riconoscibile dal cosiddetto 'grande pubblico'. Il personaggio in questione è Toulouse-Lautrec (John Leguizamo), che, pur essendo marginale nell'economia diegetica di tutto l'intreccio, gode, a differenza degli altri personaggi secondari – Satie (Matthew Whittet), il Dottore (Garry McDonald), l'Argentino narcolettico (Jacek Koman) –, di maggiore attenzione: a lui vengono affidati degli assolo in cui spesso commenta le vicissitudini amorose di Satine e Christian (McGregor), e il suo atteggiamento malinconico sembra alludere a sue esperienze pregresse che però non vengono mai esplicitate nel corso del *musical*. In realtà questo gioco di detto e non-detto è il risultato di tracce residue di un modello di riferimento tangenziale, di cenni allusivi a un precedente filmico che Luhrmann inserisce sapientemente nella trama principale creando una sorta di percorso diegetico parallelo ma sotterraneo. Si tratta del film *Moulin Rouge* (1952) di John Houston, in cui si raccontano le traversie amorose del conte Henri de Toulouse-Lautrec, che, reso nano da un incidente giovanile che gli bloccò la crescita degli arti inferiori, scopre la sua passione per la pittura, decide di immergersi nella vita *bohémienne* parigina legandosi al mondo del Moulin Rouge. Pertanto la trama, al contrario di quanto accade nel film di Luhrmann, è completamente incentrata su Henri de Toulouse-Lautrec. Come del resto cambia anche il genere. Il film di Houston è chiaramente un film biografico, non rientra negli schemi del *musical*. Eppure piccole parentesi musicali ci sono, e per

l'esattezza tre: 1) la scena d'apertura, in cui si assiste a uno dei tipici spettacoli del Moulin Rouge; 2) l'esecuzione canora di Jane Avril (Zsa Zsa Gabor) più o meno a metà del film; 3) la scena finale, in cui Toulouse-Lautrec (José Ferrer), sul letto di morte, rievoca a mo' di fantasmi del passato i personaggi incontrati al Moulin Rouge. Ma nel *musical* di Luhrmann il personaggio di Toulouse-Lautrec non costituisce l'unico ammiccamento al film di Houston. Anche la scena di apertura nel *Moulin Rouge* del 1952, il primo dei tre momenti musicali sopra citati, è oggetto di precisi riferimenti all'interno del gemello del 2001, a partire dalla semplice successione degli eventi: ingresso al Moulin Rouge, scena di ballo, breve parentesi di dialogo, ingresso della prima donna. Naturalmente a cambiare è anche il linguaggio cinematografico, nel primo è un linguaggio tipico del cinema classico hollywoodiano (quello della cosiddetta 'età d'oro degli studios'), nel secondo un linguaggio post-moderno. Per meglio comprendere in cosa consista la differenza fra questi due linguaggi occorre fare un raffronto tra le due situazioni.

Alla tabella 1 riporto l'analisi, inquadratura per inquadratura (con relativo minutaggio), di ciò che succede nella prima scena del film di Houston.

Tabella 1



Alla colonna 'Immagine', oltre che a spiegare ciò che inquadra la cinepresa, si fa riferimento all'inquadratura adottata. Le tipologie d'inquadratura possibili sono tre: oggettiva, soggettiva, oggettiva irreale. Nell'inquadratura oggettiva non c'è angolazione, essa viene realizzata frontalmente in modo neutro (lo spettatore è un testimone esterno dei fatti, osserva qualcosa come se stesse guardando dalla finestra). Nel film di Houston questo tipo di inquadratura è caratterizzata, infatti, da una ripresa da lontano, a un'altezza neutra, senza angolazione. L'inquadratura soggettiva riprende, invece, ciò che vedono gli occhi del protagonista (strategia che ha per effetto un maggiore coinvolgimento dello spettatore nella storia). E, infatti, nel primo *Moulin Rouge* le inquadrature ravvicinate e con angolazione dal basso sono da considerarsi delle inquadrature soggettive, visto che riprendono ciò che Toulouse-Lautrec, dalla posizione in cui è nella sala (cioè seduto a un tavolino adiacente alla pista da ballo), riesce a vedere. L'inquadratura oggettiva irreale rappresenta invece l'occhio dell'autore/regista, e nel caso esaminato questo tipo di inquadrature si distingue chiaramente dall'angolazione della cinepresa, posizionata in alto. I cambi d'inquadratura giocano molto su questa differenziazione dei punti di vista, realizzando una narrazione dinamica che segue di pari passo le musiche di Georges Auric. Altra situazione troviamo alla scena del *can-can* in *Moulin Rouge!* di Luhrmann. Ed è proprio a partire dall'aggiunta del punto esclamativo nel titolo che si può cogliere il cambio di registro. Tutto viene esagerato: l'avvicinarsi delle inquadrature è molto più frenetico (non propongo in questo caso una tabella analitica anche perché bisognerebbe segnalare un cambio di inquadratura a ogni secondo), così come frenetico è il susseguirsi degli spezzoni musicali che compongono i *medley*, tecnica su cui ruota tutto il *musical*. Diverse sono anche le tipologie di inquadrature, quelle tipiche del linguaggio del cinema postmoderno: le oggettive raddoppiate e le soggettive vuote. Le prime realizzano un'immagine che, però, al suo interno contiene altre immagini, le seconde tendono per il movimento della cinepresa a segnalare la presenza di qualcuno, qualcuno che in realtà non appare (il regista o il narratore, ad esempio). Ciò avviene sia grazie al movimento della macchina (insolitamente troppo veloce: *zoomate* improvvise e repentine), che alla posizione in cui questa viene posta (troppo in alto: inquadrature panoramiche dal cielo). In *Moulin Rouge!* questo tipo di linguaggio cinematografico dà vita a una proliferazione di immagini che

trova nel corrispettivo musicale un degno alleato. Esattamente come per le immagini, le citazioni musicali si susseguono e si sovrappongono rincorrendosi le une alle altre in un cortocircuito dello stesso sistema di riferimento. I frammenti di musiche *pop* e *rock* inseriti in un contesto a essi estraneo (la storia si svolge nella Parigi *fin de siècle*) creano uno sfasamento temporale. L'effetto finale è uno sprofondare consapevole nel *kitsch* e un conformarsi ai dettami del post-moderno: rifiuto delle gerarchie; ironia (il gioco, la parodia sono le sole risposte possibile al rifiuto delle gerarchie); molteplicità (unione di più materiali, purché provengano da fonti diverse); frammentazione (il *medley* musicale); circolarità temporale (non esiste più una progressione temporale: passato remoto – Parigi *fin de siècle* – e passato prossimo – frammenti musicali anni '60-'90 – si mescolano); indeterminatezza (tutto è importante, qualsiasi frammento visivo o sonoro ha la stessa importanza di un altro).

Scheda del film

Regia: **Baz Luhrmann**; soggetto e sceneggiatura: **Baz Luhrmann** e **Craig Pearce**; interpreti: **Nicole Kidman** (Satine), **Ewan McGregor** (Christian), **John Leguizamo** (Henri de Toulouse-Lautrec), **Jim Broadbent** (Harold Zidler), **Richard Roxburgh** (Il Duca di Monroth), **Garry McDonald** (Il Dottore), **Jacek Koman** (Argentino narcolettico), **Matthew Whittet** (Satie), **Kerry Walker** (Marie), **Caroline O'Connor** (Nini 'gambe-all'aria'), **Christine Anu** (Arabia), **Natalie Jackson Mendoza** (China Doll), **Lara Mulcahy** (Môme Fromage), **David Wenham** (Audrey), **Kylie Minogue** (Fatina verde); musiche originali: **Craig Armstrong**; fotografia: **Donald McAlpine**; montaggio: **Jill Bilcock**; casting: **Ronna Kress**; effetti speciali: **Brian Cox**; scenografia: **Catherine Martin**.

Bibliografia essenziale

- RICK ALTMAN, *The American Film Musical*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1987;
- VINCENZO BUCCHERI, *Sguardi sul postmoderno. Il cinema contemporaneo: questioni, scenari, letture*, Milano, ISU Università Cattolica, 2000;
- FRANCESCO CASETTI, *L'occhio del Novecento. Lo sguardo del cinema e l'esperienza della modernità*, Milano, Bompiani, 2005;
- MICHEL CHION, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 2001²;
- NICHOLAS COOK, *Analysing Musical Multimedia*, Oxford, Clarendon Press, 1998;
- ELIZABETH HUDSON, «*Moulin Rouge*[?] and the Boundaries of Operatic Performance, relazione presentata al 18. Kongress der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, Zürich, Universität Zürich-Musikwissenschaftliches Institut, 10-15 luglio 2007;

- LAURENT JULLIER, *Il cinema postmoderno*, Torino, Kaplan, 2006;
- GERALD MAST, *Can't Help Singin'. The American Musical on Stage and Screen*, New York, Overlook Press, 1987;
- Musical. Das unterhaltende Genre*, hrsg. von Armin Geraths und Christian M. Schmidt, Laaber, Laaber Verlag, 2001 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, 6);
- GISELA SCHUBERT, voce «Musical» in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Zweite, Neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, 26 voll., Kassel-Basel-London-New York-Prag-Stuttgart-Weimar, Bärenreiter-Metzler, 1994-2007, Sachteil, vol. VI, 1997, Sp. 688-710;
- JOHN SNELSON – ANDREW LAMB, voce «Musical» in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition, ed. by Stanley Sadie, 29 voll., London, Macmillan, vol. 17, 2001, pp. 453-465;
- GRAHAM WOOD, *Distant Cousin or Fraternal Twin? Analytical Approaches to the Film Musical*, in *Cambridge Companion to the Musical*, ed. by William A. Everett and Paul R. Laird, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 212-230.

[Bio] Marco Gurrieri si è laureato in Musicologia a pieni voti presso l'Università degli Studi di Pavia (Cremona) con una tesi sull'*Heure espagnole* di Maurice Ravel. Attualmente sta completando la tesi di dottorato (Musicologia e Scienze filologiche – Università degli Studi di Pavia) sul ruolo del feticismo nel linguaggio operistico di Jules Massenet.

E-mail: marco_gurrieri@yahoo.it

Marco Gurrieri graduated with full marks and honours in Musicology (University of Pavia – Cremona) by presenting a dissertation on Maurice Ravel's *L'Heure espagnole*. At present he is completing a PhD by the same University on the role of fetishism in Jules Massenet's operatic language.



Copyright 2008 © Università degli Studi di Pavia

Dipartimento di Scienze musicologiche e paleografico-filologiche – Facoltà di Musicologia