

Film musical? Proposta per una definizione di genere

Marida Rizzuti

IULM - Libera Università di Lingue e Comunicazione
simcoelake@yahoo.com

Nel momento in cui muta linguaggio, passando dalla sua natura d'origine, il teatro, a quella cinematografica, il musical è oggetto di una trasformazione; entra in uno spazio intermedio (Iser 2000) di 'non più' musical teatrale e 'non ancora' musical cinematografico. Generalmente il musical cinematografico è definito 'film musical' (Altman 1989; Altman 2004), per differenziarlo da quello teatrale. Tale definizione però appare problematica perché la componente musicale, che è consustanziale all'oggetto preso in esame, rimane spesso in secondo piano nel progetto narrativo. Nel presente testo ho intenzione di tematizzare una differenza di comportamento nei confronti della musica all'interno del film musical prendendo come periodo d'elezione gli anni compresi fra il 1943 e il 1964, perché in questo lasso di tempo il musical convenzionale di Broadway subisce una notevole trasformazione: sul finire degli anni Quaranta le nuove produzioni diminuiscono in maniera netta e prende piede il costume di mettere in scena revival di grandi successi degli anni Trenta e primi anni Quaranta. Inoltre il sistema produttivo di Broadway cambia radicalmente e il nucleo pulsante si sposta da Broadway all'industria cinematografica di Hollywood (La Polla – Monteleone 2002; La Polla 2004).

Questo saggio non intende avere un carattere rigidamente classificatorio, né di indicare 'la definizione' nei confronti di un genere, il musical, il cui tratto peculiare è la continua trasformazione; il suo obiettivo è di contribuire a una maggiore comprensione del film musical, il cui punto di partenza rimane il ruolo della musica nel passaggio dal linguaggio teatrale a quello cinematografico.

One Touch of Venus e *My Fair Lady*¹ sono due opere significative nella storia del musical perché coprono l'arco temporale prescelto e rappresentano in modo stringente il reciproco scambio intercorso tra Broadway e Hollywood: il musical di Kurt Weill assume il carattere di prototipo perché all'epoca, gli anni Quaranta, è uno dei primi esempi di trasformazione dal teatro al cinema compiuta sotto la supervisione del compositore. *My Fair Lady* invece assume il carattere del musical di maniera in quanto verso la metà degli anni Cinquanta la *golden age* del musical volge al termine e nel 1964 iniziano già le prime sperimentazioni che connoteranno poi gli anni Sessanta e Settanta (*Hair*, *Cabaret*, *Jesus Christ Superstar*).

One Touch of Venus

Nel 1943 Kurt Weill compone *One Touch of Venus* avvalendosi della collaborazione di Ogden Nash e Sid J. Perelman per la redazione del libretto; dopo il grande successo al botteghino lo stesso Weill sarà il supervisore della versione cinematografica realizzata negli studios di Hollywood nel 1948.

Kurt Weill con *One Touch of Venus* s'inserisce appieno nella tradizione del musical *golden age* (Kowalke 2002) in rapporto alla forma: il compositore rispetta la suddivisione delle scene fra momenti recitati e canzoni orecchiabili di immediato successo, struttura la relazione dei personaggi fra un protagonista e un antagonista che ruotano intorno alla protagonista, inserisce balletti fortemente scenografici e momenti ironici di prassi (n. 27. *Cacth Hatch*); attinge inoltre alla tradizione musicale americana inserendo il numero *barbershop* (n. 19. *The Trouble With Women*).

La ragione per cui si prende *One Touch of Venus* come esempio per tematizzare la differenza all'interno del genere film musical risiede in ciò che è accaduto in seguito al musical nel suo passaggio dal teatro al cinema. La trama non è stata modificata; ciò che è stato oggetto d'interventi sostanziali è stata la musica: la casa di produzione Universal ha voluto realizzare un film 'a partire da' *One Touch of Venus*, musical di successo, chiedendo il massimo coinvolgimento del compositore. Il risultato finale è stato un film

¹ *One Touch of Venus* di Kurt Weill fu rappresentata per la prima volta a Broadway nel 1943, mentre la sua trasposizione cinematografica risale al 1948 (Universal). *My Fair Lady*, di A. J. Lerner e F. Loewe, fu rappresentata per la prima volta a Broadway nel 1956 per diventare un film della Warner nel 1964.

altrettanto di successo; ma in che modo è avvenuto il passaggio da *One Touch of Venus* teatrale a *One Touch of Venus* film?

Nella versione cinematografica di *One Touch of Venus* non sono presenti tutti i numeri musicali della versione teatrale: sono state utilizzate esclusivamente *Speak Low* e *That's Him*, è stata introdotta una nuova canzone (*Don't Look Now, but) My Heart Is Showing*, la cui composizione è stata affidata all'arrangiatrice Ann Ronell. La nuova canzone e in generale la musica d'accompagnamento del film non presentano una conduzione orchestrale particolarmente ardita. In modo analogo a quanto avviene nel musical, la caratterizzazione musicale dei personaggi nel film avviene attraverso i motivi musicali, ma nella resa teatrale i motivi caratterizzavano i singoli numeri, mentre nel film i motivi perdono la specificità legata al numero divenendo elementi ricorrenti e contraddistinguono dunque le scene. Nella realizzazione cinematografica si sceglie di potenziare due elementi che connotavano il musical teatrale: lo spaesamento di Venus e la sua condizione di straniera, da dea dell'amore residente nell'Olimpo a semplice donna piombata sulla terra e totalmente inesperta a gestire le relazioni personali.

È oggetto di analisi audiovisiva, adesso, la sottosequenza relativa alla metamorfosi della statua di Venere (Tabella 1); il momento della metamorfosi è parte centrale della trama di *One Touch of Venus*: stabilisce un filo rosso con il testo letterario da cui ha avuto origine (Anstey 1885), successivamente con il musical teatrale; in questa sede questa sottosequenza è particolarmente efficace perché consente di enucleare una delle differenze di comportamento nei confronti della componente musicale nel film musical, cui ho fatto riferimento in apertura del saggio.

La scena della metamorfosi è strutturata su due temi principali; nella versione cinematografica il tema dell'anello è scisso in due: da una parte il filtro d'amore, porta che consente di accedere a un mondo sovranaturale, guidato da leggi altre (la legge dell'Amore e della Bellezza assoluti), dall'altra il tema del bacio come rappresentazione sensuale dell'amore stesso. Il tema del filtro, invece, è un'innovazione del film. Esso richiama il classico *topos* letterario, che ha avuto tanta fortuna nel teatro musicale. In questo contesto il filtro serve a due scopi: creare una connessione fra la New York di Eddie e l'Olimpo di Venus e permettere attraverso un obnubilamento della coscienza il raggiungimento di un amore sentimentale, che travalica gli schemi dello stereotipo borghese. Un'analisi della sottosequenza in questione permette di porre l'attenzione sulla complessità degli elementi e sulla tipologia di lavoro di traduzione. Nel film, rispetto al musical teatrale, emerge una inedita relazione tra musica e immagine.

Si può osservare la congruenza delle scelte musicali nei confronti delle immagini: il silenzio cadenza lo svolgimento dell'azione, ponendosi come momento di inizio e fine di micro sezioni formali distinte. Ai silenzi sono assegnate le azioni che determinano gli sviluppi nella trama: nel primo

TEMPO	AZIONE	MUSICA	ORCHESTRAZIONE
6' 46"	E. e S. dialogano. □ S. esce di scena	Silenzio	
7' 23"	E. si accorge del bicchiere, beve	Mus. 'buffa', in pizzicato, di commento: segue pedissequamente l'azione in maniera 'gestuale'. Uso di stilemi <i>swing</i> veloci.	In prevalenza legni e percussioni
7' 44"	E. emette un suono di soddisfazione	Silenzio	
7' 46"	Posa il bicchiere	Riprende un ritmo <i>swing</i> lento	Legni
7' 53"	Vede la statua e vi si avvicina, commenta la bellezza	Motivo di <i>Speak Low</i>	Archi □ (+ arpa)
8' 08"	Sale la scala per avvicinarsi alla statua	Tema del <i>Tristan und Isolde</i>	Archi
8' 11"	Bacia la statua	Stacco al silenzio	
8' 14"	E. si gira e riprende il lavoro	Rumore del tuono + motivo di <i>Speak Low</i>	
8' 22"	Venere accarezza la testa di E.; E. le dice di stare ferma	Silenzio (tranne il motivo di <i>Speak Low</i> canticchiato da E.)	Elettrofono (Theremin)
8' 32"	E. si rende conto che la statua è viva	Variazione del motivo di <i>Speak Low</i>	Archi

Tabella 1. Analisi della scena della metamorfosi, da *One Touch of Venus* (1948).

Eddie apprezza lo champagne, nel secondo bacia la statua, nel terzo vede Venus umanizzata. Si distinguono due tipologie di *textures* musicali: l'una sottolinea in maniera gestuale e puntuale i movimenti scenici, introducendo un carattere buffo e di commento alle azioni di Eddie; l'altra caratterizzata dall'uso leitmotivico del motivo principale su cui è strutturato il tema di *Speak Low*, che ne costituisce la testa. Questo è affidato e sviluppato dagli archi e genera una *texture* legata e continua. Il rapporto testo/musica delle due è dunque differente: la prima commenta l'azione scenica, la seconda introduce un piano semantico altro che si dipana in un lasso di tempo ampio e dalla profondità maggiore. Il ruolo di *Speak Low* è qui da intendersi come motivo dell'amore in senso assoluto: nel momento in cui a Eddie si svela la statua, ne rimane istantaneamente innamorato, sulle note di *Speak Low*.

Un aspetto importante è la rappresentazione del sovrannaturale e, quindi, della metamorfosi della statua; questa avviene in seguito al bacio di Eddie. Il sovrannaturale è qui musicalmente rappresentato attraverso l'uso di una strumentazione elettronica che, eseguendo nuovamente il motivo di *Speak Low*, costituisce il collegamento fra i due mondi, quello reale di Eddie e quello divino di Venus; sia nella prima apparizione di Venus (8' 14") con *Speak Low*, eseguito probabilmente da un theremin, sia nella sua seconda apparizione (20' 08") nella scena in camera di Eddie: qui la dea appare inaspettata, riflessa in uno specchio e accompagnata da un suono

tenuto generato elettronicamente (timbro inarmonico, statico, trattato mediante un riverbero). La musica elettronica presente esclusivamente in questi due passi mette in risalto l'atto del varcare la soglia fra i due mondi.

Il ricorso all'elettronica permette di definire il film come esempio di traduzione intersemiotica per la possibilità di sincronizzazione fra l'elettronica con le immagini e perché questi suoni non sarebbero stati possibili in un'esecuzione dal vivo. Si usano, dunque, le specificità del mezzo elettronico per rendere in maniera nuova qualcosa la cui realizzazione con altri mezzi, in teatro, non garantiva a sufficienza la verosimiglianza dell'azione rappresentata. Il divino è reso anche attraverso l'elemento simbolico del tuono e del fulmine, così come Venus si rivolge al cielo e a Jupiter, dopo aver incontrato Eddie e prima della conclusione, per chiedere ulteriore tempo per rimanere sulla Terra e congedarsi dal suo amore.

A una tecnica innovativa si affianca uno strumento consolidato del linguaggio musicale, l'allusione. Nel momento in cui Eddie è sulla scala e si avvicina alla statua prima di darle il bacio, ciò che si sente è un frammento del *Tristan und Isolde*, in particolare il frammento costruito su una progressione che precede la risoluzione nel finale dell'opera (Atto III, scena III, *Mild und leise wie er lächelt*, Isolde). L'allusione all'opera di Wagner, pur brevissima (8' 08" - 8' 11"), rafforza il significato del filtro d'amore e dell'amore assoluto e obnubilante.

La distinzione di ruoli fra l'*underscoring* e le canzoni è netta; le uniche due canzoni presenti, *Speak Low* e (*Don't Look Now, but*) *My Heart is Showing*, assumono un significato forte in rapporto alla vicenda narrata perché la costruzione del significato e la trasmissione del messaggio è affidata alla musica e non più alle inquadrature. Weill distingue l'*underscoring* dalle due canzoni attraverso la concezione strutturale: le canzoni sono basate su una struttura tematica, la cui costruzione è simmetrica con un piano cadenzale chiaro e lineare; l'*underscoring* ha un carattere di transizione ed è organizzato su moduli in progressione modulante continua e privi di una strutturazione simmetrica.

My Fair Lady

Il passaggio dal teatro al cinema per *My Fair Lady* è molto meno articolato rispetto all'altro testo preso in esame; la definizione migliore per tipologia di adattamento in *My Fair Lady* è l'analogia o la fedeltà della trasformazione, perché l'impianto teatrale, composto dall'*ouverture*, dall'*intermission*, dall'*entr'acte* e dalla *exit music* è mantenuto, cercando tuttavia di farlo convivere con le necessità del nuovo impianto. Il ritmo narrativo dell'originale teatrale è conservato, sebbene nel film diventi ancora più coinvolgente.

La presentazione dei titoli di testa avviene mentre si ascolta l'*ouverture* fino 3' 14", così come la scena d'apertura ripropone fedelmente l'apertura del

musical play. Per la sceneggiatura, Lerner ha deciso di mantenere pressoché immutato l'impianto per la versione cinematografica, così come Loewe ha ridotto al minimo l'inserimento di nuova musica; piuttosto, sono stati operati tagli e la disposizione dei numeri ha subito degli spostamenti.

Nella versione di Broadway i numeri musicali sono alternati ai cambi di scena solo strumentali: fra le scene II e III il numero musicale di Doolittle (n. 4. *With a Little Bit of Luck*) faceva seguito al cambio di scena n. 4 e introduceva il numero di Higgins (n. 5. *I'm a Ordinary Man*), seguito nuovamente da un altro cambio di scena (scene III e IV), il N. 5a; la ripresa del n. 4 apriva la scena IV e preparava attraverso un ennesimo cambio, il n. 6a, il secondo numero di Eliza (n. 7. *Just You Wait*). Nella versione di Hollywood le scene sono costruite invece secondo l'ordine: scena I (nn. 1 – 3), scena III (n. 5), scene II e IV (numeri 4, 6), scena V (n. 7); nel film i cambi di scena, n. 4a e 5a, vengono riarrangiati da Loewe e fusi insieme. Così facendo ai singoli numeri è data minore evidenza e non è più importante l'accostamento fra il personaggio di Higgins e Alfred P. Doolittle, ma soprattutto vi è una ricaduta sul ritmo della narrazione, che in questo modo è più uniforme. La volontà di cambiare da parte di Eliza è presentata nel n. 3 attraverso l'aspirazione a una vita più confortevole, ma soprattutto emergono i pensieri di Eliza in concomitanza con il rintocco delle campane: si sente infatti la voce di Higgins sul futuro come assistente di negozio o addirittura come duchessa (23' 23" - 24' 22"). Il cambio di scena è netto e l'ambientazione è lo studio di Higgins, in cui arriva Eliza a chiedere di ricevere lezioni. Nel lungo dialogo che precede il n. 5 (*I'm an Ordinary Man*) Lerner e Loewe compiono una sottigliezza che nella versione teatrale non sarebbe stata colta per la velocità dei dialoghi. Cioè nell'opera di convincimento che Higgins svolge per trattenere Eliza grazie allo stratagemma di offrirle della cioccolata (33' 25") Lerner inserisce un'anticipazione del motivo del n. 5, solo in apparenza fuori luogo: se si pensa al numero come a una professione di fede dello studioso, moderno Pigmalione che rifugge le donne, la citazione trova il suo senso perché in quel momento l'artista creatore non deve permettere che la sua 'creatura' si allontani, anzi la deve convincere a rimanere. Parimenti, un'altra citazione più avanti svolge la medesima funzione di reminiscenza; durante il bagno di Eliza (36' 00") emerge il motivo di *Wouldn't It Be Lovely?*, si crea così una trama di rimandi che pervadono tutto il film. Nel film la costellazione di significati assume una rilevanza speciale, in quanto la raffigurazione del bagno attraverso la nuvola di vapore o le urla di Eliza, che non è abituata a questo tipo di comportamenti, rinviando alle classi sociali di appartenenza e ne costituiscono una critica, proveniente in linea diretta dalla sceneggiatura di Shaw.

Il secondo spostamento rilevante è collocato alla fine del primo atto e l'inizio del secondo e anche in questo caso il risultato ottenuto è una maggiore fluidità della narrazione. Nel film la conclusione del primo atto (1h 35' 41") coincide con l'effettiva uscita di casa di Eliza accompagnata da Higgins e Pi-

ckering per recarsi al ballo dell'ambasciata; il n. 14 *Eliza's Entrance* svolge un ruolo importante perché in un dialogo fra Pickering e Higgins emerge l'ansia creatrice di Higgins proprio nei confronti di Eliza, che in quel momento fa il suo ingresso. Seguono *l'Intermission* e *l'Entr'acte* (1h 37' 29" - 1h 37' 48"); il secondo atto nel film si apre con il ballo all'ambasciata (nn. 15, 16, 17) che rappresenta la prova da superare per Eliza; l'ostacolo che si viene a porre in mezzo è il primo allievo di Higgins, Karphaty, divenuto esperto di fonetica e abile smascheratore di impostori. La grazia di Eliza suscita la curiosità generale e quindi Karphaty ha il compito di capire chi sia e da dove provenga quell'elegante convitata; inizia così un'affannosa ricerca favorita da Higgins fino al momento in cui Karphaty danza con Eliza e poi va a riferire immediatamente la sua scoperta. Questo elemento assume maggiore rilevanza nel film, mentre nella versione teatrale è affidato alla sola narrazione musicale. I tre numeri sono strumentali e nel libretto non c'è alcun dialogo né didascalia a riguardo. La sequenza (1h 48' 00") è stata creata *ex novo* da Lerner nella sceneggiatura del film e ha ampio spazio, si crea, infatti, un piano parallelo fra i movimenti rotatori di valzer di Eliza con il principe e il bisbiglio fra gli invitati riguardo la provenienza di quella deliziosa 'creatura'. A ogni evoluzione dei ballerini, la 'fama' si diffonde fino a quando giunge all'orecchio di Higgins, che sbotta in una sonora risata aparendo così del tutto inappropriato.

Conclusioni

Un tale uso delle canzoni consente di definire una prima differenza nel film musical in riferimento al comportamento verso la componente musicale. Sia *One Touch of Venus* che *My Fair Lady* nascono come musical teatrali, ma nel passaggio dal teatro allo schermo sono oggetto di una trasformazione: *My Fair Lady* è una trasposizione/adattamento (Hutcheon 2006; Cartmell-Whelehan 1999) eseguita dagli stessi autori del musical di Broadway; *One Touch of Venus* è un esempio di traduzione intersemiotica (Dusi 2003; Rutelli 2004) del musical originario. Entrambi appartengono al film musical, ma con alcune differenze in quanto in *My Fair Lady* la struttura teatrale composta dal percorso evolutivo della trama, dal ritmo, dai tempi e dalle pause del testo è riproposta nella nuova veste cinematografica, in *One Touch of Venus* l'uso della musica è slegato dall'originale teatrale, anzi ne propone una nuova lettura.

Sarebbe opportuno a questo punto definire con nuovi termini le pratiche differenti: si potrebbe definire l'uno, *My Fair Lady*, come film musical, l'altro *One Touch of Venus*, film musicale. Tuttavia, poiché la terminologia è ormai consolidata, un cambiamento potrebbe dare luogo a fraintendimenti. È opportuno allora prestare attenzione all'uso della musica; poiché il discrimine fra film musical e film musicale è evanescente, eppure esiste: il film musicale ha una concezione formale musicale, in cui la musica non è di solo commento; il film musical è un musical su pellicola che quindi

presenta l'alternanza di numeri chiusi, transizioni, quali *ouverture*, *entr'acte*, *exit music* e quella evoluzione della trama in tre fasi, esposizione – peripezia – catastrofe (*Happy End*) (Miceli 2009), che caratterizza il musical teatrale.

La versione cinematografica di *One Touch of Venus* è una traduzione intersemiotica, quella di *My Fair Lady* un adattamento; adopero una simile classificazione in riferimento alla origine teatrale di entrambi i lavori. Ciò che determina l'uso dell'uno o dell'altro termine è la funzione della musica originale: nel primo caso la musica è stata adoperata come collante nel passaggio dal linguaggio teatrale a quello cinematografico, nel secondo caso il musical teatrale è stato preso *tel quel* e adattato al linguaggio cinematografico.

Nel caso di *My Fair Lady* è stato possibile operare un adattamento, dato che l'opera s'inserisce in un filone consolidato di musical cinematografici (Leitch 2007; Naremore 2000): essi si riferiscono a un'organizzazione drammaturgica e formale tradizionale, classica per questo genere. Per il loro lavoro Lerner e Loewe hanno dunque scelto una filiazione diretta dal *Pygmalion* di Shaw, senza allontanarsi troppo dall'antecedente letterario. Per *One Touch of Venus*, invece, il procedimento è stato diverso, anche perché è stato uno dei primi esempi di passaggio da Broadway a Hollywood. Comune ai due musical è il processo di appropriazione del testo-fonte, differenti sono i prodotti finali. Nella traduzione intersemiotica la musica svolge un ruolo differente, rispetto a quello che svolge nell'adattamento; in *One Touch of Venus* alla musica è affidato un ruolo importante nell'evoluzione narrativa. *My Fair Lady* non sfrutta le caratteristiche del contesto cinematografico: le strategie di impiego della musica sono molto simili a quelle che vengono messe in atto nel contesto teatrale; ciò ha un riflesso anche sulla fruizione. *One Touch of Venus* invece si colloca in un reale interstizio (Iser 2000) tra le forme d'arte: vi è una coesione tra i diversi 'codici' anziché il prevalere di uno sull'altro. Ciascuno apporta la propria specificità, ma senza cercare alcuna forma di predominio. In tal modo s'innovano nuovamente le forme musicali, s'inserisce la musica elettronica, l'organizzazione del tempo musicale segue le specificità del montaggio audiovisivo.

Bibliografia

Teorie della letteratura, teoria dell'adattamento, traduzione intersemiotica

Anstey, Frederick (1885), *The Tinted Venus*, Bristol, J. W. Arrowsmith

Bachtin, Michail (1997), *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi.

Barthes, Roland (1977), *Image – Music – Text*, Glasgow, Fontana/Collins

Cartmell, Deborah – Whelehan, Imelda (1999) [eds.], *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*, London, Routledge.

- Dusi, Nicola (2003), *Il cinema come traduzione: da un medium all'altro letteratura, cinema, pittura*, Torino, UTET.
- Ferrell, William K. (2000), *Literature and Film as Modern Mythology*, Westport, Praeger.
- Gaudreault, André (2006), *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Torino, Lindau.
- Genette, Gérard (1997), *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi.
- Giddings, Robert – Selby, Keith – Wensley, Chris (1990), *Screening the Novel. The Theory and Practice of Literary Dramatization*, London, MacMillan.
- Hutcheon, Linda (2006), *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge.
- Iser, Wolfgang (2000), *The Range of Interpretation*, New York, Columbia University Press.
- McFarlane, Brian (1996), *Novel to Film*, Oxford, Clarendon Press.
- Rutelli, Romana (2004), *Dal libro allo schermo. Sulle traduzioni intersemiotiche dal testo verbale al cinema*, Pisa, ETS.
- Sanders, Julie (2006), *Adaptation and Appropriation*, London, Routledge.
- Stam, Robert – Raengo, Alessandra (2004) [eds.], *A Companion to Literature and Film*, Malden, Blackwell Publishing.
- Stam, Robert (2005), *Literature through Film*, Malden, Blackwell Publishing.
- Wagner, Geoffrey (1975), *The Novel and the Cinema*, Cranbury, Associated University Press.
- Welsh, James M. – Lev, Peter (2007) [eds.], *The Literature/Film Reader Issues of Adaptation*, Lanham, Scarecrow Press.

Musical, teoria e generi cinematografici: film musical

- Altman, Rick (1989), *The American Film Musical*, Bloomington, Indiana University Press.
- Altman, Rick (2004), *Film/Genere*, Milano, Vita e Pensiero Università.
- Andrews, Dudley (1984), *Concepts in Film Theory*, Oxford, Oxford University Press.
- Dyer, Richard (2002), *Only Entertainment*, London, Routledge.
- Hischak, Thomas (2008), *The Oxford Companion to the American Musical Theatre, Film and Television*, New York, Oxford University Press.
- Knapp, Raymond – Morris, Mitchell – Wolf, Stacy (2011) [eds.], *The Oxford Handbook of the American Musical*, New York, Oxford University Press.
- Knopf, Robert (2005), *Theater and Film. A Comparative Anthology*, New York, Yale University Press.
- Kowalke, Kim (2002), *The Golden Age of the Musical*, in Geraths, Arnim - Schmidt, Christian Martin [hr gb.], *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Band 6. Musical. Das unterhaltende Genre*, Laaber, Laaber-Verlag, pp. 137-178.

- La Polla, Franco – Monteleone, Franco (2002) [cur.], *Il cinema che ha fatto sognare il mondo. La commedia brillante e il musical*, Roma, Bulzoni.
- La Polla, Franco (2004), *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Milano, Il Castoro.
- Leitch, Thomas (2007), *Film Adaptation & Its Discontents*, Baltimora, The Johns Hopkins University Press.
- Miller, Toby – Stam, Robert (2004) [eds.], *A Companion to Film Theory*, Malden, Blackwell Publishing.
- Miceli, Sergio (2009), *Musica per film. Storia, estetica-analisi, tipologie*, Milano/Lucca, Ricordi/LIM.
- Naremore, James (2000) [ed.], *Film Adaptations*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- Zatlin, Phyllis (2005), *Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View*, Clevedon, Multilingual Matters.

Schede dei film

Seiter William, *One Touch of Venus*, (USA 1948, 81')

SCENEGGIATURA: H. Kurnitz, F. Tashlin – FOTOGRAFIA: F. Planer – SCENOGRFIA: B. Herzbrun, E. H. Nicholson – MONTAGGIO: O. Ludwig – EFFETTI SPECIALI: D. S. Horsley – MUSICHE: A. Ronell, K. Weill – CAST: A. Gardner, R. Walker, D. Haymes, E. Arden, O. San Juan – PRODUZIONE: Universal.

Cukor George, *My Fair Lady* (USA 1964, 166')

SOGGETTO: *Pygmalion* (G. B. Shaw) e *My Fair Lady* (A. J. Lerner, F. Loewe, prodotto da H. Levin) – SCENEGGIATURA: A. J. Lerner – PRODUZIONE E COSTUMI: C. Beaton – MUSICHE: F. Loewe – SUPERVISIONE MUSICALE: A. Previn – RESTAURO: R. H. Harris, J. C. Katz – CAST: A. Hepburn, R. Harrison, S. Holloway, W. Hyde-White, G. Cooper, J. Brett – PRODUZIONE: J. L. Warner.