



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, storia dell'arte, del cinema e della
musica (DBC)

Corso di Laurea Magistrale in Scienze dello spettacolo e produzione
multimediale

Tesi di Laurea Magistrale

**IL MUSICAL DI RODGERS & HAMMERSTEIN: ANALISI DELLA
PRODUZIONE DEL DUO DI AUTORI E CORRISPONDENZE CON
L'ATTIVITÀ DEI CONTEMPORANEI BENJ PASEK E JUSTIN PAUL**

Relatrice

Prof.ssa Paola Dessì

Correlatrice

Prof.ssa Paola Degli Esposti

Laureanda: Virginia Suagher

Matricola: 2040906

ANNO ACCADEMICO 2023/2024

And you'd like to walk along the street and hear some kid whistling a tune that you wrote. This is one of the most gratifying sensations in the world.

Richard Rodgers (1902-1979)

The happiness in the tune, convinces me that I'm not afraid. Make believe you're brave, and the trick will take you far. You may be as brave, as you make believe you are!

Oscar Hammerstein II (1895-1960)

INDICE

INTRODUZIONE	7
CAPITOLO I. La nascita e lo sviluppo del Musical Americano: dai Teatri di Broadway agli Studios di Hollywood	9
1.1 L'origine del musical: le sue radici etniche, artistiche e culturali	9
1.2 <i>The Black Crook</i> (1866): il primo musical?.....	12
1.3 La nascita dell'autentico musical americano: dall'attività di George M. Cohan a <i>Show Boat</i> (1927) di Jerome Kern	14
1.4 L'avvento del sonoro con <i>The Jazz Singer</i> : il cinema parla, canta e danza.....	27
1.5 Hollywood chiama, Broadway risponde.....	29
1.6 Da Jerome Kern a Richard Rodgers (passando per Berlin, Porter e Gershwin): i pilastri del Musical Americano	35
CAPITOLO II. Il Musical di Rodgers & Hammerstein	41
2.1 Richard Rodgers: gli inizi e la collaborazione con Lorenz Hart.....	41
2.2 Oscar Hammerstein II: gli inizi, l'incontro con Richard Rodgers fino al trionfo con <i>Oklahoma!</i> (1943).....	47
2.3 Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II: la loro carriera insieme	54
2.4 <i>Oklahoma!</i> (1943): le caratteristiche di un successo senza precedenti.....	60
2.4.1 Dalla sceneggiatura alla canzone iniziale: <i>Oh, What A Beautiful Morning!</i> ..	64
2.4.2 <i>People Will Say We're in Love</i> : un dialogo cantato tra due innamorati.....	68
2.5 <i>Carousel</i> (1945)	71
2.5.1 <i>You'll Never Walk Alone</i> : un inno alla speranza	73
2.6 <i>South Pacific</i> (1949)	75
2.6.1 <i>Some Enchanted Evening</i> : l'incontro folgorante con il vero amore.....	76
2.7 <i>The King and I</i> (1951).....	79
2.7.1 <i>Hello, Young Lovers</i> : un incoraggiamento ai giovani amanti	80
2.7.2 <i>Shall We Dance?</i> : amore a prima... polka.	83
2.8 <i>The Sound of Music</i> (1959).....	87
2.8.1 <i>My Favorite Things</i> : una genuina <i>list song</i>	88
2.8.2 <i>Climb Ev'ry Mountain</i> : trova il tuo sogno	90

CAPITOLO III. Benji Pasek e Justin Paul: gli eredi di Rodgers & Hammerstein.....	93
3.1 Pasek & Paul: il sodalizio di due <i>songwriters</i> contemporanei.....	93
3.2 Pasek & Paul: un ponte tra passato e presente nel Musical	97
3.3. <i>Dogfight</i> e <i>Dear Evan Hansen</i> : Pasek e Paul raccolgono l’eredità di Rodgers e Hammerstein.....	98
3.4 Pasek & Paul per <i>La La Land</i> : le corrispondenze con Rodgers & Hammerstein	103
3.5 <i>The Greatest Showman</i> : il musical spettacolarmente integrato di Pasek & Paul	112
 CONCLUSIONI.....	 119
 APPENDICE 1. Rodgers e Hammerstein: cronologia essenziale	 123
APPENDICE 2. Spartiti dei brani di Rodgers & Hammerstein analizzati.....	127
APPENDICE 3. Elenchi delle opere delle due coppie di autori.....	155
 BIBLIOGRAFIA.....	 157
SITOGRAFIA	165
VIDEOGRAFIA.....	167
 RINGRAZIAMENTI	 169

INTRODUZIONE

Alla base del presente elaborato vi sono la storia e l'analisi della produzione della coppia di autori formata da Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II, rispettivamente compositore e paroliere, attiva nel campo del musical di Broadway durante l'età d'oro del genere (anni Quaranta e Cinquanta). Inoltre, viene proposto un parallelo tra la produzione della coppia citata e l'attività del duo di autori di musical contemporaneo formato da Benj Pasek e Justin Paul.

L'obiettivo di questo lavoro è di portare in risalto l'innovazione che la collaborazione tra il compositore Richard Rodgers e il paroliere Oscar Hammerstein II ha apportato al genere del musical e confermare che essa continua a caratterizzare il genere ed ispira gli autori contemporanei Benj Pasek e Justin Paul, dichiarati gli eredi di Rodgers e Hammerstein. La rivoluzione nel musical di cui sono stati artefici Rodgers e Hammerstein ha origine dalla volontà, condivisa dagli autori, di integrare le canzoni nella trama dello spettacolo in modo che favoriscano lo sviluppo del racconto. Per fare ciò, Rodgers e Hammerstein realizzano canzoni che hanno una determinante valenza espressiva. Tutto questo ha portato a coniare l'espressione *integrated musical* che nasce e si lega al lavoro di Rodgers e Hammerstein a partire dal primo musical che hanno scritto insieme: *Oklahoma!* (1943). I requisiti del cosiddetto "musical integrato", come si è voluto indagare, si possono riscontrare nel lavoro degli odierni compositori e parolieri Benj Pasek e Justin Paul.

La ricerca muove inizialmente dallo studio di testi enciclopedici, essendo la storia del teatro musicale americano costituita in gran parte da fonti frammentarie. Ciò che è stato tratto da questi testi è stato confrontato ed approfondito mediante la consultazione di diverse monografie, saggi, articoli contenuti in riviste e documenti trovati in rete. Questi tipi di riferimenti bibliografici, inclusi anche documenti figurativi (video e registrazioni audio), sono stati anche alla base della ricerca e dell'analisi condotta in merito all'attività delle due coppie di autori prese in considerazione. Per quanto concerne l'ultima parte dell'elaborato (Cap. III, Par. 3.3, 3.4, 3.5), essa consiste in un'indagine puramente personale, per cui non vi sono riferimenti bibliografici specifici ad eccezione dei testi delle canzoni esaminate.

L'elaborato è strutturato in tre capitoli. Nel primo capitolo si ripercorre la storia del teatro musicale americano, partendo dalle origini culturali ed artistiche fino ad arrivare

all'attività, fondamentale per la costituzione del genere, di George M. Cohan e di Jerome Kern (il quale nel 1927 è autore, insieme ad Oscar Hammerstein II, del monumentale musical *Show Boat*). Inoltre, ci si sofferma in questa fase sul passaggio degli autori e degli interpreti del musical dai teatri di Broadway al cinema hollywoodiano (particolare rilevanza in questo fenomeno è data all'avvento del cinema sonoro). Vengono poi riprese le carriere e le peculiarità dei più celebri autori dell'autentico musical americano: Irving Berlin, Cole Porter, George Gershwin e Richard Rodgers. Nel secondo capitolo è concentrata l'analisi della collaborazione tra il compositore Richard Rodgers e il paroliere Oscar Hammerstein II: in primo luogo vengono prese in considerazione la vita, la formazione professionale dei due autori e le loro collaborazioni precedenti, per poi passare alla presentazione della loro carriera insieme e a uno studio approfondito del lavoro firmato Rodgers & Hammerstein. In particolare, si propone l'analisi delle seguenti canzoni (di cui sono stati trascritti gli spartiti e sono consultabili nell'APPENDICE 2): "Oh What a Beautiful Morning" e "People Will Say We're in Love" dal musical *Oklahoma!* (1943); "You'll Never Walk Alone" da *Carousel* (1945); "Some Enchanted Evening" da *South Pacific* (1949); "Hello, Young Lovers" e "Shall We Dance" da *The King and I* (1951) e "My Favorite Things" e "Climb Ev'ry Mountain" da *The Sound of Music* (1959). Con questa analisi si vogliono mettere in risalto le caratteristiche musicali e testuali delle canzoni e, in generale, l'approccio di Rodgers e Hammerstein che hanno rivoluzionato il modo di produrre e intendere il musical. Il terzo capitolo ripercorre la formazione e l'attività del sodalizio tra Benj Pasek e Justin Paul, autori contemporanei attivi sia nel musical teatrale che cinematografico. Nell'ultimo capitolo, come specificato, viene presentata un'indagine personale condotta per trovare nel dettaglio le corrispondenze tra le due coppie di autori. Sono presi in esame, e messi a confronto con le canzoni di Rodgers & Hammerstein analizzate, i seguenti lavori del contemporaneo duo di *songwriters*: i musical teatrali *Dogfight* (2012) e *Dear Evan Hansen* (2015), i testi scritti per le canzoni del musical cinematografico *La La Land* (2016) e alcune canzoni dal film musicale *The Greatest Showman* (2017).

CAPITOLO I. La nascita e lo sviluppo del Musical Americano: dai Teatri di Broadway agli Studios di Hollywood

1.1 L'origine del musical: le sue radici etniche, artistiche e culturali

Il termine musical è un neologismo americano che viene usato internazionalmente e indica, in generale, vari tipi di spettacolo musicale.¹ Inizialmente, la parola musical è sinonimo di *musical comedy*²³ e si costituisce come l'unione di più forme di messinscena diverse (che interessano sia il canto, il ballo che la recitazione), accomunate da un tono vitale e per lo più comico.⁴ Successivamente (con l'evoluzione di questo genere e il suo ramificarsi in *musical play*, *musical fantasy*, *musical romance*, *musical show* ecc.) ha iniziato ad indicare, complessivamente, quei tipi di spettacolo musicale che si sviluppano attorno ad una trama, escludendo quindi la mera contrapposizione tra parti recitate (quadri) e numeri musicali.⁵ *Musical comedy* e *musical play*, in particolare, sono appellativi che vengono ancora oggi utilizzati per definire un musical e la differenza sostanziale tra le due categorie sta nella serietà dei temi trattati nella seconda. Inoltre, sempre nei *musical play*, quasi sempre le canzoni danno un impulso alla storia o rivelano un aspetto del personaggio. Altri appellativi utilizzati per definire un musical, oltre a quelli visti, sono: *backstage musical* (che vedremo più avanti a cosa si riferisce nel particolare), *contemporary musical/drama musical/modern opera*, *Broadway musical*, *rock musical* e *rock opera* ed *entertainment musical*.⁶

Il musical rappresenta il contributo più originale da parte degli Stati Uniti alla storia dello spettacolo moderno⁷ e la sua storia viene spesso circoscritta al periodo tra gli anni Trenta e Cinquanta; in realtà, il musical ha attraversato tutto il tempo dalla nascita del cinema fino ai giorni nostri. La sua genesi è legata alla tradizione del teatro popolare e all'incontro

¹ B. Sobel, *Musical* in *Enciclopedia dello spettacolo*, a cura di S. D'Amico, VII, Roma, Le Maschere, 1960, p. 950.

² *Ibidem*.

³ Il termine "musical comedy" viene usato per la prima volta nel 1874, per lo spettacolo *Evangeline* Cfr. G. Lucci, *Musical*, Milano, Mondadori, 2006, p. 10.

⁴ M. Mancioti., *Il musical americano: definizione e primi esempi* in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, a cura di A. Basso, IV. Altri generi di teatro musicale, Torino, UTET, 1995, p. 237.

⁵ Sobel, *Musical*, p. 950.

⁶ U. Zanoletti (a cura di), *Guida al Musical* in *Quaderni dello spettacolo* – 68, Bergamo, Assessorato alla cultura, spettacolo e turismo, Civico Teatro Donizetti, 2002, pp. 7-8.

⁷ Mancioti., *Il musical americano*, p. 237.

tra la cultura europea e quella americana.⁸ Quasi tutto il teatro musicale “leggero” (ma non solo) europeo arriva nel Nuovo Mondo, possiamo ricordare tra i generi: la Commedia dell’Arte e l’opera buffa (o comica) italiana e francese⁹, l’operetta nelle due declinazioni (viennese, parigina e londinese), ma anche il *variety*, il *burlesque* e il *music-hall* inglesi e i *burlesque* e *vaudeville* francesi¹⁰. Queste forme teatrali d’origine europea, si strutturano come un’aggregazione di “numeri” (musicali e non) che vengono accumulati anziché integrati favorendo «l’unità, la continuità e la congruenza tipiche di forme più moderne di spettacolo».¹¹ Tutti questi generi spettacolari hanno una vasta circolazione negli Stati Uniti, in particolare a New York, e rappresentano il punto di partenza per l’evoluzione di nuove forme spettacolari che dopo la fine della Prima guerra mondiale portano alla nascita di Broadway¹².

I generi di messinscena americani, dunque, devono il loro sviluppo al grande numero di emigranti europei nella metà dell’Ottocento si sono stabiliti negli Stati Uniti ed hanno importato tradizioni che hanno incentivato lo sviluppo del teatro americano nelle sue citate forme autonome di spettacolo dal vivo.¹³ Inoltre, va ricordato che queste numerose fonti europee, giunte in America si sono incontrate con la musica afroamericana e in particolare con il jazz ed è anche questa unione che ha dato origine al musical classico di Broadway.¹⁴ A questo proposito, possiamo ricordare le parole di George Gershwin, celebre compositore che ha animato l’età d’oro del musical:

I miei insegnanti di musica sono state le strade di New York: le cantilene dei cantanti di strada, accompagnati da un violino scassato o da un organetto cigolante... canzoni popolari russe, ballate spagnole, chanson parigine, canzonette in rag time. E al di sopra di tutto il solenne respiro della Nazione.¹⁵

⁸ Lucci, *Musical*, pp. 6-7.

⁹ Sobel, *Musical*, p. 950.

¹⁰ L. Cerchiari, *Storia del musical. Teatro e cinema da Offenbach alla musica pop*, Milano, Bompiani, 2017, pp. 21-22.

¹¹ L. Mariani, *Il Musical (Prima parte: dalle origini alla fine degli anni '30)* in *Film studies Dossiers cinemafocus.eu*, in *Academia.edu* https://www.academia.edu/39552851/Il_Musical_Prima_parte_, consultato il 1 marzo 2024, p. 4.

¹² Cerchiari, *Storia del musical*, pp. 22-23.

¹³ Lucci, *Musical*, p. 11.

¹⁴ Cerchiari, *Storia del musical*, p. 8.

¹⁵ Lucci, *Musical*, p. 30.

Il forte e fruttuoso avvicinamento tra la tradizione spettacolare europea e il nascente teatro americano, è incentivato senz'altro anche dalla dimensione popolare e borghese legata all'attualità e dai meccanismi di interazione commerciale tra autori, interpreti, editori, produttori e spettatori che già caratterizzano il contesto europeo della metà dell'XIX secolo.¹⁶ Quest'epoca è segnata dal tramonto dell'imperialismo, dall'ascesa della borghesia, dalla rivoluzione industriale e dal positivismo: emerge una nuova classe e il pubblico si allarga (diviene anche femminile), le condizioni di vita migliorano, i teatri si diversificano per generi e la loro rete si espande.¹⁷ Inoltre, vi sono nuove reti di comunicazione, come la ferrovia, che incentivano la crescita del mondo dello spettacolo e l'interscambio nella nascente industria culturale.¹⁸ Tutti questi cambiamenti sociali, economici e culturali si riflette inevitabilmente anche sulla nascente industria spettacolare e musicale americana.

Dietro l'ascesa del mondo di Broadway vi è, inoltre, un altro fattore etnico – culturale molto importante: la popolazione ebraica che aumenta la propria presenza a New York a cavallo tra il XIX e il XX secolo¹⁹. Il mondo ebraico si unisce ad altre presenze migratorie (britannici, irlandesi, olandesi, tedeschi, italiani, africani) che hanno già iniziato a plasmare le forme espressive della commedia musicale²⁰. Molti ebrei americani diventano figure di spicco nel panorama spettacolare e musicale di New York e degli Stati Uniti (possiamo annoverare il già citato George Gershwin, ebreo di origine russa) e lo stesso accade poi con la nascita dell'industria cinematografica²¹, nella quale sarà determinante e impressionante la presenza di professionisti provenienti dalla diaspora di intellettuali tedeschi (soprattutto ebrei) a seguito dell'avvento del regime nazista nel 1933.²² La ragione del predominio ebraico sta soprattutto nel fatto che, all'inizio del Novecento, quello della canzone popolare americana è un territorio pressoché vergine e conquistarlo vuol dire «impadronirsi di una nicchia privilegiata della fantasia dell'americano medio».²³ Per una classe sociale emarginata come quella dei figli dei giovani emigrati ebrei, questa rappresenta una scorciatoia verso l'affermazione sociale e così, più o meno

¹⁶ Cerchiari, *Storia del musical*, p. 23.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Ivi, p. 105.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² Ivi, p. 194.

²³ S. Camerino, *C'era una volta Broadway*, Milano, Bompiani, 2005, p. 105.

inconsapevolmente, essi ne approfittano essendo certamente i più attrezzati a farlo, visto che la musica li accompagna fin dall'infanzia.²⁴ La musica rappresenta storicamente uno strumento di emancipazione per gli Ebrei ed ecco perché, quando giungono negli Stati Uniti, i genitori ebraici fanno ogni sforzo per garantire ai figli un'educazione musicale.²⁵ Ad esempio, acquistano soprattutto pianoforti essendo questo strumento «il simbolo di quella rispettabilità medio borghese tanto ambita, e appare immerso in quell'aura romantica, custodita nel giustacuore di ogni americano, che gli ebrei aspirano a condividere».²⁶

Insomma, i protagonisti della nascita del musical americano sono i cantanti, ballerini, compositori, coreografi di origini internazionali... la comunità di artisti di New York che si stabilisce a Broadway, luogo che diviene il serbatoio di idee e professionisti per le prime produzioni hollywoodiane e, soprattutto, per il musical.²⁷

1.2 *The Black Crook* (1866): il primo musical?

Ci sono dei disaccordi sull'ufficiale data della nascita del musical statunitense, l'ipotesi più accreditata la accorda al 12 settembre 1866, il giorno in cui al teatro Niblo's Garden di New York va in scena *The Black Crook*, il cui libretto è ad opera di Charles M. Barras, mentre le musiche composte da Giuseppe Operti.²⁸ L'opera vede nella sua realizzazione una miscela di talenti ed elementi di diversa provenienza, offrendoci una rappresentazione della società interculturale dell'America del tempo: l'apporto italiano dato da Operti che include suoi temi uniti a rielaborazioni di melodie americane e dalla partecipazione delle prime ballerine del Teatro alla Scala di Milano (Maria Bonfanti e Rita Sangalli), l'interprete inglese Millie Cavendish, soubrette inglese che canta la nota canzone "Naughty, Naughty Man") e riferimenti alla cultura tedesca, in particolare allo Freischütz di Carl Maria von Weber e al Faust di Wolfgang Goethe.²⁹

²⁴ Ivi, pp. 105-106.

²⁵ Ivi, p. 106.

²⁶ Ivi, p. 107.

²⁷ Lucci, *Musical*, p. 6.

²⁸ Mancionti., *Il musical americano*, p. 239.

²⁹ Cerchiari, *Storia del musical*, p. 76.

The Black Crook (letteralmente, “Il Delinquente Nero”³⁰) ha un successo straordinario e va in scena per 474 repliche.³¹ Lo spettacolo racconta di Hertzog, un malefico stregone che per tener fede a un patto fatto con il Diavolo deve consegnare, entro la mezzanotte della vigilia dell’Anno Nuovo, un’anima agli inferi, affinché gli venga concesso un altro anno di vita.³² Hertzog sceglie di sacrificare il giovane pittore Rudolph, ma interviene Stalacta, la regina delle fate, che riesce a salvarlo.³³ Quest’opera, come accennato e come si evince dalla trama, riprende lontanamente la vicenda del Faust goethiano (vi è un protagonista fa da mediatore sulla terra a Mefistofele), vi inserisce elementi favolistici (l’intervento della regina delle fate tramutata in una colomba) e romanzesco – sentimentali (l’amore tra Rudolph e una fanciulla è ostacolato da un malvagio conte).³⁴ *The Black Crook* è uno spettacolo grandioso dalla durata di circa cinque ore e mezzo, durante le quali lo spettatore è incantato da un susseguirsi di magnifici effetti scenici ed è, ad oggi, una pietra miliare del teatro americano.³⁵

Come già affermato, non c’è un accordo unanime sull’identificazione e la nascita del musical americano, e ha proposito di *The Black Crook* è senz’altro opportuno citare l’opera di Cecil Smith *Musical Comedy in America. From The Black Crook to South Pacific by Cecil Smith. From The King and I to Sweeney Todd by Glenn Litton* (Routledge / Theatre Art Books, New York, 1991, ristampa), un’importante indagine nella quale l’autrice designa *The Black Crook* come «il primo antecedente della *musical comedy* americana»³⁶. *The Black Crook* rappresenta, nonostante tutto, una vera e propria extravaganza.³⁷ Nella sua profonda analisi, Cecil Smith si concentra sulla produzione di *The Black Crook*, in termini manageriali, scenici e musicali³⁸, ponendo un forte accento sulla spettacolare dimensione coreutica che caratterizza l’opera e, afferma, che è ricordato per il suo «effetto totale», più che per le performance individuali dei professionisti che vi hanno preso parte.³⁹ Pertanto, nonostante le controversie nell’affermare che *The Black*

³⁰ Ivi, p. 75.

³¹ Mancioti., *Il musical americano*, p. 239.

³² Zanoletti, *Guida al Musical*, p. 57.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Mancioti., *Il musical americano*, p. 239.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ B. Sobel, *Musical Comedy: 4. Stati Uniti* in *Enciclopedia dello spettacolo*, a cura di S. D’Amico, VII, p. 958.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Cfr. C. Smith, G. Litton, *Musical Comedy in America*, New York, Routledge / Theatre Art Books, 1991, pp. 7-12.

³⁹ Ivi, p. 10, trad.

Crook sia il primo musical mai messo in scena, è indubbia la sua straordinarietà e il suo apporto al genere.

1.3 La nascita dell'autentico musical americano: dall'attività di George M. Cohan a *Show Boat* (1927) di Jerome Kern

Sebbene l'evidenziata e nota marcata originalità americana, abbiamo visto che il musical affonda le sue radici anche all'estero; per dare altri esempi più specifici possiamo nominare l'operetta francese (Jacques Offenbach), quella mitteleuropea (Strauss e il figlio) e la Comic Opera inglese di William Gilbert e Arthur Sullivan.⁴⁰ Ma vanno inclusi, nell'evoluzione del musical americano, anche, tutti quegli spettacoli popolari misti che si originano, partendo da tradizioni europee come quelle citate, proprio sul suolo statunitense: ne sono un esempio il burlesque (inteso in questo contesto come una specie di rivista di attualità di origine urbana, con una protagonista femminile), la extravaganza (contraddistinta da una moltitudine di interpreti, la presenza di ballerine in costumi color carne e l'uso di effetti scenici), la pantomima (differisce dall'omonima forma teatrale europea, ma presenta numeri musicali e di attrazione acrobatici), il *gangs and girls* (numeri varietà semplici giocati sulla comicità e le evoluzioni delle ballerine), il *minstrel show* e il vaudeville.⁴¹ Queste ultime due forme di spettacolo musicale hanno un ruolo importante nel definire gli schemi del nuovo genere. Il *minstrel show* ha una struttura definita⁴²: degli attori (questo genere vede esibirsi cantanti, ballerini e finanche comici e artisti circensi) bianchi si anneriscono il volto, cantano brani e si esibiscono in danze (come ad esempio: il *cake walk* e il *walkaround*, una sorta di camminata scanzonata) della cultura afroamericana, ma non ha una trama, è uno spettacolo che assembla numeri autonomi, scollegati e che quasi mai sono uniti in un filo narrativo⁴³. Similarmente, nel vaudeville i numeri musicali non hanno nessun collegamento fra di loro o con le altre parti dello spettacolo: anche nei casi in cui una sorta di narrazione fa in qualche modo da filo conduttore tra un episodio e un altro, le canzoni o i numeri di danza essenzialmente

⁴⁰ Mancionti., *Il musical americano*, p. 239.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² F. Fabbri, *Around the clock. Una breve storia della popular music*, Torino, UTET, 2008, p. 54.

⁴³ Lucci, *Musical*, p. 11.

ne interrompono il flusso.⁴⁴ Questi ultimi, sono di solito materiali musicali importati, spesso già molto noti oppure tradizionali, e intercambiabili.⁴⁵

Una parte del pubblico è abituata alla coerenza drammatica dell'opera e dell'operetta (in America hanno successo soprattutto quelle citate di Gilbert e Sullivan), ma l'intrattenimento popolare, che va per la maggiore, è ben lontano dai modi e dagli argomenti, anche quelli leggeri, del teatro musicale tradizionale.⁴⁶ In questo contesto si inserisce il lavoro di George Michael Cohan (1878 – 1942) che dà al musical un'impronta nettamente nazionale, staccandosi dalla maniera inglese, del tipo operettistico⁴⁷. La poliedrica attività di Cohan come attore, commediografo, compositore di canzoni, paroliere, ed impresario lo ha reso una figura fondamentale nello show business statunitense di inizio Novecento.⁴⁸ George Micheal Cohan è figlio di un attore di *minstrel show* e vaudeville e da ragazzo calca il palcoscenico (nel New England e nel Midwest⁴⁹) insieme al padre, la madre e la sorella (che sposa il famoso regista di cinema muto Fred Niblo⁵⁰), formando il gruppo The Four Cohan⁵¹ e per loro, Cohan inizia a scrivere *sketches* quando ha 11 anni e canzoni quando ne ha 13.⁵² Durante l'ultimo decennio dell'Ottocento, Cohan assume sulla scena una camminata spavalda, un modo di dialogare sfacciato, diretto e rapido, formando l'immagine di un *song-and- dance man* che diverrà un archetipo del genere⁵³: «la sua tecnica del *wisecrack* – cioè delle battute rapide e brillanti, giocate talvolta anche sulle espressioni di gergo, che si inseguono una dietro l'altra, dando vita ad un dialogo incalzante, simile ad una crepitante raffica di mitragliatrice»⁵⁴ è alla base della nascita dell'autentico musical ma non solo, del teatro comico statunitense.⁵⁵ Cohan ha un talento innato nel cogliere i gusti del pubblico e

⁴⁴ Fabbri, *Around the clock*, p. 54.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Ivi, pp. 54-55.

⁴⁷ A. Lanza, R. Moffa, L. Montanaro, M. Mottura, G. Vinay, L. M. Marchetti, N. Caprioglio, C. Capriolo, G. Radicati, F. Rivoir, E. T. Cagnasso, *Cohan, George Michael* in *Dizionario della musica e dei musicisti: Le Biografie*, a cura di A. Basso, II, Torino, UTET, 1985, p. 284.

⁴⁸ Mancioti, *I capofila (Herbert, Friml, Romberg). George M. Cohan* in *Musica in scena*, a cura di A. Basso, IV, p. 246.

⁴⁹ R. Byrnside, *Cohan, George (Michael)* in *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, IV, London, Macmillan Publishers Limited, 1980, p. 520, trad.

⁵⁰ Mancioti, *I capofila*, p. 246.

⁵¹ Fabbri, *Around the clock*, p. 55.

⁵² Byrnside, *Cohan*, p. 520, trad.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Mancioti, *I capofila*, p. 246.

⁵⁵ *Ibidem*.

capisce come restituire gli elementi psicologici collettivi che stanno emergendo nei suoi connazionali: l'orgoglio di essere *yankee* e il dinamismo della giovinezza (a tal proposito possiamo ricordare che sembra pretenda dai suoi attori che recitino sempre correndo).⁵⁶

Il suo irriverente e spavaldo anticonformismo nei confronti della politica del «nuovo modo di vivere americano», degli alti papaveri e del «big business» (giunge, nella sua foga, a definire la bandiera americana «the grand old rag», si congiunge una nuova rapidità d'azione e di ritmo [...]). Sull'esempio di Cohan fioriscono varie musical comedy sulla vita universitaria, sugli sports, sulla politica e in generale su argomenti d'attualità nazionale.⁵⁷

All'inizio del Novecento, Cohan scrive una serie di *musical plays*, per i quali è autore sia del libretto che delle canzoni.⁵⁸ La sua prima opera completa è *The Governor's Son* (1901), composta da tre atti e comprendente di canzoni, questa e la successiva *Running of Office* (1903) riscuotono un discreto successo nel repertorio di famiglia.⁵⁹ Il suo primo grande successo è il musical presentato a Broadway *Little Johnny Jones* (1904)⁶⁰. Dal 1904 al 1920, Cohan collabora con Sam H. Harris come produttore e manager per spettacoli di Broadway; il loro sodalizio termina quando viene introdotta la sindacalizzazione degli attori a cui Cohan si oppone.⁶¹ *Little Johnny Jones* è la prima opera di Cohan che abbandona completamente gli schemi del vaudeville, è un'opera semi-autobiografica per la quale Cohan scrive il libretto, le musiche e i testi delle canzoni e interpreta il ruolo del protagonista.⁶² È la prima delle sue commedie musicali propriamente dette, nella quale la trama rappresenta un veicolo per danze coreografate elaboratamente, parate con sbandieramenti, e canzoni come “Yankee Doodle Boy” e “Give My Regards to Broadway”.⁶³ A questo successo seguono *Forty-Five Minutes from Broadway* e *George Washington junior* (1906), *The Talk of New York* e *The Yankee Prince* (1908), *Get-Right-Quick Wallingford* (1910), *Seven Keys to Balpate* (1913) e *Broadway*

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Sobel, *Musical Comedy*, p. 958.

⁵⁸ Fabbri, *Around the clock*, p. 55.

⁵⁹ Byrnside, *Cohan*, p. 520, trad.

⁶⁰ Lanza, Moffa, Montanaro, Mottura, Vinay, Marchetti. Caprioglio, Capriolo, Radicati, Rivoir, Cagnasso, *Cohan*, p. 284.

⁶¹ Byrnside, *Cohan*, p. 520, trad.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

Jones (1916) di argomento giallo-umoristico.⁶⁴ In questi lavori, Cohan opta per un registro melodrammatico e fortemente comico, col tempo poi il suo umorismo si attenua.⁶⁵

I libretti scritti da Cohan guidano lo spettatore nello sviluppo della trama e le canzoni servono ad esplicitarla ulteriormente, sono scritte a questo proposito, anche quando sono meno collegate all'argomento.⁶⁶ L'autore, in contrasto con l'operetta contemporanea di Broadway, dà rilevanza al soggetto, i protagonisti sono americani, le sue canzoni al ritmo di marcia sono facilmente memorabili e altamente adatte per essere pubblicate dall'industria musicale Tin Pan Alley.⁶⁷ Tin Pan Alley è la celebre industria specializzata nella scrittura di canzoni e pubblicazione di spartiti, attiva a New York a partire dalla fine del XIX secolo e la fine degli anni Venti.⁶⁸ Inizialmente è ubicata sulla 28th Street, vicino alla Sesta Avenue, successivamente viene spostata al Brill Building vicino alla 49 Street, dove i più importanti editori hanno i loro uffici.⁶⁹ Il termine presumibilmente si riferisce al suono metallico ("tinny") dei pianoforti da ufficio usati dagli arrangiatori e i compositori.⁷⁰ Tornando all'attività di George Michael Cohan, possiamo dire che con le sue commedie il pubblico inizia ad abituarsi all'idea che in un nuovo spettacolo sono introdotte nuove canzoni e il successo di queste riflette quello della commedia e viceversa⁷¹. Questo schema, in realtà, è apparentemente contrario a quello di Tin Pan Alley che è, piuttosto, orientata ad introdurre le proprie canzoni negli spettacoli con ogni mezzo, ma il successo di questa nuova modalità di produzione di teatro musicale, ispira un numero sempre maggiore di musicisti di quest'industria a creare opere complete.⁷² *Song pluggers* (autori di canzoni), iniziano così a coltivare il sogno di apparire sui manifesti di Broadway come autori di un *musical play*.⁷³

Cohan continua a scrivere musical e riviste per Broadway, prendendo parte in diversi suoi spettacoli: in *The Song and Dance Man* del 1923, Cohan ritrae satiricamente un brillante

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Fabbri, *Around the clock*, p. 55.

⁶⁷ Byrnside, *Cohan*, p. 520, trad.

⁶⁸ G. Schuller, *Tin Pan Alley* in *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, XVIII, p. 841, trad.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Fabbri, *Around the clock*, p. 55.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*.

ma presuntuoso attore di teatro che gli assomiglia molto.⁷⁴ La sua popolarità inizia a spegnersi all'incirca dopo il 1915, ma le sue performance in *Ah, Wilderness* (1934) di Eugene O'Neill's e *I'd Rather be Right* (1937-9) di Rodgers e Hart, (un musical satirico sugli anni del New Deal dove Cohan interpreta il presidente Roosevelt⁷⁵), hanno molto successo.⁷⁶ Nonostante la sua prolifica carriera di *songwriter* e la sua "Over There!" (1917), la canzone più popolare della Prima guerra mondiale⁷⁷, Cohan è ricordato essenzialmente per alcune canzoni spiritose, in gergo e patriottiche.⁷⁸ Il film *Yanky Doodle Dandy*⁷⁹ (1942, in Italia noto come *Ribalta di gloria*, qui Cohan è interpretato da James Cagney che per il ruolo si guadagna l'Oscar⁸⁰) e il musical di Broadway *George M!* (1968) sono basate sulla sua vita e includono molte delle sue canzoni.⁸¹ In *Yankee Doodle Dandy* del 1942, centrale è proprio l'eredità irlandese e americana di George M. Cohan⁸² e il film si conclude con Cohan che si unisce a una marcia di soldati americani cantando il suo inno "Over There".⁸³

Dopo il successo di Cohan, è la volta di Jerome Kern (1885 – 1945)⁸⁴ con il cui monumentale musical *Show Boat* (1927), il musical americano celebra la sua autentica, autonoma intelligenza.⁸⁵ Originario di New York, Jerome David Kern ha una solida preparazione musicale: da bambino inizia ad imparare a suonare il pianoforte dalla madre, studia al New York College of Music (nel 1902, anno della pubblicazione della sua prima composizione per pianoforte "At the Casino"), per poi, nel 1903, perfezionare gli studi in teoria musicale e composizione a Heidelberg e a Londra.⁸⁶ Torna poi a New York dove

⁷⁴ Mancioti, *I capofila*, p. 246.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Byrnside, *Cohan*, p. 520, trad.

⁷⁷ Mancioti, *I capofila*, p. 246.

⁷⁸ Byrnside, *Cohan*, p. 520, trad.

⁷⁹ Cfr. Titrington Craft E., 14 "A Great Service": *George M. Cohan, the Stage, and the Nation in Yankee Doodle Dandy* in *The Oxford Handbook of Musical Theatre Screen Adaptations*, a cura di D. Broomfield-McHugh, Oxford, Oxford University Press, 2019.

⁸⁰ Mancioti, *I capofila*, p. 247.

⁸¹ Byrnside, *Cohan*, p. 520, trad.

⁸² D. C. Bellomy *Giving America Her Voice: Hollywood Musical Biographies and American Identity, 1935-1959*, in https://www.academia.edu/15192368/Giving_America_Her_Voice_Hollywood_Musical_Biographies_and_American_Identity_1935_1959, consultato il 1 marzo 2024., p. [16], trad.

⁸³ Ivi, p. [20], trad.

⁸⁴ Fabbri, *Around the clock*, p. 55.

⁸⁵ Mancioti, *I capofila*, p. 248.

⁸⁶ R. Byrnside, A. Lamb, D. L. Root, *Kern, Jerome (David)* in *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, X, p. 1, trad.

lavora come musicista anche nei teatri di Broadway.⁸⁷ Il suo primo incarico significativo è scrivere canzoni addizionali per alcuni spettacoli, come ad esempio *Mr Wix of Wickham* (1904), *The Earl and the Girl* (1905) per cui Kern scrive “How’d you like to spoon with me”.⁸⁸ Va ricordato che Kern si forma e lavora anche nel circuito teatrale londinese (intorno al 1906, e non al 1903-04 come è solitamente noto)⁸⁹: a Londra Kern ha l’occasione di avvicinarsi alle produzioni musicali e teatrali del West End.⁹⁰ A New York, come già accennato, Kern è attivo come pianista e comincia a comporre *songs* ed anche musical esordendo nel 1911 con *The Red Petticoat*.⁹¹ Dallo scoppio della Prima guerra mondiale, più di cento canzoni scritte da Kern vengono incluse in circa trenta shows, per lo più operette straniere adattate per il pubblico di New York.⁹² Le prime canzoni indipendenti scritte da Kern sono un flop, ma l’autore continua ad avere successo con canzoni interpolate⁹³ in produzione di terze parti, alcune sue canzoni vengono infatti integrate in spettacoli che provengono da Londra e vengono messi in scena a New York⁹⁴: ad esempio “They didn’t believe me”, per la versione newyorkese del musical britannico *The Girl from Utah* (1914).⁹⁵ Intorno al 1915, Kern inizia ad avere molta popolarità grazie alla serie di *Intimate Revues*⁹⁶ scritte insieme a Guy Bolton (1884-1975⁹⁷) e Pelham Granville Wodehouse (1881-1975⁹⁸): *Nobody Home*, *Very Good Eddie* rappresentano i primi importanti contributi di Kern al nuovo genere, dove un realismo ironico e raffinato si contrappone alla grossolanità del vaudeville e all’esotismo dell’operetta e diverrà uno dei tratti fondamentali del musical, e della stessa commedia musicale cinematografica,

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Fabbri, *Around the clock*, p. 55.

⁹¹ Lanza, Moffa, Montanaro, Mottura, Vinay, Marchetti. Caprioglio, Capriolo, Radicati, Rivoir, Cagnasso, Kern, Jerome David in *Dizionario della musica e dei musicisti. Le Biografie*, a cura di A. Basso, IV, p. 101.

⁹² Byrnside, Lamb, Root, Kern, p.1, trad.

⁹³ L’idea di queste integrazioni o “interpolazioni” è di George Edwardes, che le intende anche come un supplemento geo-culturale per il pubblico, oltre che come espediente per intrattenere il pubblico mentre arrivano gli spettatori ritardatari. L. Cerchiari, *Storia del musical*, p. 95.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Byrnside, Lamb, Root, Kern, p. 1, trad.

⁹⁶ Le *Intimate Revue* (letteralmente: rivista intima o, meglio traducibile, in rivista da camera), vanno in scena al Princess Theatre di New York e rappresentano un genere che si oppone intellettualmente a quello delle riviste in stile Ziegfeld, rifiutando i sontuosi quadri coreografici, la comicità grossolana, il nudo e puntando invece sulla satira originale e arguta, i testi freschi e intelligenti. Mancioti, *Il musical americano*, pp. 241-242.

⁹⁷ Byrnside, Lamb, Root, Kern, p. 1, trad.

⁹⁸ *Ibidem*.

per molti decenni.⁹⁹ In questi lavori, le canzoni e la storia sono integrate le une all'altra in modo più stretto rispetto alle popolari operette o ai *song and dance musicals*.¹⁰⁰ E, sempre nelle *Intimate Revue*, ricordiamo *Oh Boy*, *Leave it to Jane* e *Oh Lady Lady*.¹⁰¹ In *Leave it to Jean*, all'esordio nel 1917 è un fiasco, ma diviene poi un successo con la rivisitazione del 1959, Kern dimostra la sua versatilità scrivendo commedie musicali tradizionali che contengono una o più canzoni popolari; in questo contesto si inseriscono anche le successive *Sally* (prodotta da Florenz Ziegfeld nel 1920) e *Sunny* (1925 che include "Who?").¹⁰²

La collaborazione tra Kern, Bolton e Wodehouse prosegue negli anni, a seconda degli spettacoli è l'uno o l'altro è entrambi i parolieri ad affiancare il compositore.¹⁰³ Le commedie musicali messe in scena a Princess Theatre ad opera del trio sopra citato rappresentano una svolta nella storia di Broadway per tre motivi. Innanzitutto, nonostante anche gli spettacoli di George M. Cohan siano ambientate nella metropoli contemporanea (elemento distintivo del musical) e inizino a venir meno alle radici europee, i testi di Bolton e Wodehouse affrontano un ben più vasto numero di emozioni e sfumature: anche se si affrancano sempre al topos sentimentale, con svariati sviluppi e complicazioni, e insistano su situazioni comiche e divertenti, iniziano a far emergere un carattere tipicamente americano e a ciò si aggiunge la musicalità, il senso melodico e di orchestrazione di Kern che riesce a tradurre le sue accademiche conoscenze musicali nel formato breve e conciso della canzone.¹⁰⁴ Inoltre, la relazione tra musica e parola funziona in un modo nuovo, efficace ed essenziale.¹⁰⁵ A proposito di questa determinante e progressista collaborazione artistica, possiamo affermare che sono proprio gli autori dei testi, i *lyricists* a svolgere un compito molto importante nella caratterizzazione del musical.¹⁰⁶ C'è un passaggio tra le canzoni sentimentali di fine Ottocento a quelle «scattanti, urbane, attuali di Broadway» e in esso è fondamentale l'influsso del cosiddetto *society verse* (derivato dal francese *vers de société*): consiste in «una forma di poesia leggera, spiritosa e vicina all'attualità» scritta dai poeti degli ambienti letterari, ma

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Mancioti, *I capofila*, p. 246.

¹⁰² Byrnside, Lamb, Root, *Kern*, p. 1, trad.

¹⁰³ Cerchiari, *Storia del musical*, p. 99.

¹⁰⁴ Ivi, p. 100.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ Fabbri, *Around the clock*, p. 55.

popolare negli Stati Uniti a cavallo tra l’XIX e XX secolo.¹⁰⁷ I giornali americani adottano questa forma espressiva, rispecchiando e presentando la cronaca mondiale, gli eventi sportivi, ecc., meglio che con qualsiasi articolo.¹⁰⁸

Gli autori dei testi delle canzoni che già alla fine degli anni Dieci formano lo scheletro del musical e da lì si diffondono in tutto il paese (e nel mondo) importano nella canzone, in modo tecnicamente raffinato e spesso virtuosistico, il modello di questa poesia leggera ampiamente popolare.¹⁰⁹

Ma, ovviamente, anche il lavoro dei compositori ha una svolta: da ballate statiche si passa a musiche più dinamiche, dove al *verse* (che inizia a delineare il contesto della narrazione) segue una successione di *chorus*: ritornelli agili e accattivanti, spesso dal ritmo sincopato e ballabile derivato dal repertorio afroamericano, nei quali si intercalano i *bridges*, incisi che ne dosano l’intensità.¹¹⁰

Il lavoro più importante di Kern, tuttavia, è *Show Boat* (1927), per il quale scrive le canzoni insieme al paroliere Oscar Hammerstein II, «*perhaps the most successful and influential Broadway musical play ever written*»¹¹¹, molti, infatti, lo considerano il più grande musical di tutti i tempi.¹¹² Replicato a teatro 572 volte (va in scena il 27 dicembre 1927 allo Ziegfeld Theatre di New York¹¹³ e vi rimane ininterrottamente fino al 4 maggio 1929¹¹⁴), *Show Boat* può essere ritenuto uno dei primi musical teatrali americani totali, con un vivace connubio tra recitazione, canto e ballo¹¹⁵. Alcune canzoni di *Show Boat*, fondamentali per la caratterizzazione dei personaggi e per la narrazione, sono divenute degli standard («brani cioè destinati a una diffusa fortuna interpretativa»¹¹⁶): è opportuno

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ Ivi, p. 56.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Byrnside, Lamb, Root, *Kern*, p. 1, trad.

¹¹² Sobel, *Musical Comedy*, p. 958.

¹¹³ Lo Ziegfeld Theatre viene costruito dall’impresario Florence Ziegfeld proprio nel 1927, ed è lui a produrre il musical *Show Boat* firmato Kern & Hammerstein al cui proposito dirà: «Questa è la migliore commedia musicale in cui sia mai stato così fortunato da imbarcarmi, sono elettrizzato all’idea di produrla, questo spettacolo è l’occasione della mia vita.» V. Cavazzuti, F. Fussi, A. F. Galeano, *La voce nel Musica. Storia, didattica, tecnica, stile, fisiologia e igiene vocale*, Milano, Volonté&Co, 2021, pp. 32-33.

¹¹⁴ M. Mancioti, *I cinque grandi: Kern, Berlin, Porter, Gershwin, Rodgers in Musica in scena*, a cura di A. Basso, VI, p. 251.

¹¹⁵ Lucci, *Musical*, p. 13.

¹¹⁶ Cerchiari, *Storia del musical*, p. 254.

ricordare “Ol’ man river”, “Can’t help lovin’ dat man” e “Why do I love you”.¹¹⁷ La partitura, realizzata accuratamente, comprende un sistema discernibile di Leitmotiv, vi è un drammatico uso delle riprese e la musica concorre a definire i personaggi.¹¹⁸ Kern, che da bambino apprende dalla madre le arie e i colori del folclore mitteleuropeo, in *Show Boat* riesce a «creare una musica popolare e romantica, nostalgica e insieme mordente, in cui si rispecchiano i temi e i sentimenti dell’autentico radicamento yankee».¹¹⁹ Hammerstein II, autore del libretto e dei testi delle canzoni, riprende il romanzo di successo di Edna Ferber realizzando una trasposizione teatrale assolutamente efficace perché nel rimando alla storia originale si inserisce una musica assorta e sollecita in un perfetto bilanciamento tra azione e canto.¹²⁰ Inoltre, il lavoro di Hammerstein per *Show Boat*, esemplifica un’attenzione ricorrente dell’autore verso le forme di oppressione e avversità per motivi razziali, di genere, d’età, di status socio – economico e di origine nazionale.¹²¹ Nel caso di *Show Boat* è portata in scena un’oppressione intersezionale che riguarda la razza, il genere, l’età e la posizione sociale¹²², in particolare è la discriminazione razziale al centro della rappresentazione e ciò è evidente già dall’inizio dello spettacolo.¹²³ Infatti, fin da subito è messo in scena un linguaggio provocativo e dialettale e la separazione dei personaggi afroamericani:¹²⁴ quando il sipario si alza, alla destra del palcoscenico vi sono degli stivatori neri che stanno caricando il fieno su un battello mentre cantano “Niggers all work on de Mississippi/ Niggers all work while de white man play” (“Tutti i neri lavorano sul Mississippi/ Tutti i neri lavorano mentre i bianchi si divertono”).¹²⁵

La trama di *Show Boat* copre un arco temporale di oltre quarant’anni e l’ambientazione è quella del profondo Sud, su uno degli storici battelli che solcano le acque del Mississippi,

¹¹⁷ Byrnside, Lamb, Root, pp. 1-2, trad.

¹¹⁸ 357

¹¹⁹ Mancioti, *I cinque grandi*, p. 251.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ W. A. Everett, *Oscar Hammerstein II and the performativity of race and intersectional oppression in American musicals from Show Boat (1927) to Carousel (1945)*, in *Arti musices Rivista musicologica croata*, Vol. 50, No. 1-2, 2019, in ResearchGate, https://www.researchgate.net/publication/338707350_Oscar_Hammerstein_II_and_the_Performativity_of_Race_and_Intersectional_Oppression_in_American_Musicals_from_Show_Boat_1927_to_Carousel_1945, consultato il 1 marzo 2024, p. 356, trad.

¹²² Ivi, p. 358.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ Everett, *Oscar Hammerstein II and the performativity of race and intersectional oppression*, p. 359.

¹²⁵ A. Ross, *Il resto è rumore. Ascoltando il XX secolo*, Milano, Bompiani, 2011, p. 232.

il “Cotton Blossom”.¹²⁶ Quest’ambientazione è rappresentativa per la situazione dei teatri nell’America dell’Ottocento in quanto non sono ancora molto diffusi e per questo i battelli possono essere adattati a luoghi teatrali.¹²⁷ *Show Boat* racchiude in sé il quadro di vita di una famiglia americana con al centro una drammatica vicenda amorosa che sfida il tempo e le convenzioni e il controcanto della questione razziale.¹²⁸ In particolare, racconta di Magnolia Hawks che si esibisce sul Cotton Blossom insieme alla famiglia.¹²⁹ In una delle soste del battello, alcuni performer vengono sostituiti da un giovane che sale a bordo, Gaylor Ravenal; Magnolia lo conosce e i due si innamorano.¹³⁰ Magnolia e Gaylor decidono di trasferirsi a Chicago, dove hanno una bambina, Kim.¹³¹ Gaylor ricade nel vizio del gioco d’azzardo ed è costretto, dalle difficoltà che ne derivano, ad abbandonare la famiglia; nel frattempo, Magnolia si afferma come cantante in un locale di Chicago.¹³² Nel finale Gaylor, dopo aver superato la propria dipendenza, si ricongiunge con la sua famiglia.¹³³ Il problema sociale afro americano è rispecchiato nel personaggio di Julie La Verne, una donna mulatta sposata, illegalmente, con un uomo bianco e dai servitori della famiglia Hawks e da Joe e sua moglie Queenie che osservano le vicende della famiglia a bordo del battello e la vita sociale degli afroamericani sulle sponde del fiume: una vita segnata dalla discriminazione e dal faticosissimo lavoro nelle piantagioni, evocata nella melodia di Kern e nel testo ricco di inflessioni dialettali di Hammerstein in “Ol’ Man River” (cantata dal personaggio di Joe¹³⁴):

Old Man River	Vecchio Fiume,
Dat Ol’ Man River	Quel Vecchio Fiume,
He mus’ know sumpin’	Deve sapere qualcosa,
But don’t say nuthin’	Ma non dice nulla,
He jes keep rollin’	Solo continua a scorrere,
He keeps on rollin’ along.	Continua a scorrere via.

¹²⁶ Cerchiari, *Storia del musical*, p. 174.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ Mancioti, *I cinque grandi*, p. 251.

¹²⁹ Cerchiari, *Storia del musical*, p. 174.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ Mancioti, *I cinque grandi*, p. 251.

He don't plant taters,	Non pianta patate,
He don't plant cotton,	Non pianta cotone,
An' dem dat pants 'em	E quello che gli altri piantano
Is soon forgotten.	È presto dimenticato
But Ol' Man River,	Ma Vecchio Fiume,
He jes keep rollin' along,	Lui continua solo a scorrere via.
You and me, we seat an' strain,	Tu ed io, sudiamo e faticiamo.
Body all achin' an' racked wid pain	Tutto il corpo fa male ed è tormentato dal dolore
Tote dat barge!	Tira la chiatta!
Lif' dat bale!	Tira su quella balla!
Git a little drunk,	Ti ubriachi un po'
And you land in jail...	E finisci in galera...

Musica di Jerome Kern, parole di Oscar Hammerstein II,
1927, Universal-Polygram International Publishing¹³⁵

Trad. *Ol' Man River* in *Canzoni contro la guerra* (archivio online)¹³⁶

Nel 1929 *Show Boat* viene trasposto sullo schermo da Harry A. Pollar e Harch Heath e in questa sua prima trasposizione cinematografica, non completamente sonora¹³⁷, mantiene l'attenta ricostruzione scenografica che lo ha distinto fin dal suo esordio¹³⁸. Vi sono poi innumerevoli altri adattamenti di *Show Boat*, nonché allestimenti in tutti i teatri del mondo.¹³⁹ Ricordiamo, tra le altre trasposizioni cinematografiche, *Show Boat* del 1936 diretto da James Whale (la più valida versione cinematografica dello spettacolo teatrale¹⁴⁰) e *Show Boat* di George Sidney del 1951, con un cast eccezionale ma che propone una versione giocata molto sugli effetti in Technicolor, una rappresentazione patinata e senza impegno ideologico sul piano razziale, a differenza della versione di

¹³⁵ Cerchiari, *Storia del musical*, p. 175.

¹³⁶ *Ol' Man River* in *Canzoni contro la guerra*, archivio online, <https://www.antiwarsongs.org/canzone.php?id=51483&lang=it>

¹³⁷ E. Oppicelli, C. Bertieri, *Musical! Il cinema musicale di Hollywood*, Roma, Gremese Editore, 1989, p. 30.

¹³⁸ Lucci, *Musical*, p. 13.

¹³⁹ Byrnside, Lamb, Root, *Kern*, p. 2, trad.

¹⁴⁰ Oppicelli, Bertieri, *Il Musical!*, p. 30.

Whale, che offre una visione molto più realistica, vigorosa e ideologica della storia e che meglio sostiene l'emotività delle musiche di Kern.¹⁴¹ Va ricordato che la sceneggiatura di *Show Boat* del 1936 è dell'autore del libretto, Oscar Hammerstein II e nel cast figura il celebre Paul Robeson¹⁴², nei panni di Joe, che offre una potente interpretazione di "Ol' Man River".¹⁴³

L'effetto di *Show Boat* sul musical teatrale americano è inestimabile, in particolare spinge i compositori dei musical di Broadway a occuparsi dell'intera produzione, anziché scrivere canzoni per Tim Pan Alley che poi sarebbero state aggiunte nelle produzioni.¹⁴⁴ *Show Boat* è inoltre il primo musical ad entrare a far parte del repertorio di una compagnia di opera (1954): la New York City Opera.¹⁴⁵

Show Boat è la migliore dimostrazione della nota dichiarazione di Richard Rodgers secondo cui «Kern era un gigante con un piede in Europa e l'altro in America», che seppe amalgamare la scuola operettistica mitteleuropea con tutto ciò che c'era di fresco sulla scena americano, producendo qualcosa di meravigliosamente nuovo.¹⁴⁶

La commedia musicale americana sostituisce l'operetta europea come genere teatrale più popolare, e il lavoro di Kern è cruciale in questo passaggio in quanto rappresenta un ponte tra le due forme.¹⁴⁷ Egli trova i suoi primi modelli in Europa e il suo stile mostra sempre maggiori segni di influenza europea rispetto a quello della maggior parte dei compositori americani di musical; molte delle sue opere newyorkesi hanno successo, infatti, anche a Londra e tra le due guerre egli scrive appositamente per i teatri londinesi.¹⁴⁸ Kern, però, è anche il primo a voltare le spalle all'operetta europea; con un'approfondita conoscenza della tecnica scenica, coniuga la supremazia della canzone lirica con le esigenze drammatiche della trama e le motivazioni dei personaggi per creare la commedia musicale

¹⁴¹ A. Boroli, A. Boroli, (a cura di), *Il Cinema. Grande Storia Illustrata*, III, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1981, p. 78.

¹⁴² Per un approfondimento sull'attività di Robeson e la presenza di interpreti afroamericani nel musical hollywoodiano Cfr. K. McNally, *The Disruptive Presence of African-American Performers in the Hollywood Musical* in London Met Repository, https://repository.londonmet.ac.uk/3543/3/Positif-Article_Karen-McNally.pdf, consultato il 1 marzo 2024.

¹⁴³ Oppicelli, Bertieri, *Il Musical!*, p. 31.

¹⁴⁴ Byrnside, Lamb, Root, *Kern*, p. 2, trad.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ Mancioti, *I cinque grandi*, p. 251.

¹⁴⁷ Byrnside, Lamb, Root, *Kern*, p. 2, trad.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

americana, divenendo forse il più prolifico compositore teatrale americano (Ewen gli accredita oltre 1000 canzoni in 104 produzioni teatrali e cinematografiche).¹⁴⁹ Kern evita le grandi forme o gli stili sinfonici, tranne che in *Scenario* (1941), nei temi di *Show Boat* e nella *Mark Twain Suite* (1942).¹⁵⁰ Molte delle sue melodie più eleganti e disinvolte sono caratterizzate da note tenute (ne è un esempio “Who?”), da sottili cambiamenti di ritmo o da cambi metrici (ad esempio “Look for the silver lining” in *Sally*; “She didn't say yes” in *The Cat and the Fiddle*).¹⁵¹ Negli anni Venti le canzoni di Kern cominciano a mostrare l'influenza dei ritmi e degli accordi del jazz.¹⁵² Come la maggior parte dei compositori di musical, fa orchestrare le sue canzoni per il teatro ad arrangiatori professionisti, in particolare Robert Russel Bennet (che scrive anche due pezzi da concerto basati su melodie di Kern: “Symphonic Study e Variations on a Theme by Jerome Kern”).¹⁵³ Dopo *Show Boat*, Kern continua a lavorare a New York fino alla fine degli anni Trenta e le sue opere più note di questo periodo sono: *Sweet Adeline* (una delicata narrazione in costume); *The Castle and the Fiddle* (1931, che racconta di una guerra-idillio tra un rumeno fanatico di musica classica e una giovane americana patita di jazz); *Music in the Air* (1932) e *Roberta* (1933).¹⁵⁴ Quest'ultimo diviene uno dei suoi musical più conosciuto, grazie anche alla trasposizione cinematografica¹⁵⁵ con protagonisti i celebri Fred Astaire e Ginger Rogers e include le indimenticabili “Smoke gets in your eyes”, “Yesterday”, “The Touch of Your Hand”.¹⁵⁶ L'ultimo musical di Kern è *Very Warm for May* (1939) su libretto di Hammerstein II e non ebbe il successo sperato nonostante la regia di Vincente Minnelli e la presenza di una delle canzoni più ispirate di Kern: “All The Things You Are”.¹⁵⁷

Nel 1939 si trasferisce a Hollywood dove inizia a scrivere canzoni solo per il cinema, producendo molte delle sue canzoni più conosciute (come “The Last Time I Saw Paris” per *Lady Be Good*, “The Way You Look Tonight” per *Swing Time* e “Long Ago and Far

¹⁴⁹ *Ibidem.*

¹⁵⁰ *Ibidem.*

¹⁵¹ *Ibidem.*

¹⁵² *Ibidem.*

¹⁵³ *Ibidem.*

¹⁵⁴ Mancioti, *I cinque grandi*, p. 252.

¹⁵⁵ Cfr. G. Block, *2 Refashioning Roberta: From Novel to Stage to Screen in The Oxford Handbook of Musical Theatre Screen Adaptations*, a cura di D. Broomfield-McHugh, Oxford University Press, 2019.

¹⁵⁶ Mancioti, *I cinque grandi*, p. 252.

¹⁵⁷ *Ibidem.*

Away” per *Cover Girl*)¹⁵⁸. Kern decide, dunque, di comporre a tempo pieno per il cinema (anche per maggiore sicurezza economica), si dimostra sempre disponibile ad adattare il proprio stile ai gusti del pubblico: anche se è celebre per le sue melodie maestose, non si risparmia dallo scrivere canzoni dal ritmo sincopato (come “Bojangles of Harlem”, motivo conduttore del famoso numero in cui Fred Astaire si esibisce in *Swing Time* (*Follie d’inverno*, 1936, precedente al definitivo trasferimento di Kern ad Hollywood).¹⁵⁹

Jerome Kern muore improvvisamente nel 1945, mentre studiava la possibilità di mettere in musica *Annie Get your Gun* (lavoro che poi passerà a Irving Berlin)¹⁶⁰ e nel 1946 Arthur Freed produce un film biografico (che, però, spettacolarizza e travisa il vero vissuto del compositore¹⁶¹) su Kern¹⁶², intitolato *Till the Clouds Roll by* (dalla canzone in *Oh Boy!*)¹⁶³; in italiano diviene *Nuvole Passeggere* e nell’epilogo vediamo Frank Sinatra su una scala luccicante che intona “Old Man River”.¹⁶⁴

1.4 L’avvento del sonoro con *The Jazz Singer*: il cinema parla, canta e danza

Collegandoci al 1927, anno della prima rappresentazione di *Show Boat*, possiamo ricordare un altro evento in campo artistico senz’altro determinante per la storia del musical (ma non solo): il 6 ottobre 1927 viene proiettato a New York il film *The Jazz Singer* (in italiano, *Il cantante di jazz*), ricordato come il primo film parlato della storia del cinema¹⁶⁵.

Il debutto del cinema sonoro negli Stati Uniti coincide con l’inizio della fase culminante del musical la cui storia, a partire proprio dal già citato *The Jazz Singer* con protagonista Al Jonson (1886 – 1950), d’ora in avanti si incontra e intreccia con quella del cinema più volte.¹⁶⁶ Infatti: «Praticamente ogni storia dei generi cinematografici riconosce *The Jazz*

¹⁵⁸ Byrnside, Lamb, Root, *Kern*, p. 2, trad.

¹⁵⁹ Boroli, Boroli, *Il Cinema*, III, p. 78.

¹⁶⁰ Mancioti, *I cinque grandi*, p. 252.

¹⁶¹ Boroli, Boroli, *Il Cinema*, III, p. 78.

¹⁶² Per un approfondimento sulla forte produzione tra il 1935 e il 1959 di film biografici su performer e songwriter americani Cfr. D. C. Bellomy, *Giving America Her Voice: Hollywood Musical Biographies and American Identity, 1935-1959*, Seoul, Songang University, Paper presented at 1st Annual International Conference on Contemporary Cultural Studies, Dicembre 2013, Singapore, in Academia.edu, https://www.academia.edu/15192368/Giving_America_Her_Voice_Hollywood_Musical_Biographies_and_American_Identity_1935_1959, consultato il 1 marzo 2024.

¹⁶³ Byrnside, Lamb, Root, *Kern*, p. 2, trad.

¹⁶⁴ Boroli, Boroli, *Il Cinema*, III, p. 78.

¹⁶⁵ Ivi, I, p. 4.

¹⁶⁶ Fabbri, *Around the clock*, p. 54.

Singer (Il cantante di Jazz) il primo musical e individua il 1929 e il 1930 come gli anni d'oro di tale genere». ¹⁶⁷ Va però precisato che i primi film sonoro che vertono su figure di intrattenitori e la loro musica, non vengono, ai tempi, identificati come dei musical: in effetti, nei primi anni del cinema sonoro, il termine 'musical' viene utilizzato sempre come aggettivo che accompagna sostantivi di diverso significato (ad esempio: *musical comedy*, *musical romance*, ecc.); e così, film che oggi sono considerati classici del primo musical, originariamente non sono stati etichettati come tali. ¹⁶⁸

Tornando a *Il cantante di Jazz*, il protagonista è interpretato dal citato Al Jonson, artista che debutta come intrattenitore en travesti (ebreo, fa parte di quella schiera di attori e cantanti bianchi che si pitturano il volto di nero per esibirsi), passa poi dal *vaudeville* al musical. ¹⁶⁹ *The Jazz Singer* viene prodotto dalla Warner Bors, la prima casa di produzione cinematografica ad investire nel sonoro (decisione presa sull'orlo del fallimento ¹⁷⁰) e tra le prime a chiedere alle proprie star di imparare a cantare e a danzare, la sceneggiatura è scritta da Alfred A. Coen che si è ispirato alla storia scritta da Samson Raphaelson "The Day of Atonement", già in scena a Broadway nel 1925. ¹⁷¹ Prima de *The Jazz Singer*, ci sono altri film parlati e cantati, ma questa sembra essere la pellicola che più colpisce l'immaginazione degli spettatori, raccontando la vicenda del figlio di un cantore di sinagoga che si ribella alla tradizione di famiglia per diventare un cantante di jazz. ¹⁷² A colpire il pubblico è senz'altro la naturalezza delle brevi scene dialogate improvvisate da Al Jonson e, soprattutto, il fatto che il protagonista si rivolge direttamente agli spettatori. ¹⁷³ Dunque, *The Jazz Singer*, è il primo film con accompagnamento musicale sincronizzato e, soprattutto, quello che viene ricordato come il primo film parlato della storia del cinema. ¹⁷⁴ La realizzazione di questa importante e immortale, si può dire storica, opera cinematografica si deve ad Alan Crosland, regista oggi poco ricordato ma a cui si vede moltissimo: la sua carriera è legata specialmente al cinema muto, ma è sua la regia dei primi due film sonori in Vitaphone (*Don Juan* del 1926 e, appunto, *The Jazz Singer* del 1927) e riesce, meglio di ogni suo contemporaneo ad impadronirsi della tecnica

¹⁶⁷ R. Altman, *Film/Genre*, Milano, V&P università, 2004, p. 51.

¹⁶⁸ Sulla definizione di genere musical Cfr. Altman, *Film/Genre*, pp. 51 -55.

¹⁶⁹ Ivi, p. 51.

¹⁷⁰ Boroli, Boroli, *Il Cinema*, I, p. 16.

¹⁷¹ Lucci, *Musical*, p. 14.

¹⁷² Boroli, Boroli, *Il Cinema*, I, p. 4.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

sonora e a interpretare registivamente buoni soggetti con fantasia e creatività.¹⁷⁵ Crosland, sebbene mantenendo l'impostazione melodrammatica del muto, riesce in una vera rivoluzione, creando i suoi primi film sonori basandosi sulla convinzione che bisogna toccare lo spettatore nelle sue più segrete aspirazioni, estraniandolo dalla realtà quotidiana e quindi facendo leva su facili sentimentalismi.¹⁷⁶ Solo così si può spiegare il successo di *The Jazz Singer*, film dalla trama esilissima che però risponde pienamente alle attese del pubblico.¹⁷⁷

Il protagonista del film, Al Jonson, viene scelto dopo il rifiuto di George Jessel (che interpreta il ruolo a teatro) e aver scartato Eddie Cantor (ritenuto inadatto per un film drammatico); Jonson è un entertainer straordinario e, sebbene riluttante all'inizio, accetta la parte e grazie alla sua travolgente personalità porta il film a un successo senza precedenti.¹⁷⁸ Nella pellicola, Jonson canta cinque brani e due canti religiosi ebraici (lo stesso attore, peraltro, è di origini israeliane) e, in realtà, inizialmente non erano previste parti parlate, esclusa la famosa frase «Aspettate un momento, aspettate un momento gente, non avete ancora sentito niente!» (che sembra presagire in qualche modo l'imminente e immediato successo di questo genere spettacolare¹⁷⁹).¹⁸⁰ Fu proprio Jonson con la sua propensione e il suo talento nell'improvvisazione a introdurre dei dialoghi nel film.¹⁸¹ La vita di Al Jonson, già brevemente anticipata, è emblematica per le figure dello *show business* dell'epoca: originario di una famiglia ebraica emigrata dalla Russia negli Usa alla fine dell'Ottocento, Al (il cui vero nome è Asa), Jonson debutta sulle scene newyorkesi insieme al fratello Harry (Hirsh) e trionfa in vari spettacoli negli anni Dieci per poi debuttare al Cinema.¹⁸²

1.5 Hollywood chiama, Broadway risponde

Gli esperti dei primi musical hanno comunemente sostenuto il legame diretto del genere in questione con Broadway e con la nuova tecnologia dei film sonoro. Le prove indiziarie

¹⁷⁵ *Ibidem.*

¹⁷⁶ *Ibidem.*

¹⁷⁷ *Ibidem.*

¹⁷⁸ Boroli, Boroli, *Il Cinema*, I, p. 16.

¹⁷⁹ Mariani, *Il Musical*, p. 5.

¹⁸⁰ Boroli, Boroli, *Il Cinema*, I, p. 16.

¹⁸¹ *Ibidem.*

¹⁸² Ivi, p. 18.

puntano certamente in questa direzione: non solo vengono riutilizzate le canzoni e le trame di Broadway, ma anche quando Hollywood produce i propri musical originali non fa che ingaggiare il personale di Broadway per farli decollare.¹⁸³

Fin dalla nascita del cinema, gli spettacoli di Broadway sono una fonte d'ispirazione per la Settima Arte¹⁸⁴ e, soprattutto negli anni della Depressione (fine anni Venti), molti artisti di Broadway si trasferiscono a Hollywood per cercare fortuna.¹⁸⁵

Il cinema offre più mezzi del teatro e non è messo a dura prova dalla crisi economica del 1929 come quest'ultimo: il biglietto per uno spettacolo teatrale costa molto di più di quello per un film al cinema e il cinema può contare su un pubblico molto più vasto e su una distribuzione internazionale e ciò offre delle condizioni economiche decisamente più vantaggiose per gli autori di Broadway.¹⁸⁶ Una canzone che ha successo nel circuito del teatro musicale, aumenta drasticamente i suoi incassi se viene utilizzata ad Hollywood e quindi lo stipendio del *song writer* cinematografico è nettamente superiore a quello del *song writer* teatrale.¹⁸⁷

Il mercato del musical è indirettamente collegato ai *songs* che rappresentano l'elemento di maggior presa popolare, analogamente per le romanze dell'opera lirica ottocentesca ma, a differenza di queste ultime, il *song* può avere e vivere un successo autonomo come canzone e molte hits statunitensi provengono da motivi di un musical: possiamo citare come esempio "Lady Be Good", brano conduttore dell'omonimo musical di George Gershwin, che nel corso del tempo è stato rivisitato da innumerevoli jazzisti.¹⁸⁸ Molte volte, inoltre, dobbiamo ricordare che nasce prima una canzone e solo in un secondo momento viene inserita in un musical.¹⁸⁹

Quando si parla del mercato del musical, si deve tener presente che esso, come tutto il teatro americano, non è protetto e non esce dalle regole del mercato.¹⁹⁰ Gli impresari hanno il compito di trovare privati che investano i capitali necessari e debbono

¹⁸³ Altman, *Film/Genre*, p. 51.

¹⁸⁴ Sul rapporto tra cinema e musica Cfr. G. Rondolino, *La musica nel cinema* in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musica*, a cura di A. Basso, VI. Dalla musica di scena allo spettacolo rock, p. 261.

¹⁸⁵ Lucci, *Musical*, p. 10.

¹⁸⁶ Cerchiari, *Storia del musical*, p. 191.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ Mancioti, *Il musical americano*, p. 238.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

remunerarli.¹⁹¹ Il musical è gravato da costi impressionanti ed è necessario che gli incassi (che portano al profitto) siano pressoché immediati.¹⁹² Incassi immediati e considerevoli portano agli sfruttamenti successivi dello spettacolo: i diritti per le trasposizioni cinematografiche, le trasmissioni televisive, le incisioni discografiche, le tournées e i diritti per le repliche al di fuori di Broadway di compagnie e associazioni statunitensi, ma anche estere, e così via.¹⁹³ Il successo di un musical si misura nel numero di repliche consecutive di anno in anno e si basa su un rapporto con il pubblico di natura psicologica – morale, oltre che su questioni economiche: nel musical l'intrattenimento, «il gradimento è la misura fondamentale, quasi la sola ragione del suo essere».¹⁹⁴

Nella nascita dell'estetica musicale hollywoodiana, si deve considerare, tra le novità segnate dall'avvento del sonoro e i problemi di natura tecnologica e di relazione con il pubblico, anche il fattore di musica diegetica (attinente allo schermo) e non diegetica (o extradiegetica: musiche emesse da elementi non visibili sullo schermo): quest'ultima diviene la norma, incarnando l'idea ottimistica dell'industria nel trasferimento della commedia musicale in una dimensione onirica, immaginaria.¹⁹⁵ A proposito di questa idea ottimistica, nel contesto che segue il crollo di Wall Street nel 1929 (e le speranze per un futuro migliore grazie al “New Deal” emanato da Roosevelt) il musical ha modo di manifestare un ruolo sociale importante. Infatti, il musical non solo fornisce un mondo alternativo e favoloso in cui gli spettatori possono dimenticare i problemi quotidiani, ma può sottolineare ed infondere i valori del bene comune e del lavoro collettivo, ad esempio attraverso la forma dei cosiddetti “backstage musicals” nei quali vediamo i personaggi alle prese con la messinscena di uno spettacolo.¹⁹⁶ Per di più, il musical assolverà questa funzione sociale anche in altre occasioni: per dare conforto e speranza alle truppe e ai civili nel corso della Seconda Guerra Mondiale e riducendo le paure e le paranoie del periodo della Guerra Fredda con il loro fascino fantastico.¹⁹⁷

Tornando al proficuo scambio tra Broadway e Hollywood, nel caso degli attori, ad esempio, basti anche pensare che con l'avvento del sonoro, molti sono costretti a cambiare

¹⁹¹ *Ibidem.*

¹⁹² *Ibidem.*

¹⁹³ *Ibidem.*

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 239.

¹⁹⁵ Cerchiari, *Storia del musical*, pp. 192-193.

¹⁹⁶ Mariani, *Il Musical*, p. 7.

¹⁹⁷ *Ibidem.*

il proprio repertorio e questo da un'opportunità ai professionisti del teatro, già predisposti ad una recitazione "parlata"¹⁹⁸. Una svalutazione nel passaggio da Broadway ad Hollywood, però, riguarda senz'altro lo statuto del musicista: se a Broadway è il nome del compositore, ancor più di quello del librettista e del paroliere, ad essere identificato con uno spettacolo, nella nuova industria del sonoro questo professionista ha un riconoscimento più limitato.¹⁹⁹ Nel musical cinematografico viene messo in primo piano soprattutto il regista a rappresentazione della «diversa e più complessa "macchina" che presiede alla realizzazione del prodotto finale»²⁰⁰. Anche il produttore vede aumentare il proprio prestigio e la rilevanza del suo ruolo e, naturalmente, aumenta «la popolarità degli interpreti, legata alla serializzazione su scala planetaria della loro immagine, che il palcoscenico teatrale è ben lungi dal poter offrire».²⁰¹

Il passaggio di professionisti dal teatro al cinema (e viceversa) è continuo nel mondo dello spettacolo americano a partire dagli anni Venti fino ai giorni nostri, seppur con minore intensità nel contemporaneo.²⁰²

Alcuni fra i principali autori di colonne sonore, sono stati a lungo attivi nei teatri di Broadway. I musical di successo sono stati poi trasposti in film e, in seguito, è iniziata la creazione di musical prodotti direttamente ed espressamente per il cinema²⁰³ (alcuni spettacoli nascono per il grande schermo e rimangono tali, in altri casi il musical cinematografico suggerisce la realizzazione di uno teatrale²⁰⁴). Si crea indubbiamente una «bipolarità positiva» tra East Coast e West Coast con i reciproci influssi ma anche nella ridefinizione delle carriere degli autori che si formano a Broadway, si affermano a Hollywood e poi tornano a Broadway per viverci la stagione migliore sotto il profilo creativo e in termini di notorietà (o in alcuni casi fanno i pendolari).²⁰⁵

Dopo *The Jazz Singer*, l'epoca dei film musicali hollywoodiani si inaugura nel 1929 con *The Broadway Melody* della MGM che viene pubblicizzato come un film in cui «tutti "parlano, cantano e danzano", come ad individuare le tre aree di competenza espressiva

¹⁹⁸ Lucci, *Musical*, p. 69.

¹⁹⁹ Cerchiari, *Storia del musical*, p. 191.

²⁰⁰ Ivi, pp. 16-17.

²⁰¹ Ivi, p. 17.

²⁰² Lucci, *Musical*, p. 16.

²⁰³ Fabbri, *Around the clock*, p. 54.

²⁰⁴ Cerchiari, *Storia del musical*, p. 17.

²⁰⁵ *Ibidem*.

destinate da ora in poi a caratterizzare per sempre il musical statunitense». ²⁰⁶ Tra il 1929 e il 1930 i musical cinematografici prodotti sono quasi un centinaio, in parte rappresentano rifacimenti di spettacoli di Broadway e questa vasta produzione include anche delle specifiche novità nel campo cinematografico, come ad esempio il ruolo sempre più di rilievo che i registi assumono o anche la presenza di attori che provengono dalla messinscena popolare (anche europea). ²⁰⁷ Il periodo difficile determinato dal crollo di Wall Street, come abbiamo già affermato, consente al musical di far materializzare in sé un sogno meraviglioso di cui il pubblico necessita per dimenticare i sacrifici e le difficoltà del periodo; un sogno rappresentato non tanto dalle storie a lieto fine, quanto dalle lussuose ambientazioni e le eccezionali scenografie animate, per fare un esempio assoluto, dal fantasioso coreografo e regista Busby Berkeley ²⁰⁸ (1895-1976), importante protagonista della stagione del sonoro hollywoodiano, al quale spetta appunto il merito di avervi introdotto la danza e, soprattutto, di essere riuscito a valorizzarla con la sua raffinata ed originale regia cinematografica ²⁰⁹: i balletti e i numeri cantati dei suoi film, affidati non a singoli cantanti o ballerini, ma a schiere di *girls*, risultano forme naturale o geometriche in continuo divenire. ²¹⁰ Esempolari sono le coreografie di Berkeley per il *backstage musical Quarantaduesima strada* che pone le basi per il musical classico hollywoodiano degli anni '30: il film vuole suscitare meraviglia nello spettatore, coinvolgendo un enorme numero di ballerini, «scenografie sontuose e surrealistiche (ispirate all' "art decò")», stravaganze musicali e un utilizzo estremamente creativo dei mezzi tecnici (effetti zoom, profondità di campo), il tutto all'insegna della velocità del movimento e di un montaggio ritmico serrato. ²¹¹ I musical di Berkeley rispondono perfettamente al clima sociale dell'epoca: trascendono la realtà segnata dalla crisi economica e sociale nel mondo fantastico dello spettacolo in cui i personaggi agiscono all'insegna della bellezza, della spensieratezza e della gioia di vivere. ²¹²

²⁰⁶ Ivi, p. 193.

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ F. Alessandrini, M. Benigni, E. Dossi, R. Rossi, *Commedia Musicale in L'universale. La Grande Enciclopedia Tematica: Cinema*, a cura di M. Belpietro, I, Milano, il Giornale in collaborazione con Le Garzantine, 2003-2004, p. 237.

²⁰⁹ Cerchiari, *Storia del musical*, pp. 195-197.

²¹⁰ Alessandrini, Benigni, Dossi, Rossi, *Commedia Musicale*, p. 237.

²¹¹ Mariani, *Il Musical*, p. 8.

²¹² Ivi, p. 10.

In questo contesto, a proposito dei temi trattati nel musical e nella sua presa sullo spettatore, possiamo citare il lavoro di Wilfrid Mellers, musicologo inglese, che affrontando la natura del musical, offre delle considerazioni molto interessanti.²¹³ Egli sostiene che il musical non si basi sulla volontà di rivendicare delle ideologie sociali, quanto sulla fiducia degli spettatori del poter vivere, attraverso di esso, un intrattenimento teatrale sul piano sentimentale e di illusione e, in particolare «il sentimento scaturisce dal contatto con la vicenda (il testo); l'illusione è stimolata dall'impatto della musica»²¹⁴, anche per questo il musical è ricorso spesso a capolavori del teatro e della letteratura.²¹⁵ In merito alla musica nel suo ruolo di evocazione e creazione di uno stato di illusione, essa aiuta lo spettatore nel transfert verso il personaggio, ma, allo stesso tempo, ne mostra il carattere d'illusione e la sua apparenza: quanto il protagonista di un musical interrompe il plot per intonare una canzone «ci offre, insieme, la quintessenza del pathos e il memorandum della sua finzione».²¹⁶ Anche se non è necessario che il pubblico ne prenda sempre coscienza, secondo quanto sostiene Mellers, il musical ha anche la volontà di includere delle velate soluzioni espressive interessi umani profondi:

Nasce come assemblaggio abbastanza meccanico di provocazioni spettacolari; ma si manifesta, dentro i ferrei equilibri dello schema teatrale generale, via via come un fenomeno di crescita verso l'età adulta. Può sorridere di sé (Cole Porter), farsi veicolo di protesta sociale (Kurt Weill, Blitzstein), discutere questioni razziali (*South Pacific*) agitare speranze e nostalgie oppure miti arrabbiati (*Hair*, *Jesus Christ Superstar*), rappresentare un eroe ambiguo (*Pal Joey*), evolversi al melodramma (*Porgy and Bess*) o alla pura danza (*Chorus Line*, *Dancing*), evocare praticamente un pezzetto di storia (*Cabaret*), imboccare un percorso psicanalitico e così via.²¹⁷

Contemporaneamente al musical stile Berkley, è doveroso ricordare che il musical in questi anni va focalizzandosi anche su un altro suo elemento-chiave: la rappresentazione dell'amore che a partire dal 1933 è incarnata con armonia, eleganza e leggerezza dalla più celebre coppia di ballerini: Fred Astaire e Ginger Rogers.²¹⁸ Nei nove film della

²¹³ Mancioti, *Il musical americano*, p. 237.

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ *Ivi*, p. 238.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ Mariani, *Il Musical*, p. 10.

coppia prodotti dalla RKO negli anni Trenta, le scene musicali si concentrano «sull'estrema raffinatezza e la grande capacità interpretativa di due star».²¹⁹ Nei film RKO/Astaire, i numeri musicali e la narrazione si legano con maggiore omogeneità e continuità, anche grazie alla riduzione e resa più naturale dello spazio di rappresentazione e l'uso di dialoghi raffinati con una dizione sincopata della battute che così si assimilano alle parole di una canzone.²²⁰

Possiamo dunque affermare che il musical cinematografico ha attinto ai professionisti dei teatri di New York e, sostenuto dal repertorio e dall'estetica teatrale, ha iniziato ad elaborare un linguaggio autonomo²²¹ e in questo modo è andato costituendosi un genere cinematografico importante, reso possibile anche dalla vivacità e dalla solidità della colonna sonora di Hollywood.²²² Inoltre, le maggiori case di produzione cinematografica (la Warner Brothers, la Metro-Goldwyn-Mayer e la Paramount) comprano la maggior parte delle società di editoria musicale di New York²²³ (su tutte, naturalmente, Tin Pan Alley)²²⁴.

1.6 Da Jerome Kern a Richard Rodgers (passando per Berlin, Porter e Gershwin): i pilastri del Musical Americano

Tra gli artisti, talvolta legati a Tin Pan Alley, che sono passati da Broadway a Hollywood, vi sono coloro che, insieme a Jerome Kern che già abbiamo approfondito, possono essere ricordati come i musicisti a cui il musical deve l'approdo all'età adulta e la consacrazione mondiale: Irving Berlin, Cole Porter, George Gershwin e Richard Rodgers.²²⁵ È anche a questi compositori (e ai parolieri con cui collaborano) che si devono «melodie immortali e testi incentrati su stati d'animo vicini al sentire comune»²²⁶ in grado di emozionare lo spettatore grazie, ovviamente, anche alle abilità degli interpreti.²²⁷

²¹⁹ *Ibidem.*

²²⁰ Ivi, p. 11.

²²¹ Lucci, *Musical*, p. 10.

²²² Fabbri, *Around the clock*, p. 54.

²²³ Cerchiari, *Storia del musical*, p. 190.

²²⁴ Lucci, *Musical*, p. 13.

²²⁵ Mancioti, *I cinque grandi*, p. 249.

²²⁶ Lucci, *Musical*, p. 30.

²²⁷ *Ibidem.*

Il passaggio dalla forma tipica del vaudeville al musical effettivo, si personifica negli anni Dieci nell'autore Irving Berlin (1888-1989), celebre compositore di *ragtime*²²⁸, ma non solo, quasi sempre autore, nelle canzoni sia della musica che delle parole (una peculiarità che lo accomuna solo a Cole Porter, tra i più grandi protagonisti dell'epoca d'oro di Broadway).²²⁹ Irving Berlin nasce in Russia da una famiglia ebraica che emigra negli Stati Uniti nel 1892.²³⁰ Divenuto presto orfano, Berlin si mantiene come cameriere-cantante, facendo lo strillone e l'accompagnatore di musicisti, nel frattempo inizia a scrivere le parole per qualche canzone: inizia così, da autodidatta, la sua incredibile e lunghissima carriera²³¹ e l'inizio del successo è segnato, a soli ventitré anni da "Alexander's Ragtime Band", un brano divenuto simbolo di un'America che sogna il futuro.²³² Portentoso autore di canzoni, Berlin sa seguire lo stile del momento ed è tra i primi, insieme a Kern, a collaborare alle riviste, spettacoli di varietà e ciò gli permette di approdare a Broadway.²³³ Le riviste più celebri sono firmate dall'impresario Florenz Ziegfeld (1867-1932), le *Follies*²³⁴, rappresentate a partire dal 1907 fin oltre la morte dell'inventore²³⁵ al New Amsterdam Theatre, costruito nel 1903 e attivo ancora oggi²³⁶. Le *Ziegfeld Follies* ed altre riviste fanno, infatti, da banco d'esordio per alcuni dei futuri grandi autori del musical, nonché da occasione per sfondare e consolidare la propria popolarità a numerosi attori, cantanti e ballerini²³⁷²³⁸. Oltre che a Broadway per le *Follies* di Ziegfeld, possiamo ricordare che Berlin nel 1921 fa rappresentare la prima edizione della serie *Music Box Revue* al Princess Theatre di New York dove vanno in scena l'*intimate revue*. Il cinema decreta il consacramento di Berlin che dopo aver composto "Blues Skies" per *The Jazz*

²²⁸ Fabbri, *Around the clock*, p. 56.

²²⁹ Cerchiari, *Storia del musical*, p.110.

²³⁰ Mancioti, *I cinque grandi*, p. 250.

²³¹ *Ibidem*.

²³² Lucci, *Musical*, p. 81.

²³³ Fabbri, *Around the clock*, p. 56.

²³⁴ Le *Follies* di Ziegfeld, si inseriscono in quel filone di spettacoli tra l'inizio del Novecento e gli anni Trenta costituiti da diversi quadri di recitazione, canto e danza (con inserti coreografici che privilegiano la novità dei passi o danze esotiche ed eccentriche: sono gli anni in cui negli Stati Uniti spopolano i passi derivati dal ballo dei neri e delle danze latino-americane). Queste rappresentazioni sono a cadenza annuale si contraddistinguono per il profondo legame con le idee e il carattere dei loro ideatori e direttori (soprattutto proprietari di teatri ed impresari). Le Ziegfeld rappresentano quasi un genere classico a sé stante per la loro grandiosità e il loro successo, ma possiamo ricordare anche i maliziosi *Scandals* (1913-1939) di George White, i *Passing Shows* di Georges Lederer e dei fratelli Shubert, le *Vanities* di Earl Carrol (1922-1937) e le *Anderson Follies* (1919-1924). Mancioti, *I capofila*, pp. 240-241.

²³⁵ Fabbri, *Around the clock*, p. 56.

²³⁶ Lucci, *Musical*, p. 12.

²³⁷ Mancioti, *I cinque grandi*, p. 249.

²³⁸ Cfr. Cerchiari, *Storia del musical*, pp. 92-93.

Singer (1927), vede la sua fama espandersi.²³⁹ La straordinaria carriera di Berlin racchiude alcune delle canzoni più note della storia della popular music mondiale, come *Cheek to Cheek* (1935) e *White Christmas* (1941), nonché musical di grande successo come *Annie Get Your Gun* (1946, adattato per il cinema nel 1950²⁴⁰)²⁴¹: il suo capolavoro, con protagonista il personaggio mitico di Annie Oakey, tiratrice degli spettacoli di Buffalo Bill che si trova alle prese con contrasti professionali e sentimentali con un altro tiratore scelto della *troupe*.²⁴²

Altro protagonista dell'era d'oro del musical è Cole Porter (1891-1964), compositore e paroliere.²⁴³ Appartenente ad una famiglia agiata dell'indiana, Porter studia legge all'università di Yale e musica ad Harvard, perfezionandosi poi a Parigi.²⁴⁴ Dopo aver combattuto in guerra, Porter si muove tra Parigi, Londra, Venezia e New York componendo «musical di successo e canzoni dai versi stravaganti in cui le rime sono spesso cercate con un avanguardistico senso della scommessa e la musica mostra un retrogusto amarognolo, una sfumatura vagamente ironica e talvolta sensuale»²⁴⁵: Porter sa scrivere testi brillanti, allusivi, ambigui e divertenti (ruotano attorno a temi come l'amore, il sesso, l'alcol e la droga che vengono restituiti in una forma poetica basata sulle assonanze, le somiglianze sillabiche, le affinità e difformità semantiche²⁴⁶) e accompagnarli ad una melodia ricercata.²⁴⁷

A New York, Porter inizia la sua carriera pubblicando con Max Dreyfus, magnate di Tin Pan Alley.²⁴⁸ Dopo il debutto nel 1916 con l'operetta *See American First*, seguita dalla rivista *Hitchy-Koo* (1919), con la celebre canzone *Old Fashioned Garden* (immediatamente incisa in cinque versioni discografiche), Porter attraversa qualche incertezza fino ad arrivare al successo con la commedia musicale *Paris* (1928) che include "Let's Do It, Let's Fall In Love"; tra i suoi lavori più celebri che seguono ricordiamo: *Wake Up And Dream* (1929) con "What Is This Thing Called Love?"; *Gay Divorce* (1932) con "Night And Day"; *Anything Goes* (1934) con "You're The Top"; *Jubilee* (1935) con

²³⁹ Lucci, *Musical*, p. 81.

²⁴⁰ Boroli, Boroli, *Il Cinema*, III, p. 7.

²⁴¹ Fabbri, *Around the clock*, p. 56.

²⁴² Mancioti, *I cinque grandi*, pp. 250-251.

²⁴³ Fabbri, *Around the clock*, p. 58.

²⁴⁴ Mancioti, *I cinque grandi*, p. 252.

²⁴⁵ *Ibidem*.

²⁴⁶ Cerchiari, *Storia del musical*, p. 128.

²⁴⁷ Ivi, p. 127.

²⁴⁸ Ivi, p. 126.

“Begin The Beguine”; il film *Nata per danzare* (1936) con “I’ve Got You Under My Skin”; il musical *Leave It To Me* (1938) con “My Heart Belongs To Daddy” (che, al cinema, verrà cantata da Marilyn Monroe nel film *Let’s Make Love* del 1960²⁴⁹).²⁵⁰ Dopo il periodo altalenante durante la guerra (lavora in questo momento a *Seven Lively Arts*, 1944, una rivista con musiche per il balletto composte da Stravinsky)²⁵¹, gli ultimi vent’anni di vita di Cole Porter sono segnati da difficoltà fisiche dovute ad una caduta da cavallo che lo costringe a subire numerose operazioni alle gambe.²⁵² Nonostante ciò, realizza i grandi successi di *Kiss Me Kate* (1948, forse il suo musical meglio riuscito, è tratto da *The Taming of Shrew, La bisbetica domata*, di William Shakespeare²⁵³) con “So In Love” e “Too Darn Hot”; *Can-Can* (1953), con “I Love Paris” e “C’est Magnifique” e il film *Alta Società* (1956), con “True Love”.²⁵⁴ Nel 1946, Hollywood dedica a Cole Porter un film biografico (sebbene la vita di Porter viene molto rivisitata ed edulcorata moralmente²⁵⁵), *Night and day*, nel quale il musicista è interpretato da Cary Grant.²⁵⁶ George Gershwin (1898-1937) nasce a Brooklyn e studia pianoforte privatamente; giovanissimo esordisce come *song-plugger* per Jerome H. Remick, uno degli editori più noti di Tin Pan Alley²⁵⁷. Negli anni Venti, il celebre autore raggiunge il successo e la maturità, compone, tra gli altri, la famosissima “Rhapsody in blue” (1924), vera e propria rivoluzione nella musica americana²⁵⁸ e nello stesso anno presenta *Lady, Be Good!*, il primo dei musical «classici» e con il quale inaugura la collaborazione con il fratello paroliere Ira (1896-1983)²⁵⁹ e nel quale figurano, per la prima volta i fratelli Astaire, Fred e Adele.²⁶⁰ Questo musical racchiude alcuni dei più grandi successi della storia della canzone americana: “Lady Be Good!”, “Fascinating Rhythm”, “The Man I Love” la quale, curiosamente, dopo qualche replica viene eliminata dall’opera perché sembra che non funzioni nel suo contesto narrativo.²⁶¹ La canzone viene inserita in una prima

²⁴⁹ Lucci, *Musical*, p. 103.

²⁵⁰ Fabbri, *Around the clock*, p. 58.

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² Mancioti, *I cinque grandi*, p. 253.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ Fabbri, *Around the clock*, p. 58.

²⁵⁵ Boroli, A. Boroli, *Il Cinema*, III, p. 75.

²⁵⁶ Mancioti, *I cinque grandi*, p. 253.

²⁵⁷ Cerchiari, *Storia del musical*, p. 115.

²⁵⁸ Lucci, *Musical*, p. 92.

²⁵⁹ Fabbri, *Around the clock*, pp. 56-57.

²⁶⁰ Cerchiari, *Storia del musical*, p. 116.

²⁶¹ Fabbri, *Around the clock*, p. 57.

versione di *Strike Up The Band* (1927) e poi in *Rosalie* (1928); più tardi viene recuperata più tardi nei night-club di Londra e da qui inizierà la sua diffusione come una delle canzoni più famose e riuscite nella storia della popular music.²⁶² Per tutti gli anni Venti, i musical di Gershwin con i loro *songs* sui testi di Ira, hanno una fondamentale azione di intrattenimento.²⁶³ “The Man I Love” è un’eccezione, perché di regola tutte le canzoni dei musical dei fratelli Gershwin hanno un immediato successo, ne sono un esempio: “Someone to Watch Over Me” in *Oh, Kay* (1926), “S’Wonderful” in *Funny Face* (1927), “How Long Has This Been Going On?” e “I Got Rhythm” in *Girl Crazy* (1930)²⁶⁴, musical che segna il debutto sul palcoscenico di Ginger Rogers, che farà coppia con Fred Astaire in dieci intramontabili film hollywoodiani, «incarnando in qualche modo l’essenza stessa della musical comedy nella sua trasposizione cinematografica».²⁶⁵

Nelle sue canzoni, Gershwin, unisce le due doti armoniche raffinate a un senso melodico-ritmico molto personale, attingendo sia dalla musica afroamericana (gli intervalli tipici del blues, i ritmi del ragtime e la strumentazione del jazz) e dalla musica eurocolta.²⁶⁶

Durante gli anni Trenta, George e Ira Gershwin onorano la loro appartenenza alla subcultura ebraica di New York, lavorando su temi di satira politica e sociale.²⁶⁷ Inoltre, con la seconda versione di *Strike Up The Band* (1930) (qualche mese più tardi sarà la volta del classico *Girl Crazy*) i fratelli Gershwin provano una struttura drammatica più articolata, per certi versi ispirata all’operetta (e, secondo alcuni critici, proprio a Gilbert e Sullivan).²⁶⁸ È come se avvenisse un cambiamento nella musica dei Gershwin in questo periodo, ricercando più raffinatezza e precisione nelle musiche e nei testi, ma anche nel modo in cui queste si inseriscono nello spettacolo.²⁶⁹ Nel 1931, caso unico nella storia del musical, la canzone “Of Thee I Sing”, vince il Premio Pulitzer grazie ai testi graffianti scritti da Ira.²⁷⁰ Riprendendo *Girl Crazy*, è opportuno ricordare che la trasposizione cinematografica del 1943 viene diretta da Busby Berkeley, virtuoso coreografo e regista che abbiamo già citato.²⁷¹ Tornando a Gershwin, dopo alcuni lavori concertistici e

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ Mancioti, *I cinque grandi*, p. 253.

²⁶⁴ Fabbri, *Around the clock*, p. 57.

²⁶⁵ Cerchiari, *Storia del musical*, p. 122.

²⁶⁶ Ivi, p. 119.

²⁶⁷ Mancioti, *I cinque grandi*, p. 250.

²⁶⁸ Fabbri, *Around the clock*, p. 57.

²⁶⁹ Cerchiari, *Storia del musical*, p. 124.

²⁷⁰ Boroli, Boroli, *Il Cinema*, III, p. 77.

²⁷¹ Cerchiari, *Storia del musical*, pp. 195-197.

sinfonici come *Rhapsody in Blue*, il *Concerto in Fa*, l'autore è impegnato in un musical nel quale vuole unire la trazione colta e la fusione di linguaggi della Tim Pan Alley e del jazz: *Porgy and Bess* (1935) che contiene le celebri *Summertime* e *It Ain't Necessarily So*.²⁷² I fratelli Gershwin approdano poi a Hollywood, dove hanno l'opportunità di scrivere canzoni sulla scia dei loro successi di Broadway per musical cinematografici: "They Can't Take That Away From Me" e "Let's Call the Whole Thing Off" contenute in *Voglio danzare con te* (1937) e "Nice Work If You Can Get It" per *Una magnifica avventura* (1937); entrambi questi film hanno come protagonista Fred Astaire.²⁷³ Seguiranno altri celebri film, dopo la precoce scomparsa di Gershwin nel 1937, che verranno arricchiti dalle sue composizioni, ricordiamo: *The Barkleys of Broadway* (1949), *An American in Paris* (1951) e *Funny Face* (1957)²⁷⁴.

Arriviamo ora al compositore a che «ha il merito di rivoluzionare l'idea del musical teatrale introducendovi elementi di modernità, soprattutto grazie al sodalizio stabilito con due scrittori e parolieri, Lorenz Hart e Oscar Hammerstein II, insieme ai quali collabora nel corso della sua lunga carriera».²⁷⁵ Richard Rodgers.

²⁷² Fabbri, *Around the clock*, p. 57.

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ Boroli, Boroli, *Il Cinema*, III, p. 77.

²⁷⁵ Lucci, *Musical*, p. 105.

CAPITOLO II. Il Musical di Rodgers & Hammerstein

Non siamo autori di canzoni. Siamo gente di teatro. Non scriviamo canzoni solo perché piacciono alla gente e le cantino. Scriviamo canzoni per far progredire la trama [...] E speriamo che alle persone piacciono.²⁷⁶

2.1 Richard Rodgers: gli inizi e la collaborazione con Lorenz Hart

Un'altra coppia di autori che sfonda a Broadway, passa per Tin Pan Alley per poi approdare a Hollywood è quella formata da Richard Rodgers (1902-1979) e Lorenz Hart (1895-1943)²⁷⁷: il primo, appartiene alla schiera di compositori ebrei americani a cui si deve il merito di aver reso grande la commedia musicale di Broadway.²⁷⁸

Richard Charles Rodgers nasce a New York nel 1902²⁷⁹, in una famiglia dell'alta borghesia; suo padre, William Abraham Rodgers è medico e insieme alla moglie Mamie (Levy) Rodgers, assiste spesso agli spettacoli di Broadway, per poi comprare gli spartiti dei musical e cantarli e suonarli a casa.²⁸⁰ Richard Rodgers mostra fin da piccolo un forte interesse per la musica²⁸¹ e inizia a studiare pianoforte all'età di sei anni, principalmente da autodidatta: impara e suonare e improvvisare ad orecchio.²⁸² Già all'età di nove anni, Rodgers scrive melodie e la prima canzone che ricorda di aver scritto è "Campfire Days", un omaggio al campo estivo frequentato nel 1916.²⁸³ A New York, Rodgers assiste alle operette di Victor Herbert e ai primi musical di Jerome Kern.²⁸⁴ Studia alla Columbia University dal 1919 al 1921, anno in cui entra per studiare armonia e storia della musica all'Istitute of Musical Art di New York, quando già era noto

²⁷⁶ R. Rodgers in *A Promising Partnership* | *Rodgers & Hammerstein: In Their Own Words*, Rodgers & Hammerstein, YouTube, 22 luglio 2022, https://youtu.be/kntEgvWwO0k?si=D-ygyg_HteLRzh4k, trad.

²⁷⁷ Fabbri, *Around the clock*, p. 58.

²⁷⁸ Cerchiari, *Storia del musical*, p. 130.

²⁷⁹ Lanza, Moffa, Montanaro, Mottura, Vinay, Marchetti, Caprioglio, Capriolo, Radicati, Rivoir, Cagnasso, *Rodgers, Richard Charles* in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, a cura di A. Basso, *Le Biografie*, VI, p. 387.

²⁸⁰ W. Ruhlmann, *Richard Rodgers Biography* in AllMusic | Record Reviews, Streaming Songs, Genres & Bands, <https://www.allmusic.com/artist/richard-rodgers-mn0000820913#biography>, trad.

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² R. Byrnside, D. L. Root, *Rodgers, Richard (Charles)* in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, XVI, p. 90, trad.

²⁸³ Ruhlmann, *Richard Rodgers*, trad.

²⁸⁴ *Ibidem*.

come compositore di canzoni e *musical*²⁸⁵; in questi anni scrive le musiche e le parole per alcuni musical amatoriali e conduce alcune sue produzioni.²⁸⁶ L'inizio dell'attività professionale di Richard Rodgers, come accennato, si può ancorare ancor prima che inizi l'università: infatti, il fratello Mortimer, già studente della Columbia, offre a Richard l'opportunità di musicare il suo primo spettacolo.²⁸⁷ Mortimer Rodgers appartiene all'organizzazione sportiva Akron Club e decide di allestire uno spettacolo musicale per raccogliere fondi al fine di comprare sigarette da per le truppe americane che stanno combattendo nella Prima Guerra Mondiale, Richard Rodgers viene chiamato in soccorso in quanto gli altri non hanno competenze musicale e scrive così le musiche e lo spettacolo *One Minute Please* che va in scena il 29 dicembre 1917 al Grand Ballroom del Plaza Hotel.²⁸⁸ Nel 1919, Rodgers sta lavorando ad un altro spettacolo di beneficenza, *Up Stage and Down*, quando conosce Lorenz Hart, al tempo impegnato con l'organizzazione teatrale Shubert, nell'adattamento di opere teatrali tedesche in inglese.²⁸⁹ Rodgers e Hart decidono di formare un sodalizio di autori di canzoni.²⁹⁰

Richard Rodgers ha il merito di rivoluzionare l'idea del musical teatrale introducendovi elementi di modernità, soprattutto grazie al sodalizio stabilito con due scrittori e parolieri, Lorenz Hart e Oscar Hammerstein II, insieme ai quali collabora nel corso della sua lunga carriera.²⁹¹

Richard Rodgers collabora con il paroliere Lorenz Hart (1895-1943) dal 1919 al 1943, con lui scrive 29 *musical comedies* di grande successo.²⁹² Rodgers e Hart, quando si conoscono, discutono del bisogno di una buona poetica al posto delle liriche banali che ricorrono nelle canzoni popolari ed è così che decidono di collaborare.²⁹³

²⁸⁵ Lanza, Moffa, Montanaro, Mottura, Vinay, Marchetti, Caprioglio, Capriolo, Radicati, Rivoir, Cagnasso, *Rodgers*, p. 387.

²⁸⁶ Byrnside, Root, *Rodgers*, p. 90, trad.

²⁸⁷ Ruhlmann, *Richard Rodgers*, trad.

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ *Ibidem*.

²⁹¹ Lucci, *Musical*, p. 105.

²⁹² Lanza, Moffa, Montanaro, Mottura, Vinay, Marchetti, Caprioglio, Capriolo, Radicati, Rivoir, Cagnasso, *Rodgers*, p. 387.

²⁹³ Byrnside, Root, *Rodgers*, p. 90, trad.

(Rodgers parlando di Hart:) Penso che fosse un uomo estremamente abile. Sapeva più cose sulla rima di quasi tutti quelli che ho conosciuto, e amava farlo. È un'ottima forma di esibizione, perché riusciva a mettere in rima cose che nessun altro avrebbe osato toccare.²⁹⁴

Due sono essenzialmente gli aspetti più noti e distintivi che rendono innovativo lo stile di Hart: il suo arguto umorismo e la profonda disillusione che, non di rado, si manifesta come un duro cinismo.²⁹⁵

Rodgers e Hart, ottengono un primo successo pubblico quando convincono il veterano attore e produttore Lew Fields a inserire una loro canzone, “Any Old Place With You”, nel suo spettacolo *A Lonely Romeo*, in scena alla fine dell'estate del 1919: è questa la prima canzone di Rodgers ad essere presente in uno spettacolo ufficiale di Broadway. Iniziati gli studi alla Columbia, Rodgers può continuare a scrivere Varsity Show (gli spettacoli teatrali organizzati annualmente dagli studenti della Columbia University): scrive le canzoni per il varsity *Fly With Me* (in scena per quattro repliche dal 24 marzo 1920) e queste convincono Fields ad ingaggiare Rodgers & Hart per comporre le canzoni del suo successivo musical *Poor Little Ritz Girl* (Fields decide poi di sostituire metà repertorio con canzoni di Sigmund Romberg e Alex Gerber), in scena dal 28 luglio 1920.²⁹⁶ Nel 1921, Rodgers è ancora autore del Columbia Varsity Show dell'anno (diretto, tra gli altri, da Oscar Hammerstein II) e decide poi di lasciare la Columbia per iscriversi all'Institute of Musical Art (poi rinominato Juilliard), dove studia musica fino al 1923.²⁹⁷ Durante questo periodo, Rodgers e Hart scrivono canzoni per alcuni spettacoli amatoriali e lavorano insieme a Herbert Fields (figlio di Lew), all'opera teatrale *The Melody Man* che debutta nel maggio del 1924.²⁹⁸ Terminati gli studi, Richard Rodgers pensa ora di abbandonare la carriera musicale ed accettare un'offerta di lavoro come venditore; ma, la Theatre Guild chiede a lui e al suo collega Hart di scrivere le canzoni per uno spettacolo di beneficenza, una rivisitazione musicale chiamata *The Garrick Gaieties*²⁹⁹ che segna il

²⁹⁴ R. Rodgers, *Remembering Lorenz Hart | Rodgers & Hammerstein: In Their Own Word*, Rodgers & Hammerstein, YouTube, 2 maggio 2023, https://youtu.be/jwUtAaPP8l0?si=C5olkY1BifCRu_f, trad.

²⁹⁵ T. Teachout, *Broadway's Tiny Giant. The bleak beauty of Lorenz Hart* in *Commentary*, Aprile 2017, <https://www.commentary.org/articles/terry-teachout/broadways-tiny-giant/>, trad.

²⁹⁶ Ruhlmann, *Richard Rodgers*, trad.

²⁹⁷ *Ibidem*.

²⁹⁸ *Ibidem*.

²⁹⁹ *Ibidem*.

loro primo successo.³⁰⁰ *The Garrick Gaieties* debutta il 17 maggio 1925 e riscuote un ampio successo popolare tanto che gli viene data una regolare programmazione commerciale.³⁰¹ Dalla colonna sonora di questo spettacolo, due canzoni hanno grande successo e vengono registrate da gruppi ed orchestre (si tratta di “Manhattan” e “Sentimental Me”).³⁰² A tal proposito, possiamo ricordare che Rodgers, così come Jerome Kern e Cole Porter, preferisce che le sue canzoni vengano eseguite sul palcoscenico, esattamente come sono state scritte e non riarrangiate da gruppi da ballo o reinterpretate da cantati pop su disco, anche se queste riproduzioni contribuiscono alla diffusione e al successo del suo lavoro.³⁰³

Successivamente, in *Dearest Enemy* (1925), Rodgers e Hart si allontanano dal *song-and-dance musical format* verso una forma di musical che include una musica e un intreccio con temi e personaggi più impegnati.³⁰⁴ La coppia talvolta lavora su libretti di altri autori e quindi Hart si limita a scrivere le parole delle canzoni, ricordiamo ad esempio *A Connecticut Yankee* del 1927, tratto da un racconto di Mark Twain.³⁰⁵ Tra il 1926 e il 1930 Rodgers e Hart sono gli autori di alcune delle canzoni più popolari in America, producono 14 spettacoli (di cui tre per Londra) e numerose altre canzoni per altre produzioni (musical e riviste).³⁰⁶ Ad eccezione di *A Connecticut Yankee*, nessuno dei lavori di Rodgers & Hart di questi anni è memorabile come spettacolo, ma il loro operato regala canzoni che divengono successi discografici e degli standard.³⁰⁷

Dall'inizio dell'era del cinema sonoro, diversi spettacoli di Rodgers & Hart vengono adattati per il grande schermo, spesso molto modificati.³⁰⁸ Come abbiamo visto, in questo periodo gli studi cinematografici si interessano agli autori di Broadway e Rodgers e Hart non fanno eccezione: dal 1930 Rodgers e Hart iniziano a lavorare regolarmente ad Hollywood, firmano un contratto con la Warner Bros, ma alla fine lavorano per diversi studi cinematografici.³⁰⁹ Durante la loro attività a Hollywood (1930-34) Rodgers e Hart

³⁰⁰ Byrnside, Root, *Rodgers*, p. 90, trad.

³⁰¹ Ruhlmann, *Richard Rodgers*, trad.

³⁰² *Ibidem*.

³⁰³ *Ibidem*.

³⁰⁴ Byrnside, Root, *Rodgers*, p. 90, trad.

³⁰⁵ Mancioti, *I cinque grandi*, p. 254.

³⁰⁶ Byrnside, Root, *Rodgers*, p. 90, trad.

³⁰⁷ Ruhlmann, *Richard Rodgers*, trad.

³⁰⁸ *Ibidem*.

³⁰⁹ *Ibidem*.

scrivono canzoni e colonne sonore per i film parlanti e musicali³¹⁰ e non presentano nessun nuovo spettacolo a Broadway (va anche ricordato che durante la Depressione diviene più difficile allestire spettacoli)³¹¹. Il loro primo film importante è *The Hot Heiress* del 1931, ma il più noto musical cinematografico a cui Rodgers e Hart lavorano è *Love Me Tonight* con Maurice Chevalier³¹² e Jeanette MacDonald uscito nel 1932 e contenente successi canori “Love Me Tonight”, “Lover”, “Isn’t It Romantic” e “Mimi”.³¹³ L’ultimo successo significativo a Hollywood per Rodgers e Hart è il film *Mississippi* del 1935, interpretato da Bing Crosby (che incide le celebri “Soon” e “It’s Easy To Remember”).³¹⁴ Del loro periodo hollywoodiano, possiamo poi ricordare la popolare canzone composta da Rodgers & Hart “Blue Moon”.³¹⁵ La storia di questa canzone, divenuta uno standard, è particolare: inizialmente intitolata “Prayer” e scritta per il film *Hollywood Revue*, viene tagliata prima della distribuzione; con un nuovo testo diviene “The Bad in Every Man” (inclusa nel film *Manhattan Melodrama* del 1934) per poi essere di nuovo riscritta nel testo, sempre da Hart, e pubblicata indipendentemente con il titolo “Blue Moon”, la quale ottiene registrazioni di successo (da parte, tra gli altri, anche di Elvis Presley nel 1956).³¹⁶³¹⁷

Non riscuotendo più un grande successo nel Cinema, ed essendo Rodgers disincantato dall’etica lavorativa lassista e dal basso status che gli autori di canzoni hanno ad Hollywood³¹⁸, il duo di autori decide di tornare a New York dove realizzano un musical per il teatro, *Jumbo* (1935)³¹⁹, la cui colonna sonora, comprendente “Little Girl Blue”, “The Most Beautiful Girl in the World” e “My Romance”, manca di diventare uno dei successi dell’epoca a causa del divieto da parte del produttore di trasmetterla in radio.³²⁰ Rodgers e Hart iniziano ora a scrivere i libretti per gli spettacoli oltre che alle parole per le canzoni, tornando alla commedia musicale ma in una forma più sofisticata.³²¹ Nei

³¹⁰ Byrnside, Root, *Rodgers*, p. 90, trad.

³¹¹ Ruhlmann, *Richard Rodgers*, trad.

³¹² *Songwriters Bio: Richard Rodgers* in Rodgers & Hammerstein | The Official Website, <https://rodgersandhammerstein.com/>, trad.

³¹³ Ruhlmann, *Richard Rodgers*, trad.

³¹⁴ *Ibidem*.

³¹⁵ *Ibidem*.

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ Cfr. T. Gioia, *Gli standard del Jazz. Una guida al repertorio*, Torino, EDT/Siena Jazz, 2015, pp. 35-36.

³¹⁸ Ruhlmann, *Richard Rodgers*, trad.

³¹⁹ Byrnside, Root, *Rodgers*, p. 90, trad.

³²⁰ Ruhlmann, *Richard Rodgers*, trad.

³²¹ Byrnside, Root, *Rodgers*, p. 90, trad.

successivi sette anni, Rodgers e Hart realizzano nove nuovi musical; gli spettacoli di questa seconda fase teatrale della loro collaborazione sono i più conosciuti, dato anche il fatto che molti vengono adattati a film.³²² *On your Toes* (1936) contiene la prima canzone orchestrale estesa di Rodgers e una delle sue migliori canzoni: “There’s a Small Hotel”³²³ che sale in vetta alle classifiche grazie all’incisione di Hal Kemp & His Orchestra.³²⁴ Ancora, *Babes in Arms* del 1937, è ricco di canzoni destinate a divenire standard: “I Wish I Were in Love Again”, “The Lady Is a Tramp”, “My Funny Valentine” e “Where or When” (che torna alla ribalta negli anni Sessanta).³²⁵ Possiamo poi ricordare i musical *I Married an Angel* (1938)³²⁶ e *Too Many Girls* (1939).³²⁷ Il musical più audace di Rodgers & Hart è senz’altro rappresentato da *Pal Joey* (1940): la sua realistica, cinica e immorale storia, i personaggi sgradevoli e le liriche suggestive, scioccano il pubblico³²⁸: protagonista è un cantante di night di Chicago che sfrutta il proprio successo presso il pubblico femminile e si fa mantenere da una matura protettrice per raggiungere la fama.³²⁹ In *Pal Joey*, Rodgers e Hart sovvertono l’approccio convenzionale dello spettacolo-tipo di Broadway verso la sfera sentimentale, includendo elementi etici e di costume come il cinismo, la libertà nelle relazioni sessuali e l’adulterio.³³⁰ La rappresentazione del ’40 è un fiasco (ha però il merito di rendere celebre Gene Kelly, che interpreta il ruolo del protagonista³³¹), ma il revival del 1952³³² e la trasposizione cinematografica del 1957³³³

³²² Ruhlmann, *Richard Rodgers*, trad.

³²³ Byrnside, Root, *Rodgers*, p. 90, trad.

³²⁴ Ruhlmann, *Richard Rodgers*, trad.

³²⁵ *Ibidem*.

³²⁶ Il 26 settembre 1938, Richard Rodgers e Lorenz Hart sono sulla copertina della rivista Time (Vol. XXXII No. 13). Il numero contiene l’articolo *Theater: The Boys From Columbia* che parla del successo dei loro musical e ripercorre la vita e la carriera del duo fin dai tempi della Columbia; è consultabile online all’indirizzo <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,788806,00.html>.

³²⁷ *Ibidem*.

³²⁸ Byrnside, Root, *Rodgers*, p. 90, trad.

³²⁹ Mancioti, *I cinque grandi*, p. 254.

³³⁰ Cerchiari, *Storia del musical*, p. 252.

³³¹ Ivi, p. 249.

³³² La registrazione in studio della colonna sonora da parte della Columbia Record nel 1950 contribuisce alla realizzazione di un revival a Broadway che ha ancora più successo della produzione originale. Nella trasposizione cinematografica del 1957, da cui viene tratto un nuovo album di colonne sonore, protagonista è Frank Sinatra. Cfr. W. Ruhlmann, *Richard Rodgers Biography*, trad.

³³³ Cfr. J. Lindberg, *Il Adapting Pal Joey: Postwar Anxieties and the Playmate in The Oxford Handbook of Musical Theatre Screen Adaptations*, a cura di D. Broomfield-McHugh, Oxford, Oxford University Press, 2019.

sono un successo.³³⁴ L'ultimo successo del duo Rodgers e Hart, infine, è rappresentato da *By Jupiter* del 1942.³³⁵

Già a partire dagli anni Trenta, Rodgers trova sempre più difficile lavorare con Hart: dipendente dall'alcol, il paroliere diviene sempre più inaffidabile e Rodgers si trova a volte a dover finire da solo le parole delle canzoni.³³⁶ Il lavoro al citato *By Jupiter* da parte di Hart è possibile solo grazie al fatto che Rodgers prende una stanza all'ospedale dove Hart è in convalescenza da una malattia causata dall'alcol.³³⁷ Dopo quest'opera, vedremo successivamente, Rodgers torna a lavorare con Hart solo per la messa in rivista di un loro precedente lavoro. Lorenz Hart muore di polmonite nel 1943, dopo aver firmato con Richard Rodgers quasi 30 musical teatrali, con altrettanti film e trasposizioni dei loro spettacoli teatrali.³³⁸ Nel 1948 viene realizzato un film biografico sul duo, *Words and Music*³³⁹ nel quale la biografia di Rodgers e Hart è molto romanzata, ma contiene molte canzoni classiche degli autori e l'album della colonna sonora (con Mickey Rooney che nel film interpreta Hart, Judy Garland e Lena Horne) rimane in cima alle classifiche per sei settimane.³⁴⁰

2.2 Oscar Hammerstein II: gli inizi, l'incontro con Richard Rodgers fino al trionfo con *Oklahoma!* (1943)

Quando Hart muore, Richard Rodgers inizia la collaborazione con Oscar Hammerstein II che dura fino al 1960 (anno della morte di Hammerstein).³⁴¹

Oscar Hammerstein II nasce il 12 luglio 1895 a New York³⁴², come Oscar Greeley Clendenning Hammerstein, in seguito abbandona il secondo nome adottando il "II".³⁴³ Suo padre, William, è un manager teatrale e, per molti anni, direttore dell'Hammerstein's

³³⁴ Byrnside, Root, *Rodgers*, p. 90, trad.

³³⁵ Mancioti, *I cinque grandi*, p. 254.

³³⁶ Ruhlmann, *Richard Rodgers*, trad.

³³⁷ *Ibidem*.

³³⁸ Byrnside, Root, *Rodgers*, p. 90, trad.

³³⁹ *Ibidem*.

³⁴⁰ Ruhlmann, *Richard Rodgers*, trad.

³⁴¹ Lanza, Moffa, Montanaro, Mottura, Vinay, Marchetti, Caprioglio, Capriolo, Radicati, Rivoir, Cagnasso, *Rodgers*, p. 387.

³⁴² *Songwriters Bio: Oscar Hammerstein II* in Rodgers & Hammerstein | The Official Website, <https://rodgersandhammerstein.com/>, trad.

³⁴³ J. Layne, *Oscar Hammerstein II Biography* in AllMusic | Record Reviews, Streaming Songs, Genres & Bands, <https://www.allmusic.com/artist/oscar-hammerstein-ii-mn0000804858>, trad.

Victoria, al tempo il più noto teatro di vaudeville; inoltre, suo zio Arthur Hammerstein, è un importante produttore di Broadway e suo nonno, Oscar Hammerstein, è stato un celebre impresario operistico.³⁴⁴

Hammerstein inizia la sua carriera di paroliere durante gli studi di legge alla Columbia University, scrivendo testi per i Varsity Shows.³⁴⁵ I suoi primi lavori includono commedie musicali scritte, anche, in collaborazione di un laureando della Columbia di sette anni più giovane: si tratta proprio di Richard Rodgers, con il quale, e con il suo compagno di corso Lorenz Hart, realizza lo spettacolo universitario del 1920 *Fly With Me*.³⁴⁶ Infatti, Rodgers ricorda³⁴⁷ che appena inizia la Columbia, Hammerstein scrive per lui un paio di testi, che poi avrebbe musicato, per il primo spettacolo universitario al quale partecipa. Hammerstein afferma che lui e Rodgers scrivono insieme la canzone “There’s Always Room for One More”, mentre tutti i testi delle altre canzoni vengono scritte da Lorenz Hart.³⁴⁸

Il primo incontro tra Richard Rodgers e Hammerstein II, in realtà, risale a prima che Rodgers frequentasse la Columbia University: infatti, come ricordato da entrambi³⁴⁹, un giorno Richard assiste, insieme al fratello Mortimer che già frequenta la Columbia, a un Varsity Show dell’università. È il 28 marzo 1917, Rodgers è quattordicenne e assiste al Columbia Varsity Show *Home, James*³⁵⁰, e al termine dello spettacolo il fratello gli presenta Oscar Hammerstein II, studente alla Columbia, autore della trama e dei testi e interprete nello Show.³⁵¹

Dopo la laurea in Legge del 1916, Hammerstein inizia la gavetta come aiuto-regista con lo zio Arthur e, entrato nell’ambiente teatrale, inizia a collaborare con i maggiori compositori americani di musica leggera.³⁵² La prima opera di Hammerstein è *The Light* del 1919, prodotta da suo zio e rimasta in scena per sole quattro rappresentazioni.³⁵³

³⁴⁴ *Ibidem*.

³⁴⁵ *Ibidem*.

³⁴⁶ *Ibidem*.

³⁴⁷ Rodgers in *A Promising Partnership*, trad.

³⁴⁸ *Ibidem*.

³⁴⁹ *Ibidem*.

³⁵⁰ È possibile consultare online un archivio dei Varsity Show della Columbia University all’indirizzo <https://www.thevarsityshow.com/past-shows>.

³⁵¹ Ruhlmann, *Richard Rodgers*, trad.

³⁵² Lanza, Moffa, Montanaro, Mottura, Vinay, Marchetti, Caprioglio, Capriolo, Radicati, Rivoir, Cagnasso, *Hammerstein, Oscar Greeeley Clendanning* in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Le Biografie*, a cura di A. Basso, III, pp. 437-438.

³⁵³ *Songwriters Bio: Oscar Hammerstein II*, trad.

Imperterrita, Hammerstein continua a scrivere sia libretti che testi per spettacoli, collaborando principalmente con Otto Harbach.³⁵⁴ Il suo primo successo, scritto insieme a Harbach, Vincent Youmans e Harbert Stothart è *Wildflower* del 1923.³⁵⁵ Hammerstein collabora con alcuni dei più grandi compositori del suo tempo, con i quali riesce a dare nuovo vigore alla forma d'arte dell'operetta, a tal proposito possiamo citare: *Rose Marie* (con le musiche di Rudolf Friml), *The Desert Song* e *The New Moon*, musicate da Sigmund Romberg e *Song Of the Flame* (musiche di George Gershwin).³⁵⁶ Successivamente, insieme a Jerome Kern, Hammerstein scrive otto musical, tra i quali *Sweet Adeline*, *Music in the Air* e, naturalmente, il loro citato capolavoro *Show Boat*.³⁵⁷ A proposito della musica di Kern, Hammerstein afferma che:

[...] le sue canzoni sono semplici. Una semplice, dritta linea melodica è ciò che caratterizza il suo lavoro. Eppure, era un uomo molto complesso (...) Era molto, molto minuzioso e mi ha insegnato a prestare una grande attenzione ai dettagli, anche se, il pubblico può non essere del tutto consapevole dei piccoli dettagli che inserisci. Un accumulo di dettagli li può far sentire a proprio agio.³⁵⁸

L'ultimo musical di Hammerstein prima di intraprendere una collaborazione esclusivamente con Richard Rodgers, è *Carmen Jones* (1943), una rivisitazione dell'opera *Carmen* di Georges Bizet, che riscuote un grande plauso.³⁵⁹

Durante gli anni in cui Hammerstein vuole ridefinire i canoni dell'operetta, Richard Rodgers e Lorenz Hart sfidano le norme della commedia musicale, con spettacoli che stabiliscono «nuovi standard di arguzia, raffinatezza e innovazione».³⁶⁰

La collaborazione di Rodgers con Hammerstein è ancora più straordinaria di quella con Hart: porta alla realizzazione di una serie di musical che godono di un successo artistico, critico e finanziario senza precedenti.³⁶¹ La loro sfavillante carriera insieme, la

³⁵⁴ Lanza, Moffa, Montanaro, Mottura, Vinay, Marchetti, Caprioglio, Capriolo, Radicati, Rivoir, Cagnasso, *Hammerstein*, pp. 437-438.

³⁵⁵ *Ibidem*.

³⁵⁶ *Songwriters Bio: Oscar Hammerstein II*, trad.

³⁵⁷ *Ibidem*.

³⁵⁸ O. Hammerstein II, *Remembering Jerome Kern | Rodgers & Hammerstein: In Their Own Words*, Rodgers & Hammerstein YouTube, 27 gennaio 2023, <https://youtu.be/Nyhi5rya9rE?si=D7M-1aIV7WHA9s1f>, trad.

³⁵⁹ *Songwriters Bio: Oscar Hammerstein II*, trad.

³⁶⁰ *Ibidem*.

³⁶¹ Byrnside, Root, *Rodgers*, p. 90, trad.

collaborazione più di successo della storia di Broadway³⁶², inizia con il musical *Oklahoma!* nel 1943, considerato uno dei capolavori del teatro musicale americano e denominato il primo musical americano vernacolare.³⁶³ Richard Rodgers, in realtà, contatta Hammerstein già nel 1942: Rodgers è preoccupato per Hart la cui salute sta degenerando velocemente; crede che non potrà lavorare ancora a lungo e sente di poter contare su Hammerstein, nel quale vede un enorme talento, come futura direzione.³⁶⁴ Hammerstein è molto interessato, l'idea gli piace e crede che potranno andare d'accordo, per cui i due autori si accordano che se e quando il tempo sarebbe venuto, quando Hart non sarebbe più stato in grado di lavorare, avrebbero iniziato a lavorare insieme.³⁶⁵ Il tempo giunge quando Rodgers viene contattato (dalla Theatre Guild³⁶⁶³⁶⁷) per realizzare la trasposizione in musical della commedia *Green Grow the Lilacs* di Lynn Riggs³⁶⁸, un'opera teatrale sulla vita nel Territorio Indiano all'inizio del Secolo.³⁶⁹ Hart non è interessato a questo genere di soggetto e i due si accordano nel lavorare con collaboratori esterni per la prima volta dopo vent'anni.³⁷⁰ Hart, inoltre, non è in condizioni di lavorare (muore proprio nel 1943), e così Rodgers chiede ad Hammerstein se è interessato a collaborare con lui in questo progetto che vede l'adattamento musicale di *Green Grow the Lilacs* ed Hammerstein, naturalmente, accetta.³⁷¹ L'inizio di questa collaborazione, tuttavia, non è accolto con entusiasmo da tutti: c'è una sorta di superstizione, da parte di alcuni membri dello show business, che credono che dopo che qualcuno ha lavorato con lo stesso uomo per ventiquattro anni (come è stato per Rodgers con Hart), non poteva semplicemente trovarsi con un nuovo partner.³⁷² Ma questa superstizione è presto destinata a dissolversi.

³⁶² *Songwriters Bio: Oscar Hammerstein II*, trad.

³⁶³ Byrnside, Root, *Rodgers*, p. 90, trad.

³⁶⁴ Rodgers, *A Promising Partnership*, trad.

³⁶⁵ *Ibidem*.

³⁶⁶ Ruhlmann, *Richard Rodgers*, trad.

³⁶⁷ Le sue produzioni impegnative e anticonvenzionali fanno del Theatre Guild uno dei teatri del cosiddetto "off-Broadway": con questo termine, si intende, in generale, la categoria di spettacoli più orientati verso l'innovazione. I lavori off-Broadway, oltre a una differenziazione nei contenuti rispetto alla scena mainstream della *musical comedy* e a prevedere spese di produzione e allestimento minori, sono allestiti in sale teatrali di New York distanti dalla quarantaduesima strada. L. Cerchiari, *Storia del musical*, pp. 240-241 e Cfr. V. Cavazzuti, F. Fussi, A. F. Galeano, *La voce nel Musical*, pp. 52-53.

³⁶⁸ Ruhlmann, *Richard Rodgers*, trad.

³⁶⁹ *Ibidem*.

³⁷⁰ *Ibidem*.

³⁷¹ Rodgers, *A Promising Partnership*, trad.

³⁷² *Ibidem*.

Similarmente a *Pal Joey* di Rodgers e Hart e a *Show Boat* di Kern e Hammerstein, il primo musical di Rodgers e Hammerstein è un'innovativa pietra miliare, dove musical comedy e operetta si fondono nel genere completamente nuovo della commedia musicale.³⁷³ Si è spesso affermato che con *Oklahoma!* l'arte di Broadway ha raggiunto una nuova integrità, un vero coordinamento di tutti i suoi elementi costitutivi.³⁷⁴ Molti critici non sono d'accordo con questa affermazione, sostenendo che questo status del musical era già stato raggiunto con *Show Boat*.³⁷⁵ Altri ancora, affermano che lo stesso Rodgers si era già avvicinato a questo ideale con *Pal Joey* nel 1940.³⁷⁶ Comunque sia, Rodgers fin dal 1939 insiste sul fatto che le partiture siano visti più che semplici medley di brani, successi isolati o numeri musicali distinti.³⁷⁷ L'approccio di Rodgers è contrario, si può dire, a quello di Irving Berlin che rimane in gran parte soddisfatto del concetto di uno spettacolo come una collezione di efficaci numeri indipendenti, ognuno dei quali si spera possa ottenere anche un successo extra teatrale.³⁷⁸ Rodgers vede il teatro musicale e la responsabilità del compositore nei suoi confronti in modo diverso³⁷⁹: in *How to Write Music in No Easy Lessons: A Self-Interview*, apparsa nell'ottobre del 1939 nel fascicolo *Theatre Arts*, afferma: "Io scrivo spartiti e non numeri musicali isolati; pertanto la specifica canzone in questione deve riportare una familiare somiglianza con il resto del materiale musicale dello spettacolo."³⁸⁰ È senz'altro determinante, in questa rivoluzione, anche il fatto che il paroliere Oscar Hammerstein II sia un prolifico drammaturgo, capace di incorporare i sentimenti dei personaggi nei testi delle sue canzoni.³⁸¹ Inoltre, Hammerstein dimostra che le canzoni possono essere divertenti oltre che teatrali e fondamentali per lo sviluppo del dramma e non solo sa dare ai performer qualcosa da

³⁷³ *Songwriters Bio: Oscar Hammerstein II*, trad.

³⁷⁴ E. Green, *What Gives Musical Theatre Musical Integrity? An Analysis of the Opening Scene of South Pacific* in *Journal of Dramatic Theory and Criticism University of Kansas*, 2006, <https://journals.ku.edu/jdtc/article/view/3561/3437>, consultato il 1 marzo 2024, p. 75, trad.

³⁷⁵ *Ibidem*.

³⁷⁶ *Ibidem*.

³⁷⁷ *Ibidem*.

³⁷⁸ *Ibidem*.

³⁷⁹ *Ibidem*.

³⁸⁰ R. Rodgers, *How to Write Music in No Easy Lessons: A Self-Interview* in *Theatre Arts*, Vol. 23 N. 10, 1939, in Internet Archive, https://archive.org/details/sim_theatre-arts_1939-10_23_10/page/746/mode/2up, pp. 741-746, trad.

³⁸¹ V. E. Higuera Rodríguez, *De Oklahoma! A Tick Tick... Boom! La evolución del musical desde la edad de Oro hasta las obras rock de Jonathan Larson* in *Revista Latente*, 2022 in Riull Repositorio Institucional Universidad de La Laguna, <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/28650>, p. 239, trad.

eseguire, ma coinvolge il pubblico in un modo del tutto nuovo.³⁸² Tutto ciò si lega all'evocativa musica di Rodgers che sembra avere un talento naturale nel trasmettere emozioni.³⁸³ Il titolo stesso *Oklahoma!* diviene un termine di richiamo che significa «l'opera che ha cambiato la forma».³⁸⁴

Vincitore del Pulitzer nel 1944³⁸⁵, *Oklahoma!* ha lo «spirito all'aria aperta» (come definito dallo stesso Rodgers)³⁸⁶ e racconta una storia che richiama la tradizione nazionale di inizio secolo e le vicende della Frontiera, di contadini e cowboys, con al centro della vicenda una ragazza incerta sulla scelta dell'uomo della sua vita, sarà poi il destino a guidarla in questa decisione.³⁸⁷ È stato affermato, a questo proposito, che Rodgers e Hammerstein hanno trasformato la narrazione di *Green Grow the Lilacs* in una celebrazione della nazione attraverso l'unione di coppie romantiche, contadini e mandriani, e i territori indiani e dell'Oklahoma.³⁸⁸

Oklahoma! segna un importante cambiamento in termini di produzione, in particolare nel rapporto tra compositore e paroliere: prima di *Oklahoma!* Richard Rodgers scrive le musiche e poi Lorenz Hart le parole (questa era da tempo la prassi di tutti i cantautori americani³⁸⁹) ora, invece, si parte dalla storia, dalle parole e il compositore si ispira ad esse per comporre le musiche.³⁹⁰ Hammerstein vuole avere la possibilità di creare un intero testo per ogni numero musicale e forse è proprio questa procedura invertita che è ciò che ha fatto emergere un suono completamente nuovo in Rodgers o, forse è stato il materiale stesso.³⁹¹ Inoltre, Rodgers e Hammerstein intervengono anche sulla scelta degli interpreti, suggerendo (e forse non solo per ragioni economiche) l'ingaggio di interpreti semiconosciuti.³⁹²

³⁸² M. E. Horowitz, *The craft of making art: The creative processes of eight musical theatre songwriters in Studies in Musical Theatre*, Vol. 7, N. 2, 2013, in Academia.edu, https://www.academia.edu/9139544/The_Craft_of_Making_Art, consultato il 1 marzo 2024, p. 265, trad.

³⁸³ Ivi, p. 240.

³⁸⁴ E. Mordden, *Beautiful Mornin' The Broadway Musical in the 1940s*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 78, trad.

³⁸⁵ Lanza, Moffa, Montanaro, Mottura, Vinay, Marchetti, Caprioglio, Capriolo, Radicati, Rivoir, Cagnasso, Rodgers, p. 387.

³⁸⁶ Ross, *Il resto è rumore*, p. 457.

³⁸⁷ Mancioti, *I cinque grandi*, p. 255.

³⁸⁸ D. Galella, *Redefining America, Arena Stage, and Territory Folks in a Multiracial 'Oklahoma!'* in *Theatre journal*, Washington, 2015, p. 214, trad.

³⁸⁹ Mordden, *Beautiful Mornin'*, p. 73, trad.

³⁹⁰ Cerchiari, *Storia del musical*, p. 233.

³⁹¹ Mordden, *Beautiful Mornin'*, p. 73, trad.

³⁹² Cerchiari, *Storia del musical*, p. 233.

Nei primi tempi, trovare un biglietto per lo spettacolo è come vincere la lotteria. Il fattore di campagna di Hammerstein gliene chiede due, per il figlio e la sua fidanzata, che decidono di sposarsi e di festeggiare così il matrimonio. “Quando si sposano?” chiede Hammerstein. “Il giorno dei biglietti, signore”, risponde il fattore.³⁹³

Oklahoma! ha un successo straordinario e diviene il musical teatrale più popolare nella storia di Broadway fino a quel momento³⁹⁴: dopo il debutto sulle scene newyorchesi il 31 marzo 1943³⁹⁵, ha oltre 2200 repliche consecutive (rimane in scena per più di cinque anni), mentre l’edizione londinese del 1947 conta 1500 repliche.³⁹⁶ «Ripreso più volte in tutto il mondo, è rimasto l’esempio proverbiale e insuperabile del genere».³⁹⁷ Alla prima assiste anche Lorenz Hart che, dopo il sipario finale, dice gentilmente a Rodgers «Questo tuo spettacolo andrà avanti per sempre».³⁹⁸ Ha inizio quella che alcuni critici definiscono l’Età d’Oro del musical: da questo momento in poi, il musical classico di Broadway si trasforma completamente, gettando le basi per il musical contemporaneo che è sopravvissuto fino ai giorni nostri.³⁹⁹

Inoltre, *Oklahoma!* segna una rivoluzione anche nel settore discografico quando Rodgers e Hammerstein permettono alla Decco Records di registrare un album di canzoni dello spettacolo eseguite dal cast originale.⁴⁰⁰ Ciò è esemplificativo del fatto che il musical di Broadway si sta trasformando non solo sul piano teatrale o coreografico, ma anche in ambito puramente musicale: infatti, tra la fine degli anni Trenta e l’inizio degli anni Quaranta, la produzione discografica inizia ad avere la meglio rispetto all’editoria musicale, vantaggio che è dato anche da un’altra importante trasformazione: l’avvento dei 33 e 45 giri.⁴⁰¹ Anche grazie a queste innovazioni «si assiste ad una trasformazione

³⁹³ Camerino, *C’era una volta Broadway*, p. 125.

³⁹⁴ Ruhlmann, *Richard Rodgers Biography*, trad.

³⁹⁵ Lo spettacolo va in scena per la prima volta allo Shubert Theatre di New Haven nel marzo 1943 con il titolo *Away We Go!*, per poi debuttare al St. James Theatre di New York con il titolo definitivo. L. Cerchiarì, *Storia del Musical*, p. 232.

³⁹⁶ Mancioti, *I cinque grandi*, p. 254.

³⁹⁷ *Ibidem*.

³⁹⁸ *Rodgers And Hammerstein* in Columbia250 (sito creato per celebrare i 250° della Columbia University, giugno 2003 – dicembre 2004), https://c250.columbia.edu/c250_celebrates/remarkable_columbians/roddgers_hammerstein.html, trad.

³⁹⁹ Higuera Rodríguez, *De Oklahoma! A Tick Tick... Boom!*, p. 239, trad.

⁴⁰⁰ Ruhlmann, *Richard Rodgers*, trad.

⁴⁰¹ Cerchiarì *Storia del Musical*, pp. 234-235.

epocale, il passaggio dall'epoca degli autori a quella degli interpreti»⁴⁰²: se nella prima metà del secolo i protagonisti sono gli autori che sanno scrivere brani – canzoni interpretabili e interpretati da molti musicisti diversi, nella seconda metà del Novecento, è il ruolo dell'interprete ad acquisire maggiore rilevanza e a sostituire in notorietà l'autore che, ovviamente, continua ad esistere e lavorare in questo processo, ma non ne rappresenta più il fulcro.⁴⁰³

La gloria di *Oklahoma!* non segna immediatamente la fondazione esclusiva del duo Rodgers & Hammerstein: Rodgers torna a lavorare con Hart ad una versione rivista di *A Connecticut Yankee* (Hart muore cinque giorni dopo la prima) e Hammerstein lavora al citato adattamento in lingua inglese per il teatro musicale dell'opera *Carmen*.⁴⁰⁴ Dopo il trionfo di *Carmen Jones* di Hammerstein e con *Oklahoma!* che continua a riscuotere plauso, Rodgers propone ad Hammerstein di rendere permanente la loro collaborazione.⁴⁰⁵

2.3 Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II: la loro carriera insieme

Gli passo un testo e mi tolgo di mezzo.⁴⁰⁶

(Hammerstein parlando di Rodgers)

È un lavoratore meticoloso e duro, eppure si aggira per ore e a volte per giorni nell'erba della sua fattoria prima di riuscire a mettere una parola su carta.⁴⁰⁷

(Rodgers parlando di Hammerstein)

Rodgers e Hammerstein decidono di fondare una casa editrice, la Williamson Music⁴⁰⁸ (chiamata così dal nome dei loro padri, entrambi chiamati William⁴⁰⁹), per pubblicare sia le loro musiche che quelle altrui⁴¹⁰ e la prima pubblicazione è proprio la colonna sonora

⁴⁰² Ivi, p. 235.

⁴⁰³ *Ibidem*.

⁴⁰⁴ Ruhlmann, *Richard Rodgers*, trad.

⁴⁰⁵ *Ibidem*.

⁴⁰⁶ Columbia250, *Rodgers And Hammerstein*, trad.

⁴⁰⁷ *Ibidem*.

⁴⁰⁸ Cfr. J. S. Gordon, *The Business of America: Rodgers & Hammerstein, Inc.* in *America Heritage*, Vol. 41, 6, 1990, <https://www.americanheritage.com/rodgers-hammerstein-inc>.

⁴⁰⁹ *Songwriters Bio: Oscar Hammerstein II*, trad.

⁴¹⁰ Lanza, Moffa, Montanaro, Mottura, Vinay, Marchetti, Caprioglio, Capriolo, Radicati, Rivoir, Cagnasso, *Rodgers*, p. 387.

di *Oklahoma!*.⁴¹¹ Nel 1944, iniziano a produrre spettacoli a New York e, dal 1950 anche a Londra.⁴¹² I due contribuiscono con sei canzoni al film *State Fair* (1945), inoltre scrivono i musical *Carousel* (1945) e *Allegro* (1947).⁴¹³ Il film *State Fair* viene scritto a cavallo tra i due musical citati del duo; si tratta di un remake musicale e tra le sei canzoni scritte da Rodgers & Hammerstein, una è vincitrice del Premio Oscar: si tratta di “It Might Well Be Spring”.⁴¹⁴ Per quanto riguarda i musical citati, *Carousel* include un soliloquio operistico e diverse canzoni di successo; *Allegro* è più uno sperimentale dramma psicologico ed ha meno successo.⁴¹⁵ *Carousel* è tratto dalla famosa commedia scritta nel 1919 da Ferenc Molnár, *Liliom* (tradotta da Hart⁴¹⁶) e vede come protagonista, nel musical, Billy, un conquistatore di Luna-Park che finisce nei guai e si uccide, ma il cielo gli concede di tornare sulla terra per rivedere la figlia, e così che l’impertinente Billy decide di rubare una stella da donare alla bambina.⁴¹⁷ *Caurosel* è estremamente moderno sia dal punto di vista drammaturgico che musicale.⁴¹⁸ Debuttera il 19 aprile 1945 e viene rappresentato 890 volte, inoltre, ne viene realizzato un album (con il cast originale) che rimane per sei settimane al primo posto nella classifica degli album appena creata dalla Billboard.⁴¹⁹ Tra i brani di *Carousel* ricordiamo i successi “If I Loved You” e “You’ll Never Walk Alone” (incisa anche da Frank Sinatra).⁴²⁰ Questo musical vanta anche quattro rivisitazioni in classifica negli anni Sessanta.⁴²¹ Tornati a Broadway dopo il lavoro per il cinema con *State Fair*, Rodgers e Hammerstein il 10 ottobre 1947 lanciano *Allegro* che rappresenta la loro prima delusione commerciale, nonostante oltre le 300 repliche e il successo della canzone “So Far”.⁴²² Non solo, come riportato dall’articolo *The Theater: The Careful Dreamer* pubblicato su Time il 20 ottobre 1947 (Vol. L No. 16, numero che porta in copertina proprio Hammerstein), *Allegro* fa parlare di sé per molto tempo, diversi critici ne rimangono entusiasti (Brooks Atkinson del Times lo trova una cosa di «grande bellezza e purezza [a cui] manca solo lo splendore finale di un’opera d’arte perfetta») e si

⁴¹¹ Byrnside, Root, *Rodger*, p. 90, trad.

⁴¹² *Ibidem*.

⁴¹³ *Ibidem*.

⁴¹⁴ Ruhlmann, *Richard Rodgers*, trad.

⁴¹⁵ Byrnside, Root, *Rodgers*, p. 90, trad.

⁴¹⁶ Ruhlmann, *Richard Rodgers*, trad.

⁴¹⁷ Mancioti, *I cinque grandi*, p. 255.

⁴¹⁸ *Ibidem*.

⁴¹⁹ Ruhlmann, *Richard Rodgers*, trad.

⁴²⁰ *Ibidem*.

⁴²¹ *Ibidem*.

⁴²² *Ibidem*.

congratolano con Hammerstein che per la prima volta scrive il libretto e sente di aver messo sé stesso in uno spettacolo.⁴²³

Nel 1949 è la volta di *South Pacific*, altro musical che ottiene un successo internazionale, vince diversi Tony Award⁴²⁴ e il Premio Pulitzer per la trama e molte delle sue canzoni divengono molto popolari (“Some Enchanted Evening”, “I’m Gonna Wash That Man Right Outa My Hair”).⁴²⁵ Il successo di *South Pacific* è prova della sottigliezza espressiva che Rodgers e Hammerstein raggiungono insieme: la drammaticità dell’intreccio si lega al tema razziale: basato su due storie del bestseller *Tales of the South Pacific* di James Michener⁴²⁶, *South Pacific* racconta di un colono francese che ha avuto due figli con una polinesiana e si trova ad accordare il suo passato burrascoso con l’amore di una ragazza americana.⁴²⁷ *South Pacific* va in scena per 1.925 repliche (è secondo solo ad *Oklahoma!*) e l’album del cast resta in classifica al primo posto per 69 settimane e arrivando al 1963 con quasi tre milioni di copie vendute.⁴²⁸

I successivi *The King and I* (1951) e *The Sound of Music* (1959) divengono poi tra i musical più noti di Rodgers e Hammerstein.⁴²⁹ Anche in *The King and I*, troviamo tra i temi della vicenda il rapporto interraziale che sembra interessare stabilmente i due autori (Hammerstein dimostra la sua sensibilità alle problematiche razziali e sociali fin da *Show Boat*).⁴³⁰ Il musical è la versione teatrale del noto romanzo *Anna and the King of Siam* di Margareth Landon e in esso la storia dei rapporti tra il Re del Siam e l’istituttrice inglese chiamata ad istruire i suoi figli, porta in risalto il confronto tra le culture dei due protagonisti interpretati magistralmente nella loro complessità psicologica da Yul Brinner e Gertrude Lawrence.⁴³¹ *The Kind and I* debutta il 29 marzo 1951, è il quinto spettacolo di Rodgers & Hammerstein, il secondo della coppia a vincere il Tony Award per Miglior Musical e il terzo ad avere più di mille rappresentazioni (1.246).⁴³² L’album dello spettacolo si ferma al secondo posto in classifica, ma contiene successi ripresi e

⁴²³ L’articolo è consultabile online all’indirizzo: <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,804349,00.html>.

⁴²⁴ *Ibidem*.

⁴²⁵ Byrnside, Root, *Rodgers*, p. 90, trad.

⁴²⁶ Ruhlmann, *Richard Rodgers*, trad.

⁴²⁷ Mancioti, *I cinque grandi*, p. 255.

⁴²⁸ Ruhlmann, *Richard Rodgers*, trad.

⁴²⁹ Byrnside, Root, *Rodgers*, p. 90, trad.

⁴³⁰ Mancioti, *I cinque grandi*, p. 255.

⁴³¹ Ivi, pp. 255-256.

⁴³² Ruhlmann, *Richard Rodgers*, trad.

intramontabili: “We Kiss in a Shadow”, “Hello Young Lovers”, la strumentale “March of the Siamese Children” e “I Have Dreamed”.

Rodgers e Hammerstein lavorano regolarmente durante gli anni Cinquanta, senza però eguagliare il successo dei loro precedenti spettacoli teatrali: citiamo i loro musical *Me and Juliet* del 1953 e *Pipe Dream* del 1955 (il loro minor successo) ma i film tratti dalle loro rappresentazioni hanno un enorme successo.⁴³³ Altre volte, sono soprattutto le colonne sonore, pubblicate in concomitanza dell’uscita della trasposizione cinematografica, a spopolare. Infatti, *Carousel* debutta sul grande schermo nel febbraio del 1956 insieme all’LP della colonna sonora che raggiunge il secondo posto in classifica e vende un milione di copie⁴³⁴; il film è invece meno convincente: rimane molto fedele allo spettacolo teatrale, ma risulta troppo pesante nel ritmo⁴³⁵, forse anche perché *Carousel* è in generale un musical più intimo e con un’ambientazione meno attraente ed esotica rispetto ad altri musical.⁴³⁶ Il film *The King and I* esce nel luglio dello stesso anno di *Carousel* e la sua colonna sonora svetta il primo posto e diventa disco d’oro, superando il milione di copie.⁴³⁷

Nel 1953, Rodgers riceve un’onorificenza della marina americana per le sue musiche composte per il documentario *Victor at Sea*⁴³⁸, l’opera interamente strumentale più ambiziosa di Rodgers che fa da colonna sonora alla storia delle battaglie navali della Seconda Guerra Mondiale.⁴³⁹ Nel 1955 viene nominato membro del National Institute of Arts and Letters.⁴⁴⁰ Riceve da due università il titolo di dottore honoris causa (dalla Columbia University nel 1954 e dalla Brandeis University nel 1965).⁴⁴¹ Rodgers e Hammerstein, in questo periodo, lavorano a un progetto televisivo: *Cinderella*, trasmessa in diretta sulla CBS il 31 marzo 1957, con Julie Andrews nel ruolo della protagonista e contenente la celebre “Do I Love You (Because You’re Beautiful)”. L’anno successivo,

⁴³³ *Ibidem*.

⁴³⁴ *Ibidem*.

⁴³⁵ Oppicelli, Bertieri, *Musical!*, p. 108.

⁴³⁶ T. Carter, 23. *Lost in Translation: Rodgers and Hammerstein’s Carousel on the Silver Screen in The Oxford Handbook of Musical Theatre Screen Adaptations*, a cura di D. Broomfield-McHugh, Oxford, Oxford University Press, 2019 p. 531, trad.

⁴³⁷ Ruhlmann, *Richard Rodgers*, trad.

⁴³⁸ Lanza, Moffa, Montanaro, Mottura, Vinay, Marchetti, Caprioglio, Capriolo, Radicati, Rivoir, Cagnasso, *Rodgers*, p. 387.

⁴³⁹ Ruhlmann, *Richard Rodgers*, trad.

⁴⁴⁰ Lanza, Moffa, Montanaro, Mottura, Vinay, Marchetti, Caprioglio, Capriolo, Radicati, Rivoir, Cagnasso, *Rodgers*, p. 387.

⁴⁴¹ *Ibidem*.

invece, è la volta della trasposizione cinematografica di *South Pacific*: sia il film che il suo LP sono i maggiori successi dell'anno (si dice che l'album abbia venduto otto milioni di copie in tutto il mondo).⁴⁴²

L'ottavo musical teatrale di Rodgers & Hammerstein, e il loro più grande successo in sette anni (601 repliche, album del cast al primo posto con oltre un milione di copie vendute in tutto il mondo) è *Flower Drum Song*.⁴⁴³ Ma l'ultimo grande successo del sodalizio Rodgers & Hammerstein è rappresentato dal già citato *The Sound of Music* (*Tutti Insieme Appassionatamente*)⁴⁴⁴ che debutta il 16 novembre 1959.⁴⁴⁵ Il musical si aggiudica il Tony Award per il Miglior Musical, va in scena per 1.443 repliche, con un album vincitore di un Grammy che rimane in classifica al primo posto per 16 settimane (vende più di due milioni di copie).⁴⁴⁶ La colonna sonora include brani che divengono classici: "The Sound of Music", "My Favorite Things", "Do-Re-Mi" e "Climb Ev'ry Mountain".⁴⁴⁷

Dopo 17 anni di collaborazione, con un totale di 35 Tony Awards, 15 Premi Oscar, due Grammy Awards, due Premi Pulitzer e due Premi Emmy⁴⁴⁸, il duo Rodgers & Hammerstein si scioglie il 23 agosto 1960 quando Oscar Hammerstein II muore di cancro.⁴⁴⁹

Dopo la morte di Hammerstein, Richard Rodgers, che all'epoca ha 58 anni, continua a comporre canzoni, a volte scrivendo egli stesso anche le parole, ma ha meno successo.⁴⁵⁰ Possiamo citare a tal proposito il musical *No Strings* del 1962 per il quale scrive sia le musiche che i testi e gli vale il Grammy Award per l'album e la candidatura, sempre ai Grammy, per "The Sweetest Sounds" come Migliore Canzone dell'Anno.⁴⁵¹ Inoltre, dal 1959 Richard Rodger entra a far parte della direzione della Julliard School of Music e nel 1962 viene nominato Direttore di produzione del Music Theatre of Lincoln Centre di New York.⁴⁵², un'organizzazione che si dedica all'allestimento di revival estivi di gradi musical presso il New York State Theater del complesso Lincoln Center for the Arts di New

⁴⁴² Ruhlmann, *Richard Rodgers*, trad.

⁴⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴⁴ Mancioti, *I cinque grandi*, p. 256.

⁴⁴⁵ Ruhlmann, *Richard Rodgers*, trad.

⁴⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁴⁸ Columbia250, *Rodgers And Hammerstein*, trad.

⁴⁴⁹ Ruhlmann, *Richard Rodgers*, trad.

⁴⁵⁰ Byrnside, Root, *Rodgers*, p. 90, trad.

⁴⁵¹ Ruhlmann, *Richard Rodgers*, trad.

⁴⁵² Mancioti, *I cinque grandi*, p. 256.

York.⁴⁵³ Ricordiamo che in questi anni Rodgers scrive musiche (divenute memorabili) espressamente per il cinema⁴⁵⁴, partecipa ad altre produzioni non musical e aiuta nell'allestimento della rimessa in scena di alcuni suoi spettacoli, nonché nelle loro trasposizioni cinematografiche⁴⁵⁵ (ad esempio il remake del 1962 di *State Fair*, per il quale scrive nuove canzoni).⁴⁵⁶ In particolare, dal 1964 al 1969, Richard Rodgers lavora alle rivisitazioni delle sue opere e di classici come *Annie Get Your Gun* e *Show Boat*.⁴⁵⁷ L'ultimo grande trionfo per Richard Rodgers arriva nel marzo del 1965 con l'uscita della versione cinematografica di *The Sound of Music*, con protagonista Julie Andrews; per il film, Rodgers scrive due nuove canzoni: "I Have Confidence" e "Something Good".⁴⁵⁸ *The Sound of Music* è il film di maggior incasso della storia fino a quel momento, la sua colonna sonora raggiunge il primo posto e diviene disco d'oro, con sette milioni di copie vendute in tutto il mondo.⁴⁵⁹

Tra i successivi musical realizzati da Rodgers si annoverano *Do I Hear a Waltz?* (musicato con il paroliere Stephen Soundheim), *Two by Two* (in coppia con il paroliere Martin Charnin e interpretato da Danny Kaye) e *Rex* (scritto con Sheldon Harnick).⁴⁶⁰ Rodgers continua a lavorare nonostante lo scarso successo, il suo ultimo musical è *I Remember Mama* (1979, con testi di Charnin) e, quattro mesi dopo la prima, il compositore muore per un'insufficienza cardiaca all'età di 77 anni.⁴⁶¹

Fino al XXI secolo, l'interesse per la musica di Richard Rodgers non si è spento, al contrario, le sue canzoni con Hart hanno continuato a formare un vocabolario di base (insieme a quelle dei suoi colleghi Jerome Kern, George Gershwin, Irving Berlin) per i musicisti jazz e i cantanti pop tradizionali; mentre i suoi musical con Hammerstein vengono riproposti frequentemente sui palcoscenici di Broadway e non solo.⁴⁶²

⁴⁵³ Ruhlmann, *Richard Rodgers*, trad.

⁴⁵⁴ Lucci, *Musical*, p. 105.

⁴⁵⁵ Byrnside, Root, *Rodgers*, p. 90, trad.

⁴⁵⁶ Ruhlmann, *Richard Rodgers*, trad.

⁴⁵⁷ *Ibidem*.

⁴⁵⁸ *Ibidem*.

⁴⁵⁹ *Ibidem*.

⁴⁶⁰ *Ibidem*.

⁴⁶¹ *Ibidem*.

⁴⁶² *Ibidem*.

Con Hart, Rodgers scrive canzoni in gran parte sul modello di Tin Pan Alley, con una gamma vocale limitata, pochi ornamenti e armonie semplici, anche se più aggraziate e fantasiose della maggior parte delle canzoni popolari dell'epoca.⁴⁶³

Con Hammerstein, le sue forme di canzone si sono spesso ampliate per soddisfare le esigenze del testo, a volte rinunciando alla convenzionale giustapposizione di strofa e coro e alla simmetria di quattro frasi in 32 battute⁴⁶⁴ (la classica song-form statunitense, disposta nella struttura).⁴⁶⁵

Più della maggior parte dei compositori teatrali degli anni Venti, Richard Rodgers utilizza ritmi derivati da danze popolari influenzate dal jazz.⁴⁶⁶ Molte delle sue canzoni di maggior successo sono aggraziate e liriche, e il loro slancio è ottenuto abilmente collocando le note più lunghe e le progressioni di accordi insolite o colorate sul secondo o terzo battito della battuta.⁴⁶⁷ Ma alcune delle sue canzoni più vivaci creano un'eccitazione attraverso una nota tenuta sul primo battito.⁴⁶⁸ Nella tradizione di Broadway, Rodgers si affida per tutta la sua carriera a orchestratori per preparare le sue canzoni per il teatro.⁴⁶⁹

È la fantasia di Lorenz Hart e Oscar Hammerstein II che porta a maturità il musical di Broadway, sia in senso di spontaneità che di raffinatezza.⁴⁷⁰ C'è un determinato punto di incontro tra i maggiori collaboratori di Richard Rodgers, infatti, Hart e Hammerstein concordano entrambi su un punto: «il musical deve essere un genere della drammaturgia originale in cui musica, canzoni e recitazione devono contribuire a far progredire il racconto e l'azione scenica, dipendere da un'interiore coerenza espressiva».⁴⁷¹

2.4 *Oklahoma!* (1943): le caratteristiche di un successo senza precedenti

Permettetemi di farvi notare una particolarità dell'opera: le canzoni escono dal copione in modo così naturale che il canto è come un dialogo [...]. Naturalmente, rispondete voi,

⁴⁶³ Byrnside, Root, *Rodgers*, p. 90, trad.

⁴⁶⁴ *Ibidem*.

⁴⁶⁵ Cerchiari, *Storia del Musical*, p. 238.

⁴⁶⁶ Byrnside, Root, *Rodgers*, p. 90, trad.

⁴⁶⁷ *Ibidem*.

⁴⁶⁸ *Ibidem*.

⁴⁶⁹ *Ibidem*.

⁴⁷⁰ Mancionti, *I cinque grandi*, p.253.

⁴⁷¹ *Ibidem*.

i musical fanno così. Non prima del 1943. Le canzoni tendevano a bloccare l'azione, a interromperla.⁴⁷²

Più di qualsiasi altro suo predecessore, il musical *Oklahoma!* integra musica, danza e dramma, con una storia e delle liriche che dettano le tecniche musicali⁴⁷³ e sarà proprio l'espressione *the integrated musical* a legarsi indissolubilmente al lavoro di Rodgers & Hammerstein.⁴⁷⁴ Il significato di *Oklahoma!* risiede proprio nel suo sofisticato livello di integrazione: la musica, i testi, le danze, i costumi, i personaggi, la struttura sono al servizio della narrazione.⁴⁷⁵ Quando la direttrice del Theatre Guild Theresa Helburn inizia a formare il team per adattare l'opera *Green Grown the Lilacs* di Lynn Riggs, mira ad ottenere sia un successo commerciale che artistico e cerca investitori che sostengano fortemente l'adattamento.⁴⁷⁶ Va considerato che la nozione stessa di libro come drama ben costruito, rappresenta essa stessa la più grande innovazione nella storia del musical di Broadway.⁴⁷⁷ Il progetto della Helburn diviene noto nell'ambiente come "Helburn's Folly" ("La follia di Helburn").⁴⁷⁸ La direttrice e il fondatore del Theatre Guild (Lawrence Langner) decidono di reclutare Rodger e Hammerstein e le canzoni che i due scrivono per la prima volta insieme (ufficialmente) sanciscono già il marchio distintivo della loro collaborazione: «emergono senza sforzo dal libro, esplorano i personaggi e i temi della commedia e spingono l'azione in avanti».⁴⁷⁹

Il successo sfavillante del musical *Oklahoma!* di Rodgers & Hammerstein, è senz'altro legato anche all'ambientazione western del soggetto: esso evoca negli spettatori un sentimento di patriottismo che avvicina molto gli americani che stanno vivendo la Prima

⁴⁷² Mordden, *Beautiful Mornin'*, p. 72, trad.

⁴⁷³ Byrnside, Root, *Rodgers*, p. 90, trad.

⁴⁷⁴ E. Green, *What Gives Musical Theatre Musical Integrity?*, p. 75, trad.

⁴⁷⁵ D. Rebellato, *No Theatre Guild Attraction Are We': Kiss Me, Kate and the Politics of the Integrated Musical in Contemporary theatre review*, London, Routledge, 2009 pp. 62-63, trad.

⁴⁷⁶ L. MacDonald, *What's Inside? Collaborative Relationships at the Heart of the American Musical in The Cambridge companion to American theatre since 1945*, a cura di J. Listengarten, S. Di Benedetto, Cambridge, Cambridge University Press, 2021, p. 80, trad.

⁴⁷⁷ M. N. Grant, *The Rise and Fall of the Broadway Musical*, Boston, Northeastern University Press, 2004, p. 56, trad.

⁴⁷⁸ MacDonald, *What's Inside?*, p. 80, trad.

⁴⁷⁹ *Ibidem*.

guerra mondiale.⁴⁸⁰⁴⁸¹ Il western non è un tema nuovo a Broadway, nuovo è, con *Oklahoma!* il modo in cui viene rappresentato⁴⁸²: i numeri coreutici delle girls e i “numeri di produzione” tipici della commedia musicale vengono sostituiti dalle danze coreografate da Agnes de Mille⁴⁸³⁴⁸⁴ che nella loro vivacità (de Mille mette in scena balletti *folk*, costituiti da *square dances*, *two steps* e passi in stile *tip tap*⁴⁸⁵) rivitalizzano il folclore della storia.⁴⁸⁶⁴⁸⁷ «I balletti di *Oklahoma!* trattano l’anelito interiore dei personaggi, le loro radici, il loro ambiente, le ragioni per cui sono così»⁴⁸⁸ spiega Hammerstein qualche anno dopo in un saggio per la rivista *Dance magazine*.⁴⁸⁹ «Qui, infatti, il coreografo diventa il collaboratore dell'autore e del compositore, non solo per valorizzare uno o due momenti dello spettacolo, ma per costruire le ossa e i muscoli della storia.»⁴⁹⁰

Allo stesso tempo, *Oklahoma!* rappresenta un punto di svolta perché in esso si realizza un rinnovamento formale (che attraversa in generale Broadway in questo periodo) che si può riassumere, sul piano espressivo almeno, nel mettere in scena una vicenda drammatica, anziché una commedia.⁴⁹¹ Oscar Hammerstein II riprende la trama della commedia *Green Grown the Lilacs* di Riggs ambientandola nei territori american

⁴⁸⁰ Cerchiari, *Storia del musical*, p. 231.

⁴⁸¹ Cfr. R. Bond, “*Still Dreaming of Paradise: Rodgers and Hammerstein’s Oklahoma!, South Pacific, and Postwar America*,” PhD Dissertation, Syracuse University, 1996 in Surface Syracuse University Libraries, https://surface.syr.edu/oa_etd/2/, consultato il 1 marzo 2024, pp. 20-24.

⁴⁸² Cerchiari, *Storia del musical*, p. 232.

⁴⁸³ Agnes de Mille (1905 – 1993) è la prima protagonista del nuovo ruolo della danza nel musical teatrale degli anni Quaranta. De Mille riesce a mettere in atto la sua minirivoluzione in questo campo che vede l’inserimento di coreografie e della loro caratterizzazione in senso nazionale americano. Il suo punto di approdo è rappresentato proprio dal musical teatrale del 1943 *Oklahoma!* di Rodgers e Hammerstein, al cui successo concorre in modo significativo. L. Cerchiari, *Storia del musical*, p. 229-230. Cfr. Gardner K. A., *Agnes de Mille: Telling Stories in Broadway Dance*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

⁴⁸⁴ Byrnside, Root, *Rodgers*, p. 90, trad.

⁴⁸⁵ Cerchiari, *Storia del musical*, p. 232.

⁴⁸⁶ Mancioti, *I cinque grandi*, p. 255.

⁴⁸⁷ Cfr. L. Maslon, *Out Of My Dreams: The Psychological Canvas Of Choreographer Agnes De Mille*, in Rodgers & Hammerstein | The Official Website, <https://rodgersandhammerstein.com/oklahoma-out-of-my-dreams-the-psychological-canvas-of-choreographer-agnes-de-mille/>.

⁴⁸⁸ T. S. Purdum, *Something Wonderful. Rodgers and Hammerstein’s Broadway Revolution*, New York, Picador Henry Holt and Company, 2018, p. 83, trad.

⁴⁸⁹ *Ibidem*.

⁴⁹⁰ *Ibidem*.

⁴⁹¹ Cerchiari, *Storia del musical*, p. 232.

dell'Oklahoma⁴⁹² all'inizio del Novecento.⁴⁹³ Al centro del plot⁴⁹⁴ vi è un triangolo amoroso tra Laurey Williams, che vive in una fattoria con sua zia Eller, il cowboy Curly McLain e il contadino Jud Fray che lavora nella fattoria della zia.⁴⁹⁵ Laurey è innamorata di Curly, ma Jud cerca di intromettersi.⁴⁹⁶ A un certo punto vi è una lite tra Curly e Jud e quest'ultimo, ubriaco, cade sul proprio coltello uccidendosi.⁴⁹⁷ Laurey e Curly decidono quindi di sposarsi e partono per la luna di miele.⁴⁹⁸ A questa che è la trama principale, fa da sfondo (come accade spesso nei musical), una vicenda secondaria che vede un'altra relazione romantica: quella tra Ado Annie Carnes e il cowboy Will Parker, relazione messa a rischio (ma che vede poi il lieto fine) da un altro pretendente, Ali Hakim.⁴⁹⁹ È nel personaggio di Ali Hakim, in particolare, che in questo musical risiede l'attenzione di Hammerstein per la discriminazione e l'oppressione, in quanto il personaggio si professa favorevole all'accoglienza degli immigrati, ma solo se dimostrano valori americani fondamentali, come il capitalismo, e possono passare per bianchi.⁵⁰⁰ Con questo aspetto e quello rappresentato dalla volontà di due diverse comunità (i contadini e i cowboys⁵⁰¹) di lavorare insieme per un futuro migliore, *Oklahoma!* riflette un sentire comune diffuso al tempo della sua messinscena (siamo durante la Seconda Guerra Mondiale): il desiderio di omogeneità e il suggerimento che le storie, anche quando finzionali, devono ritrarre la bianca borghesia dell'audience contemporanea.⁵⁰²

Il cambio di ambientazione è determinante, la scelta della campagna al posto che della città (anche se, naturalmente, legata alla commedia da cui *Oklahoma!* è tratto), sembra quasi una strategia intellettuale che vuole sovvertire la tradizione dell'ambientazione cittadina delle storie dei musical teatrali.⁵⁰³

⁴⁹² Cfr. L. Maslon, *We Know We Belong To The Land: The Territory Of Oklahoma!* in Rodgers & Hammerstein | The Official Website, <https://rodgersandhammerstein.com/oklahoma-we-know-we-belong-to-the-land-the-territory-of-oklahoma/>.

⁴⁹³ Cerchiari, *Storia del musical*, p. 232.

⁴⁹⁴ Cfr. G. Bonsignori, *Nuovo dizionario del musical. I musical teatrali di tutto il mondo dal '900 a oggi*, Roma, Dino Audino, 2021, pp. 326-327.

⁴⁹⁵ Cerchiari, *Storia del musical*, p. 232.

⁴⁹⁶ *Ibidem*.

⁴⁹⁷ *Ibidem*.

⁴⁹⁸ *Ibidem*.

⁴⁹⁹ *Ibidem*.

⁵⁰⁰ Everett, *Oscar Hammerstein II and the performativity of race and intersectional oppression*, p. 365, trad.

⁵⁰¹ Bond, "Still Dreaming of Paradise", pp. 125-129, trad.

⁵⁰² Everett, *Oscar Hammerstein II and the performativity of race and intersectional oppression*, p. 365, trad.

⁵⁰³ Cerchiari, *Storia del musical*, p. 233.

Il libretto «conferma in Hammerstein II la forza semplice e fresca di un'ispirazione veramente nazional-popolare che suggerisce a Rodgers una musica affettuosa, limpida e solare, il cui motivo conduttore "Oh What A Beautiful Morning" è estremamente rappresentativo».⁵⁰⁴ «*Oklahoma!* presenta una serie di canzoni nello stile essenziale e melodicamente unico di Rodgers.». Tra queste ricordiamo, oltre al brano omonimo che conclude lo spettacolo, e la già citata "Oh, What A Beautiful Morning", "The Surrey with the Fringe on Top", "People Will Say We're in Love", "Kansas City" e "Out of My Dreams".⁵⁰⁵ Dopo *Oklahoma!* (1943) di Rodgers e Hammerstein, «le canzoni saranno pienamente integrate e indispensabili allo sviluppo della trama»⁵⁰⁶, «canto e danza si fondono al meglio esprimendo gli stati d'animo dei protagonisti»⁵⁰⁷:

È stato fatto così bene che la maggior parte del pubblico non si rende conto che sta guardando qualcosa di diverso.⁵⁰⁸ Semplicemente, scorre. [...] Nelle produzioni di commedie musicali, l'azione della commedia si ferma letteralmente per una canzone o un ballo e poi riprendeva la conversazione da dove era stata interrotta. Ma ora la canzone o il ballo spiegano la conversazione, la estendono o la modificano. Tutto è completamente integrato [...].⁵⁰⁹

Per tutte queste sue caratteristiche, *Oklahoma!* rappresenta quasi certamente lo spettacolo che ha notoriamente cambiato il modo in cui l'America pensa la natura del musical.⁵¹⁰

2.4.1 Dalla sceneggiatura alla canzone iniziale: *Oh, What A Beautiful Morning!*

Quando si accinge a scrivere il testo per l'adattamento musicale della commedia *Green Grow the Lilacs*, Hammerstein si sofferma sul primo paragrafo delle indicazioni di scena

⁵⁰⁴ *Ibidem.*

⁵⁰⁵ *Ibidem.*

⁵⁰⁶ F. Fabbri, *L'età d'oro del musical e gli American Classics* in *Storia della musica*, a cura di A. Basso, IV. Il Primo Novecento; Il Secondo Novecento; Il Jazz; La Popolar music, UTET, Torino, 2004, p. 337.

⁵⁰⁷ Lucci, *Musical*, p. 105.

⁵⁰⁸ «Audience had to wait until 1943 for *Oklahoma!* to finally establish the integrated musical as the norm for musical theatre writing and production in America» J. B. Jones, *Our Musicals, Ourselves: A Social History of the American Musical Theatre*, Hanover, Brandeis University Press, 2003, p. 77.

⁵⁰⁹ C. J. Naden, *The Golden Age of American Musical Theater*, Regno Unito, Scarecrow Press, 2011, p. 19, trad.

⁵¹⁰ G. Bordman, *American Musical Comedy from Adonis to Dreamgirls*, Oxford, Oxford University Press, 1982, p. 159, trad.

di Lynn Riggs: «Leggendo per la prima volta quelle parole, pensai che era un peccato sprecarle per le indicazioni di scena»⁵¹¹:

È un radioso mattino d'estate di diversi anni fa, quel tipo di mattino che, sviluppando le forme degli uomini che lavorano la terra, bestiame in un prato, fili di grano, ruscelli - le fa sembrare esistenti ora per la prima volta, le loro immagini rilasciano una visibile emanazione dorata che è in parte vera e in parte un trucco dell'immaginazione che si concentra per mantenere in vita una bellezza che potrebbe passare.⁵¹²

Hammerstein inizia così a scrivere il testo di “Oh, What A Beautiful Morning”, una delle canzoni più amate e riconosciute della raccolta Rodgers & Hammerstein.⁵¹³ Non solo, si può dire che la prima canzone scritta ufficialmente da Rodgers & Hammerstein, stabilisce in un certo senso il tono di tutta la loro collaborazione, combinando la fedeltà al materiale di partenza con una novità, una semplicità e una schiettezza di espressione che sembrano così fresche da essere scioccanti.⁵¹⁴ È come se le loro carriere separate li avessero preparati in modo ideale per una collisione improvvisa e inaspettata che fa emergere il meglio di entrambi.⁵¹⁵

Rodgers e Hammerstein decidono, pertanto, di aprire il musical nello stesso modo in cui Lynn Riggs apre la sua commedia: mentre zia Eller è sola sul palcoscenico, seduta intenta a mescolare il burro, si sente il cowboy Curly McLain che da dietro le quinte intona una canzone.⁵¹⁶ La voce del protagonista è accompagnata da orchestrazioni che sembrano fondersi con i suoni diegetici della prateria⁵¹⁷: Curly canta una semplice melodia che

⁵¹¹ *Oh, What A Beautiful Mornin'!* in Rodgers & Hammerstein | The Official Website, <https://rodgersandhammerstein.com/song/oklahoma/oh-what-a-beautiful-mornin/>, trad.

⁵¹² Purdum, *Something Wonderful*, p. 70, trad.

⁵¹³ *Oh, What A Beautiful Mornin'!* in Rodgers & Hammerstein | The Official Website, trad.

⁵¹⁴ Purdum, *Something Wonderful*, p. 71, trad.

⁵¹⁵ *Ibidem*.

⁵¹⁶ Ivi, pp. 69-70, trad.

⁵¹⁷ Rebellato, ‘No Theatre Guild Attraction’, p. 63, trad.

celebra la bellezza del territorio⁵¹⁸ e l'ottimismo del personaggio è perfettamente catturato dalla musica energica di Rodgers⁵¹⁹ e dal testo pastorale di Hammerstein⁵²⁰⁵²¹:

There's a bright, golden haze on the meadow,	C'è una foschia luminosa e dorata sul prato,
There's a bright, golden haze on the meadow.	C'è una foschia luminosa e dorata sul prato.
The corn is as high as a elephant's eye, An' it looks like it's climbin' clear up to the sky.	Il grano è alto come un occhio di elefante, E sembra che si arrampichi fino al cielo.

Oh, what a beautiful mornin'!	Oh, che bella mattina!
Oh, what a beautiful day!	Oh, che bella giornata!
I got a beautiful feelin'	Ho una sensazione bellissima
Ev'rythin's goin' my way.	Ogni cosa sta andando per la mia strada.

All the cattle are standin' like statues, All the cattle are standin' like statues.	Tutto il bestiame sta in piedi come una statua,
They don't turn their heads as they see me ride by,	Tutto il bestiame sta in piedi come una statua.
But a little brown mav'rick is winkin' her eye.	Non girano la testa quando mi vedono passare, Ma una piccola mucca marrone mi fa l'occholino.

Oh, what a beautiful mornin'!	Oh, che bella mattina!
Oh, what a beautiful day!	Oh, che bella giornata!

⁵¹⁸ *Oh, What A Beautiful Mornin'!* in Rodgers & Hammerstein | The Official Website, trad.

⁵¹⁹ V. APPENDICE 2, pp. 127-128.

⁵²⁰ R. Cummings, *Richard Rodgers: Oh, What a Beautiful Mornin', song (for the musical Oklahoma!)*, in AllMusic | Record Reviews, Streaming Songs, Genres & Bands, <https://www.allmusic.com/composition/oh-what-a-beautiful-mornin-song-for-the-musical-oklahoma!-mc0002611975>, trad.

⁵²¹ Testo del brano tratto da *Oh, What A Beautiful Mornin'!* in Rodgers & Hammerstein | The Official Website, trad.

I got a beautiful feelin'
Ev'rythin's goin' my way.

Ho una sensazione bellissima
Ogni cosa va per la mia strada.

All the sounds of the earth are like music,
All the sounds of the earth are like music.
The breeze is so busy it don't miss a tree,
And a ol' weepin' willer is laughin' at
me.

Tutti i suoni della terra sono come
musica,
Tutti i suoni della terra sono come
musica.
La brezza è così impegnata che non
manca un albero,
E un vecchio salice piangente sta ridendo
di me.

Oh, what a beautiful mornin'!
Oh, what a beautiful day!
I got a beautiful feelin'
Ev'rythin's goin' my way...
Oh, what a beautiful day!

Oh, che bella mattina!
Oh, che bella giornata!
Ho una bella sensazione
Ogni cosa sta andando per la mia strada...
Oh, che bella giornata!

L'ambiente rurale nel quale opera Hammerstein ha certamente lasciato un segno nel suo lavoro (infatti, Hammerstein è solito scrivere i suoi testi nello studio della sua fattoria in Pennsylvania).⁵²² I testi di Hammerstein sanno distillare il carattere, la personalità e la perspicacia del suo protagonista.⁵²³ Quest'ultimo, non canta nel formato standard di una canzone popolare, ma nella forma di una ballata, con un ritornello (che inizia con il testo del titolo e contiene la famosa melodia⁵²⁴) che si ripete e delle strofe in un cui primi due versi sono cantati due volte ciascuno, alla maniera dei *field hollers* dei braccianti di fine secolo che hanno dato origine al blues.⁵²⁵ Il testo si lega alla musica di Rodgers che sceglie un suono sinuoso, quadrifonico, discendente e ascendente.⁵²⁶

⁵²² Purdum, *Something Wonderful*, p. 71, trad.

⁵²³ *Ibidem*.

⁵²⁴ *Ibidem*.

⁵²⁵ *Ibidem*.

⁵²⁶ Ivi, p.72.

2.4.2 *People Will Say We're in Love*: un dialogo cantato tra due innamorati

People Will Say We're I Love è un classico esempio di canzone d'amore di Rodgers & Hammerstein: Laurey e Curly continuano a corteggiarsi, ma stabilendo un elenco di “non fare” per evitare che la gente pensi che siano innamorati.⁵²⁷ La canzone, con la sua struttura enumerativa, l'ascrive a quella tipologia di canzoni definite da Broadway proprio *list songs*.⁵²⁸

Inoltre, questa canzone esemplifica la rilevanza di uno dei temi centrali del musical: la relazione amorosa tra i protagonisti.⁵²⁹

Rodger e Hammerstein pensano, come anticipato, di far sì che gli innamorati si mettano in guardia l'uno dall'altro da qualsiasi dimostrazione di tenerezza, per evitare che gli altri pensino che tra loro c'è del tenero.⁵³⁰ All'inizio, Laurey e Curly si interrogano sulla reazione della gente al loro comportamento; è poi Laurey a prendere la parola per spiegare (nel ritornello) a Curly come conviene loro comportarsi⁵³¹:

Laurey:

Why do they think up stories that link my name with yours?

Laurey:

Perché inventano storie che collegano il mio nome al tuo?

Curly:

Why do the neighbors gossip all day behind their doors?

Curly:

Perché i vicini spettegolano tutto il giorno dietro le loro porte?

⁵²⁷ *People Will Say We're I Love* in Rodgers & Hammerstein | The Official Website, <https://rodgersandhammerstein.com/song/oklahoma/oh-what-a-beautiful-mornin/>, trad.

⁵²⁸ L. Bragalini, *Storie poco standard. Le avventure di 12 grandi canzoni tra Broadway e jazz*, Torino, EDT, 2013, p. 110.

⁵²⁹ Cerchiari, *Storia del Musical. Teatro e cinema da Offenbach alla musica pop*, pp. 198-199.

Sul ruolo della relazione tra il protagonista maschile e la protagonista femminile nel musical, soprattutto cinematografico, Cfr. R. Altman, *The American Film Musical*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1987 e D. Parkinson *The Rough Guide to Film Musicals*, London and New York, Rough Guides Ltd., 2007.

⁵³⁰ Purdum, *Something Wonderful*, p. 75, trad.

⁵³¹ Testo del brano tratto da *People Will Say We're I Love* in Rodgers & Hammerstein | The Official Website, trad.

Laurey:

I know a way to prove what they say is quite untrue.

Here is the gist, a practical list of “dont’s” for you:

Laurey:

Conosco un modo per dimostrare che ciò che dicono è del tutto falso.

Ecco il succo, un elenco pratico di "non" per te:

Ritornello:

Don't throw bouquets at me,
Don't please my folks too much,
Don't laugh at my jokes too much...
People will say we're in love!

Non lanciarmi mazzi di fiori,
Non compiacere troppo i miei genitori,
Non ridere troppo alle mie battute...
La gente dirà che siamo innamorati!

Don't sigh and gaze at me
(Your sighs are so like mine),
Your eyes mustn't glow like mine...
People will say we're in love!

Non sospirare e non guardarmi
(I tuoi sospiri sono così simili ai miei),
I tuoi occhi non devono brillare come i miei...
La gente dirà che siamo innamorati!

Per il ponte della canzone, Rodgers fa inconsciamente in modo che l'intervallo musicale tra le prime due note sia esattamente l'opposto per l'apertura del ritornello, creando così un'enfasi⁵³²: all'inizio del *chorus* abbiamo una quinta ascendente, mentre all'inizio del ponte una quinta discendente.⁵³³

Don't start collecting things...
Give me my rose and my glove.
Sweetheart, they're suspecting things...
People will say we're in love!

Non iniziare a collezionare cose...
Dammi la mia rosa e il mio guanto.
Tesoro, stanno sospettando qualcosa...
La gente dirà che siamo innamorati!

⁵³² T. S. Purdum, *Something Wonderful*, p. 75, trad.

⁵³³ V. APPENDICE 2, pp. 129-130.

È poi la volta di Curly, che introduce i consigli che a sua volta vuole dare a Laurey:

Curly:

Some people claim that you are to blame
as much as I.

Why do you take the trouble to bake my
fav'rite pie?

Grantin' your wish, I carved our initials
on that tree.

Jist keep a slice of all the advice you give
so free!

Curly:

Alcuni sostengono che la colpa sia tua
quanto mia.

Perché ti prendi la briga di preparare la
mia torta preferita?

Esaudendo il tuo desiderio, ho inciso le
nostre iniziali su quell'albero.

Tieni una fetta di tutti i consigli che dai
così gratuitamente!

Prosegue con il ritornello, seguendo lo stesso schema musicale per la parte di Laurey:

Don't praise my charm too much,
Don't look so vain with me,
Don't stand in the rain with me...
People will say we're in love!

Non lodare troppo il mio fascino,
Non essere così vanitoso con me,
Non stare sotto la pioggia con me...
La gente dirà che siamo innamorati!

Don't take my arm too much,
Don't keep your hand in mine.
Your hand feels so grand in mine,
People will say we're in love!

Non prendere troppo il mio braccio,
Non tenere la tua mano nella mia.
La tua mano è così grande nella mia,
La gente dirà che siamo innamorati!

Don't dance all night with me,
Till the stars fade from above.
They'll see it's alright with me,
People will say we're in love!

Non ballare tutta la notte con me
Finché le stelle non svaniranno dall'alto.
Vedranno che per me va bene,
La gente dirà che siamo innamorati!

La canzone viene poi ripresa nel secondo atto, qui Curly e Laurey finalmente ammettono il loro amore reciproco e Hammerstein adatta abilmente il testo da “La gente dirà che siamo innamorati” a “Lascia che la gente dica che siamo innamorati”.⁵³⁴

Curly:

Let people say we're in love.
Who keers whut happens now!

Curly:

Lascia che la gente dica che siamo
innamorati.
Che importa di quello che succede
adesso!

Laurey:

Jist keep your hand in mine.
Your hand feels so grand in mine.

Laurey:

Tieni la tua mano nella mia.
La tua mano è così bella nella mia.

Entrambi:

Let people say we're in love!
Starlight looks well on us,
Let the stars beam from above.
Who cares if they tell on us?
Let people say we're in love!

Entrambi:

Che la gente dica che siamo innamorati!
La luce delle stelle ci guarda bene,
Lasciate che le stelle ci illuminino
dall'alto.
Che importa se parlano di noi?
Che la gente dica che siamo innamorati!

2.5 *Carousel* (1945)

Carousel è il musical di Rodgers & Hammerstein che segue *Oklahoma!* e, sebbene i due autori si vedano preoccupati del non riuscire ad eguagliare il successo inaspettato dell'esordio della loro collaborazione, Rodgers dirà di *Carousel*:

Oscar non ha mai scritto dei versi così significativi e toccanti, e per quanto mi riguarda la partitura è la migliore che io abbia mai realizzato. Non solo le canzoni, è tutto lo

⁵³⁴ *People Will Say We're I Love* in Rodgers & Hammerstein | The Official Website, trad.

spettacolo a essere tale. Scritto magnificamente, tenero senza essere melenso, esso riesce a emozionarmi ogni volta che lo vedo rappresentato in palcoscenico.⁵³⁵

Carousel debutta il 19 aprile 1945 e rimane in scena per 890 repliche, seguite da una tournée nazionale di due anni e numerose produzioni in tutto il mondo.⁵³⁶ Rodgers e Hammerstein collaborano anche in *Carousel* con Agnes De Mille e questo musical rappresenta forse l'apice del lavoro della coreografa con il duo di autori e una delle produzioni più significative della sua carriera.⁵³⁷

Tra le innovazioni introdotte da Rodgers e Hammerstein con *Carousel*, c'è il fatto che il musical non si apre, come solitamente, con l'ouverture e il coro iniziale, ma gli autori decidono di introdurre i protagonisti dello spettacolo con una specie di pantomima.⁵³⁸

I primi minuti di *Carousel* sono sorprendenti: il suono dell'accordatura della ghironda si trasformano nella melodia di un valzer e proprio quando l'orchestra dovrebbe passare al secondo numero del *medley* (seguendo il canone dell'*overture*), la musica diviene drammaticamente invocativa, le luci si abbassano fino a diventare nere e il sipario inaspettatamente si alza su un parco di divertimenti: nel corso della scena, sono apparsi cinque dei sette protagonisti dello spettacolo che hanno allestito l'esposizione (che include, naturalmente, la piccola e giocosa giostra).⁵³⁹ I personaggi sono tutti bianchi e i protagonisti appartengono alla classe operaia; anche in questo musical è rappresentata un'oppressione intersezionale che tocca a sfera della classe sociale e, per i tre personaggi femminili più importanti, il genere.⁵⁴⁰

Come anticipato, Rodgers e Hammerstein adattano uno spettacolo ungherese, *Liliom* (1909) di Ferenc Molnár, spostando l'ambientazione dall'Ungheria al Maine, intorno alla fine dell'Ottocento.⁵⁴¹ Tra i protagonisti vi sono due ragazze, Julie Jordan e Carrie Pipperidge, visitano un carnevale; qui, Billy Bigelow, rozzo gestore di una giostra, mostra un interesse per Julie, una ragazza timida e dolce⁵⁴², con la quale finisce per sposarsi e da

⁵³⁵ R. Rodgers, *Musical Stages: An Autobiography*, Cambridge, MA: Da Capo, 2002, p. 243, trad.

⁵³⁶ *Carousel* in Rodgers & Hammerstein | The Official Website, trad.

⁵³⁷ Gardner, *Agnes de Mille*, p. 89, trad.

⁵³⁸ Cerchiari, *Storia del Musical*, p. 254.

⁵³⁹ Mordden, *Beautiful Mornin*, p. 86, trad.

⁵⁴⁰ Everett, *Oscar Hammerstein II and the performativity of race and intersectional oppression*, p. 368, trad.

⁵⁴¹ Ivi, p. 367.

⁵⁴² Bonsignori, *Nuovo dizionario del musical*, p. 88.

avere una figlia, Louise.⁵⁴³ Ma il matrimonio non cambia il brutto carattere di Bill che durante una rapina è destinato a rimanere ucciso.⁵⁴⁴ La sua anima sale in cielo e qui viene data all'uomo la possibilità di espiare i suoi peccati tornando per un giorno sulla terra.⁵⁴⁵ Tornato sulla terra, Bill si accorge che sono passati quindici anni dalla sua morte e vede che la figlia Louise è una ragazza molto timida ed emarginata da tutti a causa del passato del padre.⁵⁴⁶ Così Bill decide di aiutare la figlia a ritrovare la fiducia in se stessa e nella vita.⁵⁴⁷ Compiuta la sua missione, e dopo aver dato un ultimo struggente addio alla moglie Julie, Bill torna nell'Aldilà.⁵⁴⁸

Tra le canzoni, spiccano “If I Loved You” (considerato uno dei più riusciti esempi di integrazione tra musica e azione scenica di tutta la storia del musical teatrale), “The Carousel Waltz”, “You’ll Never Walk Alone”, “June Is Bustin’ Out All Over” e “What’s the Use of Wond’rin” che, però, come affermato da alcuni studiosi, non possono considerarsi dei veri e propri standard.⁵⁴⁹ È senz'altro possibile affermare che ogni numero musicale di *Carousel* esprime sentimenti diversi.⁵⁵⁰

2.5.1 *You’ll Never Walk Alone*: un inno alla speranza

“You’ll Never Walk Alone”, dal musical *Carousel*, è sicuramente una delle canzoni più celebri del duo Rodgers & Hammerstein: dall'esordio, è entrata nella Billboard 100 quattro volte, molti cantanti ne hanno realizzato l'incisione confermandone sempre il successo.⁵⁵¹ Anche nella cultura di massa, questa canzone ha raggiunto un particolare riconoscimento, divenendo l'inno della squadra di calcio del Liverpool ed è, quindi, molto amata nel Regno Unito (ma, probabilmente, in tutto il mondo).⁵⁵²

Nel musical, la canzone è cantata in due momenti salienti (quanto, sebbene in modo diverso, toccanti) della trama: il primo, quando Billy si suicida e la moglie Julie,

⁵⁴³ Cerchiari, *Storia del Musical*, p. 254.

⁵⁴⁴ Bonsignori, *Nuovo dizionario del musical*, p. 88.

⁵⁴⁵ *Ibidem*.

⁵⁴⁶ *Ibidem*.

⁵⁴⁷ *Ibidem*.

⁵⁴⁸ *Ibidem*.

⁵⁴⁹ Cerchiari, *Storia del Musical*, p. 254.

⁵⁵⁰ Mordden, *Beautiful Mornin'*, p. 88, trad.

⁵⁵¹ *You’ll Never Walk Alone*, in Rodgers & Hammerstein | The Official Website, trad.

⁵⁵² *Ibidem*.

sconvolta, viene consolata dall'amica Nettie.⁵⁵³ Successivamente, la canzone viene ripresa nel finale: dopo che Louise rifiuta la stella che il padre vuole regalarle, segue la scena della laurea della ragazza.⁵⁵⁴ Billy riappare, ora non più visto dalla figlia e dalla moglie alla quale sussurra: "Ti amo Julie, sappi che ti ho amata!" mentre i presenti intonano la canzone.⁵⁵⁵

Il testo di "You'll Never Walk Alone" contiene espressioni di speranza che esortano ad andare avanti, qualsiasi condizione ci fronteggi, a perseguire sempre i nostri sogni, anche quando sembrano essere messi in discussione e non saremo mai soli in questo cammino⁵⁵⁶:

When you walk through a storm	Quando cammini attraverso la tempesta
Keep your chin up high	Tieni alto il mento
And don't be afraid of the dark.	E non aver paura del buio.

At the end of the storm	Alla fine della tempesta
Is a golden sky	C'è un cielo dorato
And the sweet, silver song of a lark.	E la dolce, argentata canzone di un'allodola.

Le strofe che seguono rappresentano il *bridge* e il *chorus* della canzone. Il primo anticipa l'intensità del secondo, sia nel testo che nella musica: vengono espresse delle vere e proprie esortazioni nel proseguire la propria strada, qualsiasi situazione siamo chiamati a fronteggiare, accompagnate da una melodia ascendente e commovente.⁵⁵⁷

Walk on through the wind,	Cammina attraverso il vento,
Walk on through the rain,	Cammina attraverso la pioggia
Though your dreams be tossed and blown.	Anche se i tuoi sogni vengono sballottati e spazzati via.

⁵⁵³ *Ibidem.*

⁵⁵⁴ Purdum, *Something Wonderful*, pp. 116-117, trad.

⁵⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁵⁶ Testo del brano tratto da *You'll Never Walk Alone* in Rodgers & Hammerstein | The Official Website, trad.

⁵⁵⁷ V. APPENDICE 2, pp. 131-133.

Walk on, walk on, with hope in your heart, And you'll never walk alone! You'll never walk alone.	Cammina, cammina, con la speranza nel tuo cuore E non camminerai mai solo! Non camminerai mai solo.
---	--

2.6 *South Pacific* (1949)

South Pacific debutta al Majestic Theatre di New York il 7 aprile 1949.⁵⁵⁸ In questo musical Rodgers e Hammerstein confermano la loro scelta anticonvenzionale di un'ambientazione non metropolitana: la vicenda dello spettacolo si svolge in alcune isole del Pacifico meridionale.⁵⁵⁹ La fonte, in questo caso, è letteraria: si tratta della serie di racconti *Tales of the South Pacific* (1947) di James Michener.⁵⁶⁰ La scelta di questo testo viene da un'idea di Joshua Logan, il regista dello spettacolo e che finisce per risultare anche co-autore con Hammerstein II, per aiutarlo negli aspetti tematici in cui il paroliere e librettista risulta meno competente. In particolare, dei racconti di Michener ne vengono scelti due: *Our Heroine* e *Fo' Dolla*.⁵⁶¹

La vicenda vede al centro il classico topos romantico sentimentale, ma centrali sono anche i temi del pregiudizio razziale e la paura.⁵⁶²

Durante la Seconda Guerra Mondiale, l'infermiera americana Nellie Forbush giunge al campo di una base americana su un'isoletta dell'Oceano Pacifico.⁵⁶³ Qui Nellie si innamora di Emile, un affascinante piantatore francese che sembra essersi rifatto una vita sull'isola.⁵⁶⁴ In realtà, Nellie scopre che Emile ha due figli nati da una relazione con un'indigena dell'isola.⁵⁶⁵ L'infermiera è sopraffatta dai pregiudizi⁵⁶⁶ e non riesce ad accettare questa situazione.⁵⁶⁷ Nel frattempo, Joe, un giovane luogotenente si innamora

⁵⁵⁸ *South Pacific* in Rodgers & Hammerstein | The Official Website, trad.

⁵⁵⁹ Cerchiari, *Storia del Musical*, p. 255.

⁵⁶⁰ *Ibidem*.

⁵⁶¹ *Ibidem*.

⁵⁶² *Ibidem*.

⁵⁶³ Bonsignori, *Nuovo dizionario del musical*, p. 420.

⁵⁶⁴ *Ibidem*.

⁵⁶⁵ *Ibidem*.

⁵⁶⁶ Bond, "Still Dreaming of Paradise", pp. 162-163, trad.

⁵⁶⁷ Bonsignori, *Nuovo dizionario del musical*, p. 420.

di Liat, una bella e giovane indigena, figlia della bizzarra Bloody Mary, una buffa trafficante locale.⁵⁶⁸ La guerra procede inesorabile ed Emile decide di aiutare gli americani contro i giapponesi.⁵⁶⁹ Durante l'assenza di Emile, Nellie si pente del suo comportamento perché capisce che ama davvero l'uomo, oltre ogni pregiudizio.⁵⁷⁰ Durante un attacco, Joe rimane ucciso e lascia sola e disperata Liat. Emile torna salvo e Nellie decide di sposarlo e amare anche i suoi due figli.⁵⁷¹ Così come in *Oklahoma!*, anche in *South Pacific*, dunque, l'amore romantico è il cuore della risoluzione narrativa e da esso si irradia il nucleo ottimistico che coinvolge l'intera rappresentazione.⁵⁷²

South Pacific vince il Premio Pulitzer per la drammaturgia nel 1950, è la prima volta la commissione include un compositore in questa categoria. La produzione originale riceve in tutto dieci Tony Awards (tra cui quello per il miglior musical), un Grammy Award e innumerevoli altri riconoscimenti: *South Pacific* detiene tutt'oggi il record di premi Tony totali, inoltre nessun altro musical ha conquistato tutte e quattro le categorie di recitazione musicale dalla sua produzione originale.⁵⁷³

South Pacific contiene molti numeri musicali, il più celebre è forse quello che racconta e celebra l'incontro tra i due innamorati: "Some Enchanted Evening"⁵⁷⁴, di cui segue l'analisi.

2.6.1 *Some Enchanted Evening*: l'incontro folgorante con il vero amore

Emile ricorda quando, due settimane prima, ha visto Nellie per la prima volta e le esprime tutto il suo amore in questa splendida ballata che verrà incisa da numerosi artisti negli anni a venire ed è così destinata a divenire uno standard americano.⁵⁷⁵

"Some Enchanted Evening" cattura perfettamente la forza dell'istantanea attrazione che Emile prova per Nellie.⁵⁷⁶ Il brano è introdotto dal verso che dà il titolo alla canzone ed è poi ripreso nel ritornello (sia nel testo che nella musica). Nelle prime due strofe

⁵⁶⁸ *Ibidem*.

⁵⁶⁹ *Ibidem*.

⁵⁷⁰ *Ibidem*.

⁵⁷¹ Cerchiari, *Storia del Musical*, p. 255.

⁵⁷² Bond, "Still Dreaming of Paradise", p. 195, trad.

⁵⁷³ *South Pacific* in Rodgers & Hammerstein | The Official Website, trad.

⁵⁷⁴ Cerchiari, *Storia del Musical*, p. 256.

⁵⁷⁵ *Some Enchanted Evening* in Rodgers & Hammerstein | The Official Website, trad.

⁵⁷⁶ Purdum, *Something Wonderful*, p. 164, trad.

introduttive Emile dice che in una sera può capitare che la nostra attenzione sia catturata da uno sconosciuto che notiamo in mezzo alla folla. Sta narrando, il suo primo incontro con Nellie, avvenuto durante una serata danzante con gli ufficiali, ma descrive una situazione che può capitare a chiunque⁵⁷⁷:

Some enchanted evening	Una sera incantata
You may see a stranger,	Potreste vedere uno sconosciuto,
You may see a stranger	Potreste vedere uno sconosciuto
Across a crowded room.	In una stanza affollata.
And somehow you know,	E in qualche modo lo sai,
You know even then,	Già allora sai,
That somewhere you'll see her again and again.	Che da qualche parte la vedrai ancora e ancora.

Nel ritornello, sono inseriti nuovi dettagli riguardo all'incontro "folgorante": l'attenzione è per la risata della persona notata che rimane impressa in noi.

Some enchanted evening	In una sera incantata
Someone may be laughing,	Qualcuno potrebbe ridere,
You may hear her laughing	Potresti sentirla ridere
Across a crowded room...	In una stanza affollata...
And night after night,	E notte dopo notte,
As strange as it seems,	Per quanto strano possa sembrare,
The sound of her laughter will sing in your dreams.	Il suono della sua risata canterà nei vostri sogni.

Nel *bridge* (segue) viene espresso il fatto che quello che accade è inspiegabile, gli sciocchi cercano di farlo, i saggi non osano nemmeno. L'andamento intenso dell'intero brano, si

⁵⁷⁷ Testo del brano tratto da *Some Enchanted Evening* in Rodgers & Hammerstein | The Official Website, trad.

sospende nell'accompagnamento dei primi tre versi, per poi riprendere il suo moto ascendente dal quarto.⁵⁷⁸

Who can explain it?	Chi può spiegarlo?
Who can tell you why?	Chi può dirvi perché?
Fools give you reasons...	Gli sciocchi ti danno delle ragioni...
Wise men never try.	I saggi non ci provano mai.

Nell'ultimo ritornello e nella conclusione della canzone, si esemplifica il fatto che chi si ha trovato è il vero amore e a questo punto c'è solo una cosa da fare: non lasciarselo scappare.

Some enchanted evening,	Una sera incantata,
When you find your true love,	Quando troverai il tuo vero amore,
When you feel her call you	Quando sentirai che ti chiama
Across a crowded room...	Attraverso una stanza affollata...

Then fly to her side	Allora volate al suo fianco
And make her your own,	E falla tua,
Or all through your life you may dream	O per tutta la vita potrai sognare da solo.
all alone.	

L'ultima strofa è accompagnata dalla stessa armonia, rallentata, del *bridge* conclusa con un intervallo ascendente.⁵⁷⁹

Once you have found her,	Una volta che l'hai trovata,
Never let her go	Non lasciarla mai andare.
Once you have found her,	
Never let her go!	Una volta che l'hai trovata,
	Non lasciarla mai andare!

⁵⁷⁸ V. APPENDICE 2, pp. 134-139.

⁵⁷⁹ Ivi, p. 126.

2.7 *The King and I* (1951)

Come *South Pacific*, anche *The King and I* (andato in scena al St. James Theatre nel 1951)⁵⁸⁰, come già anticipato, rappresenta l'adattamento di un'opera letteraria: si tratta di *Anna and the King of Siam* di Margaret Landon.⁵⁸¹ La vicenda è ambientata intorno al 1860 e vede tra i protagonisti la vedova Anna Leonowens che, insieme a suo figlio Louis, si reca a Bangkok su richiesta del re del Siam Mongkut che vuole che Anna faccia da istituttrice ai suoi numerosi figli (tra i quali l'erede al trono, il principe Chulalongkorn).⁵⁸² Anna si trova a convivere (e, spesso, a scontrarsi) con una cultura a lei estranea che cerca di addolcire e, occasionalmente, sovvertire con i suoi insegnamenti; questo genera un rapporto d'amore ed odio con il re⁵⁸³ ed Anna è più volte sul punto di tornare a casa. In realtà, il re, all'apparenza rigido e testardo, è molto affascinato da Anna.⁵⁸⁴ Purtroppo, alla corte si consuma anche una tragedia: Tuptim, una giovane schiava birmana donata al re per farne una delle sue mogli, è innamorata del coetaneo Lun Tha.⁵⁸⁵ I due innamorati decidono di fuggire insieme, ma vengono catturati e Lun Tha rimane ucciso.⁵⁸⁶ Alla fine, il re, colpito da una grave malattia, chiama al suo capezzale il suo primogenito, ordinandogli di succedergli degnamenti e di fidarsi sempre della maestra Anna che ha deciso infine di restare nel Siam.⁵⁸⁷

Questo spettacolo viene fortemente voluto dalla star americana Gertrude Lawrence, la quale ne diviene poi l'interprete principale per la prima e i successivi diciotto mesi di repliche (dopo i quali l'attrice muore a soli 54 anni).⁵⁸⁸ La Lawrence convince il duo Rodgers & Hammerstein a scrivere questo musical e si impegna a cercare la star che possa ricoprire l'importante ruolo del re del Siam.⁵⁸⁹ Inizialmente si pensa a Rex Harrison o Alfred Drake (conosciuto e amato per il suo ruolo in *Oklahoma!*), ma la scelta cade poi

⁵⁸⁰ Cerchiari, *Storia del Musical*, p. 257.

⁵⁸¹ Bonsignori, *Nuovo dizionario del musical*, pp. 237-238.

⁵⁸² Cerchiari, *Storia del Musical*, p. 257.

⁵⁸³ Bonsignori, *Nuovo dizionario del musical*, p. 238.

⁵⁸⁴ *Ibidem*.

⁵⁸⁵ *Ibidem*.

⁵⁸⁶ *Ibidem*.

⁵⁸⁷ *Ibidem*.

⁵⁸⁸ *Ibidem*.

⁵⁸⁹ *Ibidem*.

sul russo Yul Brinner la cui carismatica presenza scenica consacra il suo ruolo ad uno dei più belli e riusciti del mondo del musical.⁵⁹⁰ Brinner viene confermato anche per la versione cinematografica del 1956, al fianco di Deborah Kerr, film che ottiene ampi consensi e con il quale Brinner vince il Premio Oscar come miglior attore (dopo aver già ottenuto il Tony Award per la prova teatrale).⁵⁹¹

Il musical di Rodgers & Hammerstein ispira anche una versione animata nel 1999, contenente gran parte delle canzoni originali⁵⁹² (e un intreccio meno drammatico).

Considerato un vero Kolossal dell'epoca d'oro di Hollywood, grazie anche alle magnifiche coreografie di Jerome Robbins, allo sfarzo delle scenografie e dei costumi, per realizzare le musiche di *The King and I*, Rodgers si affida alle sue eccezionali doti di compositore, scrivendo sia passaggi che richiama e suggeriscono benissimo il contesto esoterico, sia melodie toccanti.⁵⁹³ Infatti, questo musical, è supportato da uno spartito potente, ma anche dolce e melodico, dal sapore orientale.⁵⁹⁴

In *The King and I*, troviamo una serie di episodi in forma canzone, ricordiamo: “I Whistle a Happy Tune”, “Hello, Young Lovers”, “Getting to Know You” e “Something Wonderful”.⁵⁹⁵

2.7.1 *Hello, Young Lovers*: un incoraggiamento ai giovani amanti

Anna, giunta al palazzo reale, si ritrova a disfare le valigie circondata dalle incuriosite mogli del re. Queste, notano le fotografie del defunto marito di Anna e le fanno domanda e riguardo.⁵⁹⁶ Lady Thiang e le altre donne sono incredule al fatto che un uomo e una donna possono legarsi per sempre ed Anna ricorda così il tempo trascorso con Tom, l'amore della sua vita.⁵⁹⁷

Hammerstein impiega molto tempo per scrivere il testo di questa canzone, in una lettera afferma di essere rimasto bloccato un mese prima di potersi dedicare ad altri canzoni.⁵⁹⁸

⁵⁹⁰ *Ibidem.*

⁵⁹¹ *Ibidem.*

⁵⁹² *Ibidem.*

⁵⁹³ Cerchiari, *Storia del Musical*, pp. 257-258.

⁵⁹⁴ Bonsignori, *Nuovo dizionario del musical*, p. 238.

⁵⁹⁵ Cerchiari, *Storia del Musical*, p. 258.

⁵⁹⁶ *Hello, Young Lovers* in Rodgers & Hammerstein | The Official Website, trad.

⁵⁹⁷ *Ibidem.*

⁵⁹⁸ *Ibidem.*

Ma quando “Hello, Young Lovers” è pronta, è un piccolo capolavoro, tanto che Joshua Logan (coautore insieme a Rodgers e Hammerstein di *South Pacific*) la definisce «la più grande canzone drammatica che abbia mai sentito in vita mia e che probabilmente mai sentirò». ⁵⁹⁹

La canzone inizia, con tono nostalgico, con Anna che canta ricordando Tom, per poi pensare agli attuali innamorati (terza strofa, *bridge*). Sono presenti numerosi riferimenti naturali in queste prime tre strofe che suggeriscono un’atmosfera romantica e sospesa nel tempo ⁶⁰⁰:

When I think of Tom	Quando penso a Tom
I think about a night	Penso a una notte
When the earth smelled of summer	Quando la terra profumava d'estate
And the sky was streaked with white	E il cielo era striato di bianco
And the soft mist of England	E la soffice nebbia dell'Inghilterra
Was sleeping on a hill,	Dormiva su una collina,
I remember this	Ricordo questo
And I always will.	E lo ricorderò sempre.
There are new lovers now on the same	Ci sono nuovi amanti ora sulla stessa
silent hill,	collina silenziosa,
Looking on the same blue sea,	Guardando lo stesso mare blu,
And I know Tom and I are a part of them	E so che io e Tom siamo parte di tutti
all,	loro,
And they're all a part of Tom and me.	E loro sono tutti parte di me e Tom.

Nel ritornello Anna si rivolge direttamente ai giovani innamorati, ai quali augura la felicità, li esorta ad essere coraggiosi, fedeli e sinceri, sottintendendo la sua comprensione e vicinanza perché anche lei ha vissuto le stesse emozioni.

⁵⁹⁹ *Ibidem*.

⁶⁰⁰ Testo del brano tratto da *Hello, Young Lovers* in Rodgers & Hammerstein | The Official Website, trad.

Hello young lovers,
Whoever you are,
I hope your troubles are few.
All my good wishes go with you tonight,
I've been in love like you.

Ciao giovani amanti,
Chiunque voi siate,
Spero che i vostri problemi siano pochi.
Tutti i miei auguri vi accompagnano
stasera,
Sono stato innamorato come voi.

Be brave, young lovers,
And follow your star,
Be brave and faithful and true.
Cling very close to each other tonight,
I've been in love like you.

Siate coraggiosi, giovani amanti,
A seguite la vostra stella,
Siate coraggiosi, fedeli e sinceri.
Stringetevi forte l'uno all'altro stasera,
Sono stato innamorata come voi.

Nel *bridge* che segue il ritmo della melodia accelera, per poi rallentare nell'ultimo verso.⁶⁰¹

I know how it feels
To have wings on your heels
And to fly down a street in a trance.
You fly down a street
On the chance that you'll meet,
And you meet not really by chance.

So come ci si sente
Ad avere le ali sui talloni
E volare lungo una strada in trance.
Si vola per strada
Con la possibilità di incontrarsi,
E non ci si incontra davvero per caso.

Il brano si conclude con la melodia del *chorus*⁶⁰², mentre il testo cambia: Anna dice ai giovani innamorati di non essere tristi per lei, perché lei è felice dell'amore che ha avuto e dei ricordi che porta con sé.

Don't cry, young lovers,
Whatever you do,
Don't cry because I'm alone.
All of my memories are happy tonight,

Non piangete, giovani amanti,
Qualsiasi cosa facciate,
Non piangete perché sono sola.
Tutti i miei ricordi sono felici stasera,

⁶⁰¹ V. APPENDICE 2, pp. 140-141.

⁶⁰² Ivi, p. 130.

I've had a love of my own.

Ho avuto un amore tutto mio.

I've had a love of my own,

Ho avuto un amore tutto mio,

Like yours,

Come il vostro,

I've had a love of my own.

Ho avuto un amore tutto mio.

2.7.2 *Shall We Dance?*: amore a prima... polka.

In questa canzone, il Re chiede ad Anna di insegnargli la polka, dopo aver visto l'istitutrice ballare con Sir Edward, uno degli ospiti inglesi in visita alla corte del Siam e per i quali Anna e il Re hanno organizzato una cena.⁶⁰³ Mentre Anna descrive il punto di vista di una donna che si ritrova ad un ballo, il Re la osserva con attenzione e i due provano a ballare insieme.⁶⁰⁴ Ben presto, Anna e il Re si liberano di ogni inibizione, lanciandosi sulla pista da ballo in una polka sfrenata e gloriosa.⁶⁰⁵ Fondamentale in questa canzone, non è solo la sua melodia e la sua struttura, ma anche la messinscena: il brano è intervallato da momenti dialogati tra Anna e il Re e si conclude con una ripresa interamente strumentale durante la quale i protagonisti danzano insieme.

Nelle prime due strofe Anna descrive sognante la classica situazione di amore a prima vista che può capitare durante un ballo. Il *bridge* (seconda strofa) rallenta nel ritmo e presenta una scala discendente⁶⁰⁶⁶⁰⁷:

Anna:

We've just been introduced,

I do not know you well;

But when the music started,

Something drew me to your side.

Anna:

Siamo appena stati presentati,

Non ti conosco bene;

Ma quando è iniziata la musica,

Qualcosa mi ha attirato al tuo fianco.

So many men and girls

Così tanti uomini e ragazze

⁶⁰³ *Shall We Dance?* in Rodgers & Hammerstein | The Official Website, trad.

⁶⁰⁴ *Ibidem.*

⁶⁰⁵ *Ibidem.*

⁶⁰⁶ Testo del brano tratto da *Shall We Dance?* in Rodgers & Hammerstein | The Official Website, trad.

⁶⁰⁷ V. APPENDICE 2, pp. 142-143.

Are in each other's arms...
It made me think we might be
Similarly occupied.

Sono l'uno nelle braccia dell'altro...
Mi ha fatto pensare che potremmo essere
Occupati allo stesso modo.

Il *chorus* introduce il tipico tempo binario della polka⁶⁰⁸, sul verso che da il titolo alla canzone "Shall we dance?":

Shall we dance?
On a bright cloud of music
Shall we fly?

Vogliamo ballare?
Su una nuvola luminosa di musica
Vogliamo volare?

Shall we dance?
Shall we then say good night
And mean goodbye?

Vogliamo danzare?
Vogliamo poi dire buonanotte
E intendere addio?

Or perchance
When the last little star
Has left the sky,

O forse
Quando l'ultima stellina
Ha lasciato il cielo,

Shall we still be together
With our arms around each other
And shall you be my new romance?

Resteremo ancora insieme
Con le nostre braccia intorno all'altro
E sarai tu la mia nuova storia d'amore?

On the clear understanding
That this kind of thing can happen,
Shall we dance?
Shall we dance?
Shall we dance?

Con la chiara consapevolezza
Che questo genere di cose può capitare
Vuoi danzare?
Vuoi danzare?
Vuoi danzare?

⁶⁰⁸ V. APPENDICE 2, pp. 143-145.

Dopo aver danzato sola, Anna si interrompe perché il Re la sta guardando e dice che non è consono, nel suo paese, che una donna danzi da sola mentre un uomo la guarda. Il Re nota che però è accettato che balli con un completo sconosciuto (si riferisce al momento in cui Anna ha ballato con Sir Edward), Anna conferma ma dice anche che non sempre si tratta di uno sconosciuto, a volte si dà il caso che sia un buon amico. Allora il Re decide di ballare con lei e le chiede di insegnargli. Anna spiega al Re il ritmo della polka, e mentre lei riprende a cantare il ritornello della canzone, il Re ne scandisce il ritmo finché non si unisce anch'egli al canto.

Anna:

Shall we dance?

Anna:

Vuoi danzare?

King:

One, two, three, and...

Re:

Un, due, tre, e...

Anna:

On a bright cloud of music
Shall we fly?

Anna:

Su una nuvola luminosa di musica
Vogliamo volare?

King:

One, two, three, and...

Re:

Un, due, tre, e...

Anna:

Shall we dance?

Anna:

Vogliamo danzare?

King:

One, two, three, and...

Re:

Un, due, tre, e...

Anna:

Shall we then say good night
And mean goodbye?

Anna:

Vogliamo poi dire buonanotte
E intendere addio?

King:

One, two, three, and...

Or perchance,

When the last little star

Has leave the sky...

Anna:

Shall we still be together

With our arms around each other,

And shall you be my new

Both:

Romance?

Anna:

On the clear understanding

That this kind of thing can happen,

Both:

Shall we dance?

Shall we dance?

Shall we dance?

Re:

Un, due, tre, e...

O forse,

Quando l'ultima stella

Ha lasciato il cielo...

Anna:

Resteremo ancora insieme

Con le nostre braccia intorno all'altro

E sarai tu la mia nuova

Entrambi:

Storia d'amore?

Anna:

Con la chiara consapevolezza

Che questo genere di cose può accadere,

Entrambi:

Vogliamo danzare?

Vogliamo danzare?

Vogliamo danzare?

Il Re continua a provare con Anna scandendo il ritmo della melodia, dopo una serie di prove ed errori ed aver chiesto ad Anna di correggergli la posizione delle mani (ricordando come ha visto danzare gli europei), i due danzano insieme con massima scioltezza e gioia.

Questo brano, non solo è scenograficamente incantevole, ma si ritiene che rappresenti un particolare espediente narrativo: attraverso di esso vengono messe in risalto alcune

differenze culturali tra i due protagonisti del musical e, allo stesso tempo, un punto di incontro, di scambio sul piano della danza e della musica che li unisce ed attrae.

2.8 *The Sound of Music* (1959)

The Sound of Music rappresenta l'ultimo grande successo della coppia Rodgers & Hammerstein (che muore solo nove mesi dopo aver completato lo spettacolo).⁶⁰⁹ La proposta di realizzare questo musical parte da un gruppo di autori e responsabili che include il regista Vincent Donheue, il coreografo Joe Layton, e i librettisti Howard Lindsay e Russel Crouse⁶¹⁰ che lavorano nel riadattare l'autobiografia di Maria von Trapp *The Story of the Von Trapp Family*⁶¹¹⁶¹². Ambientato alla fine degli anni Trenta in Austria, nei pressi di Salisburgo, *The Sound of Music* vede come protagonista Maria Rainer, novizia che vive nell'abbazia di Nürnb erg, ma che secondo le sue superiori non è particolarmente votata alla vita ecclesiastica.⁶¹³ Maria viene invitata come istitutrice nella casa del burbero e rigido capitano Georg von Trapp, vedovo con sette figli.⁶¹⁴ Attraverso la musica, Maria riesce a conquistare l'affetto dei bambini e sovverte la severa educazione militare instaurata dal loro padre, portando nella casa von Trapp una ventata di allegria.⁶¹⁵ Inoltre, Maria diviene complice della storia d'amore tra la figlia maggiore Liesl e il giovane Rolf.⁶¹⁶ Il capitano von Trapp inizialmente è diffidente, ma poco a poco è conquistato da Maria e se ne innamora, tanto da annullare il matrimonio con la contessa Elsa Schrader.⁶¹⁷ Georg e Maria si dichiarano a vicenda il loro amore e si sposano.⁶¹⁸ Ma è il 1938, la Germania nazista invade l'Austria e così la famiglia, dopo un'esibizione durante un Festival di musica (infatti, la vera famiglia Von Trapp dopo la Seconda Guerra

⁶⁰⁹ Cerchiari, *Storia del Musical*, p. 258.

⁶¹⁰ *The Sound of Music* è l'unico musical firmato Rodgers & Hammerstein in cui il paroliere sceglie di scrivere i testi delle canzoni, ma non il libretto dello spettacolo, affidandone la redazione agli sceneggiatori Howard Lindsay e Russel Crouse, contattati dal regista Vincent J. Donehue che ha l'idea di realizzare questo musical. Bragalini, *Storie poco standard*, p. 106.

⁶¹¹ Ivi, p. 259.

⁶¹² Riguardo le differenze tra la vera storia di Maria Von Trapp e la sua trasposizione in musical Cfr. Bragalini, *Storie poco standard*, pp. 106-107.

⁶¹³ Cerchiari, *Storia del Musical*, p. 258.

⁶¹⁴ *Ibidem*.

⁶¹⁵ Bonsignori, *Nuovo dizionario del musical*, p. 419.

⁶¹⁶ *Ibidem*.

⁶¹⁷ *Ibidem*.

⁶¹⁸ *Ibidem*.

Mondiale forma un popolare complesso vocale austriaco⁶¹⁹), intraprende la fuga nella sicura Svizzera.⁶²⁰

The Sound of Music è il musical più famoso ed amato del sodalizio Rodgers & Hammerstein (nonché l'ultimo grande musical di Oscar Hammerstein II⁶²¹).⁶²² Sotto il profilo musicale non rappresenta il loro capolavoro, ma lo spettacolo conquista il pubblico di tutto il mondo e conferma il suo successo con la trasposizione cinematografica del 1965 (la più riuscita di un musical di Rodgers & Hammerstein).⁶²³

Questo musical sa racchiudere buoni sentimenti, romanticismo, tensione e pacifismo; oggi potrebbe essere giudicato mieloso e datato, ma *The Sound of Music* continua a trovare un grande successo di pubblico.⁶²⁴

Il messaggio di questo musical, di fatto, è che la musica ha un valore pedagogico e umanitario, dato che Maria riesce ad instaurare un lieto rapporto con i bambini insegnando loro alcune melodie particolarmente adatte, tra cui: “My Favorite Things”, “Do-Re-Mi”, “The Lonely Goatherd” e “So Long, Farewell”.⁶²⁵

2.8.1 *My Favorite Things*: una genuina *list song*

“My Favorite Things” è una delle canzoni più amate e conosciute di Rodgers & Hammerstein. Nel musical *The Sound of Music* la canzone viene cantata da Maria e dalla Madre Superiora, poco dopo l'inizio dello spettacolo, e rappresenta per entrambe una canzone della loro infanzia che ricordano con affetto. Diversamente, nella trasposizione cinematografica, Maria canta questa canzone ai bambini Von Trapp, per rincuorarli durante un forte temporale.⁶²⁶

“My Favorite Things” contiene nel testo diversi elementi che esprimono la genuinità dell'infanzia (vi sono inoltre dei riferimenti alla cultura austriaca che quindi possono risultare familiari ai bambini austriaci); dal punto di vista musicale la canzone è un valzer

⁶¹⁹ *Ibidem*.

⁶²⁰ Cerchiari, *Storia del Musical*, p. 258.

⁶²¹ *Ibidem*.

⁶²² *Ibidem*.

⁶²³ *Ibidem*.

⁶²⁴ *Ivi*, pp. 419-420.

⁶²⁵ Cerchiari, *Storia del Musical*, pp. 258-259.

⁶²⁶ Cfr. Bragalini, *Storie poco standard*, p. 109.

che alterna la tonalità minore a quella maggiore.⁶²⁷ Maria canta restando fedele alla sua natura psicologica genuina e schietta, così nel momento in cui ha un attimo di turbamento (dato che la Madre Superiora le ordina di lasciare il convento per recarsi dalla famiglia Von Trapp ed affrontare il mondo esterno), la basta rievocare una serie di immagini “preferite” per ritrovare la serenità.⁶²⁸ Questa serie, come possiamo notare, viene presentata nella forma canzone, già citata, della cosiddetta *list song*⁶²⁹⁶³⁰:

Raindrops on roses and whiskers on
kittens,
Bright copper kettles and warm woolen
mittens,
Brown paper packages tied up with
strings...
These are a few of my favorite things.

Gocce di pioggia sulle rose e baffi sui
gattini,
Bollitori di rame brillanti e caldi guanti di
lana,
Pacchetti di carta marrone legati con
cordicelle...
Queste sono alcune delle mie cose
preferite.

Cream-colored ponies and crisp apple
strudels,
Doorbells and sleigh bells and schnitzel
with noodles,
Wild geese that fly with the moon on
their wings...
These are a few of my favorite things

Pony color crema e strudel di mele
croccanti,
Campanelli di casa e campanelli di slitta
e cotoletta con le tagliatelle,
Oche selvatiche che volano con la luna
sulle ali...
Queste sono alcune delle mie cose
preferite

Girls in white dresses with blue satin
sashes,
Snowflakes that stay on my nose and
eyelashes,

Ragazze in abiti bianchi con fusciascche
di raso blu,
Fiochi di neve che mi rimangono sul
naso e sulle ciglia,

⁶²⁷ V. APPENDICE 2, pp. 146-149.

⁶²⁸ Bragalini, *Storie poco standard*, p. 110.

⁶²⁹ *Ibidem*.

⁶³⁰ Testo del brano tratto da *My Favorite Things* in Rodgers & Hammerstein | The Official Website, trad.

Silver-white winters that melt into
springs...
These are a few of my favorite things.

Inverni bianchi come l'argento che si
sciogliono in primavera...
Queste sono alcune delle mie cose
preferite.

When the dog bites,
When the bee stings,
When I'm feeling sad,
I simply remember my favorite things
And then I don't feel so bad!

Quando il cane morde,
Quando l'ape punge,
Quando mi sento triste,
Ricordo semplicemente le mie cose
preferite
E poi non mi sento così male!

“My Favorite Things” «restituisce quell'autentico ottimismo, quella fiducia nelle cose semplici, quella fede nella natura, di cui Hammerstein ha scritto con una profondità senza pari tra i *lyrics* di Broadway, pur nella apparente immediatezza dei suoi versi.»⁶³¹

2.8.2 *Climb Ev'ry Mountain*: trova il tuo sogno

Maria, confusa dai sentimenti che prova per il Capitano Von Trapp, a un certo punto torna in convento.⁶³² Qui la Madre Superiora le dice “Devi trovare la vita per cui sei nata” e anche amare un'altra persona può essere ciò che Dio ha deciso per noi.⁶³³⁶³⁴

Climb ev'ry mountain,
Search high and low,
Follow ev'ry byway,
Every path you know.

Scala ogni montagna,
Cerca in alto e in basso,
Segui ogni strada,
Ogni sentiero che conosci.

Climb ev'ry mountain,
Ford ev'ry stream,

Scala ogni montagna,
Guada tutti i ruscelli,

⁶³¹ Bragalini, *Storie poco standard*, p. 109.

⁶³² *Climb Ev'ry Mountain* in in Rodgers & Hammerstein | The Official Website, trad.

⁶³³ *Ibidem*.

⁶³⁴ Testo del brano tratto *Climb Ev'ry Mountain* in Rodgers & Hammerstein | The Official Website, trad.

Follow ev'ry rainbow
Till you find your dream.

Segui ogni arcobaleno
Finché non troverai il tuo sogno.

A dream that will need all the love you
can give
Ev'ry day of your life for as long as you
live.

Un sogno che avrà bisogno di tutto
l'amore che puoi dare
Ogni giorno della tua vita finché vivrai.

Climb ev'ry mountain,
Ford ev'ry stream,
Follow ev'ry rainbow
Till you find your dream.

Scala tutte le montagne,
Guada tutti i ruscelli,
Segui ogni arcobaleno
Finché non troverai il tuo sogno.

Anche nel testo di questa canzone non mancano riferimenti alla natura che ormai abbiamo appurato essere ricorrenti nei testi di Hammerstein. Se in “You’ll Never Walk Alone”, anch’essa una canzone di incoraggiamento e di speranza, il focus è sul perseguire il proprio cammino affrontando le difficoltà, in “Climb Ev’ry Mountain”, è la ricerca del proprio sogno il messaggio della canzone, ricerca che conduce a vie conosciute ed altre inesplorate, finché non troveremo il nostro destino, ciò a cui dedicare la nostra vita.

Dal punto di vista musicale, questa canzone è contraddistinta da un imponente accompagnamento orchestrale, viene eseguita in un tempo largo e dai toni ascendenti.⁶³⁵

⁶³⁵ V. APPENDICE 2, pp. 150-153.

CAPITOLO III. Benji Pasek e Justin Paul: gli eredi di Rodgers & Hammerstein

3.1 Pasek & Paul: il sodalizio di due *songwriters* contemporanei

Benj Pasek nasce il 9 giugno 1985 in un sobborgo di Philadelphia.⁶³⁶ La madre è una professoressa e psicologa dell'età evolutiva che scrive e interpreta canzoni dal punto di vista dei bambini.⁶³⁷ Intorno all'età di sette anni, Pasek si avvicina alla musica interpretando le canzoni scritte dalla madre, entrando a far parte del Philadelphia Boys Choir & Chorale e partecipando ai musical scolastici.⁶³⁸ Successivamente, Pasek si laurea (ottiene il Bachelor of Fine Arts, B.F.A) in teatro musicale presso l'Università del Michigan.⁶³⁹ È qui che Benj Pasek, durante l'incontro orientativo per le matricole, conosce Justin Paul, studente di teatro: i due si avvicinano grazie all'ammirazione comune per il lavoro del compositore e drammaturgo Jason Robert Brown e per il musical *Merrily We Roll Along* e decidono fin da subito di collaborare.⁶⁴⁰ Infatti, parallelamente a Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II, Benj Pasek e Justin Paul si conoscono in ambito accademico. Justin Paul nasce a St. Louis, nel Missouri, il 3 gennaio 1985.⁶⁴¹ È figlio di un pastore ecclesiastico e cresce a Westport, nel Connecticut, dove studia pianoforte, batteria e canta in chiesa fin da piccolo.⁶⁴² Quando ha otto anni frequenta un programma di Arti Sceniche presso il Music Theatre of Connecticut.⁶⁴³ Come l'amico e collega Pasek, consegue poi il B.F.A. in teatro musicale presso l'Università del Michigan.⁶⁴⁴ Sia Pasek che Paul frequentano l'Università del Michigan allo scopo di diventare attori e aprirsi una via d'accesso nel mondo teatrale.⁶⁴⁵ A metà degli studi, però, i due amici capiscono che quella attoriale non è la loro vocazione e così, dopo molti tentativi falliti di ottenere buoni

⁶³⁶ M. Donelson, *Benj Pasek Biography* in AllMusic | Record Reviews, Streaming Songs, Genres & Bands, <https://www.allmusic.com/artist/benj-pasek-mn0002587180#biography>, trad.

⁶³⁷ *Ibidem*.

⁶³⁸ *Ibidem*.

⁶³⁹ *Ibidem*.

⁶⁴⁰ *Ibidem*.

⁶⁴¹ M. Donelson, *Justin Paul Biography* in AllMusic | Record Reviews, Streaming Songs, Genres & Bands, <https://www.allmusic.com/artist/justin-paul-mn0000095801#biography>, trad.

⁶⁴² *Ibidem*.

⁶⁴³ *Ibidem*.

⁶⁴⁴ *Ibidem*.

⁶⁴⁵ D. Rule, *Perfectly Composed: Pasek and Paul are the future of the American musical*, MetroWeekly, 13 agosto 2015, <https://www.metroweekly.com/2015/08/perfectly-composed-pasek-and-paul-are-the-future-of-the-american-musical/>, trad.

ruoli negli spettacoli scolastici, pensano di scrivere un proprio spettacolo e vedere se hanno successo.⁶⁴⁶ In particolare, il debutto teatrale all'UMich per Pasek e Paul è nella produzione *City of Angels*, nel quale Pasek interpreta il ruolo del “Man with Camera” che non parla, mentre Paul impersona un ballerino asiatico di supporto.⁶⁴⁷⁶⁴⁸ È dopo questa rassegna che i due decidono di realizzare un proprio spettacolo⁶⁴⁹: Pasek e Paul si ritrovano nella sala prove della Scuola di Musica ed iniziano a scrivere canzoni insieme, entusiasti di sviluppare brani partendo dalle prospettive dei personaggi.⁶⁵⁰ Come approfondiremo in seguito, quest'attenzione alle emozioni dei personaggi nello sviluppo delle canzoni è un altro importante anello di congiunzione tra la coppia Pasek & Paul e Rodgers & Hammerstein. Così, nel 2005, nasce *Edges, a Song Cycle*.⁶⁵¹ «Un pasticcio [...] ingombrante», così lo definisce Paul, ma afferma anche che sa colpire gli studenti, i giovani (infatti *Edges* spopola nella comunità degli studenti di teatro musicale⁶⁵²) e il duo pensa di continuare a lavorare insieme producendo questo genere di spettacoli.⁶⁵³ *Edges* viene autorizzato dalla Music Theatre International e ha più di 200 produzioni in tutto il mondo (Corea del Sud, Australia, Cina, Sudafrica, Filippine, Danimarca e altri Paesi ancora).⁶⁵⁴

Nel 2006, Pasek e Paul si aggiudicano il Jonathan Larson Award, un premio in denaro (assegnato dalla giuria dei Tony Award⁶⁵⁵) istituito dall'eredità del compositore del musical *Rent*⁶⁵⁶, per incoraggiare gli scrittori e i compositori che cercano di sfondare nel

⁶⁴⁶ *Ibidem*.

⁶⁴⁷ L. E. Gross, *Pasek and Paul* in The Official Masterworks Broadway Site, <https://www.masterworksbroadway.com/artist/pasek-and-paul/>, trad.

⁶⁴⁸ Pasek e Paul raccontano l'aneddoto anche durante il programma *Art, artists and the age of Youtube composers* | *Benj Pasek & Justin Paul* | *TEDxBroadway*, TEDx Talks, pubblicato il 21 aprile 2015, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=xw4H0ZRWVxs>.

⁶⁴⁹ L. E. Gross, *Pasek and Paul*, trad.

⁶⁵⁰ Rule, *Perfectly Composed*, trad.

⁶⁵¹ Gross, *Pasek and Paul*, trad.

⁶⁵² Donelson, *Benj Pasek Biography*, trad.

⁶⁵³ *Ibidem*.

⁶⁵⁴ *Ibidem*.

⁶⁵⁵ Gross, *Pasek and Paul*, trad.

⁶⁵⁶ Musiche, testi e libretto di Jonathan Larson, il musical *Rent* debutta Off-Broadway nel 1996. Ispirato all'opera lirica *La Bohème* di Giacomo Puccini, *Rent* rappresenta l'evento teatrale degli anni '90 a Broadway, capace di rinnovare e risvegliare il mondo del musical. Jonathan Larson, giovane ed esordiente autore, purtroppo muore improvvisamente il giorno prima del debutto. Bonsignori, *Nuovo dizionario del musical*, pp. 372-373. Cfr. Ivi, p. 374.

In particolare, in *Rent* Larson riprese i temi della vita bohemienne e della malattia, M. Coenen, *That Doesn't Remind Us Of "Musetta's Waltz"*, tesi in Lettere e Filosofia, Settore Lingua e Letteratura, Università di Bruxelles, 2009-2010, in Academia.edu

settore.⁶⁵⁷ Pasek e Paul hanno al tempo solo 21 anni e sono i più giovani a vincere il premio.⁶⁵⁸ Lo stesso anno si aggiudicano anche la Dramatics Guild Fellowship 2007-2008.⁶⁵⁹ Dopo la laurea, il duo trova un lavoro per la serie *Johnny and the Sprites* di Disney Channel, uno show musicale pensato per bambini in età prescolare.⁶⁶⁰ Nel 2008, partecipano all'audizione per lavorare alla versione teatrale del musical *James and the Giant Peach*; scrivono tre canzoni in solo una settimana ed ottengono l'incarico (due di queste canzoni vengono poi incluse nella produzione finale che esordisce nell'ottobre 2010 in Connecticut).⁶⁶¹ Nel 2010 sono finalisti per il Fred Ebb Award e nel 2011 sono vengono praticamente sommersi di onorificenze: ricevono il Richard Rodgers Award for Musical Theatre dall'American Academy of Arts and Letters; ottengono il Songwriters Fellowship Award e il Richard Rodgers New Horizons Award dall'ASCAP e vincono la borsa di studio Playwrights' Retreat dal Sundance Institute.⁶⁶²

Il debutto di Benj Pasek e Justin Paul a Broadway si realizza due anni dopo, quando il duo viene ingaggiato per riscrivere la colonna sonora di *A Christmas Story: The Musical*, spettacolo basato sul film del 1983 e che debutta a Broadway dopo una tournée nazionale nel novembre del 2012.⁶⁶³ Sempre in questo anno, viene inaugurato il musical *Dogfight*, con libretto di Peter Duchan, il loro adattamento musicale dell'omonimo film cult del 1991⁶⁶⁴ con protagonista River Phoenix e che racconta di tre giovani marines che prima di partire per Vietnam fanno la meschina scommessa su chi riuscirà a portare la ragazza più brutta ad una festa.⁶⁶⁵ Nel 2013 la coppia (ora ufficialmente denominata Pasek & Paul, seguendo l'ordine alfabetico) contribuisce con diverse canzoni alla serie della ABC a tema Broadway *Smash*.⁶⁶⁶ Nel luglio 2015, debutta a Washington *Dear Evan Hansen*, musical teatrale originale firmato Pasek & Paul che ha come protagonista un liceale che

https://www.academia.edu/7508229/That_doesnt_remind_us_of_Musettas_Waltz_An_Analysis_Of_The_Adaptation_From_The_Opera_La_Boh%C3%A8me_To_The_Broadway_Musical_Rent_To_The_Film_Musical_Rent, consultato il 1 marzo 2024, p. 2.

⁶⁵⁷ Donelson, *Benj Pasek Biography*, trad.

⁶⁵⁸ *Ibidem*.

⁶⁵⁹ Gross, *Pasek and Paul*, trad.

⁶⁶⁰ Donelson, *Benj Pasek Biography*, trad.

⁶⁶¹ *Ibidem*.

⁶⁶² Gross, *Pasek and Paul*, trad.

⁶⁶³ Donelson, *Benj Pasek Biography*, trad.

⁶⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁶⁵ J. Karp, *The Heirs of Rodgers and Hammerstein*, Vanity Fair, 13 luglio 2012, <https://www.vanityfair.com/culture/2012/07/paul-pasek-rodgers-hammerstein>, trad.

⁶⁶⁶ Karp, *The Heirs of Rodgers and Hammerstein*, trad.

soffre di disturbo d'ansia sociale.⁶⁶⁷ *Dear Evan Hansen* debutta off-Broadway la primavera successiva per poi approdare a Broadway nel dicembre del 2016.⁶⁶⁸ In questo stesso mese, esce nelle sale americane *La La Land*, con musiche di Justin Hurwitz e testi di Pasek & Paul.⁶⁶⁹ *La La Land* racconta della storia d'amore, ambientata a Los Angeles, tra un'aspirante attrice e un pianista jazz.⁶⁷⁰ La colonna sonora del film raggiunge la seconda posizione nella Billboard 200 e la prima nel Regno Unito e in Spagna.⁶⁷¹ *La La Land* viene candidato a 14 Premi Oscar e se ne aggiudica sei, tra cui quello per la migliore canzone originale a "City of Stars" (anche la canzone "Audition (The Fools Who Dream)" viene nominata).⁶⁷² Contemporaneamente al trionfo di *La La Land*, *Dear Evan Hansen* è un successo al botteghino e la registrazione originale del cast di Broadway debutta al numero otto della Billboard 200; inoltre, riceve nove candidature ai Tony Award vincendone sei, tra cui miglior colonna sonora e miglior musical.⁶⁷³ Il 2016 è un anno di intenso per Pasek & Paul che collaborano anche al film *Trolls* con la canzone "Get Back Up Again".⁶⁷⁴ Nel 2017, scrivono la colonna sonora per *The Greatest Showman*, film musical che racconta la vita di P.T. Barnum (nel cast figurano Hugh Jackman, Zac Efron e Zendaya); quattro singoli dell'album entrano nella Hot 100 e la colonna sonora raggiunge la vetta della Billboard 200 all'inizio del 2018.⁶⁷⁵

Successivamente, nel 2019, Pasek & Paul collaborano con Alan Menken nella realizzazione della colonna sonora del film live action della Disney *Aladdin*, per il quale scrivono la nuova canzone *Speechless*.⁶⁷⁶ Nel 2021 viene prodotta la trasposizione cinematografica del loro musical teatrale *Dear Evan Hansen*, per la quale scrivono nuove canzoni e ne sono i produttori esecutivi.⁶⁷⁷ Nel 2022 scrivono la colonna sonora e sono i produttori esecutivi di *Lyle, Lyle, Crocodile* (musical ibrido live-action prodotto dalla Sony, con Shawn Mendes e Javier Bardem) e lo stesso fanno per *Spirited*, musical live-action prodotto da Apple con Will Ferrel, Ryan Reynolds e Octavia Spencer.⁶⁷⁸ Nel 2023

⁶⁶⁷ *Ibidem.*

⁶⁶⁸ *Ibidem.*

⁶⁶⁹ *Ibidem.*

⁶⁷⁰ *Ibidem.*

⁶⁷¹ *Ibidem.*

⁶⁷² *Ibidem.*

⁶⁷³ *Ibidem.*

⁶⁷⁴ *Ibidem.*

⁶⁷⁵ *Ibidem.*

⁶⁷⁶ Pasek and Paul in pasekandpaul.com, <https://pasekandpaul.com/>, trad.

⁶⁷⁷ *Ibidem.*

⁶⁷⁸ *Ibidem.*

sono autori delle canzoni per la terza stagione della serie televisiva *Only Murders in the Building* ed è prevista per il 2025 l'uscita del musical live-action *Snow White* della Disney, per il quale Pasek & Paul sono stati scelti come gli autori della colonna sonora.⁶⁷⁹

3.2 Pasek & Paul: un ponte tra passato e presente nel Musical

È dopo il successo di *Dogfight* del 2012 che Benj Pasek e Justin Paul vengono ufficialmente definiti, dall'editore e scrittore americano Jonathan Karp, gli eredi di Rodgers & Hammerstein.⁶⁸⁰ Anche se, a detta degli stessi autori, Benj Pasek è il più musicale del duo, mentre Justin Paul il più lirico, concentrato sulle parole e i personaggi, Pasek e Paul lavorano con uno sforzo congiunto⁶⁸¹: la loro è una vera e propria collaborazione in cui condividono entrambi il merito sia delle musiche che dei testi.⁶⁸² Pasek e Paul hanno confermato che Rodgers e Hammerstein rappresentano la loro fonte d'ispirazione.⁶⁸³⁶⁸⁴ I due giovani *songwriters* sostengono che sia necessario guardare al passato per risolvere i problemi del futuro e quindi, quando non sanno che testo scrivere o quale potrebbe essere una buona canzone, non guardano solo al teatro musicale contemporaneo.⁶⁸⁵ Altri loro mentori del passato, oltre a Rodgers e Hammerstein, sono rappresentati dai fratelli Sherman che hanno lavorato a molti film della Disney (tra cui *Mary Poppins*) e che Pasek e Paul definiscono dei fantastici scrittori creativi.⁶⁸⁶ Cionondimeno, Pasek e Paul rappresentano una sorta di ponte tra il passato e il presente dato che il duo tiene in considerazione anche compositori e parolieri di musical contemporanei come Stephen Schwartz, Lynn Ahrens, Stephen Plaherty, Jeff Marx, Robert Lopez e Stephen Sondheim ed autori moderni come Taylor Swift, John Mayer, Stevie Wonder, Billy Joel ed Elton John.⁶⁸⁷

⁶⁷⁹ *Ibidem*.

⁶⁸⁰ Karp, *The Heirs of Rodgers and Hammerstein*, trad.

⁶⁸¹ Rule, *Perfectly Composed*, trad.

⁶⁸² Karp, *The Heirs of Rodgers and Hammerstein*, trad.

⁶⁸³ Rule, *Perfectly Composed*, trad.

⁶⁸⁴ M. Lowry, *Dogfight songwriters Pasek and Paul*, estratto dall'intervista di Lowry a Pasek e Paul in occasione della premiere a Dallas di *Dogfight* in Speakeasy Stage, 27 aprile 2016, <https://speakeasystage.com/dogfight-songwriters-pasek-and-paul/>.

⁶⁸⁵ Rule, *Perfectly Composed*, trad.

⁶⁸⁶ *Ibidem*.

⁶⁸⁷ *Ibidem*.

Pasek e Paul vogliono essenzialmente scrivere canzoni che facciano progredire la storia, ma che siano anche accessibili alle persone: un mix tra ciò che si può ascoltare alla radio e ciò che si può ascoltare su un palcoscenico di Broadway.⁶⁸⁸ In questa dichiarazione, troviamo il punto d'incontro fondamentale tra la celebre coppia di autori dell'età d'oro di Broadway e i loro eredi contemporanei: la volontà di scrivere canzoni perfettamente interpolate nella trama e fungano al suo progredire e che, contemporaneamente, possano piacere al pubblico e rimangano impresse nella sua memoria.

3.3. *Dogfight* e *Dear Evan Hansen*: Pasek e Paul raccolgono l'eredità di Rodgers e Hammerstein

Prendendo in considerazione *Dogfight* e *Dear Evan Hansen* (che potremmo definire i musical teatrali più noti di Pasek & Paul) possiamo già notare delle sostanziali contiguità tra lo stile di Rodgers e Hammerstein e quello del due di autori contemporaneo.

Come anticipato, è dopo l'esordio del musical *Dogfight*, debuttato off-Broadway nel 2012, che Benj Pasek e Justin Paul vengono dichiarati gli eredi di Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II. Lo spettacolo, come già indicato tratto dall'omonimo film del 1991, prende il nome dalla scommessa fatta dal protagonista, il marines Eddie Birdlace insieme ai suoi due migliori amici e compagni d'armi. La scommessa prevede la vittoria di chi fra i commilitoni riuscirà a portare a ballare la ragazza più brutta. La scelta di Eddie ricade sulla timida cameriera Rose Fenny che finirà per conquistare il cuore del protagonista. Si può affermare che fin da questa produzione, i giovani *songwriters* mostrano dei punti in comune con il modo di fare musical consacrato da Rodgers e Hammerstein. In particolare, in *Dogfight*, Pasek e Paul dimostrano di saper portare sulla scena una storia che ha alla base un (inaspettato) intreccio amoroso, seguendo i canoni del musical integrato sviluppato da Rodgers e Hammerstein. Infatti, le canzoni di *Dogfight* delineano la storia dello spettacolo portando in scena il carattere, le intenzioni e le emozioni dei personaggi. Tutti questi elementi sono espressi nei testi di Pasek e Paul con un linguaggio prettamente giovanile (tipico, possiamo dire, della generazione a cui appartengono i protagonisti). Prendiamo ad esempio, "Come To a Party", la canzone con cui Eddie si presenta a Rose, mostra il suo interesse e cerca di convincerla a venire con

⁶⁸⁸ *Ibidem*.

lui a una festa. La canzone presenta una forma quasi dialogata e ciò esemplifica ancora di più la sicurezza di Eddie e la titubanza di Rose⁶⁸⁹:

Eddie:

So why not come to a party with me.

Come on! It's just a party.

A great excuse to cut it loose Rose and do
what you feel.

Hey just for a night, no holdin' tight, let
go.

Let's go.

Come to a party with me, gonna be a real
nice time,

Come On, what do you say?

Eddie:

Allora perché non venire a una festa con
me.

Andiamo! È solo una festa.

Un'ottima scusa per tagliare la corda
Rose e fare quello che ti senti.

Ehi, solo per una notte, non stringere,
lasciati andare.

Andiamo.

Vieni a una festa con me, sarà un
momento davvero piacevole,

Andiamo, che ne dici?

Rose:

If I go, well you know mom would be
here on her own.

She would die,

I could lie, I couldn't lie to my,

If I go she would know.

Look I'm not ready,

We're closing and Eddie I still gotta
work.

Come on don't be a jerk.

Give it back Eddie stop,

Look I still gotta mop,

Plus I don't really drink.

See I really don't think I can come.

Rose:

Se me ne andassi, beh sai che mamma
sarebbe qui da sola.

Morirebbe,

Potrei mentire, non potrei mentirle,

Se me ne andassi, lei lo saprebbe.

Senti, non sono pronta,

Stiamo chiudendo e Eddie devo ancora
lavorare.

Dai non fare il cretino.

Ridammelo Eddie smettila,

Devo ancora pulire,

E poi non bevo molto.

Vedi, credo davvero di non poter venire.

⁶⁸⁹ Testo della canzone tratto da *Come To a Party* in *Dogfight Musical Lyrics*, The Musical Lyrics, <https://www.themusicallyrics.com/d/262-dogfight-musical-lyrics.html>, consultato il 14 marzo 2024, trad.

Verso la fine di *Dogfight* sentiamo la canzone “Come Back”. Se le musiche precedenti, soprattutto nel primo atto, hanno un carattere vivace e spensierato (rappresentativo dell’età dei protagonisti), “Come Back” è un brano profondamente introspettivo che nella sua intensità musicale e nei suoi brevi versi esprime lo spirito più maturo e allo stesso devastato di Eddie nel momento in cui è di ritorno dalla guerra (riuscirà poi a ricongiungersi a Rose):⁶⁹⁰

It still comes back	Torna ancora
It still comes back	Torna ancora
Bees fight	Le api combattono
Bees stingù	Le api pungono
Watch them die	Le guardi morire
And you can’t do a thing	E tu non puoi fare nulla
They won’t come back	Non torneranno
Where do you go?	Dove vai?
I don’t know	Non lo so
I don’t know anymore	Non lo so più
There is no before	Non c’è un prima

In questi brani tratti da *Dogfight*, possiamo notare come Pasek e Paul dimostrino già l’importanza che vogliono dare all’espressione dei sentimenti e delle emozioni dei personaggi, sia in termini più spensierati che drammatici.

Passando poi a *Dear Evan Hansen* che debutta nel 2015, anche per questo spettacolo musicale Pasek & Paul realizzano una colonna sonora che vede al centro la volontà di progredire nella narrazione mettendo in musica gli stati d’animo e i pensieri dei

⁶⁹⁰ Testo della canzone tratto da *Come Back* in *Dogfight Musical Lyrics*, The Musical Lyrics, <https://www.themusicallyrics.com/d/262-dogfight-musical-lyrics.html>, consultato il 14 marzo 2024, trad.

personaggi. Protagonista di questo musical è Evan, un ragazzo affetto da depressione e ansia sociale che cerca di affrontare il suo malessere e farsi degli amici a scuola, ma si troverà implicato in una rete di menzogne che gli faranno capire, alla fine, che per essere veramente felici bisogna essere se stessi. Una delle prime canzoni che sentiamo è in un certo senso l'inno di Evan, in cui il protagonista esprime, in particolare nell'ultima strofa, tutta la sua solitudine e si chiede per quanto tempo dovrà restare dietro la finestra che la società ha creato per lui (la canzone si intitola, infatti, "Waving Through a Window")⁶⁹¹:

On the outside, always looking in	All'esterno, guardando sempre dentro
Will I ever be more than I've always been?	Sarò mai più di quello che sono sempre stato?
'Cause I'm tap, tap, tapping on the glass	Perché sto picchiettando, picchiettando, picchiettando sul vetro
I'm waving through a window	Sto salutando attraverso una finestra
I try to speak, but nobody can hear	Cerco di parlare, ma nessuno mi sente
So I wait around for an answer to appear	Così aspetto che appaia una risposta
While I'm watch, watch, watching people pass	Mentre guardo, guardo, guardo la gente passare
I'm waving through a window, oh	Sto salutando attraverso una finestra, oh
Can anybody see, is anybody waving back at me?	Qualcuno può vedere, qualcuno mi sta salutando?

La canzone più significativa, e forse anche più memorabile, di *Dear Evan Hansen* è rappresentata da "You Will Be Found". È il brano che chiude il primo atto (viene poi ripreso nel secondo), e in esso Evan esprime come aiutare un amico che si trova annebbiato dalla depressione e dall'ansia usando la metafora di un salvatore che, trovandoci distrutti, ci aiuta a rialzarci.⁶⁹²

⁶⁹¹ Testo della canzone tratto da *Waving Through a Window* in *Dear Evan Hansen Lyrics*, Musical Lyrics | Broadway Musicals, <https://www.allmusicals.com/d/dearevanhansen.htm>, consultato il 14 marzo 2024, trad.

⁶⁹² Testo della canzone tratto da *You Will Be Found* in *Dear Evan Hansen Lyrics*, Musical Lyrics | Broadway Musicals, <https://www.allmusicals.com/d/dearevanhansen.htm>, consultato il 14 marzo 2024, trad.

Have you ever felt like nobody was there?

Have you ever felt forgotten in the middle of nowhere?

Have you ever felt like you could disappear?

Like you could fall, and no one would hear?

Well, let that lonely feeling wash away

Maybe there's a reason to believe you'll be okay

'Cause when you don't feel strong enough to stand

You can reach, reach out your hand

And oh, someone will come running

And I know, they'll take you home

Even when the dark comes crashing through

When you need a friend to carry you

And when you're broken on the ground

You will be found

So let the sun come streaming in

'Cause you'll reach up and you'll rise again

Lift your head and look around

You will be found

You will be found

You will be found

Vi siete mai sentiti come se non ci fosse nessuno?

Vi siete mai sentiti dimenticati in mezzo al nulla?

Vi siete mai sentiti come se poteste scomparire?

Come se poteste cadere, e nessuno vi sentisse?

Ebbene, lasciate che questa sensazione di solitudine venga spazzata via.

Forse c'è una ragione per credere che andrai bene

Perché quando non ti senti abbastanza forte per stare in piedi

Puoi tendere la mano, tendere la mano

E oh, qualcuno accorrerà

E io lo so, ti porteranno a casa

Anche quando l'oscurità si abbatte su di te

Quando hai bisogno di un amico che ti porti in braccio

E quando sarai distrutto a terra

Ti ritroverai

Quindi lascia che il sole entri in scena

Perché vi alzerete e vi risolleverete.

Alza la testa e guardati intorno

Ti ritroverai

Sarai trovato

Sarai trovato

You will be found
You will be found

Sarai trovato
Sarai trovato

Oltre al messaggio di incoraggiamento e di speranza promosso da “You Will Be Found” e che possiamo ritrovare, come tema, nella produzione R&H, possiamo affermare che e Rodgers e Hammerstein hanno saputo portare in scena musical che vedono personaggi segnati della discriminazione razziale, contrapposti in base al proprio status nella società, Pasek e Paul con *Dear Evan Hansen* continuano a confermare che il musical può portare in scena temi sociali e riscuotere notorietà.

3.4 Pasek & Paul per *La La Land*: le corrispondenze con Rodgers & Hammerstein

Il musical di Rodgers & Hammerstein continua davvero a vivere? Ha un autentico ascendente sugli autori di musical contemporanei e, in particolar modo, sugli eletti eredi di Rodgers & Hammerstein Pasek & Paul? Per rispondere ancor più approfonditamente a queste domande prenderemo ora in considerazione nel dettaglio le canzoni che Pasek e Paul hanno scritto per il già citato film *La La Land*, diretto da Damien Chazelle e uscito nelle sale americane nel dicembre del 2016. Innanzitutto, *La La Land* rappresenta un vero e proprio omaggio da parte di Chazelle al musical hollywoodiano (dalle sue origini fino agli anni Quaranta e Cinquanta)⁶⁹³: numerosi sono i classici, ma non solo, citati attraverso la regia, le musiche, le coreografie e la scenografia di questa pellicola. Il topos stesso della trama richiama quel classico “gusto musical” (e in particolare della categoria *backstage musical*) di raccontare le vicende di professionisti (o aspiranti tali) dello *show business*. Infatti, i protagonisti di *La La Land* sono un’ispirante attrice, Mia (interpretata da Emma Stone), e un pianista jazz che vuole aprire un locale all’insegna dei suoi miti musicali del passato, Sebastian (interpretato da Ryan Gosling). Inoltre, non può mancare l’elemento romantico sentimentale, storicamente legato al genere del musical. Infatti, Mia e Sebastian si innamorano ed è proprio il loro legame (sebbene messo non poco in crisi), la fiducia e il rispetto per la passione dell’uno per l’altro a spronarli a vicenda nel

⁶⁹³ Cfr. S. Tarditi, *La La Land di Damien Chazelle*, Gremese, Roma, 2020, pp. 45-112 e Cfr. D. Cooper-Kamodsky, *The musicals that inspired ‘La La Land’*, trascrizione della presentazione tenuta al corso di ‘Music for Stage and Screen’ per la Liverpool University, 10 aprile 2017, in Academia.edu, https://www.academia.edu/32504671/The_musicals_that_inspired_La_La_Land, consultato il 1 marzo 2024.

raggiungimento dei propri sogni. Passando all'apparato musicale della pellicola, la colonna sonora è realizzata, in collaborazione con Pasek & Paul che scrivono i testi, dal compositore Justin Hurwitz, ricorrente collaboratore di Chazelle (Hurwitz ha scritto la colonna sonora anche dell'acclamato *Whiplash* diretto sempre da Chazelle). Insieme a Hurwitz, Pasek & Paul creano per *La La Land* un ibrido di pop contemporaneo, jazz, Broadway e Tin Pan Alley che non assomiglia a niente di quanto già sentito.⁶⁹⁴ Concentrandoci sui testi dei brani che appaiono nel corso di *La La Land*, possiamo trovare delle congruenze, sul piano tematico oltre che stilistico, con il lavoro di Rodgers e Hammerstein che è stato precedentemente analizzato.

Iniziamo prendendo in considerazione “Another Day of Sun”, canzone d'apertura di *La La Land*. Siamo su una strada trafficata di Los Angeles e a un certo punto un'automobilista inizia a cantare ricordando un amore passato e quando, in un momento, ha sentito il richiamo del grande schermo e così ha iniziato il suo viaggio all'insegna di Los Angeles.⁶⁹⁵

Summer Sunday nights	Notti di domeniche estive
We'd sink into our seats	Sprofondavamo nelle nostre poltrone
Right as they dimmed out all the lights	Proprio mentre si spegnevano tutte le luci
A Technicolor world made out of music and machine	Un mondo di Technicolor fatto di musica e macchine
It called me to be on that screen	Mi chiamava ad essere su quello schermo
And live inside each scene	E vivere dentro ogni scena

Al suo canto man mano si uniscono gli altri automobilisti che cantano e danzano sulla strada con un'energia travolgente. La canzone contiene essenzialmente questo messaggio: il cammino per il successo potrà essere difficoltoso, ma ci sarà sempre un nuovo mattino e un altro giorno di sole (ossia, nuove opportunità).

⁶⁹⁴ C. Willman, *This Is Us: Pasek & Paul's Musical Journey* in ASCAP, 22 maggio 2019, <https://www.ascap.com/news-events/articles/2019/05/pasek-paul-willman>, trad.

⁶⁹⁵ Testo della canzone tratto da *Another Day of Sun* in *Testi Canzoni La La Land Cast*, Angolo Testi, https://www.angolotesti.it/L/testi_canzoni_la_la_land_cast_170783/, consultato il 3 marzo 2024, trad.

Climb these hills	Scalando queste colline
I'm reaching for the heights	Sto raggiungendo le vette
And chasing all the lights that shine (lights that shine)	E inseguendo tutte le luci che brillano (le luci che brillano)
And when they let you down (it's another day of)	E quando ti deluderanno (è un altro giorno di)
You'll get up off the ground (it's another day of)	Ti alzerai da terra (è un altro giorno di)
'Cause morning rolls around	Perché il mattino arriva
And it's another day of sun	Ed è un altro giorno di sole

Così, con questa canzone ci vengono presentati i personaggi di *La La Land*: persone che aspirano a lavorare nel cinema o, più in generale, nello *show business* ed è ciò a cui aspirano anche i protagonisti del film (in particolare Mia) i quali, anche se non sono interpreti di questa canzone, ci vengono in qualche modo presentati mediante essa. Qui possiamo notare una prima corrispondenza chiave con l'approccio di Rodgers & Hammerstein: il delineare ed esprimere gli stati d'animo e i desideri dei personaggi attraverso le canzoni. Inoltre, sebbene la sua spettacolarità, questa canzone non rappresenta un momento atemporale rispetto alla trama del film: essa è perfettamente combinata con il contesto dove inizia ed ha luogo la storia di cui saremo spettatori. Anche questo aspetto richiama lo stile, al tempo rivoluzionario e innovativo, di Rodger e Hammerstein e che ha portato alla nascita (con *Oklahoma!*) del vero e proprio musical integrato, in cui le canzoni sono perfettamente interpolate nella trama e consentono il progredire della storia portata in scena. Il testo scritto da Benj Pasek e Justin Paul per "Another Day of Sun" ruota attorno a un fulcro ricorrente nella produzione di R&H: l'ottimismo. Visto anche questo aspetto, potremmo trovare un'assimilazione tra "Another Day of Sun" e "Oh, What a Beautiful Mornin'" da *Oklahoma!*: la canzone di apertura di entrambi i musical ci delinea lo spirito delle persone che la portano in scena, uno spirito contraddistinto dall'ottimismo e dalla fiducia per ciò che sarà il futuro. Si potrebbe forse azzardare anche un parallelismo più specifico per le due canzoni sul piano testuale: entrambe esprimono il proprio messaggio riportando nel titolo (e nel ritornello) una frase

che da l'idea di bel tempo, elemento che rappresentando un'armonia ambientale è metafora di un'armonia interiore.

La volontà di rappresentare lo stato d'animo dei personaggi e contemporaneamente far progredire la trama, caratteristiche fondamentali del musical integrato di Rodgers e Hammerstein, si racchiude anche nella canzone successiva che ascoltiamo (e vediamo) in *La La Land*: "Someone in the Crown", cantata da Mia e dalle sue tre amiche che vogliono convincere la protagonista ad unirsi a loro per partecipare a una festa hollywoodiana.⁶⁹⁶

Alexis: Tonight we're on a mission

Tonight's the casting call

Caitlin: If this is the real audition

Mia: Oh, God, help us all

(...)

Alexis, Caitlin, Tracy: So with the stars
aligned

Mia: I think I'll stay behind

Alexis, Caitlin, Tracy: You've got to go
and find

Caitlin: That someone in the crowd

Alexis: Stanotte siamo in mission

Stanotte è la chiamata del cast

Caitlin: Se questa è la vera audizione

Mia: Oh, Dio, aiutaci tutte

(...)

Alexis, Caitlin, Tracy: Quindi con le
stelle allineate

Mia: Credo me ne starò indietro

Alexis, Caitlin, Tracy: Devi andare e
trovare

Caitlin: Quel qualcuno nella folla

Mia, alla festa, si trova piuttosto isolata e spaesata e a un certo punto, in bagno, si guarda allo specchio e canta tra sé queste parole, esprimendo la sua titubanza e insieme la volontà di trovare se stessa.

Is someone in the crowd the only thing
you really see?

Watching while the world keeps spinning
'round?

Somewhere there's a place where I find
who I'm gonna be

Qualcuno nella folla è davvero l'unica
cosa che vedi?

Guardare mentre il mondo continua a
girare

Da qualche parte c'è un posto dove posso
trovare chi sarò

⁶⁹⁶ Testo della canzone tratto da *Someone in the Crown* in *Testi Canzoni La La Land Cast*, Angolo Testi, https://www.angolotesti.it/L/testi_canzoni_la_la_land_cast_170783/, consultato il 3 marzo 2024, trad.

A somewhere that's just waiting to be found Un posto che aspetta solo di essere trovato.

Inoltre, “Someone in the Crown” continua con il suo ritmo travolgente e il suo testo a portare avanti l’ottimismo (per il personaggio di Mia ciò avviene in parte) che pervade l’iniziale “Another Day of Sun”.

Dopo un’altra festa che vediamo nel film, i protagonisti si incamminano insieme e mostrano una certa attenzione per il fatto che le loro strade continuano ad incrociarsi; si chiedono se possa significare qualcosa, ma molto presto non danno più importanza alla cosa. È il momento di “A Lovely Night” il primo duetto tra Mia e Sebastian. È Sebastian ad iniziare la canzone, con una descrizione della bella serata e del panorama che si staglia dinanzi a loro. Questa descrizione ambientale, possiamo dire che ricorda molto le descrizioni naturali che caratterizzano i testi di Hammerstein.⁶⁹⁷

The sun is nearly gone Il sole è quasi calato
No light are turning on Le luci si stanno accendendo
A silver shine that stretches to the sea Un luccichio d’argento che si estende fino al mare

We’ve stumbled on a view Ci siamo imbattuti in un panorama
That’s tailor-made for two Che è fatto su misura per due persone
What a shame those two are you and me Che peccato che quei due siamo io e te

Potremmo, in particolare fare il paragone tra prime due strofe di “A Lovely Night” e le prime tre di “Hello, Young Lovers” da *The King and I*: in entrambe troviamo la descrizione di immagini naturali, le quali servono ad esprimere l’idea di un’atmosfera romantica. In questo numero musicale di *La La Land*, centrale è anche il ruolo della danza. Dopo il duetto tra Mia e Sebastian, i due protagonisti iniziano a danzare e così viene rivelata l’evidente intesa che c’è tra loro. La medesima struttura, la ritroviamo in “Shall We Dance”, sempre da *The King and I*: dopo che Anna e il Re cantano, si lasciano

⁶⁹⁷ Testo della canzone tratto da *A Lovely Night* in *Testi Canzoni La La Land Cast*, Angolo Testi, https://www.angolotesti.it/L/testi_canzoni_la_la_land_cast_170783/, consultato il 3 marzo 2024, trad.

andare ad una danza che mette in scena l'attrazione tra i protagonisti e di cui, forse, si rendono conto proprio in questo momento.

Il brano successivo in *La La Land* è "City of Stars", canzone che si è aggiudicata il Premio Oscar per la Miglior Canzone nel 2017. "City of Stars" viene cantata dal personaggio di Sebastian e poi ripresa da quest'ultimo in un duetto con Mia. È una canzone inizialmente molto breve e che rappresenta una sorta di momento di riflessione: Sebastian sta camminando su un molo mentre cerca di capire il sentimento che sta provando (per Mia) sia qualcosa di splendido o solo un'illusione. Ancora nell'esempio di Rodgers e Hammerstein, quindi, Pasek e Paul mettono in versi le emozioni che il personaggio sta provando.⁶⁹⁸

City of stars	Città di stelle
Are you shining just for me?	Stai brillando solo per me?
City of stars	Città di stelle
There's so much that I can't see	C'è così tanto che non riesco a vedere
Who knows?	Chi lo sa?
Is this the start of something wonderful and new?	È questo l'inizio di qualcosa di meraviglioso e nuovo?
Or one more dream that I cannot make true?	O un altro sogno che non riesco a realizzare?

Ma è quando "City of Stars" viene cantata da Sebastian insieme a Mia che la canzone, cambiando il testo ed ampliandolo, raggiunge la sua completezza ed esprime in pieno il suo significato: mostra la presa di coscienza di quanto sia meraviglioso essere innamorati ed esprime il fatto che è l'amore ciò che tutti vanno cercando. Abbiamo avuto modo di notare nella produzione di Rodgers e Hammerstein che il testo di una canzone può cambiare, nel momento in cui viene ripresa, seguendo gli sviluppi della narrazione. Lo abbiamo visto nel caso di "People Will Say We're in Love" da *Oklahoma!* e il medesimo processo lo vediamo sostanzialmente attuato da Pasek e Paul in "City of Stars":

⁶⁹⁸ Testo della canzone tratto da *City of Stars* in *Testi Canzoni La La Land Cast*, Angolo Testi, https://www.angolotesti.it/L/testi_canzoni_la_la_land_cast_170783/, consultato il 3 marzo 2024, trad.

Sebastian:

City of stars

Are you shining just for me?

City of stars

There's so much that I can't see

Who knows?

I felt it from the first embrace I shared
with you

Mia: That now our dreams

They've finally come true

Sebastian:

Città di stelle

Stai brillando solo per me?

Città di stelle

C'è così tanto che non riesco a vedere

Chi lo sa?

L'ho sentito dal primo abbraccio che ho
condiviso con te

Mia: Che ora i nostri sogni

Si sono finalmente realizzati

Se analizziamo il piano tematico, possiamo notare che “People Will Say We’re in Love” e “City of Stars”, mostrano un’ulteriore affinità: nella ripresa di queste due canzoni, viene mostrata la certezza condivisa e non più celata da parte dei protagonisti di aver trovato l’amore. Sempre in merito al tema della canzone, possiamo dire che l’argomento chiave di “City of Stars” non è lontano da quello di “Some Enchanted Evening” da *South Pacific*. Sebbene espresso con trasporto e passione nella canzone di Rodgers & Hammerstein, mentre nella canzone di Pasek & Paul con più dolcezza, sia in “Some Enchanted Evening” che in “City of Stars” sono rivelati dei sentimenti romantici ed è descritta la magia che rapidamente ci avvolge quando incontriamo il vero amore. Questa rivelazione e descrizione viene data da Pasek e Paul attraverso due elementi che li accomunano alle due canzoni di Rodgers e Hammerstein che abbiamo sopra citato: l’utilizzo di metafore ambientali (l’espressione “città di stelle” è usata come metafora per indicare lo stato d’animo luminoso e fiducioso di questo momento) e l’uso di una successione di immagini ed espressioni che suggeriscono l’avvicinamento romantico tra due persone (in ciò ricorda la forma canzone tipica delle cosiddette *list songs* che abbiamo precedentemente definito).

Mia:

City of stars

Just one thing everybody wants

There in the bars

Mia:

Città di stelle

Solo una cosa tutti vogliono

Lì nei bar

And through the smokescreen of the
crowded restaurants
It's love
Yes, all we're looking for is love from
someone else

Sebastian: A rush

Mia: A glance

Sebastian: A touch

Mia: A dance

Both:

To look in somebody's eyes
To light up the skies
To open the world and send them reeling
A voice that say, I'll be here
And you'll be alright

I don't care if I know
Just where I will go
'Cause all that I need's this crazy feeling
A rat-tat-tat on my heart...

Sebastian:

Think I want it to stay

City of stars
Are you shining just for me?

City of Stars

Mia: You never shined so brightly

E attraverso la cortina di fumo dei
ristoranti affollati

È l'amore

Sì, tutti stiamo cercando l'amore di
qualcun altro

Sebastian: Una corsa

Mia: Uno sguardo

Sebastian: Un tocco

Mia: Una danza

Entrambi:

Guardare negli occhi di qualcuno
Accendere i cieli
Aprire il mondo e mandarli in tilt
Una voce che dice, io sarò qui
E tu starai bene

Non mi importa se so
Solo dove andrò
Perché tutto ciò di cui ho bisogno è questa
pazza sensazione
Un rat-tat-tat nel mio cuore...

Sebastian:

Penso che voglia che rimanga

Città di stelle
Stai brillando solo per me?

Città di stelle

Mia: Non hai mai brillato così tanto

Infine, prendiamo in considerazione "Audition (The Fool Who Dream)", l'ultimo brano cantato presente in *La La Land*. Mia, informata e convinta da Sebastian a partecipare a

un provino, è dinanzi ai casting director che le chiedono di raccontare una storia. Possiamo immaginare che in questo momento Mia stia vivendo una forte tensione e che si trovi ad affrontare una prova in cui ripone poche speranze visto tutti i rifiuti che ha subito e la sua decisione di accantonare il suo sogno. Quello che la aiuta ad affrontare questa audizione, ciò che le dà l'ispirazione e forse la forza di tirare fuori di nuovo la sua speranza è il ricordo di una persona a lei molto cara. Questo può far pensare a un parallelo con Maria, la protagonista del musical di Rodgers e Hammerstein *The Sound of Music*, la quale, quando riceve la proposta dalla Madre Superiora di prendersi cura dei bambini Von Trapp è titubante e impaurita, ma pensare alle sue "My Favorite Things" l'aiuta ad affrontare la paura e affrontare questa prova. Se Maria (e anche la Madre Superiora, come abbiamo visto), cantano una lista di immagini riconducibili alla genuinità, Mia ricorda un aneddoto riguardante sua zia (una figura chiave della sua infanzia).⁶⁹⁹

My aunt used to live in Paris	Mia zia abitava a Parigi
I remember, she used to come home and tell us these stories about being abroad	Mi ricordo, quando tornava a casa e ci raccontava storie sull'essere all'estero
And I remember she told us that she jumped into the river once, barefoot	E ricordo che ci disse che una volta era saltata nel fiume, scalza
She smiled	Lei sorrise
Leapt, without looking	Un balzo, senza guardare
And tumbled into the Seine	Ed era dentro la Senna
The water was freezing	L'acqua era gelata
She spent a month sneezing	Passò un mese starnutendo
But said she would do it again	Ma disse che lo avrebbe fatto di nuovo

"Audition (The Fool Who Dream)" contiene, inoltre, un potente messaggio di esortazione, speranza e rivendicazione, messaggi che abbiamo visto essere ricorrenti nelle canzoni di Rodgers e Hammerstein. A tal proposito, viene da sé collegare questa canzone

⁶⁹⁹ Testo della canzone tratto da *Audition (The Fools Who Dream)* in *Testi Canzoni La La Land Cast*, Angolo Testi, https://www.angolotesti.it/L/testi_canzoni_la_la_land_cast_170783/, consultato il 3 marzo 2024, trad.

di *La La Land* a “You’ll Never Walk Alone” da *South Pacific* e “Climb Ev’ry Mountain” sempre da *The Sound of Music*; la prima, in particolare per il suo messaggio di speranza, mentre la seconda per il ruolo e l’importanza data ai nostri sogni.

She told me	Mi disse:
“A bit of madness is key	“Un po’ di pazzia è la chiave
To give us new colors to see	Per darci nuovi colori per vedere
Who knows where it will lead us?	Chi sa dove ci porterà?
And that's why they need us”	Ed ecco perché hanno bisogno di noi”
So bring on the rebels	Quindi fatevi avanti con i ribelli
The ripples from pebbles	Le increspature dei ciottoli
The painters, and poets, and plays	I pittori, i poeti e le opere teatrali
And here's to the fools who dream	E a coloro che sognano
Crazy as they may seem	Pazzi per quanto possano sembrare
Here's to the hearts that break	Ai cuori che soffrono
Here's to the mess we make	Ai pasticci che facciamo

3.5 *The Greatest Showman*: il musical spettacolarmente integrato di Pasek & Paul

Nel 2017 Pasek e Paul sono autori della colonna sonora del film musicale *The Greatest Showman*, diretto da Michael Gracey. Il film racconta la storia di Phineas Taylor Barnum (interpretato da Hugh Jackman), imprenditore statunitense passato alla storia per la sua attività nel circo da lui fondato. In questa produzione, che vede Pasek e Paul scrivere sia i testi che le musiche delle canzoni, il duo di giovani compositori conferma l’influsso che il musical di Rodgers & Hammerstein ha sul loro lavoro. Partendo dalla trama di questo musical, possiamo affermare che si tratta in un certo senso di un *backstage musical*, visto che racconta la storia di un pioniere dell’*entertainment* americano. Il fulcro del musical ruota attorno al desiderio di Barnum di trovare un nuovo scopo nella vita e ciò lo porta alla creazione del celebre “Barnum’s Circus”, composto da interpreti e *freaks* che si esibiscono in spettacoli di vario genere; a tutto ciò si unisce la storia d’amore dello stesso

Barnum con la moglie Charity e gli intrecci amorosi tra altri personaggi. Sebbene le canzoni di *The Greatest Showman* rappresentino dei veri e propri numeri musicali in cui spesso sono interpolate delle coreografie spettacolari, possiamo affermare che la colonna sonora scritta da Pasek e Paul contribuisce al progredire della narrazione, ad esplorare la storia e i sentimenti dei personaggi e ad esprimerne le proprie emozioni (in pieno stile Rodgers & Hammerstein). Dal punto di vista musicale, le canzoni di *The Greatest Showman* sono caratterizzate da un ritmo contemporaneo e sostenuto, rispondendo alla seguente volontà del duo:

Cerchiamo di scrivere qualcosa che possa far andare avanti la storia ma che sia anche accessibile, che sembri un misto tra qualcosa che si potrebbe sentire in radio e quello che si è soliti sentire in uno spettacolo tradizionale di Broadway. Cerchiamo di trovare un punto di incontro a metà strada.⁷⁰⁰

Pasek e Paul esprimono con questa dichiarazione un avvicinamento alla produzione di Rodgers & Hammerstein sia nel loro desiderio di comporre brani che siano perfettamente integrati nella trama dei loro spettacoli, sia nell'attenzione alla ricezione (e fruizione) del pubblico.

Per quanto riguarda i testi delle canzoni di *The Greatest Showman*, prendendo in considerazione le canzoni "A Million Dreams" e "Rewrite the Stars", possiamo notare che Pasek e Paul traducono in versi in sentimento romantico tra due coppie di personaggi con un trasporto che ricorda molto lo stile di Rodgers e Hammerstein. In "A Million Dreams", vediamo come la storia d'amore tra Phineas e Charity è nata e il carattere sognante che unisce i due:⁷⁰¹

We can live in a world that we design	Possiamo vivere nel mondo che progettiamo
---------------------------------------	---

⁷⁰⁰ Rule, *Perfectly Composed*, trad.

⁷⁰¹ Testo della canzone tratto da *A Million Dreams* in *Testi canzoni The Greatest Showman Cast*, Angolo Testi, https://www.angolotesti.it/T/testi_canzoni_the_greatest_showman_cast_174599/, consultato il 14 marzo 2024, trad.

'Cause every night I lie in bed
The brightest colors fill my head
A million dreams are keeping me awake
I think of what the world could be
A vision of the one I see
A million dreams is all it's gonna take
A million dreams for the world we're
gonna make

Perché ogni sera che mi sdraio nel letto
I colori più brillanti mi riempiono la testa
Un milione di sogni mi tengono sveglio
Penso a come potrebbe essere il mondo
Una visione di quello che vedo
Un milione di sogni è tutto ciò che servirà
Un milione di sogni per il mondo che
faremo

There's a house we can build
Every room inside is filled
With things from far away
The special things I compile
Each one there to make you smile
On a rainy day

C'è una casa che possiamo costruire
Ogni stanza all'interno è piena di cose
Di cose lontane
Le cose speciali che raccolgo
Ognuna di esse è lì per farti sorridere
In un giorno di pioggia

La fiducia, la complicità e l'idillio che travolge i due innamorati, elementi che abbiamo visto anche nella produzione di Rodgers e Hammerstein (“People Will Say We’re in Love”, “Some Enchanted Evening”, “Hello, Young Lovers”) sono espressi anche da Pasek e Paul in questa canzone che funge da introduzione alla storia di Barnum e delinea il carattere speranzoso e ottimista verso il futuro del personaggio.

“Rewrite the Stars” invece è cantata da Philip, (socio di Barnum, interpretato da Zac Efron) e Anne (un'acrobata circense, interpretata da Zendaya). In questa canzone Philips esprime i sentimenti che prova per Anne e che non vuole più nascondere e cerca di convincerla che il loro destino è quello di stare insieme, nonostante le differenze⁷⁰²:

Philip:

What if we rewrite the stars?
Say you were made to be mine

Philip:

E se riscrivessimo le stelle?
Di che sei stata creata per essere mia

⁷⁰² Testo della canzone tratto da *Rewrite the Stars* in *Testi canzoni The Greatest Showman Cast*, Angolo Testi, https://www.angolotesti.it/T/testi_canzoni_the_greatest_showman_cast_174599/, consultato il 14 marzo 2024, trad.

Nothing could keep us apart
You'll be the one I was meant to find

It's up to you, and it's up to me
No one could say what we get to be
So why don't we rewrite the stars?
And maybe the world could be ours,
tonight

Niente potrebbe tenerci separati
Sarai la persona che ero destinato a
trovare

Dipende da te e dipende da me
Nessuno può dire cosa diventeremo
Allora perché non riscriviamo le stelle?
E forse il mondo potrebbe essere nostro,
stanotte

Anne, nonostante il sentimento che prova per Philips, sottolinea invece come le loro differenze non possano altro che allontanarli e tutto li tiene lontani l'uno dall'altra (è il pregiudizio razziale da parte dei genitori di Philip che ostacola l'amore tra lui e Anne):

Anne:
No one can rewrite the stars
How can you say you'll be mine?
Everything keeps us apart
And I'm not the one you were meant to
find

It's not up to you, it's not up to me, yeah
When everyone tells us what we can be

And how can we rewrite the stars?
Say that the world can be ours, tonight

Anne:
Nessuno può riscrivere le stelle
Come puoi dire che sarai mio?
Tutto ci separa
E non sono io quella che dovevi trovare

Non dipende da te, non dipende da me, sì
Quando tutti ci dicono cosa possiamo
essere

E come possiamo riscrivere le stelle?
Dire che il mondo può essere nostro,
stanotte

“Rewrite the Stars” mostra quel procedimento che abbiamo già sottolineato in Rodgers & Hammerstein e visto essere ripreso da Pasek & Paul: il cambiare il testo della canzone seguendo lo sviluppo della storia dei personaggi. Nel caso di “Rewrite the Stars” vediamo, in particolare, che non siamo di fronte a una modifica nel momento in cui il brano viene ripreso nella trama (come accade per il dialogo d'amore cantato da Curly e Laurey in

Oklahoma!), ma che il ritornello viene modificato a seconda del personaggio che lo canta (e, quindi, del suo diverso stato d'animo).

Anche la celebre "Never Enough" è una canzone d'amore: viene cantata dall'interprete Jenny Lind durante un'esibizione del suo tour con Barnum come manager e in essa rivela il suo amore per l'impresario circense. Pasek e Paul confermano, anche con questa canzone che rappresenta un'esibizione nella trama del musical, che il brano funge da nodo narrativo ed è un'appassionata espressione dei sentimenti di un personaggio:⁷⁰³

I'm trying to hold my breath	Sto cercando di trattenere il respiro
Let it stay this way	Che rimanga così
Can't let this moment end	Non posso lasciare che questo momento finisca
You set off a dream in me	Hai scatenato un sogno in me
Getting louder now	Che ora diventa più forte
Can you hear it echoing?	Riesci a sentirlo riecheggiare?
Take my hand	Prendi la mia mano
Will you share this with me?	Vuoi condividere questo con me?
'Cause darling, without you	Perché, tesoro, senza di te
All the shine of a thousand spotlights	Tutto lo splendore di mille riflettori
All the stars we steal from the night sky	Tutte le stelle che rubiamo al cielo notturno
Will never be enough	Non saranno mai abbastanza
Never be enough	Non sarà mai abbastanza
Towers of gold are still too little	Le torri d'oro sono ancora troppo poche
These hands could hold the world but it'll	Queste mani potrebbero contenere il
Never be enough	mondo, ma non saranno mai abbastanza.
Never be enough	Non sarà mai abbastanza

⁷⁰³ Testo della canzone tratto da *Never Enough* in *Testi canzoni The Greatest Showman Cast*, Angolo Testi, https://www.angolotesti.it/T/testi_canzoni_the_greatest_showman_cast_174599/, consultato il 14 marzo 2024, trad.

“Never Enough” contiene, allo stesso tempo, un messaggio dal significato universale: il successo e ciò che si possiede non potrà mai appagare una vita senza amore. Possiamo comparare questa canzone a “Some Enchanted Evening” di Rodgers & Hammerstein, per la sua espressività nel trasmettere il potere e l’importanza dell’amore.

Lo stesso che abbiamo visto per “Never Enough”, vale in un certo senso per “This Is Me”, canzone che è valsa il Golden Globe per la Miglior Canzone nel 2018 (nonché la candidatura agli Academy Awards) a Pasek e Paul. “This Is Me”, infatti, esprime la forza d’animo dei personaggi che la interpretano, decisi a fronteggiare i pregiudizi delle persone e all’interno del film è interpreta anche in forma di esibizione.⁷⁰⁴

When the sharpest words wanna cut me down	Quando le parole più affilate vorranno tagliarmi
I'm gonna send a flood, gonna drown 'em out	Manderò un fiume in piena, li annegherò
I am brave, I am bruised	Sono coraggioso, sono ammaccato
I am who I'm meant to be, this is me	Sono chi sono destinato ad essere, questo sono io
Look out 'cause here I come	Attenzione, perché sto arrivando
And I'm marching on to the beat I drum	E marcerò al ritmo del mio tamburo
I'm not scared to be seen	Non ho paura di essere visto
I make no apologies, this is me	Non mi scuso, questo sono io

“This Is Me” possiamo dire che racchiude nel suo testo un messaggio di resilienza e tenacia ricorrente anche nei musical Rodgers e Hammerstein (ne è un esempio “You’ll Never Walk Alone” da *South Pacific*), ma Pasek e Paul, al contrario del duo storico, in questa canzone optano per un tono testuale combattivo e un ritmo più serrato.

Riprendendo, invece, la canzone di chiusura di *The Greatest Showman*, “From Now On”, essa rappresenta il lieto fine della storia: in essa il protagonista, insieme ai suoi colleghi

⁷⁰⁴ Testo della canzone tratto da *This is Me* in *Testi canzoni The Greatest Showman Cast*, Angolo Testi, https://www.angolotesti.it/T/testi_canzoni_the_greatest_showman_cast_174599/, consultato il 14 marzo 2024, trad.

e amici, capisce di dover tornare dalla sua famiglia (ed anche Philip e Anne finisco con il riavvicinarsi).⁷⁰⁵

For years and years	Per anni e anni
I chased their cheers	Ho inseguito i loro applausi
The crazy speed of always needing more	La folle velocità di necessitare sempre di più
But when I stop	Ma quando mi fermo
And see you here	E ti vedo qui
I remember who all this was for	Ricordo per chi era tutto questo
And from now on	E d'ora in poi
These eyes will not be blinded by the lights	Questi occhi non saranno più accecati dalle luci
From now on	D'ora in poi
What's waited 'til tomorrow starts tonight	Ciò che si aspetta domani inizia stanotte
It starts tonight	Inizia stanotte
And let this promise in me start	E lascia che questa promessa in me inizi
Like an anthem in my heart	Come un inno nel mio cuore
From now on	D'ora in poi
From now on	D'ora in poi
From now on	D'ora in poi

Come abbiamo visto fare da Rodgers e Hammerstein, anche Pasek e Paul decidono ancora una volta di esprimere in musica l'entusiasmo e il carattere energico ed ottimistico del protagonista che travolge, in questo caso altri personaggi, anche lo spettatore.

⁷⁰⁵ Testo della canzone tratto da *From Now On* in *Testi canzoni The Greatest Showman Cast*, Angolo Testi, https://www.angolotesti.it/T/testi_canzoni_the_greatest_showman_cast_174599/, consultato il 14 marzo 2024, trad.

CONCLUSIONI

Il lavoro svolto ha permesso, anzitutto, di delineare le origini del musical in quanto genere spettacolare teatrale e, successivamente, anche cinematografico tipicamente americano. Ripercorrere la storia del musical, consente di sottolineare come questa forma spettacolare sia nata dalla fusione di forme di messinscena e generi musicali eterogenei (sia di importazione europea che di matrice americana), fusione possibile grazie all'inventiva di artisti di diverse estrazione sociale e origine etnica. Tutte queste caratteristiche artistiche e culturali, unite al contesto storico e all'attenzione per il gusto del pubblico, hanno influenzato il lavoro fondante dei primi autori di musical e l'inarrestabile evoluzione del teatro musicale leggero nella forma e nel contenuto.

L'analisi della collaborazione tra il compositore Richard Rodgers e il paroliere Oscar Hammerstein II ha permesso di far emergere quanto questo sodalizio sia stato innovativo per il genere del musical e abbia contribuito alla sua piena maturazione. Con Rodgers e Hammerstein, il processo stesso di creazione dello spettacolo subisce una trasformazione importante data la volontà condivisa degli autori di integrare le canzoni alle altre parti fondamentali che compongono questo genere di messinscena (la recitazione e la danza). Infatti, vi è un importante cambiamento anche nei ruoli dei professionisti coinvolti: se prima il paroliere aveva il compito di scrivere i testi partendo da una melodia già data dal compositore, a partire dall'acclamato e intramontabile *Oklahoma!* del 1943 (il primo lavoro ufficiale della coppia Rodgers & Hammerstein), questo processo si inverte e quindi il punto di partenza è rappresentato dalle parole che vengono poi messe in musica. Hammerstein è un paroliere che sa far confluire nel proprio lavoro sia la ripresa fedele delle fonti letterarie da cui spesso sono tratti i suoi musical, sia caratteristiche innovative che rispecchiano la sua personalità: ne sono un esempio le ricorrenti metafore naturali che richiamano l'amore di Hammerstein per il contesto rurale. I genuini testi di Hammerstein si legano all'espressività delle musiche composte da Rodgers, andando a creare canzoni che esprimono profondamente lo stato d'animo e il carattere dei personaggi ed è questa la peculiarità essenziale che le rende perfettamente intercalate nella trama e contribuisce al suo sviluppo, nonché a un coinvolgimento del pubblico del tutto nuovo. Rodgers e Hammerstein hanno dimostrato che sebbene autori già affermati e con alle spalle altre collaborazioni di successo, il loro sodalizio ha saputo introdurre delle novità significative e li ha portati ad esprimere pienamente il loro talento. Alla luce di quanto è

emerso, possiamo affermare che il musical classico di Broadway (passato successivamente anche a Hollywood) creato dal duo Rodgers e Hammerstein e riassumibile nell'espressione *integrated musical*, ha fornito le basi per il musical contemporaneo di cui ancora oggi siamo spettatori. Per dimostrare la continuità del musical di Rodgers & Hammerstein, tra gli autori del musical contemporaneo è stata presa in considerazione la coppia formata da Benj Pasek e Justin Paul, entrambi compositori e parolieri, dichiarati gli eredi dello storico duo. Gli stessi Pasek e Paul hanno affermato che Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II sono la loro fonte d'ispirazione, sebbene guardino anche ad altri autori sia del passato che contemporanei.

Prendendo in esame, nel particolare, i musical teatrali più di successo della coppia Pasek & Paul, *Dogfight* e *Dear Evan Hansen*, abbiamo riscontrato che già in queste produzioni i due giovani songwriters si avvicinano allo stile di Rodgers e Hammerstein di mettere in primo piano gli stati d'animo, gli slanci emotivi dei personaggi in brani che allo stesso tempo favoriscono il progredire della storia rappresentata. In *Dogfight*, inoltre, i due autori dimostrano di saper mettere in musica un linguaggio che rispecchia l'età dei protagonisti e ne dimostra la maturazione durante lo sviluppo della trama; mentre in *Dear Evan Hansen* affermano, alla stregua di Rodgers e Hammerstein, che il musical può mettere in scena delle problematiche sociali.

Considerando poi i testi scritti da Pasek & Paul per il musical cinematografico *La La Land* (2016), è evidente l'ascendente che il lavoro di Rodgers e Hammerstein ha su di loro. Pasek e Paul accolgono pienamente il modo di concepire il musical introdotto da Rodgers e Hammerstein, infatti, anche in questo lavoro il loro stile rispecchia le caratteristiche del musical integrato. Grande rilievo è dato dai giovani autori al riuscire ad esprimere l'emotività dei personaggi al fine di creare numeri musicali perfettamente combinati nella trama e instaurare un legame con il pubblico. Per fare ciò, Pasek e Paul adottano metafore ed espedienti narrativi simili a quelli delle canzoni firmate Rodgers & Hammerstein. Anche i temi al centro delle canzoni in *La La Land*, richiamano gli argomenti che sembrano essere una costante nella produzione R&H: l'ottimismo, l'amore, la speranza e l'inseguimento dei propri sogni. I medesimi temi che Pasek e Paul mettono in *lyrics* per *La La Land*, si ritrovano nella loro colonna sonora realizzata per il film musicale *The Greatest Showman*, con la quale Pasek e Paul dimostrano di voler creare uno stile che coinvolga il pubblico e di sapere scrivere canzoni perfettamente

combinare con altri elementi costitutivi della messinscena (le coreografie e la scenografia) e allo stesso tempo funzionali al proseguire della narrazione. Con *The Greatest Showman*, nel quale troviamo anche argomenti come l'affermazione, la resilienza, la ricerca di sé stessi e della propria felicità, Pasek e Paul danno prova di saper realizzare una colonna sonora commovente e appassionata, a tratti (a differenza, potremmo dire, dei loro mentori) estremamente energica e ritmata.

Pasek e Paul con le loro canzoni hanno dimostrato che il musical deve molto al lavoro di Rodgers e Hammerstein e che alla base di uno spettacolo (e film) musicale di successo non c'è solo la ricerca stilistica e l'attenzione tecnica, ma anche la devozione e la sensibilità. Sensibilità non solo verso la storia portata in scena e lo spirito dei personaggi che la rappresentano, ma anche verso il pubblico e le sue emozioni. Se le canzoni di Rodgers e Hammerstein hanno dato un'impronta così significativa al genere del musical e sono divenuti classici senza tempo entrando nell'immaginario collettivo e le canzoni di Pasek e Paul sono amate dal pubblico è anche perché in fondo questi autori condividono il desiderio di esprimere stati d'animo profondi in opere che possano coinvolgere ed essere ricordate dagli spettatori.

APPENDICE 1. Rodgers e Hammerstein: cronologia essenziale

1895 – Anni Dieci

- 12 luglio 1895: nasce a New York Oscar Greeley Clendenning Hammerstein.
- 28 giugno 1902: nasce a New York Richard Charles Rodgers. A sei anni inizia a studiare pianoforte da autodidatta e a 9 compone le prime melodie.
- 1912 – 1916: Hammerstein studia Legge Columbia University; quando si laurea inizia la gavetta di aiuto-regista con lo zio Arthur.
- 28 marzo 1917: Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II si incontrano per la prima volta in occasione Columbia Varsity Show *Home, James*.
A dicembre va in scena *One Minute Please*, il primo spettacolo musicale scritto da Rodgers.
- 1919: debutta *The Light*, il primo lavoro ufficiale di Hammerstein.
Rodgers conosce Lorenz Hart; la loro canzone "Any Old Place With You" viene inserita nello spettacolo *A Lonely Romeo*: è la prima canzone di Rodgers ad essere presente in uno spettacolo ufficiale di Broadway.
(- 1921) Rodgers studia alla Columbia University.

Anni Venti

- 1921 – 1923: Rodgers studia all'Istituto of Music Art di New York (oggi Julliard).
- 1923: va in scena *Wildflower*, il primo successo di Hammerstein.
- 1925: debutta *The Garrick Gaieties*, il primo successo di Rodgers & Hart.
- 1927: *A Connecticut Yankee*, tratto dal racconto di Mark Twain, rimane il lavoro più popolare di Rodgers & Hart fino agli anni Trenta.
- 1927: è l'anno del musical monumentale *Show Boat* con le musiche di Jerome Kern e i testi di Oscar Hammerstein II.

Anni Trenta - Quaranta

- 1930 – 1934: Rodgers e Hart lavorano a Hollywood. Il musical cinematografico più noto a cui lavorano è *Love Me Tonight* del 1932. Si ricorda, inoltre, di questo periodo la celebre canzone "Blue Moon".
- 1940: *Paul Joe* è il musical più audace di Rodgers & Hart. Riscontrerà successo con il revival del 1942 e il film del 1957.

- 1942: *By Jupiter* è l'ultimo successo di Rodgers & Hart.
- 31 marzo 1943: il duo Rodgers & Hammerstein debutta con il musical *Oklahoma!* che ottiene un successo senza precedenti e vince il Premio Pulitzer.
- 1943: Rodgers torna a lavorare con Hart per la trasposizione in rivista di *A Connecticut Yankee*; Hammerstein ha successo con *Carmen Jones*. Inizia ufficialmente la collaborazione Rodgers & Hammerstein.
- 1943: muore Lorenz Hart.
- 1945: debutta *Carousel* di Rodgers & Hammerstein, include "If I Loved You" e "You'll Never Walk Alone".
- 1945: *State Fair*, ramake musicale che include sei canzoni di Rodgers & Hammerstein.
- 1947: *Allegro*, include "So Far".
- 1948: esce *Words and Music* il film biografico sulla coppia Rodgers & Hart.
- 1949: debutta *South Pacific* che vince il Tony Award e il Premio Pulitzer, include "Some Enchanted Evening".

Anni Cinquanta

- 1951: *The King and I* è il quinto spettacolo di Rodgers & Hammerstein, il secondo della coppia a vincere il Tony Award per Miglior Musical e il terzo ad avere più di mille rappresentazioni. Include "Hello Young Lovers" e "I Have Dreamed".
- 1953: debutta *Me and Juliet* di Rodgers & Hammerstein.
- 1955: debutta *Pipe Dream* di Rodgers & Hammerstein
- 1956: *Carousel* e *The King and I* approdano con successo sul grande schermo.
- 1957: viene trasmesso *Cinderella*, il musical per la tv scritto da Rodgers & Hammerstein. Contiene "Do I Love You (Because You're Beautiful)".
- 1959: *The Sound of Music* è il musical dell'anno, si aggiudica il Tony Award per il Miglior Musical, va in scena per 1.443 e l'album vince un Grammy. Contiene "Climb Ev'ry Mountain", "The Sound of Music", "Do-Re-Mi" e "My Favorite Things".

Anni Sessanta - Settanta

- 23 agosto 1960: muore Oscar Hammerstein II.

- 1962: Richard Rodgers realizza il musical *No Strings* e scrive nuove canzoni per il remake di *State Fair*.
- 1965: esce al cinema *The Sound of Music* per cui Rodgers scrive due nuove canzoni “I Have Confidence” e “Something Good”. È il film di maggiore incasso della storia fino a quel momento e l’album diviene disco d’oro.
- 1977: *I Remember Mama*, con testi di Sheldon Harnick, è l’ultimo musical di Richard Rodgers.
- 30 dicembre 1979: muore Richard Rodgers.

APPENDICE 2. Spartiti dei brani di Rodgers & Hammerstein analizzati

OH, WHAT A BEAUTIFUL MORNING

da "Oklahoma!"

Trascritto da "100 Motivi Celebri"
Milano, Ed. Chappel, 1974, pag. 39

Testi di Oscar Hammerstein II
Musiche di Richard Rodgers

Tempo di Valzer moderato

Voce

Piano

5

5

10

10

15

15

Williamson Music Inc. 1943

2

20

Musical notation for measures 20-24. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 20 starts with a treble staff chord of G4, Bb4, and Eb5 over a bass staff chord of G2, Bb2, and Eb3. The melody in the treble staff moves from G4 to A4, Bb4, and C5. The bass line consists of sustained chords: G2, Bb2, Eb3 in measures 20-21; G2, Bb2, Eb3 in measure 22; G2, Bb2, Eb3 in measure 23; and G2, Bb2, Eb3 in measure 24.

25

Musical notation for measures 25-29. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 25 starts with a treble staff chord of G4, Bb4, and Eb5 over a bass staff chord of G2, Bb2, and Eb3. The melody in the treble staff moves from G4 to A4, Bb4, and C5. The bass line consists of sustained chords: G2, Bb2, Eb3 in measures 25-26; G2, Bb2, Eb3 in measure 27; G2, Bb2, Eb3 in measure 28; and G2, Bb2, Eb3 in measure 29.

30

Musical notation for measures 30-34. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 30 starts with a treble staff chord of G4, Bb4, and Eb5 over a bass staff chord of G2, Bb2, and Eb3. The melody in the treble staff moves from G4 to A4, Bb4, and C5. The bass line consists of sustained chords: G2, Bb2, Eb3 in measures 30-31; G2, Bb2, Eb3 in measure 32; G2, Bb2, Eb3 in measure 33; and G2, Bb2, Eb3 in measure 34. There are first and second endings indicated by '1, 2' above the treble staff and below the bass staff in measures 33 and 34.

35

Musical notation for measures 35-39. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 35 starts with a treble staff chord of G4, Bb4, and Eb5 over a bass staff chord of G2, Bb2, and Eb3. The melody in the treble staff moves from G4 to A4, Bb4, and C5. The bass line consists of sustained chords: G2, Bb2, Eb3 in measures 35-36; G2, Bb2, Eb3 in measure 37; G2, Bb2, Eb3 in measure 38; and G2, Bb2, Eb3 in measure 39. There is a triplet of eighth notes in the treble staff in measure 37, and a triplet of eighth notes in the bass staff in measure 37.

40

Musical notation for measures 40-44. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 40 starts with a treble staff chord of G4, Bb4, and Eb5 over a bass staff chord of G2, Bb2, and Eb3. The melody in the treble staff moves from G4 to A4, Bb4, and C5. The bass line consists of sustained chords: G2, Bb2, Eb3 in measures 40-41; G2, Bb2, Eb3 in measure 42; G2, Bb2, Eb3 in measure 43; and G2, Bb2, Eb3 in measure 44.

Williamson Music Inc. 1943

PEOPLE WILL SAY WE'RE IN LOVE

da "Oklahoma!"

Trascritto da "100 Motivi Celebri"
Milano, Ed. Chappel, 1974, pag. 38

Testi di Oscar Hammerstein II
Musiche di Richard Rodgers

Slow moderato

Voce

Piano

5

12

19

Williamson Music Inc. 1943

2

25

31

37

43

49

Williamson Music Inc. 1943

YOU'LL NEVER WALK ALONE

da "Carousel"

Trascritto da "The Best of Musical"
Milano, Ed. Carish, 2004, pag. 110

Testi di Oscar Hammerstein II
Musiche di Richard Rodgers

Andantino molto cantabile

The musical score is presented in four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Andantino molto cantabile'. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are: 'When you walk through a storm, hold your head up high And don't be afraid of the dark, At the end of the storm is a'. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and melodic fragments.

Voce

Piano

4

7

10

When you walk through a storm, hold your head up high And don't be afraid of the dark, At the end of the storm is a

Williamson Music Inc. 1945

13

gold - en sky And the sweet sil - ver

16

song of a lark. Walk

19

on through the wind, Walk on through the

22

rain, Tho' your dreams be tossed and

25

blown. Walk on, walk on, with

29

hope in your heart, And you'll nev - er walk a -

33

lone, You'll nev - er walk a -

37

lone! When you lone!

Srl

SOME ENCHANTED EVENING

da "South Pacific"

Trascritto da "The Best of Musical"
Milano, Ed. Carish, 2004, pag. 93

Testi di Oscar Hammerstein II
Musiche di Richard Rodgers

Moderato

Vocce

Piano

5 **Slowly, with expression**

Some en chant-ed eve - ning _____ You may see a stran - ger, _____

9

You may see a stran - ger _____ A - cross a

Williamson Music Inc. 1949

2

11

crowd - ed room And some - how you

This system contains measures 11 and 12. The vocal line starts with a quarter note on 'crowd', followed by a dotted quarter note on '- ed', and a quarter note on 'room'. The piano accompaniment features a treble clef with a 7-measure rest, followed by a quarter note on 'ed' and a quarter note on 'room'. The bass clef has a quarter note on 'ed' and a quarter note on 'room'. Measure 12 begins with a quarter rest, followed by a quarter note on 'And', a quarter note on 'some', a quarter note on '- how', and a quarter note on 'you'. The piano accompaniment has a quarter rest, followed by a quarter note on 'And', a quarter note on 'some', a quarter note on '- how', and a quarter note on 'you'. A triplet of eighth notes is marked over the final three notes of the vocal line.

13

know, You know e - ven then That some - where you'll

This system contains measures 13 and 14. The vocal line starts with a quarter note on 'know,', followed by a quarter note on 'You', a quarter note on 'know', a quarter note on 'e - ven', and a quarter note on 'then'. The piano accompaniment has a quarter note on 'know,', a quarter note on 'You', a quarter note on 'know', a quarter note on 'e - ven', and a quarter note on 'then'. Measure 14 begins with a quarter note on 'That', a quarter note on 'some - where', and a quarter note on 'you'll'. The piano accompaniment has a quarter note on 'That', a quarter note on 'some - where', and a quarter note on 'you'll'. A triplet of eighth notes is marked over the final three notes of the vocal line.

17

see her a - gain and a - gain.

This system contains measures 17 and 18. The vocal line starts with a quarter note on 'see', a quarter note on 'her', a quarter note on 'a - gain', and a quarter note on 'and'. The piano accompaniment has a quarter note on 'see', a quarter note on 'her', a quarter note on 'a - gain', and a quarter note on 'and'. Measure 18 begins with a quarter note on 'a - gain.' and a quarter rest. The piano accompaniment has a quarter note on 'a - gain.', a quarter rest, and a quarter rest.

Williamson Music Inc. 1949

21

Some en-chant-ed eve - ning _____ Some-one may be laugh - ing, _____

25

You may hear her laugh - ing _____ A - cross a crowd - ed room And night af - ter

29

night, _____ As strange as it seems _____ The soind of her

33

laugh - ter will sing in your dreams...

37

Who can ex-plain it? Who can tell you why? Fools give you reas - ons, Wise men nev - er

tenderly and legato

41

try... Some en chant ed eve - ning

cresc. molto

45

When you find your true love, _____ When you feel her call you _____ A - cross a

49

crowd - ed room, Then fly to her side _____ And make her your

53

own, _____ Or all through your life you may dream all a -

molto espr.

6

57

lone. _____ Once you have found her, Nev - er let her go.

legatissimo

61

Once you have found her, Nev - er let her go! _____

Williamson Music Inc. 1949

HELLO YOUNG LOVERS

da "The King and I"

Trascritto da "100 Motivi Celebri"
Milano, Ed. Chappel, 1974, pag. 65

Testi di Oscar Hammerstein II
Musiche di Richard Rodgers

Tempo di Valzer lento

Vocce

Piano

10

19

28

Williamson Music Inc. 1951

2

37

Musical notation for measures 37-45. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, including a half note with a fermata. The bass staff contains a harmonic accompaniment with chords and single notes.

46

Musical notation for measures 46-54. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a melodic line with eighth notes and a half note with a fermata. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

55

Musical notation for measures 55-63. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bass staff contains a harmonic accompaniment with chords and single notes.

64

Musical notation for measures 64-72. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bass staff contains a harmonic accompaniment with chords and single notes.

73

Musical notation for measures 73-81. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, including a first and second ending bracket. The bass staff contains a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Williamson Music Inc. 1951

SHALL WE DANCE?

da "The King and I"

Trascritto da "The Best of Musical"
Milano, Ed. Carish, 2004, pag. 86

Testi di Oscar Hammerstein II
Musiche di Richard Rodgers

Brightly (moderato)

Voce

We've

Piano

5

just been in - tro - duced, I do not know you well. But

9

when the mu - sic start - ed, some - thing drew me to your side. So

Williamson Music Inc. 1951

13

man - y men and girls, Are in each oth - er's arms It

17

made me think we might be sim - i - lar - ly oc - cu - pied.

21 **REFRAIN (gaily)**

Shall we dance? On a bright cloud of

25

mu - sic shall we fly? Shall we dance?

29

Shall we then say "good - night" and mean "good -

32

bye? Or, per - chance when the

36

last lit - tle star has left the sky. Shall we

40

still be to - geth - er with our arms a - round each

43

oth - er, And shall you be my new ro - mance?

47

On the clear un - der - stand - ing that this

50

kind of thing can hap - pen, Shall we dance? Shall we dance? Shall we

54

dance? Shall we dance?

MY FAVORITE THINGS

da "The Sound of Music"

Trascritto da "The Sound of Music - Vocal Selection"
Williamson Music, 1959

Testi di Oscar Hammerstein II
Musiche di Richard Rodgers

Allegro animato

Voc

Piano

5

Rain drops on ses and whisk - ers on kit - tens, Bright cop - per ket - tles and

11

warm wool - en mit - tens, Brown pa - per pack - ag - es tied up with

Williamson Music Inc. 1959

2

16

strings. These are a few of my fa - vor - ite things.

22

Cream col - ored - po - nies and crisp ap - ple strud - els, Door - bells and -

28

sleigh - bells and schnitz - el with noo - dles, Wild geese that fly with the

33

moon on their wings, These are a few of my fa - vor - ite things.

Williamson Music Inc. 1959

39

Girls in white dress - ses with blue sa - tin

44

sash - es, Snow - flakes that stay on my nose and eye - lash - es,

49

Sil - ver white win - ters that melt in - to springs, These are a few of my

55

fa - vor - ite things. When the dog bites, When the bec stings,

61

When I'm feel - ing sad, I sim - ply re -

66

mem - ber my fa - vor - ite things and then I don't feel

71

so bad...

76

CLIMB EV'RY MOUNTAIN

da "The Sound of Music"

Trascritto da "The Best of Musical"
Milano, Ed. Carish, 2004, pag. 24

Testi di Oscar Hammerstein II
Musiche di Richard Rodgers

Maestoso

Vocce

Piano

5 **REFRAIN (with a deep feeling, like a prayer)**

Climb ev - 'ry moun - tain, search high and low,

9

Fol - low ev - 'ry by - way, ev - 'ry path you know.

9

13

Climb ev - 'ry moun tain, ford ev - 'ry stream,

17

Fol - low ev - 'ry rain - bow, till you find your dream! A

21

dream that will need all the love you can give, Ev - 'ry

25

day of your life for as long as you live. _____ Climb ev - 'ry

30

moun - tain, ford ev - 'ry stream,

33

Fol - low ev - 'ry rain - bow, till you find your

37

dream! dream!

1 2

1 2

V V

ff

APPENDICE 3. Elenchi delle opere delle due coppie di autori

I MUSICAL DI RODGERS & HAMMERSTEIN

- (1943) *Oklahoma!*
- (1945) *Carousel*
- (1945) *State Fair* (scritto direttamente per il Cinema)
- (1947) *Allegro*
- (1949) *South Pacific*
- (1951) *The King and I*
- (1953) *Me and Juliet*
- (1955) *Pipe Dream*
- (1957) *Cinderella* (scritto per la Televisione)
- (1958) *Flower Drum Song*
- (1959) *The Sound of Music*

I MUSICAL DI PASEK & PAUL

- (2007) *Edges*
- (2010) *James and the Giant Peach*
- (2012) *Dogfight – Una storia d’amore* (adattamento teatrale dell’omonimo film)
- (2012) *A Christmas Story: The Musical*
- (2015) *Dear Evan Hansen*
- (2016) *La La Land* (film)
- (2017) *The Greatest Showman* (film)

ALTRI PROGETTI DEL DUO PASEK & PAUL

(2007) Scrivono alcune canzoni per le due stagioni di *Johnny and the Sprites* (programma televisivo per bambini)

(2016) Scrivono la canzone “Get Back Up Again” per il film *Trolls*.

(2017) Scrivono la canzone “Runnin’ Home to You per il diciassettesimo episodio della serie *The Flash*.

(2019) Collaborano con Alan Menken alla realizzazione della colonna sonora per *Aladdin*, remake live action dell’omonimo film della Disney.

(2021) Scrivono nuove canzoni e sono i produttori esecutivi per l’adattamento cinematografico del loro musical teatrale *Dear Evan Hansen*.

(2022) Scrivono la colonna sonora e sono i produttori esecutivi dei film live-action *Lyle*, *Lyle, Crocodile* e *Spirited*.

(2023) Scrivono canzoni per la terza stagione della serie televisiva *Only Murders in the Building*.

(2025?) Realizzano la colonna sonora per il remake live action del Classico Disney *Biancaneve e i sette nani*.

BIBLIOGRAFIA

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

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

Lucci G., *Musical*, Mondadori Electa Accademia dell'Immagine, Milano, 2006.

Basso A., *Dizionario della musica e dei musicisti: Le Biografie*, vol. II, UTET, Torino 1985.

Basso A., *Dizionario della musica e dei musicisti: Le Biografie*, vol. III, UTET, Torino 1985.

Basso A., *Dizionario della musica e dei musicisti: Le Biografie*, vol. IV, UTET, Torino 1985.

Basso A., *Dizionario della musica e dei musicisti: Le Biografie*, vol. VI, UTET, Torino 1985.

Basso A., *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, IV. Altri generi di teatro musicale, UTET, Torino, 1995.

Basso A., *Storia della musica*, IV. Il Primo Novecento; Il Secondo Novecento; IL Jazz; La popular music, UTET, Torino, 2004.

Bellomy D. C., *Giving America Her Voice: Hollywood Musical Biographies and American Identity, 1935-1959*, Seul, Songang University, Paper presented at 1st Annual International Conference on Contemporary Cultural Studies, Dicembre 2013, Singapore, in [Academia.edu, https://www.academia.edu/15192368/Giving_America_Her_Voice_Hollywood_Musical_Biographies_and_American_Identity_1935_1959](https://www.academia.edu/15192368/Giving_America_Her_Voice_Hollywood_Musical_Biographies_and_American_Identity_1935_1959).

Belpietro M., *L'universale. La Grande Enciclopedia Tematica: Cinema*, I, il Giornale, in collaborazione con Le Garzantine, Milano, 2003-2004.

Block G., *2 Refashioning Roberta: From Novel to Stage to Screen* in *The Oxford Handbook of Musical Theatre Screen Adaptations*, a cura di D. Broomfield-McHugh, Oxford University Press, 2019.

Bond R., *“Still Dreaming of Paradise”: Rosgers and Hammerstein’s Oklahoma!, South Pacific, and Postwar America*, PhD Dissertation, Syracuse University, 1996 in Surface Syracuse University Libraries, https://surface.syr.edu/oa_etd/2/.

Bonsignori G., *Nuovo dizionario del musical. I musical teatrali di tutto il mondo dal ‘900 a oggi*, Dino Audino, Roma, 2021.

Bordman G., *American Musical Comedy from Adonis to Dreamgirls*, Oxford, Oxford University Press, 1982.

Boroli A., Boroli A., *Il Cinema. Grande Storia Illustrata*, vo. I, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1981.

Boroli A., Boroli A., *Il Cinema. Grande Storia Illustrata*, vol. III, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1981.

Bragalini L., *Storie poco standard. Le avventure di 12 grandi canzoni tra Broadway e jazz*, EDT, Torino, 2013.

Camerino S., *C’era una volta Broadway*, Milano, Bompiani, 2005.

Carter T., 23. *Lost in Translation: Rodgers and Hammerstein’s Carousel on the Silver Screen* in *The Oxford Handbook of Musical Theatre Screen Adaptations*, a cura di D. Broomfield-McHugh, Oxford, Oxford University Press, 2019.

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

Cerchiari L., *Storia del musical. Teatro e cinema da Offenbach alla musica pop*, Bompiani, Giunti Editore, Firenze-Milano, 2017.

Coenen M., *That Doesn’t Remind Us Of “Musetta’s Waltz”*, tesi in Lettere e Filosofia, Settore Lingua e Letteratura, Università di Bruxelles, 2009-2010, in Academia.edu https://www.academia.edu/7508229/That_doesnt_remind_us_of_Musettas_Waltz_An_Analysis_Of_The_Adaptation_From_The_Opera_La_Boh%C3%A8me_To_The_Broadway_Musical_Rent_To_The_Film_Musical_Rent.

Cooper-Kamodsky D., *The musicals that inspired ‘La La Land’*, trascrizione della presentazione tenuta al corso di ‘Music for Stage and Screen’ per la Liverpool University,

10 aprile 2017, in Academia.edu,
[https://www.academia.edu/32504671/The musicals that inspired La La Land](https://www.academia.edu/32504671/The_musicals_that_inspired_La_La_Land).

Cummings R., *Richard Rodgers: Oh, What a Beautiful Mornin', song (for the musical Oklahoma!)*, in AllMusic | Record Reviews, Streaming Songs, Genres & Bands.

D'Amico S., *Enciclopedia dello spettacolo*, VII, Casa Editrice Le Maschere, Roma, 1960.

Donelson M., *Benji Pasek Biography* in AllMusic | Record Reviews, Streaming Songs, Genres & Bands, <https://www.allmusic.com/artist/benj-pasek-mn0002587180#biography>.

Donelson M., *Justin Paul Biography* in AllMusic | Record Reviews, Streaming Songs, Genres & Bands, <https://www.allmusic.com/artist/justin-paul-mn0000095801#biography>.

Everett W. A., *Oscar Hammerstein II and the performativity of race and intersectional oppression in American musicals from Show Boat (1927) to Carousel (1945)*, in *Arti musices Rivista musicologica croata*, Vol. 50, No. 1-2, 2019, in ResearchGate, https://www.researchgate.net/publication/338707350_Oscar_Hammerstein_II_and_the_Performativity_of_Race_and_Intersectional_Oppression_in_American_Musicals_from_Show_Boat_1927_to_Carousel_1945.

Fabbri F., *Around the clock. Una breve storia della popular music*, UTET, Torino, 2008.

Galella D., *Redefining America, Arena Stage, and Territory Folks in a Multiracial 'Oklahoma!'* in *Theatre journal*, Washington, 2015.

Gardner K. A., *Agnes de Mille: Telling Stories in Broadway Dance*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

Gioia T., *Gli standard del Jazz. Una guida al repertorio*, Traduzione italiana pubblicata in accordo con Oxford University Press, EDT/Siena Jazz, 2015.

Gordon J. S., *The Business of America: Rodgers & Hammerstein, Inc.* in *America Heritage*, Vol. 41, 6, 1990, <https://www.americanheritage.com/rodgers-hammerstein-inc>.

Grant M. N., *The Rise and Fall of the Broadway Musical*, Boston, Northeastern University Press, 2004.

Green E., *What Gives Musical Theatre Musical Integrity? An Analysis of the Opening Scene of South Pacific* in *Journal of Dramatic Theory and Criticism University of Kansas*, 2006, <https://journals.ku.edu/jdtc/article/view/3561/3437>.

Gross L. E., *Pasek and Paul* in The Official Masterworks Broadway Site.

Higueras Rodríguez V. E., *De Oklahoma! A Tick Tick... Boom! La evolución del musical desde la edad de Oro hasta las obras rock de Jonathan Larson* in *Revista Latente*, 2022 in Riull Repositorio Institucional Universidad de La Laguna, <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/28650>.

Horowitz M. E., *The craft of making art: The creative processes of eight musical theatre songwriters* in *Studies in Musical Theatre*, Vol. 7, N. 2, 2013, in Academia.edu, https://www.academia.edu/9139544/The_Craft_of_Making_Art.

Jones J. B., *Our Musicals, Ourselves: A Social History of the American Musical Theatre*, Hanover, Brandeis University Press, 2003.

Karp J., *The Heirs of Rodgers & Hammerstein*, articolo pubblicato su Vanity Fair il 13 luglio 2012, <https://www.vanityfair.com/culture/2012/07/paul-pasek-rodgers-hammerstein>.

Layne J., *Oscar Hammerstein II Biography* in AllMusic | Record Reviews, Streaming Songs, Genres & Bands, <https://www.allmusic.com/artist/oscar-hammerstein-ii-mn0000804858>.

Lindberg J., *11 Adapting Pal Joey: Postwar Anxieties and the Playmate* in *The Oxford Handbook of Musical Theatre Screen Adaptations*, a cura di D. Broomfield-McHugh, Oxford, Oxford University Press, 2019.

Lowry M., *Dogfight songwriters Pasek and Paul*, estratto dall'intervista di Lowry a Pasek e Paul in occasione della premiere a Dallas di *Dogfight*, pubblicato in Speakeasy Stage, 27 aprile 2016, <https://speakeasystage.com/dogfight-songwriters-pasek-and-paul/>.

MacDonald L., *What's Inside? Collaborative Relationships at the Heart of the American Musical* in *The Cambridge companion to American theatre since 1945*, a cura di J. Listengarten, S. Di Benedetto, Cambridge, Cambridge University Press, 2021.

Mariani L., *Il Musical (Prima parte: dalle origini alla fine degli anni '30)* in *Film studies Dossiers* cinemafocus.eu, in Academia.edu, https://www.academia.edu/39552851/Il_Musical_Prima_parte .

Maslon L., *Out Of My Dreams: The Psychological Canvas Of Choreographer Agnes De Mille*, in Rodgers & Hammerstein | The Official Website, <https://rodgersandhammerstein.com/oklahoma-out-of-my-dreams-the-psychological-canvas-of-choreographer-agnes-de-mille/>.

Maslon L., *We Know We Belong To The Land: The Territory Of Oklahoma!* in Rodgers & Hammerstein | The Official Website, <https://rodgersandhammerstein.com/oklahoma-we-know-we-belong-to-the-land-the-territory-of-oklahoma/>.

McNally K., *The Disruptive Presence of African-American Performers in the Hollywood Musical*, in London Met Repository, https://repository.londonmet.ac.uk/3543/3/Positif-Article_Karen-McNally.pdf.

Mordden E., *Beautiful Mornin' The Broadway Musical in the 1940s*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

Naden C. J., *The Golden Age of American Musical Theater*, Lanham, Scarecrow Press di Rowman & Littlefield, 2011.

Parkinson D., *The Rough Guide to Film Musicals*, Rough Guides Ltd., London and New York, 2007.

Purdum T. S., *Something Wonderful. Rodgers and Hammerstein's Broadway Revolution*, Picador Henry Holt and Company, New York, 2018.

Rebellato D., *'No Theatre Guild Attraction Are We': Kiss Me, Kate and the Politics of the Integrated Musical* in *Contemporary theatre review*, London, Routledge, 2009.

Rodgers R., *How to Write Music in No Easy Lessons: A Self-Interview* in *Theatre Arts*, Vol. 23 N. 10, 1939, in Internet Archive, https://archive.org/details/sim_theatre-arts_1939-10_23_10/page/746/mode/2up, pp. 741-746.

Rodgers R., *Musical Stages: An Autobiography*, Cambridge, MA: Da Capo, 2002.

Ross A., *Il resto è rumore. Ascoltando il XX secolo*, Milano, Bompiani, 2011.

Ruhlmann W., *Richard Rodgers Biography* in AllMusic | Record Reviews, Streaming Songs, Genres & Bands, <https://www.allmusic.com/artist/richard-rodgers-mn0000820913#biography>.

Rule D., *Perfectly Composed: Pasek and Paul are the future of the American musical*, MetroWeekly, 13 agosto 2015, <https://www.metroweekly.com/2015/08/perfectly-composed-pasek-and-paul-are-the-future-of-the-american-musical/>.

Sadie S., *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, vol. IV, Macmillan Publishers Limited, London, 1980.

Sadie S., *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, vol. X, Macmillan Publishers Limited, London, 1980.

Sadie S., *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, vol. XVI, Macmillan Publishers Limited, London, 1980.

Sadie S., *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, vol. XVIII, Macmillan Publishers Limited, London, 1980.

Smith C., Litton G., *Musical Comedy in America*, Routledge / Theatre Art Books, New York, 1991.

Tarditi S., *La La Land di Damien Chazelle*, Gremese, Roma, 2020.

Teachout T., *Broadway's Tiny Giant. The bleak beauty of Lorenz Hart* in Commentary, Aprile 2017, <https://www.commentary.org/articles/terry-teachout/broadways-tiny-giant/>.

Theater: The Boys From Columbia, Time, Vol. XXXII No. 13.

The Theater: The Careful Dreamer, Time Vol. L No. 16.

Tittrington Craft E., *14 "A Great Service": George M. Cohan, the Stage, and the Nation in Yankee Doodle Dandy* in *The Oxford Handbook of Musical Theatre Screen Adaptations*, a cura di D. Broomfield-McHugh, Oxford, Oxford University Press, 2019.

Willman C., *This Is Us: Pasek & Paul's Musical Journey* in ASCAP, 22 maggio 2019, <https://www.ascap.com/news-events/articles/2019/05/pasek-paul-willman>.

Zanoletti U. (a cura di), Guida al Musical in Quaderni dello spettacolo – 68, Bergamo, Assessorato alla cultura, spettacolo e turismo, Civico Teatro Donizetti, 2002

SITOGRAFIA

Academia.edu <https://www.academia.edu/>

AllMusic | Record Reviews, Streaming Songs, Genres & Bands
<https://www.allmusic.com/>.

American Heritage <https://www.americanheritage.com/>

American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP),
<https://www.ascap.com/>

Commentary Magazine, <https://www.commentary.org/>

Internet Archive <https://archive.org/>

London Met Repository – London Metropolitan University,
<https://repository.londonmet.ac.uk/>

Metro Weekly – LGBTQ news, arts, politics, culture and nightlife
<https://www.metroweekly.com/>

Musical Lyrics | Broadway Musicals <https://www.allmusicals.com/>

Research Gate, <https://www.researchgate.net/>

RIULL Principal, Repositorio Institucional de la Universidad de La Laguna,
<https://riull.ull.es/xmlui/>

Rodgers & Hammerstein | The Official Website <https://rodgersandhammerstein.com/>

SpeakEasy Stage, <https://speakeasystage.com/>

SURFACE: the Institutional repository for Syracuse University, <https://surface.syr.edu/>

TIME | Current & Breaking News | National & World Updates <https://time.com/>.

The Musical Lyrics <https://www.themusicallyrics.com/>

The Varsity Show <https://www.thevarsityshow.com/past-shows>.

VIDEOGRAFIA

Rodgers & Hammerstein, *A Promising Partnership* | *Rodgers & Hammerstein: In Their Own Words*, audio estratti da: "A Recorded Portrait: Oscar Hammerstein II In Conversation with Arnold Michaelis" (1957) Interviews by Arnold Michaelis "A Recorded Portrait: Richard Rodgers In Conversation with Arnold Michaelis" (1957) Interviews by Arnold Michaelis "Conversations With Two Legends of the American Musical Theatre: Richard Rodgers and Oscar Hammerstein II" (1960) Interviews by Tony Thomas, pubblicato il 22 luglio 2022, YouTube, <https://youtu.be/kntEgvWwO0k?feature=shared>.

Rodgers & Hammerstein, *Remembering Lorenz Hart* | *Rodgers & Hammerstein: In Their Own Words*, audio estratti da: "A Recorded Portrait: Oscar Hammerstein II In Conversation with Arnold Michaelis" (1957) Interviews by Arnold Michaelis "Conversations With Two Legends of the American Musical Theatre: Richard Rodgers and Oscar Hammerstein II" (1960) Interviews by Tony Thomas, pubblicato il 2 maggio 2023, YouTube, https://youtu.be/jwUtAaPP8l0?si=C5olkY1BifCRu_f.

Rodgers & Hammerstein, *Remembering Jerome Kern* | *Rodgers & Hammerstein: In Their Own Words*, audio estratti da: "A Recorded Portrait: Oscar Hammerstein II In Conversation with Arnold Michaelis" (1957) Interviews by Arnold Michaelis "Conversations With Two Legends of the American Musical Theatre: Richard Rodgers and Oscar Hammerstein II" (1960) Interviews by Tony Thomas, pubblicato il 27 gennaio 2023, YouTube, <https://youtu.be/Nyhi5rya9rE?si=D7M-1aIV7WHA9s1f>.

TEDx Talks, *Art, artists and the age of Youtube composers* | *Benj Pasek & Justin Paul* | *TEDxBroadway*, pubblicato il 21 aprile 2015, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=xw4H0ZRWVxs>.

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio la mia Relatrice, la Prof.ssa Paola Dessì, per avermi seguita e consigliata con attenzione e grande disponibilità nella stesura di questa tesi e avermi permesso in questo modo di approfondire un argomento a me molto caro.

Ringrazio la Prof.ssa Paola Degli Esposti per la sua disponibilità nell'essere la mia correlatrice in questo progetto.

Ai miei genitori, grazie della vostra cura e per avermi permesso di inseguire il mio sogno. Mamma, sei il mio esempio di vita. Papà, sei il consigliere e il sostegno del mio animo.

A mia sorella, grazie perché con te la vita ha sempre e da sempre l'atmosfera di un musical. Sii sempre il Jeff Cordova che vuoi vedere sul palcoscenico del mondo e metti sempre un po' di Zucchero in tutto ciò che fai.

Alla mia cara amica Dani. Gli studi ci hanno fatte incontrare, la vita ci ha unite in una di quelle amicizie che credevo esistessero solo nei libri (e... nei film). Grazie per prendermi per come sono, per l'ascolto e il conforto impareggiabile che sai darmi.

A Silvia, la mia Gemellina dall'energia travolgente e dalla forza d'animo senza eguali. Grazie della luce che mi doni e regali al mondo. Grazie delle risate, delle nostre avventure. Non sarebbe lo stesso senza di te al mio fianco.

Alla mia amica Simo. Grazie perché con il tuo animo sai trasmettermi il valore della spontaneità e della tenacia: sei la dimostrazione che essere fedeli a sé stessi rende unici. Grazie per tutte le volte che sei riuscita a rallegrarmi.

Alle amiche che hanno reso speciale e indimenticabile il mio secondo anno a Padova: Clara, Lore, Mary, Sara, Perlina e i miei nidikumba Fiorebello, Lena e Tini. Non saprò mai ringraziarvi abbastanza per la serenità che mi avete donato, per credere così fortemente in me e nelle mie passioni. Vi porto sempre nel cuore.

A tutti i miei familiari, agli amici e a chi ho conosciuto in questi anni di studi. Ognuno di voi a suo modo rappresenta per me una fonte d'ispirazione.

Infine, ai miei cuginetti Alessandro e Giulia. Grazie della gioia che mi date. Vi voglio bene e sono grata ogni giorno di avervi. Vi auguro di trovare le vostre passioni e avere la forza di seguire i vostri sogni.