

Il musical (Prima parte: Dalle origini alla fine degli anni '30)

Musical (Part 1: From its origins to the end of the '30s)

Luciano Mariani info@cinemafocus.eu

[Vai alla versione online \(italiano e inglese\)/Go to online version \(Italian and English\)](#)

1. Introduzione

Il termine "musical" è alquanto ambiguo: è infatti utilizzato sia per indicare un genere cinematografico, sia per riferirsi ad una produzione teatrale. Questa ambiguità linguistica si fonda su un fatto storico assodato, e cioè sull'estrema permeabilità che ha sempre caratterizzato il rapporto tra il cinema e Broadway (il quartiere di New York diventato simbolo della maggiore concentrazione di teatri): moltissimi *musical* teatrali sono poi stati girati come film (ad esempio, *West Side Story*, *My fair lady*) e, al contrario, alcuni *film musicali* di grande successo sono poi stati adattati per il palcoscenico (ad esempio, *Grease*, *La febbre del sabato sera*). Il musical teatrale, i cui centri tradizionali sono sempre stati *Broadway* a New York e il *West End* a Londra, ha conosciuto negli ultimi anni un *revival* importante anche in altri paesi, tra cui l'Italia.

1. Introduction

*The term "musical" is rather ambiguous: it is used to refer both to a film genre and to a stage production. This linguistic ambiguity is due to an actual historical fact, i.e. the reciprocal relationship that has always linked cinema and Broadway (the New York district where most of the theatres are located): many musical plays have been turned into movies (for example, *West Side Story*, *My fair lady*) and, conversely, some very successful musical movies have then been adapted for the stage (for example, *Grease*, *Saturday night fever*). Staged musical plays, which traditionally have their home in New York (Broadway) and in the West End of London, have recently witnessed an important revival in other countries too, including Italy.*

[Moulin Rouge! \(di/by Baz Luhrmann, USA 2001\)](#)

2. Le caratteristiche tradizionali del musical

Quando pensiamo al musical come genere cinematografico (e ne abbiamo un esempio nella sequenza qui sopra), ci viene subito in mente un film in cui i protagonisti (ed anche i comprimari e perfino le comparse), oltre che recitare, ballano e cantano, spesso non per un pubblico *diegetico* (cioè all'interno del film) ma

2. The musical's traditional patterns

When we refer to musicals as a film genre (see the video sequence above), we immediately think of a movie where the characters (both primary and secondary, including extras), do not only act, but also dance and sing, often not for a diegetic audience (i.e. an audience which is part of the film), but for the viewers that are

per il pubblico che sta effettivamente guardando il film. Pertanto, la semplice, occasionale inclusione di una o più canzoni in un film, come la celebre [As time goes by](#), eseguita da Dooley Wilson in *Casablanca*, o una colonna sonora continua come quella trasmessa dalla radio per quasi tutta la durata di [American Graffiti](#), non qualifica questi film come "musical" (Nota 1).

Queste sequenze ballate e/o cantate spesso servono a definire meglio i personaggi e la loro personalità, e possono anche costituire uno dei modi per sviluppare la trama del film; in molti altri casi si tratta invece di scene che non hanno nulla a che vedere con la trama. Spesso i musical sono ambientati in contesti più o meno fantastici, in cui improvvisamente, "dal nulla", nasce la musica che, unita al canto, dà voce ed enfatizza le emozioni dei personaggi, instaurando, come vedremo, dinamiche complesse con la *diegesi*, cioè con la narrazione filmica (mentre la semplice colonna sonora che accompagna la maggior parte dei film è di solito *non-diegetica*, non appartiene cioè al mondo rappresentato). Possiamo così dire che il musical è forse il genere cinematografico che utilizza al meglio due delle caratteristiche cruciali del cinema, il suono e il movimento.

Continuando in questa descrizione delle caratteristiche tradizionali del musical (ma tenendo presente, come vedremo, che il genere si è prestato e si presta a differenti trattamenti ed anche ad alternative radicali), possiamo dire che il musical mette in scena un mondo fantastico (al contrario della maggior parte degli altri generi, generalmente improntati ad una forma più o meno diretta di *realismo*), dove i protagonisti, pur affrontando traversie e difficoltà, riescono alla fine a raggiungere i propri scopi e il bene trionfa sempre sul male (l'*happy ending* è quasi di prammatica): la musica e il canto sembrano costituire uno sfogo attraverso cui i personaggi esprimono se stessi e magari anche superano momenti di sconforto o tristezza. La trama, in fondo, è spesso secondaria: ciò che coinvolge lo spettatore sono i numeri musicali, specialmente se interpretati da *star* di grande successo. Ciò può

*actually watching the movie. Thus, the mere inclusion of one or more songs in a movie, like the famous [As time goes by](#), sung by Dooley Wilson in *Casablanca*, or a continuous musical score like the one broadcast from a radio station all through the movie [American Graffiti](#), do not qualify such movies as "musicals" (Note 1).*

The sequences which include dancing and/or singing are often used to provide a better definition of characters and their personalities, and can also be one of the ways to develop the film's plot; in many other cases, however, such sequences have nothing to do with the plot itself. Musicals are often located in fantasy worlds, where suddenly, as if coming from "nowhere", we hear a piece of music which, together with singing, gives voice to and underscores the characters' emotions, thereby creating, as we shall see, complex relationships with the diegesis, i.e. with the filmic narration (while the mere musical score that accompanies most movies is usually non-diegetic, i.e. it does not belong to the world staged by the movie). Thus we can say that the musical is probably the film genre which best makes use of two of the crucial ingredients of cinema, i.e. sound and movement.

Dealing with the musical's traditional patterns should not make us forget that, as we shall see, this genre has been subject to different treatments as well as to radical alternatives. Generally speaking, though, we can say that the musical shows a fantasy world (unlike most of the other film genres, which generally imply a more or less direct form of realism), in which the characters, by going through a series of problems and difficulties, eventually reach their aims and good triumphs over evil (happy endings are customary): music and singing seem to constitute an outlet for the characters to express themselves and to overcome moments of sadness or dejection. The plot, on the other hand, is often of secondary importance: what "hooks" the audience are the musical "numbers", especially if performed by very successful stars. This can even lead to a sort of "double plot", one linked to the dialogues and the other to the musical numbers

dar luogo perfino a una specie di "doppia trama", una legata ai dialoghi e una legata ai numeri musicali, dove la seconda è generalmente molto più coinvolgente della prima.

Spesso i musical si svolgono in ambienti pieni di colori, di luci, di scenografie ricche ed affascinanti, che a volte trasformano, anche improvvisamente, un contesto realistico in un ambiente di pura fantasia e di sogno (non a caso si è parlato dei musical come film *impossibili*). Non di rado, il musical mette in scena la preparazione e la presentazione di uno spettacolo teatrale (un "musical dentro il musical" - si tratta del cosiddetto *backstage musical*), con un pubblico dentro il film che insieme a noi, veri spettatori, assiste alla rappresentazione.

Altrettanto spesso, il musical è centrato su una *love story*, ostacolata magari da un protagonista negativo o da altre situazioni o eventi che si frappongono, ma solo temporaneamente, al raggiungimento degli obiettivi dei protagonisti, spesso affiancati da personaggi secondari in funzione di supporto o di opposizione.

3. *Le origini del musical*

Cinema e musica sono sempre stati in stretto rapporto tra di loro: i film "muti" erano spesso accompagnati da una colonna sonora eseguita al pianoforte (o, più raramente, da un'orchestra) o, poco prima dell'avvento del cinema sonoro, da un commento musicale registrato su disco, sincronizzato con la pellicola. Inoltre, specialmente nei primi anni di vita del cinema, i film erano proiettati in locali che offrivano anche altri tipi di spettacolo (canzoni, scenette, numeri circensi, lanterne magiche, ecc.) e quindi il film vero e proprio, che durava magari pochi minuti, era solo uno dei "numeri" offerti al pubblico.

Il musical (Prima parte: Dalle origini alla fine degli anni '30)
Musical (Part 1: From its origins to the end of the '30s)

- with the latter generally being much more involving than the former.

Musicals often take place in settings which are full of colours, lights, lavish and fascinating set-ups, which sometimes, and quickly, change a realistic context into a purely fantastic and dreamlike setting (musicals have rightly been defined, in this sense, as impossible movies). The musical often stages the preparation and presentation of a stage show ("a musical within the musical" - what is called backstage musical), with an audience within the movie who watches the show together with us, the real audience.

Musicals are also often centred on a love story, with a character acting as the opponent or with other situations and events working, but only temporarily, against the protagonists' aims - with the addition of secondary characters often in supporting or oppositional roles.

3. *The origins of the musical*

Cinema and music have always been closely related: silent movies were often accompanied by a "musical score" performed by a pianist (or, more rarely, by an orchestra) or, just before the advent of sound cinema, by a musical comment recorded on a disc, synchronized with the film. Besides, especially in the early years of cinema, films were projected in premises that also offered other kinds of entertainment (songs, circus-like numbers, magical lanterns, etc.), so that the real film, which often lasted for a few minutes, was just one of the "numbers" offered to the audience.

Esempio di "vaudeville"/An example of "vaudeville"

Proprio da questa sua vicinanza ad altri tipi di spettacolo antecedenti allo sviluppo dei locali destinati solo alle proiezioni, il musical ha

From this proximity with other types of entertainment preceding the development of premises specifically destined to projections,

tratto molte delle sue ispirazioni originarie. Il [vaudeville](#), il music-hall europeo, il cabaret, le riviste, le commedie teatrali, il [burlesque](#), le [operette](#) e perfino il circo - in generale, tutte le forme teatrali che in qualche modo includevano (o si basavano interamente su) scene musicate e/o cantate, hanno contribuito, in varia misura, ai primi musical prodotti per lo schermo. Tutte queste forme teatrali favorivano un'aggregazione di "numeri" (musicali e non), cioè un'accumulazione di "pezzi" molto variati, piuttosto che una loro *integrazione* che favorisse l'unità, la continuità e la congruenza tipiche di forme più moderne di spettacolo. Come vedremo, il musical, come genere cinematografico, ha sempre dovuto confrontarsi dialetticamente con queste due forme alternative di spettacolo, una basata sul "puro intrattenimento", che favorisce l'aggregazione di "numeri", e una basata sul rapporto tra i "numeri" e la narrazione (o la trama) del film, che favorisce quindi l'integrazione in una struttura più definita. Come esempi originari di queste due forme alternative di musical vedremo presto, da un lato, i film prodotti dalla Warner con le coreografie di Busby Berkeley nei primi anni '30, e dall'altro lato, i film prodotti dalla MGM (Metro-Goldwyn-Mayer) con la coppia Fred Astaire-Ginger Rogers, dalla metà dello stesso decennio.

Come già si è accennato, lo scambio tra Broadway e Hollywood (e viceversa) è stato, sin dall'inizio, molto proficuo, e molti compositori, parolieri, coreografi, registi, ballerini e attori si sono spesso mossi da una parte all'altra degli Stati Uniti, a seconda delle convenienze e delle necessità.

Ma è, ovviamente, con l'avvento del cinema sonoro che il musical prende forma, per diventare, nel giro di pochissimi anni, uno dei generi in assoluto più popolari (e redditizi per le case di produzione).

the musical has drawn many of its original inspirations. [Vaudeville](#), European music-hall, cabaret, reviews, stage plays, [burlesque](#), [operettas](#) and even circus - in general, all theatrical forms that somehow included (or were entirely based on) music and/or songs, have given their contribution to the early musicals produced on film. All these theatrical forms favoured an aggregation of "numbers" (whether musical or not), i.e. an accumulation of very different "pieces" rather than their integration into more modern forms of entertainment which would be based on unity, continuity and consistency. As we shall see, the musical as a film genre has always had to relate, in a dialectic way, to these two alternative forms of entertainment, one based on "pure entertainment", which favours the aggregation of "numbers", and one based on a closer relationship between the "numbers" and the film narrative (or plot), which thus favours intergration into a more definite structure. As original examples of these two alternative forms of musical we shall soon consider, on the one hand, the films produced by Warner with Busby Berkeley's choreographies in the early '30s, and on the other hand, the films produced by MGM (Metro-Goldwyn-Mayer) with Fred Astaire and Ginger Rogers.

As we have already mentioned, the exchange between Broadway and Hollywood (and viceversa) has been, since the very start, very productive, and many composers, lyricists, coreographers, directors, dancers and actors have often moved from one side of the USA to the other, following changing advantages and opportunities.

However, the musical started its proper life with the advent of sound, and was soon to become, within just a few years, one of the most popular film genres (as well as one of the most productive ones for production companies).

[Il cantante di jazz/The Jazz singer \(di/by Alan Crosland, USA 1927\)](#)

The jazz singer, un melodramma in cui un giovane ebreo destinato dalla famiglia a far

The jazz singer, a melodrama in which a young Jewish man, destined by his family to enter the

parte del coro della sinagoga sceglie invece di diventare un cantante, tingendosi il volto di nero, viene generalmente considerato il primo musical; in realtà, il film comprendeva solo sette sequenze musicali, più alcune parole pronunciate dal protagonista (tra cui la celebre battuta "You ain't heard nothin' yet!" - "Non avete ancora sentito nulla!", che sembrava presagire l'immediato, enorme sviluppo di questo genere di spettacolo). Presto, infatti, molti compositori di Broadway, da Richard Rodgers a Cole Porter, da Lorenz Hart a George Gershwin e Irving Berlin, cominciarono a lavorare per Hollywood.

Sin dall'inizio cominciarono a delinearsi molte diverse declinazioni all'interno dello stesso "genere": ad esempio, nei primissimi anni molti musical erano in realtà degli "spettacoli teatrali filmati", costituiti da una serie di numeri musicali eseguiti dalle *star* del momento, legati assieme da una trama pressochè inesistente. Anche molte operette furono prodotte come film. In tutti questi casi, la macchina da presa rimaneva in una posizione pressochè stabile, come se fosse uno spettatore del pubblico.

Il primo regista di rilievo ad affermarsi nel musical fu [Ernst Lubitsch](#), un ebreo tedesco emigrato negli Stati Uniti nel 1923, e che aveva già diretto numerosi film di vario genere, specializzandosi poi però in commedie sofisticate, dai riferimenti sessuali "piccanti" anche se solo accennati, e mai volgari (uno stile che fu presto chiamato "il tocco di Lubitsch").

synagogue choir, chooses instead to become a singer, painting his face black, is generally considered to be the first musical: the film actually included only seven musical sequences, plus a few words uttered by the protagonist (among which, the famous line "You ain't heard nothin' yet!", which seemed to predict the immediate, huge development of this kind of entertainment). As a matter of fact, many Broadway composers, from Richard Rodgers to Cole Porter, from Lorenz Hart to George Gershwin and Irving Berlin, soon started to work for the Hollywood studios.

Since the very start, several different variations of the same "genre" were produced: for example, in the early years of musicals, many films were actually a sort of "filmed stage plays", made up of a series of musical numbers performed by the stars of the moment, and linked together by an almost non-existent plot. Many operettas, too, were produced as films. In all such cases, the camera stood in a fixed position, as if it were part of the audience.

The first important director who made himself widely known in musicals was [Ernst Lubitsch](#), a German Jew who emigrated to the USA in 1923. He had already directed several films of various genres, soon specializing in sophisticated comedies, with spicy sexual references which were only hinted at, and never vulgar (this style was soon called "the Lubitsch touch").

[Il principe consorte/The love parade \(di/by Ernst Lubitsch, USA 1929\)](#)

Il primo musical diretto da Lubitsch, *Il principe consorte*, presentava per la prima volta insieme due interpreti che sarebbero presto diventati famosissimi (Maurice Chevalier e Jeanette MacDonald) e che avrebbero lavorato per lo stesso regista numerose altre volte, in film che traducevano in musical il tipo di commedia sofisticata per cui Lubitsch era già molto famoso. Una delle innovazioni per cui va ricordato questo film è il fatto che fu ripreso senza suono (con il doppiaggio effettuato a

*The first musical directed by Lubitsch, *The love parade*, featured for the first time together two performers who would soon become very famous (Maurice Chevalier e Jeanette MacDonald), and who would work for the same director on several other occasions, in films which turned into musicals the kind of sophisticated comedies which had already made Lubitsch so famous. One of the innovations which make this film memorable is the fact that the sound was not recorded while filming, but only "dubbed in" in post-production, which allowed the camera much*

posteriori), il che permetteva alla macchina da presa una maggiore libertà di movimento.

A Lubitsch si ispirarono altri registi, tra cui [Rouben Mamoulian](#), che, con *Amami stanotte* (1932), fornì uno dei primi esempi di "musical integrato", in cui cioè i numeri cantati e danzati vengono inseriti più naturalmente nella trama e intessuti più strettamente con i dialoghi, in modo da far avanzare la trama e lo sviluppo dei personaggi. Magistrale è anche la [sequenza iniziale](#), in cui i rumori della Parigi che si sveglia il mattino sono integrati in una specie di "sinfonia di suoni e di immagini", con l'accompagnamento di una canzone di Maurice Chevalier (Nota 2).

4. Il "backstage musical"

La canzone di Broadway/The Broadway melody (di/by Harry Beaumont, USA 1929)

Il primo "vero" musical va individuato in *La canzone di Broadway*, annunciato con lo slogan "All Talking - All Singing - All Dancing" ("Tutto parlato - Tutto cantato - Tutto danzato"), vincitore dell'Oscar come Miglior Film, e imitatissimo negli anni successivi. Anche se oggi appare molto datato, va ricordato per diversi motivi: l'uso mobile della macchina da presa, una colonna sonora pre-registrata, effetti sonori e montaggio usati nella post-produzione, ed anche una sequenza a due colori. Molte canzoni del film diventarono dei classici, tra cui *Singin' in the rain*, che sarebbe stata ripresa nel musical omonimo del 1952. Ma soprattutto, il film introduceva per la prima volta una caratteristica che sarebbe comparsa in innumerevoli musical successivi: l'integrazione delle canzoni e della danza in una trama che prevedeva la preparazione e la messa in scena di un musical, con i protagonisti impegnati a superare tutta una serie di difficoltà prima di poter realizzare lo spettacolo - che, inserito alla fine del film, costituiva il momento di maggior impatto figurativo ed emozionale. A questo dispositivo (il "musical nel musical") ci si riferisce quando si parla, appunto, di "backstage musical".

more freedom of movement.

*Lubitsch inspired other directors: [Rouben Mamoulian](#), in *Love me tonight* (1932) provided one of the first examples of "integrated musical", one in which the songs and dances are more naturally inserted into the plot as well as more tightly woven with dialogue, which helps plot advancement and character development. The [initial sequence](#) is rightly famous: all the noises of Paris waking up in the morning are integrated into a sort of "sound and image symphony", accompanied by a song by Maurice Chevalier (Note 2).*

4. The "backstage musical"

*The first "real" musical can be identified with *The Broadway melody*, which was launched with the catch-phrase "All Talking - All Singing - All Dancing", won the Academy Award as Best Film of the Year, and was widely imitated in the following years. Although it now feels "outdated" to modern eyes, it is worth remembering for several reasons: the flexible use of the camera, a pre-recorded soundtrack, sound effects and editing used in post-production, and also a two-colour sequence. Many of this film's songs became classics, among which *Singin' in the rain*, which would be re-used in the 1952 musical of the same title. Above all, though, the film introduced for the first time a pattern that would become standard in many musicals in the following years: the integration of song and dance in a plot which was centred on the preparation and execution of a musical, with the characters busy in overcoming a series of problems before reaching the final performance - which, coming at the end of the movie, was bound to be the moment of maximum figurative and emotional impact. We refer to this particular pattern ("the musical in the musical") as the "backstage musical".*

5. La funzione sociale del musical e Busby Berkeley

I primi anni '30 furono anche un periodo di forte disagio economico e sociale, con la Grande Depressione, a seguito del crollo di Wall Street nel 1929, ma anche di nuove speranze per un futuro migliore, sulla scia del "New Deal" del Presidente Roosevelt. Il musical, in questo contesto, poteva giocare un ruolo importante non solo nel fornire un "favoloso" mondo alternativo in cui dimenticare i problemi quotidiani, ma anche nel sottolineare i valori del bene comune e del lavoro collettivo per raggiungere nuovi obiettivi, come i personaggi dei film spesso dimostravano con i loro sforzi per mettere in scena uno spettacolo (nei cosiddetti "backstage musicals"):

"La stessa natura della danza suggerisce un senso di armonia sociale, in quanto la coppia di ballerini si muove in reciproco accordo, e nei film musicali (al contrario del teatro) i numeri di danza sono sempre eseguiti perfettamente e con apparente spontaneità ... I "backstage musical" offrivano storie ottimistiche di diversi personaggi operanti assieme per il bene comune, che servivano da favole sociali adeguate ai tempi. In questi musical i problemi narrativi connessi all'organizzazione di uno spettacolo diventano una metafora dei necessari sforzi e sacrifici nazionali richiesti per rovesciare le sorti di un'economia in crisi" (Nota 1).

La stessa funzione sociale sarebbe stata assolta anche in altre occasioni, ad esempio per "sollevare il morale" delle truppe (ma anche dei civili) nel corso della Seconda Guerra Mondiale: nel 1943, il 40% dei film prodotti a Hollywood erano musical. Ed anche le paure e le paranoie della Guerra Fredda e della minaccia atomica sarebbero stati in qualche modo ridotte grazie al fascino fantastico del musical.

5. The social function of the musical and Busby Berkeley

The early '30s were also a period of heavy economic and social hardship, following the 1929 Wall Street Crash and the Great Depression, but also of renewed hope in a better future, in the wake of President's Roosevelt's "New Deal". In this context the musical played an important role, not just by providing an alternative "dreamlike" world which helped to forget people's daily problems, but also by underscoring the values of common good and collective work in order to reach new objectives, as film characters often show when faced with the efforts required to prepare and execute a show (in the so-called "backstage musicals"):

"The very nature of dance itself suggests a sense of social harmony, for dancing partners move in step with each other, and in film musicals (unlike live theater) dances are always done perfectly and with apparent spontaneity ... The backstage musicals offered optimistic stories of disparate characters working together for the common good that served as timely social fables. In these musicals the narrative problems encountered in putting on the show become a metaphor for the necessary national effort and sacrifice required to turn around the troubled economy" (Note 1).

The same social function would be played on other occasions too, for example to keep up the soldiers' (but also the civilians') morale during World War II: in 1943, 40% of the Hollywood films were musicals. In the same vein, the fears and paranoia associated with the Cold War and the atomic threat would be somehow reduced thanks to the musicals' fantastic charm.

[Quarantaduesima strada /42nd Street \(di/by Lloyd Bacon, USA 1933\)](#)

L'enorme produzione di musical nei primissimi anni del cinema sonoro portò presto ad una

The huge production of musicals in the early years of sound cinema soon brought the market

"saturazione del mercato", a cui però Hollywood seppe reagire con iniezioni di nuova creatività. Un esempio classico è *Quarantaduesima strada*, un "backstage musical" con Ginger Rogers e Dick Powell, magnificamente orchestrato da un rinomato coreografo, [Busby Berkeley](#), che innovava il genere, ponendo le basi del musical classico hollywoodiano per tutti gli anni '30. Il film puntava sul suscitare la meraviglia dello spettatore con un enorme numero di ballerini in scena, scenografie sontuose e surrealiste (ispirate all'"art déco"), stravaganze musicali e un utilizzo estremamente creativo dei mezzi tecnici (effetti ottici, zoom, profondità di campo), il tutto all'insegna della velocità del movimento e di un montaggio ritmico serrato.

Ma è forse soprattutto nell'utilizzo della macchina da presa che Berkeley innovava profondamente. La sequenza qui sopra ci mostra, all'inizio, un semplice palcoscenico con la platea degli spettatori. Il numero musicale cantato è dapprima ripreso frontalmente, ma presto la macchina da presa comincia a roteare attorno ai due protagonisti, attorno ai quali emerge una schiera di ballerini, e ci accorgiamo che i due protagonisti e i ballerini si trovano ora su due piattaforme girevoli (con movimenti inversi). Con stacchi di montaggio, compare poi una schiera di ballerine, anch'esse roteanti su una piattaforma girevole a fianco del protagonista. Ad un primo piano (con bacio!) dei due protagonisti segue una svolta decisiva: ora un nutrito numero di ballerine e ballerini entra in scena, su tre piattaforme girevoli concentriche, con una ripresa ravvicinata delle gambe femminili, per poi raggiungere l'effetto più sorprendente: con una ripresa dall'alto (*plongée* o *top view*), i corpi dei ballerini producono un caleidoscopico gioco di forme astratte, geometriche, estremamente evocative. Con un mirabolante movimento tra le gambe delle ballerine, torniamo alla coppia dei protagonisti. Il palcoscenico (e relativi spettatori) da cui eravamo partiti si è ormai dilatato in uno spazio surreale e fantastico.

to saturation point, which, however, Hollywood was able to face by innovation and creativity. A classical example is 42nd Street, a "backstage musical" with Ginger Rogers and Dick Powell, masterly orchestrated by a renowned coreographer, [Busby Berkeley](#), whose innovations would lay the foundations of classical Hollywood musical for the whole decade. The movie aimed at stimulating the audience's sense of wonder by filling the scene with huge numbers of dancers, luxurious, surrealist mise-en-scène (inspired by "art-déco"), musical extravaganzas and an extremely creative use of technical means (optical effects, zoom, depth of field), enhanced speed of movement and a fast, rhythmic editing.

*However, Berkeley was particularly innovative in the use of the camera. The above sequence shows, at the start, a simple stage and its audience. The musical number is first shown at the front, but soon the camera starts revolving around the two characters, who are then surrounded by an array of male dancers, until we realize that both the two characters and the dancers are positioned on two revolving platforms (moving in opposite directions). Through editing cuts, we then see an array of female dancers, who are themselves moving together with the protagonist on a revolving platform. Following a close-up of the (kissing!) characters, we then witness a turning-point: now a substantial number of dancers are shown on three concentric revolving platforms, with a close-up of the girls' legs, followed by a surprising effect: a *plongée* (or top view) of the dancers turns into a kaleidoscopic view of abstract, geometrical, extremely evocative shapes. With an amazing movement between the girls' legs, we come back to the two main characters. The stage (and its audience) we were shown at the start of the sequence has now widened out into a surreal, fantastic space.*

Donne di lusso 1935/Gold diggers of 1935 (di/by Busby Berkeley, USA 1935)

Nei successivi film, Berkeley, anche regista, perfezionò e portò all'apice queste straordinarie qualità delle sue coreografie. La sequenza finale di *Donne di lusso 1935* (un numero intitolato "Lullaby of Broadway") rappresenta un vero "film nel film", con un enorme numero di ballerini coinvolti in una scenografia astratta, che si libera una volta per tutte del realismo (rappresentato dal palcoscenico e dagli spettatori, ancora visibili in *Quarantaduesima strada*) per mostrare un ambiente stilizzato, in cui file di ballerini e ballerine si muovono costantemente al ritmo indiatolato del *tip-tap*. Si noti l'estrema varietà delle riprese, ora frontali, ora oblique, spesso dall'alto ma anche dal basso, con la macchina da presa che mostra, in un rapido montaggio di inquadrature diverse, l'intero cast, gruppi di ballerini, le loro gambe, primi piani di volti ... e persino riprese da sotto il pavimento (con le suole delle scarpe inquadrare attraverso un vetro!). Un vero trionfo di movimento, che solo la macchina cinematografica poteva realizzare. Come ben sintetizza Rubin (Nota 4):

"Gli stessi numeri musicali ... sono manifestamente ed audacemente impossibili nei limiti dello spazio teatrale nel quale si suppone si stiano realizzando. Questa "impossibilità" si realizza su due livelli principali: il livello della scala e il livello degli effetti. A livello della scala, i numeri creano un costante, rapido progresso verso nuovi, enormi spazi che non potrebbero tutti (e spesso individualmente) essere contenuti in qualsiasi palcoscenico teatrale ... A livello degli effetti, i numeri creano configurazioni che sono possibili solo con una macchina da presa, attraverso il montaggio, o in un laboratorio di effetti speciali, e che sarebbero impossibili o incomprensibili su un palcoscenico teatrale ... A differenza di quanto accade in un tipico film musicale, l'impossibile discorso dei numeri non invade il discorso realistico della narrazione ... "Io mi occupavo dei numeri musicali e il regista della storia", ricorda Berkeley. "A volte mi dimenticavo perfino chi fosse il regista" ... Slegati dallo spazio e dal discorso della narrazione, [gli effetti tecnici] sono liberi di librarsi nel regno del puro design e della pura astrazione.

In the following films, Berkeley, also acting as director, perfected these extraordinary qualities of his choreographies. The final sequence of Gold diggers of 1935 (a number called "Lullaby of Broadway") represents a real "film within a film", with a huge number of dancers engaged in an abstract choreography which frees itself once and for all from realism (embodied in the theatrical stage and its audience, still visible in 42nd Street), in order to show a stylised setting, where ranks of dancers are constantly moving to the frenzied rhythm of tap dancing. Notice the extreme variety of shots, frontal, oblique, often from above (plongée), but also from below (contre-plongée), with the camera showing, through fast editing of different shots, the whole cast, groups of dancers, the girls' legs, close-ups of faces ... and even shots from under the floor (with the shoe soles shot through a glass panel!). A real triumph of movement, which only the cinematic machine could carry out. As Rubin (Note 4) effectively explains: "The numbers themselves ... are blatantly and audaciously impossible in terms of the theatrical space in which they are supposedly taking place. These impossibilities occur on two main levels: the level of scale and the level of effects. On the level of scale, the numbers create a constant and rapid progress into new and enormous spaces that could not all (and often individually) be contained on any theatrical stage ... In terms of effects, the numbers create configurations that are feasible only with a movie camera, on an editing table, or in a special effects lab, and that would be either impossible or incomprehensible on a theatrical stage ... Unlike in a typical film musical, the impossible discourse of the numbers does not encroach on the realistic discourse of the narrative ... "I did my numbers and the director did the story," Berkeley recalls. "Sometimes I'd even forget who was directing" ... Cut loose from the space and discourse of the narrative, [the technical effects] are free to soar into the realms of pure design and abstraction."

6. L'amore romantico, il divismo e la coppia Ginger Rogers-Fred Astaire

6. Romantic love, stardom and Ginger Rogers-Fred Astaire

[Cappello a cilindro /Top hat \(di/by Mark Sandrich, USA 1935\)](#)

I musical di Berkely rispondevano perfettamente al clima sociale dell'epoca: partivano dai contesti di una *realtà* pesantemente condizionata dalla crisi economica e sociale per trascenderla nel *mondo fantastico* dello spettacolo, in cui i personaggi sembravano dimenticare tutti i loro problemi in una fantasmagoria di musiche e balletti che riaffermava la bellezza, la spensieratezza e la gioia di vivere.

Contemporaneamente, però, il musical si muoveva anche su altri fronti, focalizzandosi sull'altro elemento-chiave di questo genere: la rappresentazione dell'amore, spesso incarnato da una coppia di amanti che, dopo una serie di fraintendimenti, scaramucce e ostacoli vari, finalmente si riuniscono, perchè in fondo destinati ad essere uniti per sempre, felici e contenti. Ma il musical, in un'epoca dove già la censura faceva sentire forte la sua voce, poteva anche funzionare da metafora sessuale: la danza armoniosa di due corpi che si librano nell'aria simboleggiava un'unione platonica ma non per questo meno allusiva. In particolare, l'uomo, spesso descritto inizialmente come desideroso di libertà sessuale, nel corso del film si "converte" per inneggiare alla fine alla coppia stabile che si esibisce nel numero di danza finale.

Tutto questo, però, veniva comunicato attraverso quelle sensazioni di armonia, di eleganza, di leggerezza tipiche della più celebre coppia di ballerini, [Fred Astaire](#) e [Ginger Rogers](#), in una serie di nove film prodotti dalla RKO a partire dal 1934. Qui non si trattava più di assistere ad uno spettacolo di decine o centinaia di ballerini in scenografie imponenti, ma di concentrarsi sull'estrema raffinatezza e la grande capacità interpretativa di due *star*: lo spettacolo erano loro, inquadrati quasi sempre a figura intera (un'esigenza imposta da Astaire), e lo spettatore non doveva essere distratto dalla scenografia (pur sempre ricercata e sofisticata), per concentrarsi invece solo sui corpi danzanti

Berkeley's musicals perfectly mirrored the social climate of the period: they started from the contexts of a reality which was heavily affected by the economic and social crisis and turned it into the fantastic world of the show, where characters seemed to forget all their problems in a dazzling mix of music and dance, thus reaffirming beauty, light-heartedness and joy of living.

At the same time, however, the musical was developing in other directions too, by focussing on the other key element of this genre: the portrayal of love, often embodied in lovers who, after a series of misunderstandings, problems and obstacles of all kinds, eventually re-unite, since they are after all destined to live together, happily ever after. But the musical, in a period when censorship was already quite strong, could also work as a sort of sexual metaphor: the elegant dance of two bodies hovering in the air was a symbol of a platonic, but no less allusive, union. In particular, men, often described at the start as craving for sexual freedom, during the movie "convert" to a stable relationship which is highlighted in the final dancing number.

All this, however, was conveyed through those feelings of harmony, elegance and light-heartedness which became typical of the most celebrated dance team, [Fred Astaire](#) and [Ginger Rogers](#), in a series of nine films produce by RKO starting from 1934. In such films the point was not to watch a show put up by dozens or hundreds of dancers in luxurious, dazzling sets, but to enjoy the extreme refinement and the dancing vitality of two stars. They were the show: Astaire insisted that his full-figure should always be captured by the camera, so that the viewers'attention would not be distracted by the set design, which, however, continued to display refinement and sophistication. The attention was now called to the dancing bodies of the couple, which was the real focus of the whole movie. This no longer

dei divi, vera ragion d'essere del film stesso. Non più dunque grandi movimenti della macchina da presa e continui stacchi di montaggio, ma un flusso ininterrotto di movimento: si trattava dunque spesso di piani-sequenza, estremamente rischiosi da filmare poichè un errore comportava ricominciare a filmare tutta la sequenza dall'inizio.

involved extravagant camera movements and continuous editing cuts, but an uninterrupted flow of movement, often obtained through long takes, which were extremely risky since a small mistake implied the re-shooting of the whole sequence right from the start.

[Voglio danzare con te/Should we dance \(di/by Mark Sandrich, USA1937\)](#)

Nei loro film, la storia d'amore della coppia era integrata senza strappi con i numeri musicali, con Astaire che iniziava a cantare e, terminata la canzone, iniziava sulle stesse note a danzare con Rogers. L'assoluta alchimia delle due star era evidente, ma anche la loro complementarità. Katharine Hepburn sembra aver detto di loro, "Lui le dava la classe, lei gli dava il sesso".

In their movies, the love story of the couple was seamlessly integrated with the musical numbers, with Astaire beginning to sing and, once the song was over, starting to dance on the same tune with Rogers. The absolute magic created by the two stars was always conveyed through their dance, together with their complementary relationship. Katharine Hepburn is reported to have said about them, "He gave her class, she gave him sex".

Vale la pena di sottolineare ancora una volta la differenza sostanziale di questi musical rispetto a quelli di Berkeley:

It is worth restating the substantial difference between these musicals and the Berkeley ones:

"Nei musical RKO/Astaire della metà e della fine degli anni '30, il mondo dei numeri musicali e il mondo della narrazione sono resi più omogenei e con maggiore continuità l'uno rispetto all'altro. Questo si realizza con due strategie complementari: (1) rendendo il mondo dei numeri musicali più naturale e sobrio (rispetto al mondo radicalmente "eccessivo" con le sue proprie leggi spazio-temporali, alla Berkeley), e (2) rendendo il mondo della narrazione più artificiale e stilizzato. Il primo effetto è realizzato riducendo la scala [degli ambienti] rendendo più naturale lo stile dell'esecuzione musicale. Il secondo effetto è aumentato con l'uso di dialoghi raffinati e una dizione sincopata delle battute, che sembrano quasi altrettanto stilizzate delle parole di una canzone ... Lo spazio della rappresentazione nei musical RKO/Astaire non è limitato ad un territorio separato e compartimentalizzato come il palcoscenico di un teatro. Al contrario, qualsiasi spazio diventa uno spazio potenziale della rappresentazione: una pista di pattinaggio, una camera da letto, un nightclub, un parco, il ponte di una nave, una strada cittadina, un bosco nebbioso, un traghetto ... (Nota 4).

"In the RKO/Astaire musicals of the mid- and late 1930s, the world of the musical numbers and the world of the narrative are made more homogenous and more continuous with each other. This is accomplished by two complementary strategies: (1) by making the world of the musical numbers more natural and restrained (rather than a radically excessive world with its own laws of time and space, à la Berkeley), and (2) by making the world of the narrative more artificial and stylized. The former effect is accomplished by a reduction of scale and a naturalizing of musical performance style. The latter effect is enhanced by the use of polished dialogue and syncopated line deliveries that seem almost as stylized as song lyrics ... Performance space in the RKO/Astaire musicals is not confined to a separate, compartmentalized domain such as a theatrical stage. Instead, any place becomes a potential performance space: a roller-skating rink, a bedroom, a nightclub, a park, a ship's deck, a city street, a foggy wood, a ferry boat ..." (Note 4).

7. Altri divi degli anni '30: Shirley Temple, Mickey Rooney e Judy Garland, Biancaneve e i sette nani

7. Other stars of the '30s: Shirley Temple, Mickey Rooney and Judy Garland, Snow White and the Seven Dwarfs

[La mascotte dell'aeroporto/Bright eyes \(di/by David Butler, USA 1934\)](#)

[Shirley Temple](#), il prototipo della "bambina prodigio", oltre a contribuire anch'essa a risollevare il morale durante gli anni della Grande Depressione, con il successo dei suoi film salvò anche dal fallimento una delle case di produzione più importanti (la Twentieth Century Fox). Sin dalle sue prime apparizioni (all'età di tre anni!) entusiasmò il pubblico con il suo fascino, che derivava anche dalla naturalezza della sua recitazione e dall'incredibile professionalità delle sue prestazioni. Shirley fu premiata con un Oscar speciale nel 1934 "in grato riconoscimento del suo eminente contributo all'intrattenimento cinematografico". Una sua celebre frase è illuminante per capire il personaggio: "Ho smesso di credere a Babbo Natale molto presto. La mamma mi portò a vederlo in un grande magazzino, e lui mi chiese un autografo".

[Shirley Temple](#), the prototype of the "child prodigy", beside contributing to boosting the morale during the years of the Great Depression, was so successful that she actually saved one of the most important production companies (Twentieth Century Fox) from bankruptcy. Since her early appearances (at the age of three!) she charmed the audiences with her natural acting and the incredible professionalism of her performances. Shirley won a special Academy Award in 1934 "in grateful recognition to her outstanding contribution to screen entertainment". One of her famous lines is a key to her character: "I stopped believing in Santa Claus at an early age. Mother took me to see him in a department store, and he asked me for my autograph".

[Ragazzi attori/Babes in arms \(di/by Busby Berkeley, USA 1939\)](#)

Non solo bambini, ma anche adolescenti furono impiegati (per meglio dire, sfruttati) a Hollywood negli anni '30 in musical dall'enorme successo: la coppia più famosa, formata da [Mickey Rooney](#) e [Judy Garland](#), per tre anni fu al primo posto nelle classifiche dei primi dieci film al botteghino americano (davanti a *star* come Clark Gable e Spencer Tracy). Spesso diretti da Busby Berkeley, i loro film, soprannominati "backyard musicals", cioè "musical da cortile", erano la variazione "adolescenziale" del "backstage musical", essendo centrati sulla preparazione e messa in scena, dopo il superamento di numerosi ostacoli e difficoltà, di un spettacolo teatrale. La bella voce della Garland e la fresca energia di Rooney davano a questi film una vitalità contagiosa.

Rooney interpretò anche una lunga serie di film basati sul personaggio di *Andy Hardy* e sulle sue disavventure, ambientati a Carvel, una

Not just children, but adolescents, too, were employed (or rather, exploited) in hugely successful Hollywood musicals of the '30s: the most famous couple, [Mickey Rooney](#) and [Judy Garland](#), appeared in the Top Ten Box Office Stars list (preceding stars like Clark Gable and Spencer Tracy). Often directed by Busby Berkeley, their movies, nicknamed "backyard musicals", were the "adolescent" variation of the backstage musical, since they focussed on the preparation and execution of a stage play, after overcoming a series of obstacles and difficulties. Garland's beautiful voice and Rooney's fresh energy gave these movies a contagious vitality.

Rooney also acted in a long series of movies (from 1937 to 1958) based on the character of Andy Hardy and his adventures and incidents. These movies were set in Carvel, an idealized small American town, and in three of them he had Judy Garland as his partner. "I've been a

piccola città americana "idealizzata", dal 1937 al 1958, in tre dei quali fu ancora affiancato da Judy Garland. "Sono stato un quattordicenne per trent'anni", ebbe a dire l'attore.

fourteen-year-old for thirty years", he said once.

[Incontramoci a Saint Louis/Meet me in St. Louis \(di/by Vincente Minnelli, USA 1944\)](#)

Dal canto suo, Judy Garland proseguì una brillante carriera, che nel musical "classico" culminò in *Incontramoci a Saint Louis*, diretto dal suo futuro marito Vincente Minnelli - una nostalgica celebrazione della famiglia e della vita della provincia americana con i suoi valori tradizionali, ambientata alla fine dell'Ottocento. Questo musical fu anche uno dei primi a mostrare coreografie in ambienti e circostanze "naturali", cioè non direttamente ricostruiti in uno studio, e ad utilizzare più compiutamente i numeri musicali per far avanzare la trama e per evidenziare i pensieri e le emozioni dei personaggi.

Judy Garland herself went on to a brilliant career and reached the peak of "classical" musical with Meet me in St. Louis, directed by her future husband Vincent Minnelli. This movie, set at the end of the 19th century, was a nostalgic celebration of family and of the life and traditional values of a small American provincial town. This musical was also one of the first to show coreographies in "natural" settings and circumstances, i.e. non directly built in a studio. It was also one of the first to make a more coherent use of musical numbers to advance the plot and to enhance the characters' thoughts and feelings.

[Biancaneve e i sette nani /Snow White and the Seven Dwarfs \(di/by David Hand, USA 1937\)](#)

Anche [Walt Disney](#) fu pronto a cogliere le grandi opportunità che forniva il genere "musical". Nel 1937 realizzò il suo primo lungometraggio animato (*Biancaneve e i sette nani*), che fu allo stesso tempo il primo musical di animazione, con la protagonista che cantava in qualche momento del film. "[I sette nani] sono la carta vincente di un film ammirevole per la solida e ben articolata struttura narrativa, la sagace mescolanza dei toni (comico, patetico, romantico, pauroso), il garbo funzionale delle canzoni ..." (Nota 3). Pochi anni dopo, nel 1940, Disney realizzò un altro capolavoro, [Fantasia](#), che, nonostante non si tratti strettamente di un musical, fondeva animazione e brani di musica classica.

[Walt Disney](#), too, was ready to seize the great opportunities offered by the musical genre. In 1937 he produced the first animated full-length film (*Snow White and the Seven Dwarfs*), which was also the first animated musical, with the character singing a few songs. "[The seven dwarfs] are the real winners in an admirable movie, thanks to its well-built and articulated narrative structure, its artful mixing of tones (comical, pathetic, romantic, frightful), the functional charm of the songs ..." (Note 3). A few years later, in 1940, Disney produced another masterpiece, [Fantasia](#), which, although not strictly a musical, mixed together animation and classical music.

8. L'apice di un decennio: *Il mago di Oz*

8. The height of a decade: *The Wizard of Oz*

[Il mago di Oz/The Wizard of Oz \(di/by Victor Fleming, USA 1939\)](#)

Insieme a [Via col vento](#), uscito nel medesimo anno, *Il mago di Oz* costituisce in un certo senso il "suggerimento" di un decennio di sperimentazioni tecniche e artistiche, oltre che un film di grande successo internazionale.

Together with [Gone with the wind](#), which appeared in the same year, *The Wizard of Oz* can be taken as the peak of a decade of technical and artistic experimentation, beside being a big international hit. Just like *Gone*

Come *Via col vento*, si trattò di una mega-produzione miliardaria, che, pur nella sua narrazione fantastica, utilizzava pienamente l'integrazione dei numeri musicali nella struttura narrativa, e quindi la loro funzione nello sviluppo della trama e dei personaggi. Il successo fu dovuto a molteplici cause, tra cui gli effetti speciali innovativi, l'uso del Technicolor, l'invenzione di personaggi di contorno ben caratterizzati (un leone pauroso, un uomo di latta senza cuore e uno spaventapasseri senza cervello, ma tutti destinati a colmare le loro manchevolezze), la scelta della protagonista (Judy Garland, già molto nota, come abbiamo visto, nonostante i suoi 16 anni) e la canzone "Over the rainbow", da lei interpretata, e che vinse un Oscar.

with the wind, it was a billion-dollar mega-production, which, although based on a fantasy narrative, made the most efficient use of the integration of musical numbers into the narrative structure, heightening their function in plot and character development. Its success was due to several reasons, among which the innovative special effects, the use of Technicolor, the presence of well-defined side characters (a fearful lion, a tin man lacking a heart and a scarecrow lacking a brain, but all destined to overcome their problems), the choice of the protagonist (Judy Garland, already well-known despite being only sixteen) and her Academy Award winning song, "Over the rainbow".

Fine della prima parte

End of Part 1

Note/Notes

- (1) <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Independent-Film-Road-Movies/Musicals.html>
- (2) <https://www.filmsite.org/musicalfilms.html>
- (3) Il Morandini, Dizionario dei film, Zanichelli, Bologna.
- (4) Rubin M. 2002. "Busby Berkeley and the Backstage Musical", in Cohan S. (ed.) *Hollywood musicals, the Film reader*, Routledge, London and New York.



Per saperne di più ...

- * Dal sito *movieconnection.it*:
[Appunti sul musical](#), di Dario Dalla Mura e Elena Peloso
- * Dall'*Enciclopedia del cinema* Treccani:
[Musical](#) di Massimo Marchelli
- * Dal sito *La Comunicazione-Dizionario di scienze e tecniche*:
[Musical](#) di Guido Michelone
- * Tesi di Laurea di Chiara Cometto - Università Ca' Foscari di Venezia:
[Dal palcoscenico allo schermo. Per un'analisi dell'adattamento del musical per il cinema](#)



Want to know more?

- * [The musical genre](#) - An exploration of integrated vs non-integrated films in the musical genre, by Joe Burke, Victoria Garrity and Cara McGonagle
- * From the *Udiscovermusic* website:
[The sound of film musicals: How song shaped showbusiness on the silver screen](#) by Martin Chilton
- * [Codes and conventions of film musicals](#) a PowerPoint presentation by JC Clapp, North Seattle College
- * From the *filmsite.org* website, written and edited by Tim Dirks:
[Musicals - Dance films](#)
- * From the *Film Reference* website:
[Musicals](#)
- * From the *paredes.us* website:
[The musical film: The unbelievable genre](#) by Ramon Paredes