

‘È ciò che ho sottratto al romanzo che è diventato film’. Adattamenti letterari, cinematografici e musicali

Marida Rizzuti

Introduzione

Gli studi sull’adattamento sono campo d’indagine sia per gli esperti di letteratura, che per quelli di cinema, mentre un vuoto si nota per i prodotti audiovisivi, siano testi musicali o legati al teatro musicale; la base terminologica è comune, non si può dire lo stesso per quella metodologica e non vi è alcuna coincidenza con le finalità d’indagine. Il termine adattamento è stato usato, abusato, talvolta strumentalizzato per via della sua natura plasmabile e soggetta a trasformazioni; *The Godfather* è un raffinato esempio di adattamento, *Jesus Christ Superstar* si può interpretare come lettura adattata al musical della Passione di Gesù, entrambi sono definiti adattamenti, eppure l’effettivo lavoro adattativo sui testi originali è del tutto differente fra i due. Termine comune, pratiche divergenti. L’interesse verso questo termine e verso l’ambito di studio correlato, è dato dall’esigenza di comprendere le relazioni che si generano fra differenti linguaggi: in che modo esse si creino e quali ripercussioni abbiano sul testo audiovisivo finale. Negli adattamenti letterari - cinematografici è importante tenere conto del rapporto narrazione testuale/narrazione visiva: qui, s’ipotizza che nei testi audiovisivi la musica sia un elemento “disturbante”, si ritiene che svolga un ruolo centrale nel processo di adattamento; alla narrazione testuale e a quella visiva si affianca quella musicale, che costituisce un proprio piano di significati.

Mio scopo è comprendere come questo piano si intersechi con i primi due e quali ne siano le peculiarità.

Analisi della *Séguedille* in *Carmen Story*

Nel 1983 Carlos Saura realizza un film il cui soggetto si ispira alla *Carmen* di Bizet e alla novella di Prosper Mérimée, il genere d'appartenenza è stato definito drammatico-musicale. Antonio nella parte di se stesso vuole realizzare la *Carmen* con la sua compagnia di flamenco; il film si apre con la ricerca da parte di Antonio della ballerina che può impersonare Carmen, la seconda scena (00.05.15 – 00.11.42) è ambientata nel suo studio durante una giornata di prove, lo spazio scenico è diviso in tre parti: una con i ballerini mentre provano alcuni passi, un secondo con Paco de Lucía e alcuni suoi collaboratori mentre provano alcune musiche e in ultimo Antonio mentre ascolta i nastri della *Carmen*, in particolare il n.10 *Séguedille et Duo*. A un certo punto (00.07.00) si crea una sovrapposizione fra ciò che stanno suonando Paco De Lucia e gli altri musicisti e la *Séguedille*, dopo il primo ascolto Paco suona nuovamente la melodia modificandone lo stile, provandola cioè come buleria, anziché una vera e propria seguedilla perché gli appare più appropriato l'andamento ritmico. Dopo averla provata la sottopone ad Antonio (00.08.13 – 00.08.37) spiegando che la bouleria è più rispondente alle esigenze di danza; Antonio improvvisa dei passi con l'aiuto dell'assistente Cristina (00.09.20 – 00.10.13) creando una prima figura per il n.10 *Séguedille et Duo*. Successivamente Cristina presenta i passi alle ragazze (00. 10.26 – 00.10.46) accompagnate dalle prove alla chitarra di Paco, Antonio inizia a osservare le ragazze (00.10.52 – 00.11.43) prima rivolto a loro, poi attraverso il riflesso dell'enorme parete specchio; a questo punto in primo piano c'è solo Antonio, le ragazze sono fuori fuoco e si sente sempre la melodia rielaborata da Paco De Lucia, emergono i pensieri di Antonio, che cita la descrizione di Carmen nella novella di Mérimée, fino a riportare il proverbio spagnolo sulle donne gitane «occhi di gitana, occhi di lupo», l'inquadratura cambia (00.11.28), la cinepresa sposa il punto di vista di Antonio, che osserva le ragazze e la musica

non è più la chitarra di Paco, bensì la *Séguédille et Duo* di Bizet, le ballerine sono in primo piano in totale sincrono.

La concezione di questa scena si basa sulla compresenza di livelli narrativi e sullo spostamento di senso operato da Saura nei confronti della *Carmen* di Bizet: la *Séguédille*, fase conclusiva dell'opera di seduzione di Carmen su Don José, conduce al finale dell'atto I. L'impianto narrativo è disposto su più livelli: al livello filmico appartiene Antonio con la sua compagnia e la decisione di realizzare la *Carmen* in uno spettacolo flamenco, il livello musicale si basa sulla rielaborazione della *Séguédille* in stile di buleria; l'ultimo livello è quello più complesso in quanto risultato dell'azione adattativa: qui si fondono elementi della novella di Mérimée, dell'opera di Bizet che si rendono manifesti attraverso l'azione creatrice di Antonio, finalizzata a ricreare la seduzione del numero musicale con la fisicità e sensualità del flamenco.

In *Carmen Story* l'opera di seduzione avviene senza Carmen: nel momento in cui si prova la *séguédille* Antonio è ancora alla ricerca della ballerina, che sarà la Carmen. Antonio stesso pensa alla descrizione presente nella novella, ha una 'idea di', più che una persona fisica, non ha una ballerina, non ha neanche l'idea dello svolgimento della coreografia. La *séguédille* ritorna più avanti nel corso del film (00.54.46 – 00.57.56), nella parte stabilita seguendo l'avanzamento narrativo dell'opera di Bizet, però in questo luogo del tutto diversa dalla prima volta perché Carmen è presente, in Antonio la seduzione è stata soppiantata dall'ossessione; Antonio è del tutto rapito dalla realizzazione della *Carmen*, è alla ricerca di un qualcosa dai contorni indefiniti, che gli sfugge. La scena si apre con il protagonista nello studio da solo di fronte allo specchio, mentre prova i passi in totale silenzio (00.54.45 – 00.55.20), un primo piano su di lui, incerto sulla realizzazione, al minuto 00.55.46 il silenzio è rotto dai pensieri a voce alta di Antonio, che sceglie per rappresentare Carmen il costume tradizionale con il ventaglio, il pettine, il fiore e la mantilla; a questo punto entra in scena (00.56.10 – 00.56.14) Carmen così abbigliata e gli gira attorno; e ha inizio il n.10 *Séguédille et Duo*, fino a 00.56.48 Carmen in secondo piano a fuoco, Antonio in primo piano leggermente fuori

fuoco, mentre si allontana, il testo che si ascolta è «Donc pour me tenir compagnie/J'emmènerai mon amoureux!». L'ossessione è rimarcata dalla conclusione della scena, perché a 00.57.07 si aprono le tende dello studio palesando l'alba, Antonio si siede fissando lo sguardo, oltre le vetrate dello studio, nel vuoto mentre si ascolta la *Séguedille* fino al punto in cui Don José oppone la sua ultima debole resistenza «Tais-toi! Je t'avais dit de ne pas me parler!» e la camera stringe sugli occhi, ormai del tutto anebbiati dall'idea di Carmen.

Dallo svolgimento della scena, si percepisce quanto Antonio sia travolto dal progetto: ha appena trascorso la notte con la ballerina, che in maniera casuale o forse causale si chiama Carmen, prova alcuni passi senza successo, il rapporto giorno/notte è del tutto annullato (l'apertura delle tende e l'alba lo confermano) rimarcando la labilità del confine fra ricerca creatrice e ossessione, nel cui intreccio resta soltanto Antonio, nella cui mente risuona la musica di Bizet. Anche nella seconda apparizione del n.10 *Séguedille* il terzo livello è rappresentato dai pensieri di Antonio, questa volta però viene meno la novella di Mérimée per dare ampio spazio alla musica di Bizet, che è più funzionale per costruire una struttura espressiva nel linguaggio specifico della danza.

La *Séguedille* non è più un atto di seduzione come in Bizet, è solamente Antonio ad avvertirne l'istanza seduttiva e nel contempo la frustrazione per non riuscire a esprimerla attraverso la danza con lo stesso vigore presente in Bizet; è per questo motivo, dunque che si può parlare di ossessione. Saura lascia volutamente questo nodo irrisolto, proprio per lasciare il finale sospeso in cui realtà e finzione si confondono completamente.

Si prende *Carmen Story* come esempio per riflettere sullo slittamento semantico avvenuto fra il concetto di adattamento e quello di traducibilità; nell'adattamento è insito un processo di trasposizione da un testo narrativo verso uno cinematografico, in cui alcuni elementi vanno adattati per il nuovo linguaggio, ad es. le realizzazioni cinematografiche di Shakespeare o dei romanzi di Jane Austen. Nel concetto di traducibilità, invece, è coinvolto anche il senso del testo di cui si vuole trattare, cioè si lavora non solo sulle componenti del

linguaggio. E proprio perché si crea quel 'liminal space', quell'intercapedine a dimostrare che il processo ha funzionato; in *Carmen Story* l'intercapedine della traducibilità sono i pensieri di Antonio, intesi appunto come istanza creativa del genio, mentre osserva le ballerine riflesse nello specchio nella prima apparizione della *Séguedille* (l'ossessione potrebbe essere la danza stessa) e la successiva è l'apertura in totale silenzio e poi la comparsa di Carmen con il vestito tradizionale in secondo piano a fuoco, mentre Antonio si allontana con lo sguardo totalmente perso; la traducibilità riferita al film di Saura è lo spostamento di senso operato dal regista su un nucleo essenziale dell'opera di Bizet e della novella di Mérimée, cioè l'opera di seduzione da parte di Carmen su Don José.

La seduzione non avviene in presenza di Carmen; è Antonio ad agire, Carmen non è coinvolta nemmeno nella seconda scena sulla *Séguedille*; in Bizet la seduzione si manifesta attraverso il canto, in *Carmen Story* è riprodotta attraverso la danza, la corporeità del flamenco. L'ossessione incarna il rapporto amore/morte a tal punto che Antonio è rapito dall'idea della *Carmen* da rappresentare nella figurazione della danza. Un tale stordimento si palesa attraverso la scelta di Saura per un finale aperto, in cui i piani di finzione e realtà all'interno della vicenda narrata si confondono per cui alla fine del film non appare più importante sapere come sia andata a finire, se cioè Antonio abbia ucciso "realmente" Carmen, ma è la compiutezza dei passi, il rituale amore/morte che il flamenco, nella sua tradizione rivisitata, esprime. In conclusione lo spettatore vede il film, assiste alle fasi preparatorie della danza, ma tutto si compie nell'ultima prova del balletto, è l'intreccio musica-danza a comunicare la tensione drammatica della vicenda, senza alcuna traccia palese o riferimento diretto alla novella di Mérimée o all'opera di Bizet; la rappresentazione filmica diviene potente rappresentazione dell'antico rapporto amore/morte.

The Godfather

Interessanti sono le caratteristiche presenti nel romanzo *Il Padrino* di Mario Puzo nel dibattito sull'adattamento: in primo luogo è un caso esemplare di passaggio dalla letteratura al cinema, successivamente si può analizzare la relazione fra romanzo e film come processo di adattamento alla ricerca di legami manifesti e nascosti fra il testo di arrivo e quello d'origine e da ultimo è molto fruttuoso per i nostri scopi analizzare il ruolo della musica nel film.

Il romanzo di Puzo è stato scritto nel 1969, nel 1972 il regista Francis Ford Coppola realizza il film, scrive la sceneggiatura del film insieme a Puzo; la colonna sonora è stata affidata a Nino Rota.

Il rapporto con il romanzo è sempre stato netto e il regista, in un'intervista a proposito di *The Godfather*, ha sottolineato l'attenzione costante rivolta al libro:

Leggendo il *Padrino*, una grossa parte del libro era dedicata a una ragazza che aveva bisogno di un'operazione, perché aveva i genitali troppo sviluppati. È incredibile se leggi il libro, quante pagine siano dedicate a questa storia secondaria. Quando lessi il libro per la prima volta non riuscivo a crederci. Dissi: "non voglio adattare questo libro!" Era come un tascabile da quattro soldi o qualcosa del genere. È solo quando analizzai il libro che capii che nel resto del materiale c'era la storia magnifica di un uomo e dei suoi tre figli e la sua posizione di capo di ciò che avrebbe potuto essere una società. È ciò che ho sottratto al romanzo che è diventato la sceneggiatura de *Il Padrino*. Una gran parte è rimasta nel libro. (Coppola 1972: DVD Edizione Restaurata Paramount)

Il romanzo è suddiviso in 9 parti; per il film Coppola ha utilizzato soprattutto la parte prima del romanzo e alcuni estratti dalla seconda.

The Godfather di Coppola non è l'adattamento del romanzo di Puzo, la relazione che lega i due testi risiede nel processo di adattamento e non nella trasposizione cinematografica dell'uno nell'altro; essi sono due testi differenti con un'origine ad accomunarli. Nel redigere la sceneggiatura Coppola e Puzo hanno fatto attenzione a

restituire nel film il ritmo dell'originale letterario e si può notare questo tipo di lavoro in tre momenti precisi del film, che in questa sede verranno utilizzati come esempi: il primo è la scena iniziale del film, il secondo è il passaggio dalla scena 11 alla scena 12 e l'ultimo esempio è la scena del battesimo, che precede il finale del film. Negli esempi selezionati il ruolo della musica è fondamentale, alla musica, infatti, è stato affidato il ruolo di caratterizzare l'ambiente. Nel romanzo l'omologo del ruolo della musica sono lunghe digressioni, il cui scopo è calare il lettore nel coté della famiglia italo-americano immigrata a New York.

Il film ha inizio con la prima esposizione del tema del padrino, definito da Rota "The Godfather Waltz", sullo schermo nero seguito dai titoli di testa che riportano tale dicitura "Paramount presents Mario Puzo's The Godfather" (00.35 ÷ 01.13), come il tema del padrino termina la scena si apre sulle parole di Amerigo Bonasera «I believe in America» che racconta a Don Vito Corleone la sventura accaduta alla figlia, chiedendogli giustizia. La scena è molto lunga (01.15 ÷ 07.13) e articolata; è giocata sul contrasto declinato attraverso un punto di vista interno e uno esterno: la debolezza di Bonasera e la forza del Don, lo scuro dello studio e la luce del giardino, il silenzio nello studio, i canti nel giardino, il dolore e la gravità della vicenda raccontata da Bonasera e le risa e la spensieratezza degli invitati al matrimonio. L'apertura a effetto 'I believe in America' evidenzia la distanza dal romanzo perché quest'ultimo si apre con il processo, che nel film è raccontato da Amerigo Bonasera; il film di Coppola non è 'l'adattamento' del romanzo dal momento che fin dall'inizio gli autori hanno cercato l'indipendenza e l'autonomia dal testo letterario e scegliere un simile inizio ne è l'esempio; attraverso l'affermazione di Bonasera si allude alla questione aperta dell'identità degli immigrati italiani arrivati sul suolo statunitense nel primo dopoguerra e del difficile processo di integrazione nella nuova società.

Si analizza ora il passaggio dalla scena 11 alla 12, in cui è centrale il famoso tema musicale del film, definito tema della nostalgia. Nel romanzo la permanenza di Michael in Sicilia occupa tutta la parte sesta, mentre nel film è la scena 12 e ritorna alternata alla vicenda

principale ambientata a New York. La scena 11 si conclude con il ritorno a casa del Don, egli apprende che Michael ha dovuto lasciare New York poiché è l'esecutore dell'assassinio di Sollozzo. Il cambiamento di scena avviene in questo modo: a 01.32.58 entra il figlio Fredo nella stanza del padre, si ha uno stacco della cinepresa sul viso sofferente di Don Vito e inizia una dissolvenza sulla campagna siciliana (01.33.09), in questo punto si ha la prima esposizione del tema della nostalgia, affidata agli archi, fra i quali primeggia il violino, a cui è affidata l'esposizione della voce principale. L'utilizzo della dissolvenza permette a Coppola di stabilire un'associazione fra l'infanzia di Don Vito e il destino di Michael nel momento in cui ha deciso di assassinare Sollozzo, cioè di entrare negli affari di famiglia. Nella scena in esame il tema appare quattro volte: tre volte con il violino solista e gli archi, una volta con il mandolino solista. Il tema con il mandolino comprende anche il matrimonio di Michael con Apollonia, infatti il compositore ha definito questo tema con il titolo "Apollonia".

L'utilizzo del tema d'amore/nostalgia e della dissolvenza su Michael in Sicilia è funzionale allo scopo di stabilire una similitudine fra Michael e suo padre. Questa scena diviene un punto di svolta nell'intreccio del film, perché dopo la sua permanenza in Sicilia e la contemporanea uccisione di Santino, il fratello maggiore, Michael torna a New York e decide di occuparsi degli affari di famiglia. La similitudine fra Michael e suo padre avviene attraverso l'uso del tema musicale e l'ambientazione siciliana; nel romanzo questo aspetto occupa una parte importante della storia e la comunanza di destino fra Don Vito e Michael è palesata in più punti, soprattutto come formazione individuale di Michael. Nel romanzo Puzo esplicita i pensieri di Michael in questo modo:

dopo cinque mesi di esilio in Sicilia, Michael Corleone arrivò infine a capire il carattere del padre e il suo destino. Arrivò a capire uomini come Luca Brasi, il crudele *caporegime* Clemenza, la rassegnazione e accettazione del suo ruolo da parte della madre. Poiché in Sicilia vide che cosa sarebbero stati se *non* avessero

scelto di combattere contro il fato. Capi perché il Don diceva sempre: “un uomo ha un solo destino”. (Puzo 2000: 327)

Nel romanzo emerge con chiarezza l'equazione Sicilia=miseria equivalente a destino=morte; per sfuggire a un simile corso preordinato l'unica soluzione è avviarsi sulla strada del malaffare, disciplinato tuttavia da poche, ma rigorose, regole d'onore; nel film le motivazioni storiche e sociali, che hanno generato la situazione di miseria in Sicilia rimangono sullo sfondo e la permanenza di Michael sull'isola assume il carattere di un percorso di formazione del giovane e di progressivo avvicinamento agli affari di famiglia. Una volta tornato negli Stati Uniti Michael prende il posto di suo padre e diviene il Don della famiglia perché ha rivissuto, seppure in maniera diversa, le esperienze del padre. Ai due temi musicali, combinati fra loro, è affidato il compito di rappresentare tutto questo.

L'ultima scena analizzata è quella precedente il finale ed è la sequenza del battesimo (scena 21). In essa il regista ha stabilito la distanza maggiore dal romanzo; ha condensato l'omicidio dei capi delle cinque famiglie in un momento unico, invece nel romanzo l'ascesa a ruolo di nuovo padrino da parte di Michael occupa una parte molto ampia. Si hanno due piani paralleli: da una parte la chiesa, la famiglia riunita intorno al fonte battesimale, Michael in primo piano padrino del figlio di Connie, dall'altra la preparazione degli omicidi e la loro realizzazione. Il legame fra i due livelli inconciliabili è l'improvvisazione musicale all'organo su un tema di Bach, che culmina in un fortissimo preceduto da un crescendo. La tensione cresce fino al momento in cui l'officiante rivolgendosi a Michael domanda «rinunci a Satana», cambio d'inquadratura, silenzio e primo sparo (02.34.09), così per tre volte seguendo lo schema: domanda dell'officiante (02.34.20) e risposta affermativa (02.34.36) sul tema bachiano, cambio d'inquadratura sull'assassinio (02.35.07) e silenzio dell'organo. La musica, nel finale del film, oltre a costituire il *trait d'union* dei piani narrativi paralleli, è rappresentazione dell'identità culturale, in quanto l'utilizzo di un tema bachiano per organo ha in sé un portato semantico, che rinvia alla musica sacra di tradizione europea e al rito

del battesimo come ingresso nella comunità; così come il bambino viene battezzato e liberato dal peccato originale, allo stesso modo i cinque omicidi rappresentano il 'battesimo' di Michael, assurgendo così a Don. La struttura musicale si riflette sull'ordito narrativo, dal momento che la costruzione della cadenza finale sottolinea i piani narrativi, creando una base ben organizzata per l'interno montaggio.

Conclusioni

Le teorie dell'adattamento si basano sullo studio di testi prettamente letterari, meditando sul passaggio da un tipo di narrazione logocentrica a uno in cui parola e immagine convergono; si crea una dimensione narrativa, a cui se ne associano altre due: una verbale e una dell'immagine. Vorrei inserire un'ulteriore dimensione: la musica, da intendersi come l'azione musicale di un testo audiovisivo.

Nei lavori qui presi in esame il ruolo affidato alla musica consente più di una lettura, soprattutto se lo si lega alla pratica dell'adattamento. In entrambi i casi la musica assume un valore semantico nella narrazione, proprio per la natura audiovisiva dei testi presentati, la musica è portatrice di significato al pari dell'immagine e non svolge un ruolo ancillare. Il rapporto fra testo letterario – il romanzo di Puzo, la novella di Mérimée e la *Carmen* di Bizet – e testo d'arrivo – *The Godfather* di Coppola e *Carmen Story* di Carlos Saura – è mediato dalla musica, che determina il tipo di adattamento da intendersi come processo e non come prodotto. Il nuovo codice espressivo non è solo un'aggiunta a quelli precedenti, né un luogo in cui si traduce ciò che prima era espresso mediante altri codici, bensì matrice di costruzione di un qualcosa di nuovo, che cambia anche il modo in cui gli altri codici sono interpretati o divengono portatori di senso.

Ogni traduzione genera un'interpretazione e nel passaggio da una forma d'arte all'altra si creano delle pieghe interpretative, ossia le aggiunte e le sottrazioni generate dalla nuova forma rispetto a quella

d'origine. È interessante studiare proprio queste pieghe, ossia in un linguaggio, codice o forma d'arte cosa possa, o no, essere travasato in un altro linguaggio e come avvenga il travaso.

In che modo la musica si correla alle pieghe interpretative che si creano in un testo narrativo nel divenire un testo audiovisivo?

Uno dei primi ostacoli è la natura logocentrica di un testo letterario, che ignora lo statuto dell'immagine e lo statuto dell'audiovisione. Ogni testo ha il suo medium specifico, ogni medium può esprimere un orizzonte di significato adottando un linguaggio proprio. Cambiare medium implica adattare un testo e il suo orizzonte di significato in un altro medium, che ha un linguaggio proprio diverso da quello precedente. In una simile operazione si viene a creare uno spazio, un'intercapedine; di questo spazio bisogna tenere conto, perché da esso si genera un linguaggio doppiamente codificato.

Bibliografia

- Altman, Rick, *Film/Genere*, Milano, Vita e Pensiero Università, 2004.
- Andrew, Dudley *Concepts in Film Theory*, Oxford, Oxford University Press, 1984.
- Bachtin, Michail, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997.
- Barthes, Roland, *Image – Music – Text*, Glasgow, Fontana/Collins, 1977.
- Bazin, André, *Che cos'è il cinema? Il film come opera d'arte e come mito nella riflessione di un maestro della critica*, Milano, Garzanti, 1999.
- Cartmell, Deborah - Whelehan, Imelda (eds.), *Adaptations: from text to screen, screen to text*, Londra, Routledge, 1999.
- Dusi, Nicola *Il cinema come traduzione: da un medium all'altro letteratura, cinema, pittura*, Torino, UTET, 2003.
- Ferrell, William K., *Literature and Film as Modern Mythology*, Westport (CT), Praeger, 2000.
- Gaudreault, André, *Dal letterario al filmico Sistema del racconto*, Torino, Lindau, 2006.
- Genette, Gérard, *Palinsesti La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.
- Giddings, Robert - Selby, Keith - Wensley, Chris, *Screening the Novel – The Theory and practice of literary dramatization*, Londra, MacMillan Press, 1990.
- Gorbman, Claudia, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1987.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006.
- Iser, Wolfgang *The Range of Interpretation*, New York, Columbia University Press, 2000.
- Knopf, Robert, *Theater and Film A Comparative Anthology*, New York, Yale University Press, 2005.
- Leitch, Thomas, *Film Adaptation & Its Discontents*, Baltimora, The Johns Hopkins University Press, 2007.
- McFarlane, Brian, *Novel to Film*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

- Miller, Toby - Stam, Robert (eds.) *A Companion to Film Theory*, Malden (MA), Blackwell Publishing, 2004.
- Naremore, James (ed.), *Film Adaptations*, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press, 2000.
- Plebuch, Tobias, *Die Musik Johann Sebastian Bachs im Film*, habilitation thesis, Berlino, 2009.
- Puzo, Mario, *Il Padrino*, Milano, Corbaccio, 2000.
- Rutelli, Romana, *Dal libro allo schermo Sulle traduzioni intersemiotiche dal testo verbale al cinema*, Pisa, Edizioni Ets, 2004.
- Sanders, Julie, *Adaptation and appropriation*, Londra, Routledge, 2006.
- Stam, Robert - Raengo, Alessandra (eds.), *A Companion to Literature and Film*, Malden (MA), Blackwell Publishing, 2004.
- Stam, Robert, *Literature through Film*, Malden (MA), Blackwell Publishing, 2005.
- Wagner, Geoffrey, *The Novel and the Cinema*, Cranbury, Associated University Press, 1975.
- Welsh, James M. - Lev, Peter (eds.), *The Literature/Film Reader Issues of Adaptation*, Lanham, Maryland, the Scarecrow Press, 2007.
- Zatlin, Phyllis, *Theatrical translation and film adaptation: a practitioner's view*, Clevedon (UK), Multilingual Matters, 2005.

Filmografia

- Carmen Story*, Dir. Carlos Saura, Spagna, 1983.
- The Godfather*, Dir. Francis Ford Coppola, Stati Uniti, 1972.

L'autrice

Marida Rizzuti

Marida Rizzuti è docente a contratto presso l'Università IULM di Milano. I suoi campi di interesse e ricerca sono la drammaturgia musicale del XX secolo, i generi di teatro musicale americano, i

Marida Rizzuti, *'È ciò che ho sottratto al romanzo che è diventato film'*

rapporti fra letteratura, musica e cinema, gli studi sull'audiovisivo, la mitocritica. Pubblicazioni: *I musical di Kurt Weill Prospettive, generi e tradizioni* (2006), *Quando il musical diventa concettuale, filmico, rock e...1965-1975* (2011), *Love Life e Trouble in Tahiti. Rappresentazione della famiglia americana* (2012), *Bravi, Briganti e Masnadieri La figura del brigante attraverso occhi stranieri* (in corso di pubblicazione).

Email: simcoelake@yahoo.com

L'articolo

Data invio: 31/08/2012

Data accettazione: 30/10/2012

Data pubblicazione: 30/11/2012

Come citare questo articolo

Rizzuti, Marida, "È ciò che ho sottratto al romanzo che è diventato film. Adattamenti letterari, cinematografici e musicali", *Between*, II.4 (2012), <http://www.Between-journal.it/>