

Anche se il 1927 viene indicato dalla maggior parte degli storici come l'anno di nascita del cinema sonoro (con *Il cantante di jazz* di Alan Crosland, interpretato da Al Jolson), si può dire che il cinema è sempre stato «sonoro», sin dalla fine del secolo scorso. O meglio, ha sempre avuto una «dimensione musicale», nel senso che i film erano proiettati nelle sale accompagnati di norma dalla musica di un pianoforte, di un organo o addirittura di un'orchestra. Le ragioni di questo fatto sono molteplici e sono state diversamente interpretate. È certa tuttavia che questa dimensione musicale delle immagini senni-venti e «mute» conferiva alle medesime un carattere estetico che, solo in parte, è stato recuperato e amplificato dall'avvento del cinema sonoro.

Questo libro, partendo da tali considerazioni, di natura estetica e storica, ripercorre il cammino dei rapporti fra cinema e musica nell'arco di un secolo, affrontando di volta in volta questioni teoriche e tecniche, interpretative e critiche. Ne esce un quadro onnicomprensivo, in cui la storia del cinema muto si lega a quella del cinema sonoro sotto l'aspetto, affascinante e linguisticamente complesso, delle interrelazioni fra immagini e suoni. Da questo punto di vista, questa *Breve storia della musica cinematografica*, come suona il sottotitolo del libro, si presenta al tempo stesso come una introduzione al problema e un sintetico ed esauriente panorama dei fatti, delle opere, degli autori. Un panorama che non comprende ovviamente il *musical*, un genere cinematografico che, per la sua importanza storica e peculiarità estetica, richiede una trattazione particolare.

Gianni Rondolino è professore ordinario di Storia e critica del cinema nell'Università di Torino e collaboratore de «La Stampa», della RAI-TV e di vari periodici. Diplomato in pianoforte, si è occupato recentemente di questioni relative al rapporto tra cinema e musica. Ha pubblicato numerosi saggi e volumi, fra i quali, per la UTET, *Storia del cinema* (1977, 1988<sup>2</sup>), *Luchino Visconti* (1981), *Roberto Rossellini* (1989).

In copertina: Una scena di *Luci della ribalta* (Limelight, 1952) con Charlie Chaplin.

ISBN 88-7750-019-0



9 788877 500199

L. 15.000  
PREZZO DI VENDITA AL PUBBLICO

GIANNI RONDOLINO

CINEMA E MUSICA  
Breve storia della musica cinematografica

UTET  
Libreria

019-3

GIANNI RONDOLINO

## CINEMA E MUSICA

Breve storia  
della musica cinematografica



UTET  
Libreria

© 1991 UTET Libreria  
via P. Giuria, 20 - 10125 Torino

Senza il permesso scritto dell'Editore sono vietati la riproduzione anche parziale, in qualsiasi forma e con qualsiasi mezzo elettronico o meccanico (compresi fotocopie e microfilm), la registrazione magnetica e l'uso di qualunque sistema di meccanizzazione e reperimento dell'informazione.

Fotocomposizione e Stampa:  
Stamperia Artistica Nazionale - Torino

ISBN 88-7750-019-0

Prima edizione italiana: 1991

Ristampe:           3 4   5 6   7 8   9 0  
  1995   1996

## INDICE

1. Introduzione.....	p. 7
2. La nascita del cinema.....	» 11
3. Lo spettacolo popolare.....	» 19
4. «Film d'Art» e musica colta.....	» 25
5. Hollywood e il grande spettacolo.....	» 35
6. I repertori musicali.....	» 43
7. Cinema d'avanguardia e musica.....	» 51
8. Verso il cinema sonoro.....	» 59
9. Il caso Ejzenštejn-Meisel.....	» 65
10. La colonna sonora.....	» 69
11. Il modello hollywoodiano.....	» 75
12. Modelli europei.....	» 85
13. Il neorealismo: immagini e suoni del reale.....	» 99
14. L'uso del repertorio classico.....	» 105
15. Aperture sul cinema contemporaneo.....	» 111
<i>Nota bibliografica.....</i>	<i>» 121</i>
<i>Indice dei nomi.....</i>	<i>» 131</i>

## 1. INTRODUZIONE

La cosiddetta «musica per film» e più in generale i vari e molteplici problemi concernenti i rapporti fra musica e cinema sono stati oggetto, nel corso dei decenni, di una lunga serie di analisi, commenti, interpretazioni, sistemazioni storiche e teorizzazioni, si da comporre una ricca e articolata bibliografia. Soprattutto hanno dato origine a una vera e propria storia parallela a quella del cinema come spettacolo e forma d'arte, linguaggio ed espressione estetica, anche se manca tuttora una documentata ed esauriente storia della musica cinematografica che tenga conto, in pari misura, dello sviluppo del cinema in quanto tale e dei rapporti fra esso e le altre forme di spettacolo, con particolare riguardo, ovviamente, alla musica e alle sue manifestazioni «spettacolari».

Da quando il cinema è diventato sonoro, cioè dal 1927 — ma, come vedremo, dalle stesse origini del cinema, cioè dal 1895 — la questione dei rapporti, o meglio delle interrelazioni con la musica, sia come «supporto» delle immagini semoventi, sia come elemento di congiunzione semantica delle immagini stesse, montate tra di loro secondo determinati percorsi drammaturgici e narrativi, ha costituito uno dei temi ricorrenti della produzione e della realizzazione dei film, e più ancora della loro fruizione da parte del pubblico, soprattutto sul piano pratico, ma anche, a volte, su quello teorico. In altre parole, sebbene il cinema sia nato al di fuori di ogni influenza, diretta o indiretta, della musica, e il suo scopo primario sia stato quello di riprodurre la realtà fenomenica nelle sue manifestazioni dinamiche, cioè con intenti scientifici e didattici, non certo artistici e spettacolari, la natura stessa del suo linguaggio, fondamentale ritmico, l'ha condotto ben presto a stabilire con la musica rapporti di affinità e di contiguità. Non solo, ma il carattere delle immagini proiettate sullo schermo, prive di una qualsivoglia dimensione sonora, ha poi, di fatto, provocato l'intervento determinante della musica, quasi come un antidoto alla «terribilità» del silenzio. Sicché quei rapporti tra musica e cinema, che da un punto di vista estetico sono stati e sono og-

getto di analisi interessanti sulla base delle affinità tra i due linguaggi artistici, da un punto di vista pratico sono stati risolti, soprattutto quando il cinema era muto, in maniera diretta, senza particolari intermediazioni estetiche, fornendo tuttavia gli elementi primari delle successive e ben più approfondite speculazioni teoriche ed applicazioni pratiche.

Quando finalmente l'evoluzione tecnologica consentì al cinema di essere sonoro, molte delle questioni teoriche che allora furono dibattute e molti problemi tecnici ed artistici che si posero ai cineasti, erano in larga misura già noti. Come se i trent'anni che avevano preceduto l'apparizione sugli schermi del primo film sonoro e parlato, nel 1927, avessero in sostanza accumulato un campionario di proposte, soluzioni, risultati, relativi ai complessi rapporti fra immagini e suoni, ritmi visivi e ritmi musicali, estremamente ampio e articolato. Un campionario che sarebbe poi stato utilizzato, a volte coscientemente, a volte indirettamente, perché conteneva, almeno in nuce, quasi tutte le possibilità tecniche ed espressive che la musica per film avrebbe fatto proprie e sviluppate nei decenni seguenti, sino alle più recenti esperienze di musiche ed immagini elettroniche e di musiche ed immagini computerizzate.

Va detto a questo punto, prima di affrontare la cronaca e la storia della musica per film, o meglio della «musica cinematografica» e più in generale della «musica nel cinema», che l'immagine schermica — intendendo con questo termine l'immagine semovente che si produce sullo schermo, sia quando vi si proietta una pellicola cinematografica sia quando la si crea per mezzo della tecnica elettronica (schermo cinematografico nel primo caso, schermo televisivo nel secondo) — contiene in sé la possibilità di essere «riempita» dal suono senza, per questo, perdere le sue caratteristiche di immagine puramente visivo-dinamica; anzi, per certi aspetti, se ne esalta la natura iconica. Ciò deriva dal fatto che le relazioni tra suono e immagine, e più in generale tra udito e vista, sono relazioni interdipendenti, non di opposizione o di conflitto insanabile, quanto piuttosto di complementarietà.

Al di là delle questioni di natura fisica o fisiologica, che non sono ovviamente trattate in questa sede, c'è infatti da sottolineare il dato oggettivo che la realtà dell'immagine cinematografica, come quella fotografica, nella maggior parte dei casi referenziale rispetto alle realtà fenomenica, ha con quest'ultima una relazione di affinità così stretta da suggerire, unitamente alla dimensione visiva del reale, anche quella sonora. Sicché non si dovrebbe dare riproduzione della realtà — come avviene nel cinema fotografico — se non correlata con questa imprescindibile dimensione sonora. E tutti gli sforzi del cinema, sin dai primi esperimenti

della fine del secolo scorso, sono stati rivolti al recupero di essa, anche attraverso l'uso di una musica che in certo senso ne suggerisse la presenza in sala, una musica che venne definita «d'accompagnamento».

Ripercorrendo la storia del cinema, da un lato come spettacolo, dall'altro come forma d'arte autonoma e linguaggio espressivo, si possono tracciare due percorsi che solo apparentemente appaiono paralleli, ma che a ben guardare risultano strettamente intrecciati. Il primo percorso, più evidente e storicamente determinato, segue di anno in anno la stessa ascesa ed affermazione del cinema presso i vari pubblici: popolare, borghese, intellettuale ecc., sino alla conquista, fra gli anni Venti e gli anni Cinquanta, del primato assoluto fra i generi di spettacolo più diffusi e frequentati del nostro secolo. Il secondo percorso, più sotterraneo e accidentato, in cui confluiscono elementi disparati che attingono di volta in volta all'estetica, alle diverse poetiche personali, ai rapporti fra le arti o alle indicazioni dei vari movimenti d'avanguardia, è intrinseco al linguaggio stesso del cinema e alla sua tecnica, e giunge, dai primi balbettamenti formali del cinema delle origini, alle grandi conquiste artistiche degli anni della maturità, prima e dopo l'avvento del sonoro. Ma, come si è detto, questi due percorsi — spettacolo e arte — sono in realtà intrecciati fra di loro e non è certo facile distinguerli, anche se, da un punto di vista metodologico o di pratica utilità espositiva, una loro separazione può risultare conveniente.

Di pari passo, anche la musica per film ha seguito due percorsi simili a quelli indicati, non foss'altro per la stretta relazione esistente tra essa e il cinema, al quale è legata e per il quale è composta o utilizzata. Così abbiamo un percorso che segue lo sviluppo del cinema come spettacolo, in cui la musica si afferma via via come elemento sempre più importante, addirittura indispensabile, sino a costituire con l'immagine un tutto inscindibile; e un altro percorso che invece segue le varie tappe dell'affermazione del cinema come linguaggio autonomo, dando e ricevendo dalle ricerche estetiche ed artistiche condotte nell'ambito della visualità, dei ritmi visivi, dell'articolazione linguistica della dinamica dell'immagine, una serie di indicazioni, proposte, soluzioni, risultati. Un percorso, quest'ultimo, che ovviamente si intreccia col primo, sino a costituire un'unica grande strada, in cui cinema e musica, ma più in generale suono e immagine, giungono a una totale integrazione di elementi, tanto da non riuscire più a distinguerli nelle loro autonome essenze.

Il fatto è che, soprattutto a partire dalla sonorizzazione meccanica dell'immagine semovente, da quando cioè l'uso della colonna sonora ha sostanzialmente modificato alcuni caratteri fondamentali del cinema come spettacolo ed anche alcuni elementi costitutivi del suo linguaggio espres-

sivo, diventa difficile, se non addirittura impossibile, fare un discorso sulla musica per film indipendente da tutti gli altri aspetti del film stesso, come opera artistica compiuta e fatto estetico autonomo. E' come parlare, in un discorso separato e indipendente da ogni altro, di scenografia, di sceneggiatura, di fotografia, di illuminazione, di recitazione, di dialogo ecc. senza tener conto delle relazioni assolutamente interdipendenti fra l'uno e l'altro di questi «momenti» della produzione cinematografica. Come se fosse possibile isolare un elemento della composizione di un film ed analizzarlo separatamente, senza rendersi conto che esso non soltanto non vive di vita propria, ma riceve dagli altri la sua stessa ragion d'essere. Pertanto ha un senso l'analisi separata e può anche essere proficua e portare a risultati ermeneutici di un certo rilievo, soltanto se si considera ogni elemento compositivo interdipendente e non artisticamente isolabile: un'analisi quindi che deve dare per acquisita questa consapevolezza dell'unità dell'opera d'arte e procedere di conseguenza.

Nel caso della musica per film il discorso potrebbe sembrare diverso, sia perchè per oltre un trentennio il cinema ne fece a meno o comunque la utilizzò spesso come «riempitivo» e in subordine rispetto alle immagini e alle loro articolazioni dinamico-drammaturgiche, sia perchè, quando fu introdotta la colonna sonora, quest'ultima poteva in certo senso essere «estrpolata» dal contesto filmico e considerata a parte (a differenza degli altri citati elementi della composizione cinematografica, intrinsecamente connessi con l'immagine semovente). Ma, se ciò è in gran parte vero, soprattutto per quanto riguarda l'uso della musica nel cinema muto — su cui ci soffermeremo più a lungo nel corso della trattazione —, non va dimenticato il fatto che parliamo di musica per film o di musica cinematografica o, se vogliamo, dei rapporti fra musica e cinema, solo e in quanto la musica costituisce uno degli elementi compositivi, più o meno strettamente interconnessi, dello spettacolo cinematografico.

Ed è proprio perchè ciò che qui interessa è ripercorrere le varie tappe dello spettacolo cinematografico dalle origini a oggi, sotto il profilo della presenza in esso della musica, dei suoi caratteri peculiari, della sua funzione e dei risultati raggiunti, che ci prendiamo la libertà di discorrerne indipendentemente dal resto, quasi la musica cinematografica costituisca, di per sé, un capitolo del tutto autonomo della storia della musica (o della storia del cinema). Ma dobbiamo ripetere che la sua autonomia è relativa, condizionata e determinata dalle più varie esigenze dello spettacolo o del linguaggio filmico, sicché seguirne la nascita e gli sviluppi e sottolinearne gli obbiettivi e gli esiti ha un senso soltanto se si ha continuamente presente che essa è la parte di un tutto.

## 2. LA NASCITA DEL CINEMA

La prima proiezione cinematografica pubblica si tenne, come è noto, sabato 28 dicembre 1895 a Parigi, in uno scantinato denominato «Salon Indien» del Grand Café, al n. 14 del Boulevard des Capucines. Fu una proiezione ad inviti, organizzata da Antoine Lumière, industriale della fotografia a Lione, in cui furono presentati alcuni brevi film realizzati dai figli Louis ed Auguste nel corso di quell'anno: nell'ordine *La sortie des ouvriers de l'Usine Lumière*, *Le déjeuner du bébé*, *La pêche aux poissons rouges*, *Le forgeron*, *L'arrivée d'un train à la gare de La Ciotat*, *La démolition d'un mur*, *Soldats au manège*, *M. Lumière et le jongleur Trewey jouant aux cartes*, *La rue de la République à Lyon*, *En mer par gros temps*, *L'arroseur arrosé*, *La destruction des mauvaises herbes*. Come si può vedere, anche scorrendo semplicemente i titoli del film, si trattava di una serie di immagini semoventi che riproducevano, con i mezzi cinematografici di allora, ancora rozzi e primitivi ma già adatti a registrare su pellicola la realtà in movimento e a proiettarla su uno schermo di ampie proporzioni, vari aspetti del reale, una sorta di cronaca visiva e dinamica della quotidianità. Operai che uscivano dalla fabbrica Lumière, bambini che facevano la pappa, giocatori di carte, passeggeri alla stazione ferroviaria, gente per le strade della città, soldati alle manovre, lavori manuali vari, ed anche una piccola farsa (*L'arroseur arrosé*) che doveva allietare il pubblico, quasi un diversivo all'attenzione e alla meraviglia che quelle immagini «più vere del vero» provocavano.

Lo spettacolo durava una ventina di minuti e venne ripetuto con poche varianti, a partire dal 29 dicembre, per le settimane e i mesi seguenti, con un successo di pubblico sempre crescente e in larga misura inaspettato. Era nato un nuovo intrattenimento che si sarebbe diffuso a macchia d'olio in Francia e nel resto del mondo: un nuovo intrattenimento che colpiva la fantasia degli spettatori, la loro curiosità. Come ricordò un contemporaneo, Clément Maurice (sia pure interessato, perchè era lui il «gestore» dello spettacolo Lumière): «Coloro che si decidevano ad

entrare, ben presto ne uscivano sbalorditi. E lì si vedeva subito ritornare guidando i conoscenti che avevano potuto trovare sui boulevard».

Dai resoconti della stampa dell'epoca non risulta che i film fossero accompagnati in sala dalla musica. Scrive Henri de Parville: «Le fotografie animate sono autentiche meraviglie. Vi si possono distinguere tutti i particolari: le spire di fumo che si alzano, le onde del mare che si infrangono sulla spiaggia, il fremito delle foglie per effetto del vento». E il cronista di «Le Radical» aggiunge: «Qualunque sia la scena ripresa e per quanto numerosi possano essere i personaggi che vi vengono colti nei gesti della vita, li potete rivedere a grandezza naturale, con i colori, le prospettive, i cieli lontani, le case e le strade, con la più completa illusione della vita reale»; per concludere: «Si era riusciti a registrare e riprodurre la parola, adesso possiamo riprendere e riprodurre la vita». Gli fa eco il suo collega de «La Poste» che scrive: «Si apre la porta di un'officina dalla quale sciamano una folla di operai e operaie, con biciclette, carrozze, cani che abbaiano; è tutta un'agitazione, un brulicare frenetico. E' la vita stessa, il movimento colto sul fatto»; e ancora: «La fotografia ora non fissa più l'immobilità, ma perpetua l'immagine del movimento»; e infine: «Quando questi apparecchi saranno venduti al pubblico, quando tutti potranno riprendere i loro cari, non più fissandoli immobili, ma in movimento, con tutti i gesti familiari e la parola in punta di labbra, neanche la morte sarà più assoluta».

Tutti elogiano le meraviglie del nuovo mezzo, si soffermano sulla nitidezza della riproduzione realistica, sull'abbondanza dei particolari, soprattutto sul senso di autenticità, di veridicità delle immagini semoventi. E il pubblico risponde sempre più entusiasta ai richiami della novità. Ma non si tratta di un vero spettacolo, simile a quello teatrale, quanto piuttosto di una curiosità scientifica, di una dimostrazione pubblica delle possibilità e dei risultati di questo nuovo strumento di riproduzione della realtà fenomenica. Pertanto non sembra necessario l'intervento della musica, un maggior coinvolgimento emotivo degli spettatori, già fin troppo coinvolti nella sorpresa di vedere, così ben riprodotti, i fatti, le persone, i luoghi della vita quotidiana. Come ricordò molti anni più tardi la contessa Jean de Pange: «Era il gennaio 1896. Una sera, dopo cena, salii con mio padre sulla carrozza che mi avrebbe portato in un quartiere di Parigi che non conoscevo: il Boulevard des Capucines, all'inizio di Rue Basse du Rempart. Dovemmo scendere e fare la coda con una gran folla di gente allineata lungo il marciapiede. [...] Alla fine, dopo aver pagato un franco ciascuno, ci lasciarono entrare nella sala stretta e lunga. Sul fondo, appena visibile nell'oscurità, c'era uno schermo. Era un po' im-

pressionante se ci si sedeva nella terza o quarta fila di poltrone. [...] Mi ricordo dell'arrivo di un treno (seppi dopo che si trattava della stazione di La Ciotat). La locomotiva sembrava dovesse uscire dallo schermo e balzare direttamente sul pubblico mentre i viaggiatori si gettavano all'assalto dei vagoni. Dei demolitori abbattevano un muro! Si vedeva il muro crollare e alzarsi una nuvola di polvere, io mi tappai le orecchie e chiusi gli occhi. Dei bagnanti scherzavano su una spiaggia e si gettavano in mare da una diga. Gli spruzzi delle onde sembrava dovessero schizzare in sala. Era un vero incantesimo. Il pubblico era sbalordito e batteva le mani».

Ma se non c'era la musica, almeno all'inizio, in occasione delle prime proiezioni pubbliche al Grand Café, c'era egualmente la presenza suggestiva (non vera, ma immaginata) della totalità del reale, nelle sue dimensioni spaziali e temporali, ed anche cromatiche e sonore. Il cronista di «Le Radical» aveva parlato dei «colori» della realtà riprodotta, nonostante i film dei Lumière fossero in bianco e nero. La contessa de Pange aveva ricordato d'essersi «tappate le orecchie» quando vide un muro crollare, come se l'immagine cinematografica avesse riprodotto anche il rumore del crollo, nonostante il cinema fosse allora muto. A conferma dell'effetto coinvolgente delle immagini semoventi proiettate in una sala buia, con gli spettatori attoniti davanti allo schermo illuminato, quasi specchio riflettente della realtà esterna. Sotto questo aspetto, di coinvolgimento totale del pubblico, si può allora sostenere che anche le brevi proiezioni dimostrative dei fratelli Lumière, non organizzate per sbalordire ma semplicemente per informare e incuriosire, possono essere considerate dei microspettacoli e, come tali, giudicate anche in rapporto alla funzione che vi avrebbe svolto, in seguito, la musica.

Tuttavia occorre tener presente che — spettacoli o semplici intrattenimenti scientifico-didattici — queste proiezioni di film, nella maggior parte dei casi documentaristici, non potevano che durare il tempo necessario alla loro diffusione capillare presso un pubblico sempre nuovo. Si potrebbe dire che ogni spettatore acquistato era anche uno spettatore perduto, che ben difficilmente avrebbe continuato a vedere e rivedere immagini in movimento sostanzialmente identiche. E' pur vero che i Lumière e i loro operatori, sparsi ben presto in ogni angolo della Terra, affrontavano temi e soggetti diversi, fatti e luoghi lontani, ma è altrettanto vero che la varietà degli argomenti non suppliva alla sostanziale omogeneità dei risultati, alla ripetitività degli effetti «spettacolari». E se nei primi mesi, per tutto il 1896 e parte del 1897, il cinematografo si diffuse anche al di là dello stretto ambito del «Salon Indien» del Grand

Café, con l'apertura di nuove sale nello stesso Boulevard des Capucines, in Boulevard Saint-Denis, in altre città della Francia e all'estero; in seguito, passata la novità e la curiosità, ci fu una vera e propria crisi, un forte calo di pubblico, una sostanziale indifferenza, una disaffezione ed anche una certa paura (in seguito all'incendio del Bazar de la Charité a Parigi, il 4 luglio 1897): crisi che sarà superata, a poco a poco, con la progressiva trasformazione del cinema, da puro mezzo di riproduzione dinamica della realtà quotidiana a vero e proprio spettacolo schermico, con modalità e caratteristiche non molto diverse da quelle del teatro.

E tuttavia furono i Lumière, più di altri precursori o seguaci, a creare, in parte senza rendersene conto, il nuovo spettacolo del ventesimo secolo, o almeno a indicarne le premesse tecniche ed espressive. Come giustamente hanno scritto Bernard Chardère e Guy e Marjorie Borgé: «Seguendo le direttive e l'esempio di Louis Lumière, i suoi operatori hanno semplicemente posto le basi di un qualcosa che ancora non è un mezzo d'espressione, né un'arte, ma è sicuramente un motivo d'attrazione: semplicità, equilibrio, ritorno al reale. E a Lumière sarà sempre riconosciuto quel suo sostanziale *realismo*, senza infiorature stilistiche, senza tentativi di distanziamento, la capacità di restituire il candore della cosa vista e fatta vedere da un occhio che, nel silenzio, intensamente sta ad ascoltare».

Questa suggestiva definizione — un occhio che sta ad ascoltare in silenzio — ci riporta alla questione centrale del nostro discorso: il rapporto del cinema con la musica, o meglio la funzione della musica nel cinema e i caratteri della cosiddetta musica per film. Come si è detto, è molto improbabile che le prime proiezioni dei Lumière fossero accompagnate da una qualsiasi esecuzione musicale in sala. Anche nella ricostruzione della prima serata al Grand Café, fatta dallo storico Gian Piero Brunetta, non si fa parola della musica: «Sono le 21 e 20: *Fiat Lux*, o meglio *Fiat Lumière*. Le luci si spengono e la sala piomba nel buio. Gli spettatori, colti di sorpresa, trattengono il respiro. Il silenzio è rotto appena dal rumore di un meccanismo che si è messo in moto all'interno della cabina. Si ha quasi la sensazione di assistere a un'eclissi totale di sole. Per qualche secondo, mentre un raggio di sole esce dal fondo della sala e va a colpire con violenza lo schermo, rimbalzando e illuminando i volti degli spettatori, tutti sembrano incapaci di eseguire il minimo movimento. E' come se il raggio li avesse paralizzati...». Avremo occasione in seguito di affrontare la dibattuta questione della «rumorosità» dell'apparecchio di proiezione e della conseguente necessità di usare la musica in sala come suo antidoto, suo occultamento sonoro; e tratteremo anche

la questione della cosiddetta «terribilità» dell'immagine cinematografica muta. Qui ci basti dire che, pur senza musica, anche il primissimo cinema ne sentiva implicitamente la presenza.

In ogni caso abbiamo dei dati e delle interessanti testimonianze che ci consentono di affermare tale presenza, non solo virtuale, fin dal 1896. Ad esempio un manifesto pubblicitario del *Cinématographe Lumière*, non datato ma presumibilmente di quell'anno o poco dopo, in cui, nell'annunciare il programma del Grand Café, si dice: «Piano de la Maison GAVEAU. Tenu par M. Emile MARAVAL, Pianiste-Compositeur». O i ricordi dell'operatore di Lumière Félix Mesguich, il quale racconta la sua esperienza americana in occasione di una delle prime proiezioni pubbliche dei film dei Lumière in una grande città (forse New York) e scrive: «Faccio le prime prove di proiezione in un music-hall, appena finita la rappresentazione. [...] Uno schermo immenso, il più grande che abbia mai visto, sale e scende sulla scena. [...] Girando l'interruttore immergo nell'oscurità molte migliaia di spettatori. Ogni quadro passa accompagnato da una tempesta di applausi. Dopo il sesto film, riaccendo la luce. Il pubblico è in delirio. [...] In cabina, stordito dalle reiterate acclamazioni che hanno accolto questa prima rappresentazione, comincio a riavvolgere le pellicole prima di ritirarmi, quando il direttore viene a bussare all'uscio. Apro: in un batter d'occhio vengo afferrato e sollevato di peso da alcuni prestanti giovanotti e, prima d'aver potuto pronunciare una parola, sono portato in trionfo sul palcoscenico e presentato al pubblico. L'orchestra attacca la *Marsigliese*. Dalla descrizione di Mesguich è abbastanza chiaro che l'orchestra intervenne solo alla fine dello spettacolo, per rendere un omaggio trionfale all'operatore venuto dalla Francia. Tuttavia, dato il luogo in cui esso si svolse e la natura stessa dell'avvenimento, in cui il cinema costituiva soltanto una parte di uno spettacolo che oggi chiameremmo «multimediale», non è improprio associare la musica a quei film, in un dimensione sonora che ne giustificava in certo senso la presenza.

Ma già prima del *Cinématographe Lumière*, prima della famosa serata del 28 dicembre 1895, si tennero a Parigi, nel «Cabinet Fantastique» del Musée Grevin, poco lontano dal Grand Café, delle proiezioni «precinematografiche» che a tutti gli effetti possono essere considerate veri e propri spettacoli cinematografici, con schermo luminoso in fondo alla sala, pubblico al buio, personaggi bidimensionali che si muovono sullo schermo, ed anche — e ciò costituisce una significativa differenza dalle prime proiezioni dei film dei Lumière — immagini colorate e musica d'accompagnamento. Autore di questi spettacoli, geniale inventore di giochi ot-

tici, delicato disegnatore di figure e figurine un poco *naïves*, narratore di piccole storie comiche o patetiche, fu Emile Reynaud, precursore del disegno animato.

Senza entrare nel merito della sua multiforme, interessantissima opera, che ci porterebbe fuori tema e ci condurrebbe nel campo del cosiddetto precinema e delle molteplici invenzioni e sperimentazioni del secolo scorso, va detto che Reynaud col suo *Théâtre Optique*, che era una variante del precedente prassinoscopio-teatro brevettata nel 1888, diede inizio nell'ottobre 1892 agli spettacoli del Musée Grévin, che ottennero ben presto un successo di pubblico notevole, non certo inferiore al successo che avrebbe incontrato più di tre anni dopo il *Cinématographe Lumière*. Si trattava, all'inizio, di tre «pantomime lumineuse» (com'egli chiamò queste brevi storie figurate), intitolate rispettivamente *Pauvre Pierrot*, *Clown et ses chiens*, *Un bon bock*. A questi tre primi soggetti, che furono presentati per oltre un anno, nonostante le difficoltà tecniche dell'impresa e la necessità di riparare le pellicole che si andavano progressivamente deteriorando, se ne aggiunsero altri due nel 1894, *Un rêve au coin du feu* e *Autour d'une cabine*, che inaugurarono una nuova serie di pantomime lumineuse a partire dal 1° gennaio 1895.

Il nostro interesse per questi spettacoli che, come si è detto, anticipano i disegni animati, risiede nel fatto che essi venivano presentati con musica strumentale, canto ed altro materiale sonoro in sala. Le immagini semoventi che comparivano sullo schermo (disegnate e non fotografate, quindi molto meno «realistiche» di quelle dei Lumière e ricche d'un sottile fascino pittorico) seguivano movimenti di danza che la musica sottolineava, si da costituire una sorta di sincronismo visivo-sonoro, di cui si avranno ottimi esempi, più di trent'anni dopo, col cinema d'animazione. Sappiamo che per queste pantomime Gaston Paulin, che era direttore dell'orchestra del Musée Grévin, aveva composto una partitura che, stampata in un opuscolo illustrato da una copertina di Jules Chéret (autore anche del manifesto di presentazione delle *Pantomimes Lumineuses*, in cui era scritto in molta evidenza: «Musique de GASTON PAULIN»), era venduta durante gli spettacoli. Pare anche che Paulin, almeno per le prime rappresentazioni della pantomima *Pauvre Pierrot*, cantasse egli stesso la serenata a Colombina dietro le quinte del palcoscenico.

Come scrive lo storico Georges Sadoul: «E i disegni animati di Reynaud erano anche sonori. Non soltanto per mezzo della musica d'orchestra e di canti eseguiti dietro le quinte, che potevano venir sincronizzati con sufficiente precisione grazie all'abilità dell'operatore, ma anche per mezzo di un procedimento così descritto da Fourtier (autore nel 1893 del

libro *Les tableaux de projection mouvementée*): «Reynaud ha voluto che il nastro stesso, scorrendo, produca i rumori di retroscena necessari all'azione, in modo che essi si producano esattamente al momento richiesto. A tale scopo ha fissato sul nastro delle piccole linguette d'argento che, quando occorre, passano su un doppio contatto e chiudono così un circuito elettrico. Questo eccita un'elettrocalamita che agisce su un piccolo percussore. E quando Arlecchino percuote con la spatola il povero Pierrot, l'apparecchio riproduce il colpo, esattamente al momento voluto». Era la prima realizzazione, a dire il vero molto primitiva, del sincronismo fra suono e immagine, ottenuto accostando sullo stesso nastro dei dispositivi che riproducessero l'uno e l'altra. Era un confuso presentimento del principio sul quale si basa il cinema sonoro moderno».



### 3. LO SPETTACOLO POPOLARE

Anche se alcune testimonianze concordanti — come ricorda Hansjörg Pauli nel suo libro *Filmmusik: Stummfilm* del 1981 — farebbero pensare che già alla prima proiezione pubblica dei film dei fratelli Lumière, il 28 dicembre 1895, ci fosse un pianista in sala, è più logico pensare, come abbiamo avuto occasione di dire, che l'uso, e più tardi la consuetudine, di accompagnare gli spettacoli cinematografici muti con musica eseguita dal vivo si debba far risalire a qualche settimana o qualche mese più tardi. Roger Manvell e John Huntley, nel loro libro *The Technique of Film Music* del 1957, sono categorici quando affermano: « Il 28 dicembre 1895, quando, al Grand Café, sul Boulevard des Capucines, i Lumière scoprirono il valore commerciale dei loro primi film, la musica di un pianoforte accompagnò la proiezione ». Ma il dubbio rimane, sebbene la questione non sia così importante, se non forse per sottolineare ancora una volta la necessità di legare suoni e immagini in una sorta di *continuum* audiovisivo, quasi che i ritmi e i movimenti dei personaggi bidimensionali sullo schermo richiamassero i ritmi e i movimenti musicali.

Ciò che pare accertato, al di là di quanto abbiamo già riferito a tale proposito, è che la prima proiezione londinese dei film Lumière fu sonora. Sentiamo che cosa scrivono i citati Manvell e Huntley: « Trewey diede la prima pubblica rappresentazione in Inghilterra del programma Lumière al Politecnico, in Regent Street, a Londra, il 20 febbraio 1896. Cecil Hepworth riferì, basandosi su quanto gli era stato detto da Birt Acres, che l'accompagnamento era fornito dall'harmonium della cappella del Politecnico, per l'occasione trasportato nella sala di proiezione ». I due autori aggiungono: « Verso l'aprile del 1896 due orchestre accompagnarono i film presentati nei music-hall Empire e Alhambra ». Si potrebbero citare altri storici ed altri testimoni per avere un quadro più dettagliato dei vari spettacoli cinematografici organizzati in Europa e negli Stati Uniti nel corso del 1896 e trovare in quelle citazioni la conferma o meno della presenza di un pianista, un organista o addirittura un'orchestra.

Ma sarebbe forse fatica vana. Ciò che è importante sottolineare è, da un lato, la diffusione capillare del cinematografo nelle principali città europee e americane, dall'altro, il progressivo ingresso della musica in sala come complemento, ormai abituale, dello spettacolo.

Si apre qui la questione — tecnica e teorica — di tale presenza. Una questione che risale agli anni del cinema muto, ma che in seguito ha trovato diverse e non sempre coincidenti soluzioni. Nel 1916 Hugo Münsterberg, autore di *The Photoplay: A Psychological Study*, uno dei primi libri teorici sul cinema, scriveva: «[...] si è sempre sentito il bisogno di un accompagnamento più o meno melodioso, armonico, e anche il più misero sostituto della musica mediocre è stato tollerato, poiché, nel buio della sala cinematografica, la proiezione di un film lungo, senza nessun accompagnamento sonoro, stanca e irrita lo spettatore. La musica allevia la tensione e mantiene viva l'attenzione. Deve essere comunque un sottofondo e la maggior parte della gente non riconosce i pezzi musicali che sono suonati, ma si sentirebbe a disagio senza». Di questo «disagio», che deriverebbe dalla cosiddetta «terribilità» dell'immagine muta, hanno parlato altri autori, fra i quali occorre citare almeno Theodor W. Adorno e Hans Eisler che, nel loro libro *Komposition für den Film* (uscito nel 1947 a New York come *Composing for the Films*, con la sola firma di Eisler), scrivono: «Da che ci fu cinematografo, vi fu pure l'accompagnamento musicale. Il cinema muto deve aver avuto effetti spettrali, come il gioco delle ombre. [...] La musica fu introdotta in certo qual modo come antidoto contro l'immagine, [...] La musica per film ha il gesto del bambino che canta nel buio per proteggersi».

D'altro avviso fu Kurt London, uno dei primi storici e studiosi della musica per film, il quale, nel suo libro *Film Music* del 1936, scrisse che essa «iniziò non come risultato di un impulso artistico, ma dal terribile bisogno di qualche cosa che coprisse il rumore del proiettore». E aggiunse: «Il noioso rumore disturbava parecchio il godimento visivo. Istitintivamente, i proprietari di cinematografi ricorsero alla musica, e fu la via giusta, impiegando un suono piacevole per neutralizzarne uno spiacevole». Un'osservazione, questa, che Manvell e Huntley riprenderanno e amplieranno: «Fin dall'inizio, dunque, il vuoto del silenzio dovette essere colmato dall'accompagnamento musicale, in parte per distrarre l'attenzione del pubblico dal fastidioso rumore del proiettore, e in parte perché l'estrema vivacità dell'azione nei primi film muti sarebbe parsa innaturale e irrealistica se qualche specie di suono non avesse controbilanciato il loro dinamismo visivo».

La questione, come si è detto, è controversa e probabilmente non può

giungere a soluzioni assolutamente convincenti, essendo le varie opinioni non prive di fondamento. D'altronde essa non è determinante per il nostro discorso: ci porterebbe, anzi, su un terreno estetico e psicologico molto lontano dall'assunto. Semmai si potrebbe osservare che, essendo i primi accompagnamenti musicali legati alle immagini «realistiche» dei film dei fratelli Lumière, che colpivano il pubblico per l'alto grado di autenticità, di verità, della realtà riprodotta sullo schermo, è pensabile che la musica in sala aggiungesse a quella realtà la dimensione che le mancava, quella sonora. Non tanto quindi la necessità di coprire il rumore del proiettore (che in cabina, oltretutto, non si sarebbe sentito più di tanto!) o quella di eliminare il disagio, l'angoscia del silenzio; quanto piuttosto la volontà di rendere la rappresentazione ancor più realistica, quasi «tattile». E' quanto, in sostanza, sostiene Hansjörg Pauli, quando scrive: «La vicinanza della realtà fu vissuta dal pubblico (non la qualità fotografica come spiccato evento estetico), e da ciò fu prodotta l'esperienza della realtà. Pertanto si può forse avanzare l'ipotesi che anche la musica sia stata usata, non a casaccio, ma in modo che essa aumentasse, per quanto possibile, l'esperienza della realtà».

Non v'è dubbio che fu proprio questa nuova esperienza realistica ad attrarre il pubblico del cinematografo. E tuttavia il «salto di qualità» dalle prime rappresentazioni documentaristiche e frammentarie ai veri e propri spettacoli cinematografici avvenne per gradi e in direzione non tanto «realistica» quanto «spettacolare». Nel senso che il pubblico, prima quello popolare poi quello borghese, prima quello delle fiere, dei music-hall, delle proiezioni estemporanee, poi quello delle sale fisse, dei cinematografi, non si accontentò più di vedere riprodotto l'arrivo del treno in stazione o l'uscita degli operai dalla fabbrica, ma volle assistere a rappresentazioni più complesse ed attraenti. In altre parole cominciò ad usare il cinema come una sorta di surrogato del teatro e della letteratura, un luogo in cui si potevano ammirare, proiettati sulla grande tela bianca, non soltanto i personaggi della cronaca, ma anche quelli della storia, non soltanto le piccole vicende quotidiane, ma anche i grandi drammi. O magari le fantasmagorie che la tecnica cinematografica poteva produrre con tutti quei trucchi di ripresa, di montaggio e di proiezione che, ad esempio, un grande cineasta come Georges Méliès andava sperimentando e presentando, ancora timidamente, fin dal 1896.

E' infatti con Georges Méliès che comincia quello che possiamo definire lo «spettacolo cinematografico», cioè quell'articolazione delle immagini filmiche, non più semplicemente riproduttive d'una realtà già data, ma costruite per portare sullo schermo una nuova dimensione drama-

turgica e narrativa (al di là del teatro e della letteratura). Uno spettacolo che, dai primi timidi passi, che vedevano l'uso di trucchi ottici e dinamici, alle conquiste più tarde, con rappresentazioni ampie e articolate — citiamo, per tutte, il famoso *Le voyage dans la Lune* del 1902 —, si andava ormai affermando come il contraltare dei film documentaristici dei Lumière. O almeno ne costituiva il complemento e l'ampliamento sul versante, non già della realtà fenomenica e della sua fedele riproduzione, ma appunto della spettacolarità e della fantasia.

Gli spettacoli cinematografici, sul finire del secolo scorso e soprattutto nei primi anni del nuovo secolo, si vanno pertanto intensificando e diffondendo toccando città grandi e piccole, paesi e borghi, magari in occasione di fiere e mercati, di manifestazioni locali o di feste civili e religiose. Sono rappresentazioni in gran parte eterogenee, con brevi film documentaristici, comici, farseschi, fantastici, drammatici, storici, che le prime case cinematografiche producono in fretta, con pochi mezzi e una tecnica semplicistica. Il pubblico è ancora quello delle prime proiezioni dei Lumière, ma non è più solamente quello di Parigi o delle grandi città. Con la diffusione capillare del cinema foraneo, che si sposta di luogo in luogo attirando la popolazione locale, un nuovo pubblico popolare, ingenuo, infantile, si viene a mano a mano ingrossando, anche se il livello della produzione filmica rimane per parecchi anni il medesimo, con poche varianti tematiche.

La presenza della musica d'accompagnamento diventa a poco a poco un'abitudine, nella maggior parte dei casi con un pianoforte ai piedi dello schermo. La scelta della musica è affidata per lo più allo stesso pianista, che attinge a piene mani al repertorio romantico, ai «fogli d'album», alle romanze, o alla musica d'intrattenimento delle feste, dei balli, dei music-hall e dei caffè-concerto. Ovvero si usa il fonografo con il nuovo repertorio dei dischi incisi. In un caso e nell'altro, con opportuni annunci pubblicitari sui giornali locali e manifesti attraenti, i gestori delle sale cinematografiche, sia quelle stabili sia quelle ambulanti, cercano di convogliare il pubblico verso la «novità del secolo», il nuovo spettacolo per famiglie, usando tutti i mezzi abituali degli imbonitori. Come scrivere Gian Piero Brunetta: «I proprietari dei cinematografi ambulanti puntano le proprie carte, anzitutto, sugli effetti esteriori del loro padiglione: anno dopo anno circolano in Inghilterra, Francia, Germania, Paesi Bassi e Italia, baracconi con facciate che sembrano fortezze merlate medievali (l'Animated Picture Show che appare nel 1899 in Inghilterra), giardini incantati (il Bioscop Show che circola sempre in Inghilterra), palazzi moreschi o Liberty (il Théâtre Vignard Ambulant francese). Le fac-

ciate non hanno un centimetro in cui non vi sia un fregio, una scultura, un automa semovente, una figura dipinta, una ruota per generare la corrente, una scritta, un bassorilievo, una lampadina, un organo Marengli o Gavioli...».

In tutto ciò anche la musica svolge, come si vede, una funzione non tascabile: è anch'essa un mezzo d'attrazione e di seduzione. I manifesti e gli annunci pubblicitari non mancano, quasi mai, di indicare che le proiezioni sono accompagnate dalla musica, soprattutto quando si tratta, non già d'un pianista, d'un organista o addirittura d'un fonografo, ma d'un'orchestra. Ma la musica funziona anche come allettamento esterno, unitamente all'impresario-imbonitore o alla bella ragazza che siede alla cassa (come avveniva ed avviene tuttora nei vari padiglioni di un luna-park). Come osservava Giovanni Papini, nell'articolo *La filosofia del cinematografo*, pubblicato il 18 maggio 1907 su «La Stampa» di Torino: «I cinematografi, colla loro petulanza luminosa, coi loro grandi manifesti tricolori, e quotidianamente rinnovati, colle rauche romanze dei loro fonografi, gli stanchi appelli delle loro orchestre, i richiami stridenti dei loro boys rosso vestiti, invadono le vie principali, scacciano i caffè, s'insediano dove già erano gli halls di un restaurant o le sale di un biliardo, si associano ai bars, illuminano ad un tratto con la sfacciataggine delle lampade ad arco le misteriose piazze vecchie, e minacciano a poco a poco di spodestare i teatri, come le tramvie hanno spodestato le vetture pubbliche, come i giornali hanno spodestato i libri, e i bars hanno spodestato i caffè». Ed aggiungeva una serie di considerazioni «filosofiche» che in parte ci riportano alla questione della funzione della musica nel cinema muto, cui abbiamo già fatto cenno. Scriveva infatti Papini: «Il cinematografo soddisfa, nello stesso tempo, tutte queste tendenze al risparmio. Esso è una breve fantasmagoria di venti minuti, alla quale tutti possono partecipare per trenta centesimi. Non esige troppa coltura, troppa attenzione, troppo sforzo per tenervi dietro. Esso ha il vantaggio di occupare un sol senso — giacché alle mediocri e monotone musiche che accompagnano lo svolgersi delle pellicole nessuno sta attento — e questo senso unico viene artificialmente sottratto alle distrazioni per mezzo della wagneriana oscurità della sala».

Al di fuori di alcuni casi eccezionali, su cui torneremo, non v'è dubbio che la musica nel primissimo cinema muto assolveva quella funzione strumentale e sussidiaria di cui s'è detto. La sua mediocrità e monotonia (per usare le parole di Papini) servivano proprio a non distrarre il pubblico dalle immagini e dal loro svolgimento narrativo e drammaturgico, o anche puramente illustrativo. Lo spettacolo sullo schermo, muto, nel-

l'oscurità della sala, era tutto: il suo carattere popolare nasceva dalla semplicità dell'assunto, dall'assenza di sovrastrutture culturali, dalla linearità della rappresentazione. Non più, ormai, dalla curiosità della nuova invenzione, ma dal bisogno di divertirsi, anche di istruirsi, nella maniera più piana e suggestiva possibile. Il cinematografo inteso come *biblia pauperum*: surrogato, al tempo stesso, del giornale, del libro, del palcoscenico.

#### 4. «FILM D'ART» E MUSICA COLTA

Mentre in Francia, accanto ai documentari dei Lumière, a poco a poco si andavano producendo i «film a trucchi» di Méliès, che erano i primi modelli d'un cinema alternativo alla semplice riproduzione del reale e che, almeno come tendenza, prevedevano un uso diverso e più articolato della musica d'accompagnamento, anche negli Stati Uniti, oltre ai film documentaristici di Thomas A. Edison e dei Lumière, che ne costituivano il contraltare sul piano della concorrenza commerciale, altri produttori e registi tentavano nuove strade. Come scrive lo storico del cinema americano Robert Sklar: «I registi però non potevano permettersi di essere troppo ripetitivi. La ricerca della novità iniziò fin dal 1897, quando una compagnia intraprendente mise in scena davanti alla macchina da presa un dramma religioso, *The Passion Play*, girato sul tetto di un edificio di New York. Durava cinquantacinque minuti; venne proiettato per sei mesi all'Eden Musee di New York e fu mostrato in tutto il paese da operatori ambulanti».

Il caso di *The Passion Play* è indicativo per una serie di ragioni che non è possibile trattare in questa sede (dalla concorrenza sleale alla propaganda religiosa, dall'affermazione di un diverso modello di spettacolo cinematografico all'uso del cinema come supporto didattico e illustrativo). Qui ci basti sottolineare l'aspetto propriamente spettacolare, con l'uso combinato della parola, del canto, della musica. Il film, prodotto da Rich G. Hollaman e diretto da L. J. Vincent, lungo 2100 piedi (circa mezz'ora di proiezione, e non 55 minuti come dice Sklar), fu presentato il 30 gennaio 1898 all'Eden Musee, con un buon *battage* pubblicitario e un notevole successo di pubblico. Come ricorda Terry Ramsaye nel suo fondamentale libro sulla nascita del cinema americano *A Million and One Nights* del 1926: «Frank Oakes Rose era il presentatore della *Passion Play*. Numeri musicali erano dati nei due intervalli tra le tre parti del film per aggiungere un ulteriore effetto drammaturgico».

Ma il fatto più significativo, anche per il nostro discorso sulla funzio-

ne della musica nel cinema muto, è che quel film divenne un vero e proprio strumento di educazione religiosa attraverso l'abile sintesi di parola, immagine, suono. Secondo quanto riferisce Ramsaye, un certo colonnello Henry H. Hadley, «spectacular evangelist of the day», vide *The Passion Play* a New York, comprese che vi erano validi elementi di appoggio per le sue prediche e ottenne una copia del film per i suoi scopi evangelici. A Ocean Grove, nel New Jersey, dove si tenevano abitualmente incontri religiosi estivi, organizzò nell'estate del 1898 una serie di proiezioni della *Passion Play* inframmezzate dai suoi sermoni e da speciali programmi musicali. Suo figlio Samuel Hopkins, «a gifted tenor», vi cantava l'*Ave Maria* ed altri brani simili, con grande partecipazione di pubblico. Tanto che, l'anno seguente, Hadley ripeté la prova, con analogo successo, ad Atlantic City. L'influenza di *The Passion Play* fu molto importante — ricorda Ramsaye —. Molte copie del film furono vendute e non pochi produttori si mossero sulla medesima strada, che era quella di uno sfruttamento commerciale del cinema attingendo abbondantemente ai temi della cultura di massa, ai soggetti e ai personaggi della tradizione e dell'educazione popolare: dalla religione alla storia patria, dai miti antichi alle leggende e alle favole.

Questo progressivo passaggio dal «documentario» alla «finzione» — per usare due termini contrapposti che in realtà, nel cinema, sono quasi sempre strettamente connessi — significò anche il passaggio da un cinematografo rivolto in larga misura a un pubblico popolare, a un cinematografo che ambiva ad avere un pubblico borghese. Si trattava, in altre parole, di riconquistare quegli spettatori borghesi, colti, informati, che agli inizi avevano visto nei film dei Lumière e di Edison soltanto una interessante curiosità scientifica, ma che poi se n'erano allontanati per la sostanziale ripetitività dei soggetti e l'ambito ristretto entro cui quella curiosità si poteva espletare. Il ricorso alla tradizione culturale, ancora ingenuo e semplicistico, era una possibile via da seguire. L'illustrazione dei capolavori della letteratura universale, la rappresentazione dei grandi fatti della storia, la visualizzazione dei miti e delle leggende, sebbene ridotte a rozze e primitive «registrazioni» filmiche, non potevano che fornire interessante e copioso materiale da sfruttare. E se all'inizio esse erano seguite soltanto da un pubblico popolare, illetterato, di gusti facili, per poco che le si perfezionasse sul piano tecnico e su quello artistico, avrebbero potuto attrarre anche un pubblico più colto. Soprattutto se il cinematografo si fosse trasformato — come di fatto avvenne nel volgere di pochi anni all'inizio del secolo — da ambulante in stabile, con sale proprie, programmi quotidiani vari e di una certa qualità, poltrone

confortevoli e, possibilmente, un'orchestrina o almeno un pianoforte o un organo da concerto.

Non è possibile in questa sede seguire lo sviluppo in Europa e negli Stati Uniti delle sale cinematografiche che, soprattutto nelle grandi città, assunsero l'aspetto di teatri sfarzosi, spesso d'un gusto eccessivo, kitsch, in cui lo schermo sostituiva il palcoscenico teatrale, e il film (o meglio i film: documentario, dramma, comica finale) era il corrispettivo della rappresentazione scenica. Basti dire che, a mano a mano che il cinematografo si andava diffondendo a macchia d'olio, da un lato i produttori e i registi si sforzavano di renderlo «adulto», nobilitando i soggetti, perfezionando la tecnica, curando artisticamente la realizzazione; dall'altro i proprietari e gestori delle sale le rendevano più comode, più belle, più funzionali, adatte ad accogliere i nuovi prodotti.

In estrema sintesi si può dire che, con i primi anni del secolo ventesimo, e soprattutto verso la fine del primo decennio, il cinema acquisì una propria «nobiltà» che lo pose, a poco a poco, sul medesimo livello del teatro di prosa e d'opera. In conseguenza di questo fatto, e tralasciando volutamente le diverse trasformazioni e modificazioni che punteggiarono l'evoluzione del cinema primitivo, anche la musica, che ne seguì i primi passi timidamente con poca invenzione e poca considerazione, si andò modificando sensibilmente, con l'apporto, in certi casi, di musicisti noti e affermati. Ciò avvenne parallelamente al coinvolgimento, nella realizzazione cinematografica, di personale artistico proveniente dal teatro di prosa: un coinvolgimento che, secondo le intenzioni dei produttori, avrebbe dovuto portare il cinematografico a quello *status* culturale e sociale che il teatro aveva raggiunto da secoli. Questa operazione di nobilitazione del cinema in gran parte riuscì e pose le basi per quell'affermazione totale che si riscontrò nel decennio seguente e soprattutto nel corso degli Anni Venti, grazie anche al contributo della musica che, da puro e semplice accompagnamento, divenne un elemento importante della costruzione dello spettacolo cinematografico.

Uno dei primi casi, se non il primo, di questa nobilitazione, si ebbe in Francia nel 1908 con la fondazione di una piccola casa di produzione, la Film d'Art, che si proponeva di affidare a noti scrittori e ai più famosi attori teatrali francesi il compito rispettivamente di scrivere soggetti e interpretarli per il cinema. Il risultato più importante di questa collaborazione fu *L'assassinat du duc de Guise*, diretto da Charles-Gustave-Auguste Le Bargy e André Calmettes, su scenario di Henri Lavedan, interpretato dallo stesso Le Bargy, da Albert Lambert, Gabrielle Robinne, Berthe Bovy, attori della Comédie Française, con un commento musica-

le composto appositamente da Camille Saint-Saëns. Il 17 novembre 1908 il film fu presentato alla Sala Charras di Parigi, preceduto dal balletto *Le secret de Myrto*, con Régina Badet, dalla sceneggiatura cinematografica *Le bols sacré* (dal poema omonimo di Edmond Rostand) letta da Le Bargy, dalla pantomima *L'empreinte*, con Max Dearly, Mistinguett e il mimo Séverin. Esso ottenne un successo di pubblico e di critica notevolissimo. Adolphe Brisson, critico teatrale del «Temps» di Parigi, scrisse in proposito: «Questo "racconto visivo" che Lavedan ha ricostruito con un'attenzione minuziosa e appassionata s'imprime nella mente in tratti indimenticabili. L'azione non langue. Le immagini si succedono, un poco troppo rapide a volte, e troppo febrili, a volte anche troppo concentrate, troppo compatte, ma stranamente suggestive. E' la lezione di storia più impressionante che si possa immaginare. Nulla vale l'insegnamento visivo. [...] Camille Saint-Saëns ha composto per l'*Assassinat du duc de Guise* un capolavoro di musica sinfonica. Ed è stata una delle parti più apprezzate di questa rappresentazione un poco incerta, imperfetta, ma interessante come tutto ciò che incomincia e promette bene». Insomma, uno spettacolo cinematografico accolto finalmente come uno spettacolo teatrale, in una grande sala attrezzata per l'occasione, con un pubblico scelto, un'orchestra ai piedi dello schermo, una critica consapevole dell'importanza dell'evento. Come scrisse lo storico Georges Sadoul: «Rivoluzionario per quanto concerne la recitazione degli attori, ma perfettamente tradizionale come messinscena e montaggio, *L'assassinat du duc de Guise* rappresenta comunque una data memorabile nella storia artistica del cinema. Col successo di quest'opera, s'inizia l'era degli autori e delle stelle, dei soggetti nobili e delle messinscena lussuose. Eredi del film d'arte furono negli anni seguenti le grandi realizzazioni italiane, i drammi psicologici danesi, la formazione, con Griffith, della grande scuola americana. [...] il film d'arte inizia storicamente una era nuova per il cinema, in cui si elabora quella che sarà in breve designata come *arte muta*».

Per quanto concerne l'apporto della musica, al di là del giudizio entusiastico di Brisson, si può osservare che da essa le immagini del film, non particolarmente eccelse o elaborate, riceverono una sorta di «spessore» drammaturgico inconsueto, come se l'assenza della parola, non surrogata totalmente dalle didascalie esplicative e dai gesti degli attori, fosse riempita dal discorso musicale, molto aderente allo svolgersi dell'azione e ai suoi momenti drammaturgicamente più significativi. Basti ricordare, di questa partitura per archi, pianoforte e harmonium (pubblicata come op. 128), il *Presto* finale che sottolinea efficacemente la scena del-

l'uccisione del duca e le dà quell'intensità che obiettivamente manca alla mediocre messinscena.

Un lavoro, quello di Saint-Saëns, che uno studioso come Sergio Miceli riconduce per certi versi alla sinfonia scritta dal compositore russo I.M. Ippolitov-Ivanov per il film *Sten'ka Razin* di Aleksandr Drankov, realizzato nello stesso 1908. Non già per l'affinità della musica o per l'operazione produttiva che la sottende, ma piuttosto per il fatto che i due film si inseriscono in quel processo di nobilitazione del cinema presso un pubblico borghese che, tanto in Francia quanto in Russia e in altri Paesi europei, si andava avviando in quegli anni. E proprio sulla musica, o meglio anche sulla musica, si basava una delle maggiori attrattive del nuovo spettacolo cinematografico «borghese», che più di prima e con maggior attenzione si rifaceva alla tradizione culturale nazionale e internazionale: la letteratura, il teatro, l'opera lirica, la storia. Così non c'è da meravigliarsi se, nel presentare *Sten'ka Razin* sulla stampa e in uno speciale «annuncio», Aleksandr Drankov non solo sottolineasse lo sforzo finanziario ingentissimo per raggiungere «un livello tale da far epoca nel nostro repertorio cinematografico», ma anche precisasse che «il compositore I. M. Ippolitov-Ivanov ha scritto per il film una apposita sinfonia, che può essere eseguita a volontà da un coro di cantanti, sul grammofono, sul pianoforte o da un'orchestra».

Tuttavia non furono molte le composizioni musicali scritte appositamente per accompagnare la proiezione di un film. I casi di *Sten'ka Razin* e dell'*Assassinat du duc de Guise* rimasero in quegli anni isolati o quasi, nonostante il grande successo incontrato dai due spettacoli. Il fatto è che, soprattutto per ragioni economiche e di organizzazione, l'uso di una musica commissionata per l'occasione comportava alcuni possibili inconvenienti. Non si trattava soltanto di convincere o di attrarre con la promessa d'un lauto guadagno questo o quel musicista di fama, il cui nome avrebbe potuto assicurare la riuscita commerciale dell'operazione (presso quell'agognato pubblico borghese); ma di predisporre un apparato tecnico-spettacolare che poi consentisse la realizzazione pratica di quegli intenti «artistici». E ciò avrebbe comportato, ovviamente, la presenza di un'orchestra non soltanto in occasione della «prima» ma per tutta la «tenuta» dello spettacolo, ed anche nel corso delle molte proiezioni del film nelle altre città e Paesi. Un'orchestra — e, in subordine, un pianista o un organista — che, altrettanto ovviamente, studiasse e imparasse il nuovo spartito, magari più difficile e complesso dell'abituale musica d'accompagnamento, la quale attingeva a piene mani al solito repertorio romantico, tardo-romantico o di music-hall e café-chantant.

Questo apparato tecnico-musicale era di norma impiegato soltanto per le «prime» — come quella dell'*Assassinat du duc de Guise* a Parigi o di *Sten'ka Razin* a Mosca e Pietroburgo — e magari reiterato per le successive proiezioni nella medesima sala. Ben difficilmente veniva allestito nelle sale delle altre città o in provincia, dove ci si accontentava di un pianista. E in questo caso, spesso, l'esecutore non usava la partitura originale ma brani musicali tratti dal repertorio di cui s'è detto. Sicché potevano esistere, ed esistevano, molte edizioni sonore diverse del medesimo film, ad uso e consumo di pubblici diversi. Rimaneva, in ogni caso, lo spettacolo originale, propagandato dalla pubblicità, elogiato dalla critica, apprezzato del pubblico d'élite: su di esso il produttore faceva affidamento per il successivo lancio commerciale del film. A questo punto, quando il successo era assicurato, poteva anche passare in secondo piano la musica, così come era stata scritta dal musicista di fama: era sufficiente un normale accompagnamento in sala, anche perché il pubblico «periferico», non più o non solo borghese ma popolare, ben poco si curava dell'accompagnamento musicale in quanto tale (per le ragioni che abbiamo avuto occasione di ricordare prima).

In ogni caso, il successo della Film d'Art aveva indotto i produttori, almeno i più attenti all'evolversi del gusto, a guardare alla musica d'accompagnamento con altri occhi e a cominciare ad usarla in una funzione drammaturgica diversa, ben più intrinsecamente collegata con le immagini. Era una sorta di anticipazione del cinema sonoro che gli stessi produttori non mancarono di pubblicizzare. Ad esempio proprio la Film d'Art, attraverso il suo più illustre artista e collaboratore, il citato Henri Lavedan, membro dell'Académie ed allora all'apice della sua fama, fece pubblicare su l'*Illustration* un articolo di Georges Babin in cui si diceva, fra l'altro: «Non si tardò ad ordinare le prime sceneggiature. Osservando i nomi sull'elenco delle opere accolte finora, si avrebbe un estratto, una selezione dell'annuario degli autori drammatici: Victorien Sardou, Anatole France, Henri Lavedan, Jules Lemaître, Edmond Haraucourt, Georges d'Espèrblès, Lenôtre... ma tutti non si possono enumerare. Le partiture già scritte per accompagnare le prime produzioni del programma sono firmate Saint-Saëns, Georges Hüe, Fernand Le Borne e sono state eseguite davanti al fonografo registratore da un'orchestra di solisti dei concerti Lamoureux, diretti da Le Borne».

Accanto ai casi descritti vanno tuttavia segnalati altri eventi, che bene mettono in luce la natura dello spettacolo cinematografico alle soglie degli Anni Dieci. Si è detto che il primo cinema attinse abbondantemente, anzi saccheggiò addirittura la letteratura e il teatro d'ogni epoca e d'ogni

Paese. Basta scorrere gli elenchi delle case di produzione per incontrare, accanto alle «attualità», ai documentari, alle comiche e ai film storici o melodrammatici, quasi tutti i titoli delle più famose opere letterarie. Ma è interessante notare che, oltre ad essi, compaiono qua e là anche i titoli delle opere liriche: e queste richiedevano, per una più completa e riuscita «spettacolarizzazione» cinematografica, l'uso della loro propria musica (magari accorciata, spezzettata, riprodotta fonograficamente o eseguita in sala da un pianista con o senza cantanti).

Henri Andréani e Georges Fagot, ad esempio, realizzano in Francia nel 1910 un *Faust* che, stando a Sadoul, «si ispira non tanto a Goethe quanto all'opera di Gounod». E se è pur vero che non abbiamo dati o testimonianze al riguardo della musica d'accompagnamento, nulla esclude che venissero usati all'uopo brani di Gounod. Ma già prima, utilizzando un apparecchio inventato dall'italiano Pasquale Pagliej, il «cinemofono», furono realizzati nel 1908 dalla casa di produzione La Nazionale (di cui Pagliej era socio) due brevi film, *Manon Lescaut* e *Lucia di Lammermoor*, che utilizzavano rispettivamente brani delle omonime opere di Puccini e di Donizetti. Nel medesimo anno i fratelli Lamberto e Azeglio Pineschi, con un sistema di sincronizzazione di loro invenzione, presentarono al Cinematografo Lumière di Roma *Il Trovatore*, di cui «Il Messaggero» scrisse: «Sincronismo perfetto, messa in scena sfarzosa, tecnicità nella disposizione delle parti, chiarezza nella voce del grammofo-no sono le principali caratteristiche del Fonoteatro Pineschi»; per concludere: «*Il Trovatore* che fu l'opera ieri sera rappresentata dinanzi una eletta schiera di invitati, tra cui notati vari senatori, deputati, alti ufficiali e funzionari dello Stato, fu applaudito insistentemente dal principio alla fine». Altri sistemi di sincronizzazione furono allora usati in Italia e in altri Paesi, ma, come scrive lo storico Aldo Bernardini: «Tutti questi sintonizzatori funzionavano tuttavia abbastanza male e nel giro di qualche anno passeranno di moda».

Più interessante, semmai, potrebbe essere il *Richard Wagner* di Carl Froelich, prodotto in Germania nel 1913, per il quale aveva preparato un commento musicale, attingendo ovviamente all'opera di Wagner, il musicista Giuseppe Becce (su cui torneremo). E più ancora il *Peer Gynt* di Oscar Apfel, prodotto negli Stati Uniti nel 1915, la cui partitura musicale, «selected, arranged, and composed» da Geo W. Beynon, si rifaceva, altrettanto ovviamente, all'opera di Grieg. Infine potrebbe essere interessante recuperare il film perduto *Germania*, prodotto dalla Savoia Film di Torino nel 1913, basato sull'opera omonima di Alberto Franchetti e Luigi Illica, che, composta nel 1902, era allora nota e apprezzata.

ta. Di questa partitura, adattata per lo schermo da R. Tenaglia, esistono le due versioni, per orchestra e per pianoforte, pubblicate da Ricordi a Milano nel 1914. Il discorso potrebbe continuare con altri nomi e titoli. Ci basti concludere che questo, dei rapporti fra cinema e opera lirica negli anni del muto, è una capitolo della storia della musica cinematografica non ancora trattato a sufficienza, per il quale ci si augura possano essere recuperati materiali filmici e musicali oggi considerati perduti.

E tuttavia il problema tecnico della riproducibilità cinematografica di un'opera lirica era già stato affrontato chiaramente ed efficacemente da Thomas A. Edison fin dal 1904. Come ha ricordato la ricercatrice americana Gillian B. Anderson, egli produsse in quell'anno una versione cinematografica sintetica del *Parsifal*, della durata di 22 minuti, in cui gli otto momenti più salienti del dramma erano uniti fra di loro da diapositive esplicative, ed era messa a disposizione degli esecutori una partitura, altrettanto sintetica, per l'accompagnamento del pianoforte. Lo stesso Edison aveva distribuito una versione cinematografica ridotta dell'opera *Martha* di Flotow. «Il film — come si può leggere nella presentazione commerciale — mostra un quartetto di noti cantanti lirici che recitano e cantano le loro parti in quest'opera sempre popolare. [...] Gli esercenti si possono accordare per organizzare la rappresentazione attraverso il Paese, e possono ottenere un quartetto di cantori da chiesa che rimane dietro lo schermo, canta le parti e produce uno spettacolo veramente bello; per interessare maggiormente il pubblico locale, si possono anche usare talenti del posto».

La situazione era comunque cambiata. Ormai alcuni musicisti, così come non pochi letterati, commediografi, noti attori di prosa, artisti di varia provenienza, stavano considerando il cinema — anche sotto il profilo, non trascurabile, del profitto economico — non più come uno spettacolo da baraccone, ma come una sorta di rispettabile surrogato del teatro, o addirittura come un nuovo mezzo d'espressione, una nuova forma spettacolare. Dopo *L'assassinat du duc de Guise*, la Film d'Art aveva prodotto, sempre nel 1908, *Le retour d'Ulysse*, con sceneggiatura di Jules Lemaitre e regia di Le Bargy, e aveva commissionato a Georges Adolphe Hùe una apposita partitura musicale. E Hùe era un musicista, autore di opere liriche e strumentali, molto noto e apprezzato allora. Negli Stati Uniti la casa cinematografica Kalem produsse nel 1911 un film diretto da Sidney Olcott, girato interamente in Irlanda, *Arrah-na Pogue*, tratto dal dramma omonimo di Dion Boucicault, famoso autore teatrale irlandese dell'Ottocento, e la partitura musicale fu scritta da Walter Cleveland Simon. In Austria il regista francese Michel Carré realizzò nel

1912 la versione cinematografica dello spettacolo *Das Mirakel* di Max Reinhardt: il film, che ottenne un notevole successo, si avvaleva della partitura omonima di Engelbert Humperdinck.

In Italia, dove già nel 1906 la Cines di Roma aveva prodotto le due «pantomime cinematografiche» o «azioni cinedrammatiche» *Gli incanti dell'oro* e *Pierrot innamorato* con musica del maestro Romolo Bacchini, l'Ambrosio di Torino realizza nel 1910 *Lo schiavo di Cartagine*, su soggetto di Arrigo Frusta, e affida il commento musicale al maestro Osvaldo Brunetti. Tre anni dopo la Celio Film di Roma produce l'*Histoire d'un Pierrot*, regia di Baldassarre Negroni, con Francesca Bertini, Emilio Ghione e Leda Gys; un film che è, come si legge nella presentazione, la «riproduzione integrale della pantomima musicale di Fernand Beissier, musicata da Mario Costa». Come scrisse nel 1937 Umberto Barbaro, forse con un po' di esagerazione, *Histoire d'un Pierrot* «è, in sostanza, il primo film sonoro ai tempi del muto e fu, infatti, girato a suon di musica, ottenendo il *sincronismo perfetto* vantato nella pubblicità del tempo. Il noleggiato univa infatti al film una "partitura per piano metronomizzata con la indicazione particolareggiata dell'azione cinematografica su ogni rigo" e le 80 parti di orchestra portavano richiami numerici alla partitura per piano». Poco dopo, sempre a Roma, la Musical Film realizza la versione cinematografica del *Ballo Excelsior* con le musiche originali di Romualdo Marengo, ma questa volta si assiste a un vero e proprio «tonfo commerciale» del film. D'altronde siamo nel 1914 e il cinema italiano ha raggiunto ormai livelli artistico-spettacolari ben più alti. Non si dimentichi che il 1914 è l'anno di *Cabiria* di Giovanni Pastrone, il cui successo di critica e di pubblico, che dall'Italia si propagò in tutto il mondo, segnò una svolta significativa nella produzione cinematografica, anche rispetto a quello stretto rapporto fra immagini e suoni, film e musica, che è il filo conduttore della nostra trattazione.



## 5. HOLLYWOOD E IL GRANDE SPETTACOLO

La sera del 18 aprile 1914 al Teatro Vittorio Emanuele di Torino fu presentato a un folto pubblico mondano, accorso per l'occasione dopo essere stato letteralmente martellato da una vasta e capillare campagna pubblicitaria, il film *Cabiria*, prodotto dalla Itala Film e annunciato come opera di Gabriele D'Annunzio (in realtà era di Giovanni Pastrone, proprietario dell'Itala; il poeta aveva dato solo dei suggerimenti e una traccia scritta in sede di preparazione del film). Questa anteprima nazionale, attesa da mesi come l'avvenimento cinematografico più importante non soltanto dell'anno ma addirittura di tutta la storia del cinema, fu contemporanea alla proiezione del film al Teatro Lirico di Milano e precedette di quattro giorni quella al Teatro Costanzi di Roma. Era insomma la tappa finale di una campagna promozionale sapientemente orchestrata che aveva saputo utilizzare il nome di D'Annunzio, notissimo in Italia e all'estero, simbolo vivente della «grande poesia» contemporanea, per dare lustro a uno spettacolo cinematografico che si annunciava grandioso, magniloquente, di vaste proporzioni, in cui fatti e personaggi, ambienti e situazioni drammatiche si collocavano sullo sfondo della storia, con Cartagine, gli elefanti di Annibale, la seconda guerra punica, e tutti i miti nazionalistici e i ricordi scolastici ad essi collegati. Era la chiamata a raccolta della intellettualità italiana di maggior prestigio cultural-mondano per nobilitare il cinema. Di qui il richiamo alla tradizione storiografica colta, alla grandiosità della messinscena, alla letterarietà delle didascalie, all'uso della musica appositamente composta da Ildebrando Pizzetti, che per l'occasione scrisse una *Sinfonia del fuoco* che doveva accompagnare la sequenza dei sacrifici umani nel tempio di Moloch. Di qui la necessità di presentare il film in un teatro abitualmente impiegato per concerti sinfonici e opere liriche. Di qui l'attesa e poi la soddisfazione del pubblico e della critica.

Il giorno della prima il quotidiano «La Stampa» pubblicò un annuncio pubblicitario che diceva, fra l'altro: «Lo spettacolo s'inizia con l'in-

vocazione a Moloch: Sinfonia del fuoco del Maestro Ildebrando da Parma [Pizzetti]. La rimanente musica fu espressamente adattata dal Maestro Manlio Mazza che dirige l'orchestra di 80 professori e 70 coristi del Teatro Regio. Baritono il Sig. Giovanni Comune, operatore Giovanni Vigo». Non v'è dubbio che l'apporto della musica, sia quella «antologizzata» da Manlio Mazza, attingendo al repertorio classico, sia soprattutto quella di Pizzetti, perfettamente adatta alla sequenza dei sacrifici nel tempio, anzi nata quasi in simbiosi con le suggestive immagini di Pastrone e dei suoi abili operatori e con il ritmo del montaggio, sapientemente cadenzato su campi totali e primi piani, lenti movimenti della macchina da presa e inquadrature fisse, contribuì al successo artistico dell'opera. La quale, anche per il coinvolgente rapporto fra immagini e suoni, oltre che per la grandiosità dell'insieme e l'abile articolazione delle parti drammaturgicamente rilevanti, costituì un modello di «arte cinematografica spettacolare» a cui si ispirarono non pochi registi e produttori, in Italia e all'estero, a cominciare dal grande David Wark Griffith.

Pizzetti fu in realtà molto riluttante ad accettare l'incarico di musicare *Cabiria*: dalla corrispondenza fra lui e D'Annunzio questa sua ansia vien fuori molto bene, fra incertezze, ripensamenti, paure. Anche perché, a quanto risulta, ci fu una precedente esperienza con il film dannunziano *La nave*, prodotto dall'Ambrosio nel 1911, per il quale egli aveva composto una musica che poi non fu eseguita com'egli avrebbe voluto. (Almeno così risulterebbe da una sua lettera al poeta, in cui scrive: «E le dirò senz'altro che io son disposto a trattare nuovamente col Pastrone soltanto ove questi s'impegni «a priori» ad assumere la responsabilità che la musica ch'io scriverò per il romanzo cinematografico venga sempre eseguita, in ogni caso e dovunque, così come io l'avrò scritta, con l'orchestra completa. Se vedessi che dovesse ripetersi ciò che avvenne per la musica della *Nave* (o dovesse avvenire di peggio) non accetterei l'incarico»). Tuttavia, quando finalmente il lavoro andò in porto, egli scriverà a D'Annunzio: «Otto giorni or sono terminai di scrivere la *Sinfonia del Fuoco*, e domani avrò dal copista l'esemplare che manderò a Torino. La composizione è riuscita bene, piena di... fuoco e di energia. Ma darà del filo da torcere a chi dovrà dirigerla e anche agli esecutori. Ci vorrà un'orchestra di prim'ordine e un coro non meno buono. Il coro vi è trattato senza... riguardi, a quattro, cinque e anche più parti». In ogni caso, il compositore, che pure tornerà fuggacemente al cinema con qualche partitura per film sonori (*Scipione l'Africano* di Carmine Gallone, 1937; *I promessi sposi* di Mario Camerini, 1941; *Il mulino del Po* di Alberto Lattuada, 1949), non rimase soddisfatto dell'impresa e scriverà sconsol-

lato a D'Annunzio: «Ella avrà anche letto, credo, del grande successo ottenuto dovunque da *Cabiria*, *Sinfonia del Fuoco* compresa. Ma ciò che i giornali non hanno detto, e che io ho saputo da privati, si è che l'esecuzione della Sinfonia è stata dovunque, fuor che a Torino, addirittura pessima. Il che non ha impedito al pubblico e ai giornalisti di prendere, ahimè, sul serio la mia composizione».

L'esempio di Pizzetti fu seguito in Italia da qualche altro musicista, primo fra i quali Pietro Mascagni, il quale scrisse una partitura originale per il film *Rapsodia satanica*, interpretato da Lyda Borelli, diretto nel 1915 da Nino Oxilia. Al di là dell'assunto dell'opera, una sorta di *Faust* in abiti femminili, fra melodramma e *kitsch*, fu proprio la musica di Mascagni a salvare dal fallimento artistico il film, per una sorta di accorta fusione di elementi sonori disparati, con effetti drammaturgici indubbiamente efficaci. Insomma, la strada era ormai aperta a ogni genere di fruttuose collaborazioni fra musicisti e cineasti. I rapporti fra cinema e musica si stavano avviando lungo la strada maestra dell'integrazione spettacolare.

Abbiamo accennato a Griffith. Proprio da lui occorre ripartire, per trattare ora il capitolo riguardante Hollywood e quello che possiamo chiamare il nuovo modello spettacolare, così come si imporrà negli Stati Uniti e nel resto del mondo durante e dopo la prima guerra mondiale. Perché, se *Cabiria*, come si è detto, segnò un punto di non ritorno nell'evoluzione artistica e spettacolare del cinema, è a Hollywood che la sua influenza si fece sentire maggiormente. Proprio *Cabiria* d'altronde, col suo successo mondiale davvero impensabile, addirittura straordinario — con tenute di molti mesi a Parigi e altrove, di un anno a New York —, aveva offerto l'occasione di affrontare su nuove basi la questione della musica cinematografica. In occasione della «prima» americana il commento musicale fu affidato a Joseph Carl Breil, il quale, anziché utilizzare la *Sinfonia del fuoco* di Pizzetti e la scelta di repertorio operata dal maestro Mazza, preparò una sua personale *compilation*, che teneva conto in pari misura del pubblico statunitense e della propria precedente esperienza al riguardo. Egli infatti aveva già curato il commento musicale della edizione americana del film *Queen Elizabeth*, realizzato nel 1912 dai francesi Henri Desfontaines e Louis Mercanton e interpretato da Sarah Bernhardt: un film che si impose all'attenzione del pubblico mondiale e fece la fortuna del produttore americano Adolph Zukor. Per quel film, come per *Cabiria*, e soprattutto per i film seguenti di Griffith su cui torneremo —, Breil si era mosso lungo il percorso musicale dei *Leitmotiv*, introducendo anche nella musica cinematografica, probabilmente per la prima

volta, un principio tematico unificante e drammaturgicamente efficace. Ponendo così le premesse, non soltanto della propria attività futura, ma anche e soprattutto di una pratica esecutiva che si sarebbe affermata, ampliandosi e diversificandosi, anche nel cinema sonoro.

Il primo lavoro importante di Breil fu comunque la partitura musicale per il film di Griffith *The Birth of a Nation*, realizzato nel 1914. Anche in questo caso si trattava di una sorta di compilazione di brani differenti, ma mescolati fra di loro, modificati secondo le esigenze della drammaturgia cinematografica, inseriti all'interno di un discorso musicale che teneva conto in pari misura dei richiami alla tradizione e delle innovazioni melodiche e tematiche. Il lavoro di Breil fu condotto in stretta collaborazione con Griffith, il quale aveva una buona cultura musicale e si era sempre interessato affinché i suoi film avessero una appropriata dimensione sonora. In proposito sono illuminanti le testimonianze e i ricordi di Karl Brown, che era stato assistente operatore in *The Birth of a Nation* e aveva lavorato con Griffith anche per i film seguenti. Nel suo libro *Adventures with D. W. Griffith* del 1973, egli cita non pochi episodi riguardanti l'uso che della musica il regista faceva anche nel corso delle riprese, ma soprattutto ricorda la «prima» di *The Birth of a Nation* soffermandosi in particolare sugli effetti musicali ottenuti da Breil, che in certi casi conferivano alle sequenze, che egli ben conosceva, una nuova dimensione drammatica. A proposito della scena dell'ospedale militare, quando Lillian Gish fa visita a Henry Walthall e questi sospira vedendola passare, Brown scrive: «Breil non sarà stato il più grande compositore che il mondo abbia mai conosciuto, ma egli ha saputo come far parlare l'orchestra, e questo sospiro, emesso dai violoncelli e dai tromboni in sordina, che dolcemente si trasformava in un glissando stridente, suscitò nel pubblico uno scoppio di risa». E trionfalmente conclude: «Ciò che vidi non era tanto un film quanto l'equivalente dell'*Eroica* o della *Quinta* di Beethoven. Perché il film era stato perfettamente orchestrato e la strumentazione era priva di difetti».

Il successo di *The Birth of a Nation*, la cui «prima» avvenne al Clune's Auditorium di Los Angeles l'8 febbraio 1915, si propagò in tutti gli Stati Uniti. A New York fu presentato al Liberty Theatre il 2 marzo, a Boston il 9 aprile, a Chicago il 4 giugno, e così via. Come sottolinea Gillian B. Anderson, tuttavia, le «prime» della East Coast avevano una partitura che era «una combinazione della musica originale di Breil e arrangiamenti di musica popolare e classica», mentre quelle della West Coast erano accompagnate da una partitura scritta da Carl Densmore Elinor (che fu il musicista di altri film di Griffith), la quale «sebbene

sia andata perduta, doveva contenere una analoga combinazione di musiche».

Non è possibile, in questa sede, analizzare la partitura di Breil in rapporto alle immagini di Griffith. Ci basti dire che l'uso di musica preesistente, da Beethoven a Verdi, da Liszt a Wagner, unita a musica popolare americana e a brani appositamente composti da Breil o da lui arrangiati, produce un *continuum* sonoro che si lega in maniera perfetta al *continuum* visivo: una vera e propria dimensione sonora, articolata, spezzettata, dinamicamente giocata su toni e timbri, che si aggiunge alla dimensione visiva del film, anch'essa articolata, spezzettata, dinamicamente giocata sui ritmi di montaggio. Come bene ha detto Hansjörg Pauli, che all'analisi della partitura di Breil ha dedicato alcune pagine illuminanti, *The Birth of a Nation* non soltanto può essere considerato una pietra miliare nella storia dell'arte cinematografica, ma anche una pietra miliare nella storia della musica per film. E aggiunge: «Ma *The Birth of a Nation* è senza dubbio una pietra miliare, anzitutto nella storia dell'industria cinematografica americana: nel 1915, il film più lungo mai prodotto in America, per di più uno dei più costosi, divenne tuttavia, già dopo pochi mesi e a dispetto delle previsioni negative, uno dei maggior successi finanziari».

Il modello del grande spettacolo cinematografico, già sperimentato in Italia con *Cabiria* e con qualche film storico precedente, a cui lo stesso Griffith si ispirò, era ormai un modello vincente sul piano commerciale. Hollywood se ne impadronì, lo perfezionò e su di esso costruì una parte del suo nuovo repertorio. Si trattava di realizzare dei film, non soltanto grandiosi, di ampie proporzioni, con scene di massa e scenografie monumentali, ma anche e soprattutto «spettacolari», nel senso che dovevano coinvolgere totalmente il pubblico. Di qui la nuova tecnica del montaggio elaborata da Griffith e da altri con lui; di qui la scelta di temi e soggetti fortemente emotivi; di qui infine l'uso appropriato della musica d'accompagnamento, non più affidata all'improvvisazione o al gusto e alla cultura musicale di questo o quel pianista di provincia. Non si dimentichi, inoltre, che a metà degli Anni Dieci in molte città americane, come d'altronde in molte città europee, esistevano ormai sale cinematografiche lussuose, adatte alla proiezione di film di lungometraggio con accompagnamento dell'orchestra. Il cinema, in altre parole, almeno in quelle città e in quelle sale cinematografiche (a differenza delle città periferiche e dei cinematografici di quartiere o di provincia), era sul medesimo piano del teatro di prosa e d'opera. Le «prime» erano un avvenimento mondano e culturale, la musica che vi veniva eseguita faceva par-

te integrante della rappresentazione. Come scrive Gian Piero Brunetta: «Il Columbia di Detroit, aperto nel 1911, è la prima sala degli Stati Uniti con più di mille posti. Bisogna aspettare un paio d'anni perché sulla scena appaia Thomas Lamb, l'architetto che, in breve tempo, progetta ben cinque sale a New York destinate a mutare del tutto la concezione dello spazio della visione cinematografica. Nel 1913 si inaugura il Regent, poi lo Strand (1914), il Rialto (1916), il Rivoli (1917) e il Capitol (1919). [...] Il punto di riferimento e ispirazione per queste prime grandi sale sono i teatri d'opera europei, costruiti da Luigi XIV a Versailles: presto lo spazio si arricchisce di influenze artistiche prese da ogni periodo storico e dalle culture più disparate. Nella concezione di Lamb prima e delle sale costruite da George Rapp poi, lo spazio diventa punto di fusione tra forme gotiche, moresche, siamesi, assire, bizantine, pot pourri di concezioni barocche e teorizzazioni rinascimentali. Nei Palazzi del cinema si deposita la memoria vivente di tutta la storia dell'architettura europea e di una parte di quella della civiltà orientale».

In questi nuovi palazzi del cinema si compie la grande stagione del cinema americano muto, la cui dimensione sonora, come si è visto, non è tuttavia un'appendice secondaria, anzi. Joseph Carl Breil, dopo l'entusiasmante e riuscita esperienza di *The Birth of a Nation*, scrive la partitura per il film seguente di Griffith, *Intolerance*, la cui «prima» si tenne al Liberty Theatre di New York il 5 settembre 1916, con un successo di critica e di pubblico analogo a quello riscosso dal film precedente (in seguito *Intolerance* perse il favore del pubblico e si risolse in un insuccesso finanziario). Anche in questo caso la collaborazione fra regista e musicista fu strettissima, e il risultato non certo inferiore. La strada era ormai aperta, e l'uso appropriato di musica di repertorio e musica nuova, ma soprattutto l'originale e suggestiva miscela dei diversi materiali musicali, conferiva all'insieme una notevole forza drammatica. Una lezione, questa, che Breil apprese e mise in pratica anche in seguito, con le partiture da lui scritte per altri film di Griffith, come *The White Rose* del 1923 e *America* del 1924.

Molti furono i musicisti e i compilatori musicali che prepararono le partiture per i film americani di quel periodo. Nel decennio che va dal 1916 (l'anno di *Intolerance*) al 1926 (l'anno di *Don Juan*, il primo film sonorizzato), o meglio dai primi Anni Dieci agli ultimi Anni Venti, centinaia furono le partiture scritte per l'occasione, molte delle quali sono state conservate e recentemente catalogate (cfr. *Music for Silent Films 1894-1929*, Library of Congress, Washington 1988). Al di là del

valore artistico di ciascuna di esse, e del loro intrinseco carattere musicale, fra il compilatorio e l'originale, non v'è dubbio che esse costituiscono un patrimonio interessantissimo per lo studio della musica cinematografica negli anni del muto, e confermano non soltanto una pratica molto diffusa, ma anche e soprattutto la funzione spettacolare delle medesime, rispetto a quel nuovo modello hollywoodiano che *The Birth of a Nation* aveva, se non proprio inaugurato, certamente consolidato e diffuso.

Oltre a Joseph Carl Breil si possono ricordare, alla rinfusa e senza alcuna pretesa di sistematicità o completezza, musicisti come Hugo Riesenfeld (*Beau Geste* di H. Brenon, 1926; *Old Ironsides* [L'aquila dei mari] di J. Cruze, 1927), Louis F. Gottschalk (*The Despoilers* di T. H. Ince, 1915; *Broken Blossoms* [Giglio infranto] di Griffith, 1919; *Orphans of the Storm* [Le due orfanelle] di Griffith, 1921), Victor L. Schertzinger (*Civilization* di Ince, 1916; *Robin Hood* di A. Dwan, 1922), Mortimer Wilson (*The Covered Wagon* [I pionieri] di Cruze, 1923; *The Thief of Bagdad* [Il ladro di Bagdad] di R. Walsh, 1924), William Axt (*The Big Parade* [La grande parata] di K. Vidor, 1925; *Ben Hur* di F. Niblo, 1926; e soprattutto il *Don Juan* di A. Crosland, che sarà registrato col sistema Vitaphone nel 1926: secondo la Anderson «una delle più sofisticate partiture per il cinema muto»), Sigmund Romberg (*Foolish Wives* [Femmine folli] di Stroheim, 1922), William Frederick Peters (*Way Down East* [L'agonia sui ghiacci] di Griffith, 1920; *Four Feathers* [Le quattro piume] di Schoedsack, Cooper e Mendes, 1929), William Furst (*Joan the Woman* di De Mille, 1916), Frederick Shepherd Converse (*The Scarecrow/Puritan Passions* di F. Tuttle, 1923), Jack Snyder (*The Ten Commandments* [I dieci comandamenti] di De Mille, 1923). Per tacere di James C. Bradford, Rudolph Berliner, Eugene Conte, Edward Kilenyi, Michael P. Krueger, Ernst Luz, Max Winkler, Joseph E. Zivelli, che furono prolifici «compilatori» di accompagnamenti musicali per decine di film americani di quel periodo.

La pratica delle partiture musicali appositamente scritte o adattate, già in uso in Europa in qualche particolare occasione, fu negli Stati Uniti uno degli elementi costitutivi del successo del nuovo spettacolo cinematografico hollywoodiano. Come si è detto, tuttavia, essa riguardò soprattutto le «prime» e le rappresentazioni seguenti nelle principali città americane e nelle sale di prestigio. Non solo, ma le partiture originali erano preparate per i film che si riteneva dovessero incontrare un grande successo di pubblico e di critica, o il cui sforzo produttivo era tale da giustificare anche la spesa per un commento musicale *ad hoc*. Ciò non avveni-

va invece per le produzioni minori, per i moltissimi film che circolavano nei vari cinematografi accontentandosi del solito accompagnamento al piano o all'organo. Ma anche rispetto a questa pratica quotidiana, diffusa ormai in tutto il Paese, anzi in tutti i Paesi in cui il cinema era arrivato, si era giunti a una sorta di «regolamentazione», o se si vuole a un sistema pratico di riferimento, al quale poteva ricorrere il musicista-esecutore ogni qual volta si trovava davanti a una nuova situazione drammaturgica. E di ciò occorre parlare.

## 6. I REPERTORI MUSICALI

Ormai sappiamo che il film «muto» non è mai esistito o quasi, nell'abituale pratica quotidiana della proiezione sullo schermo, perché, fin dall'inizio, esso ha avuto un vero e proprio «sonoro», almeno nel senso che le sue immagini ancora incerte e traballanti, e poi le sue scene e sequenze più elaborate e curate artisticamente e tecnicamente, erano nella maggior parte dei casi accompagnate da una musica in sala. Abbiamo anche visto che questa musica era per lo più prodotta da un pianoforte o da un organo ai piedi dello schermo, ma in certi casi, in talune sale più sontuose o in particolari occasioni spettacolari, essa era eseguita da un'orchestra e magari da un coro. Inoltre sappiamo anche che questa musica era in gran parte il frutto di una scelta soggettiva, del pianista o dell'organista, di brani ricavati dal repertorio classico, romantico e postromantico, con incursioni in vari settori della musica a programma, da caffè-concerto, da ballo, da *music-hall*; ma a volte essa era composta appositamente, quando l'importanza del film o della manifestazione mondana in cui il film veniva proiettato richiedeva un ulteriore sforzo artistico e produttivo in tal senso.

Stando così le cose, almeno nei primi anni dello spettacolo cinematografico — all'incirca fra il 1895 e il 1915 —, tranne le poche eccezioni cui abbiamo fatto cenno in precedenza, non si può dire che la musica per film abbia contato più di tanto nello sviluppo e nell'affermazione dell'arte cinematografica. Tuttavia essa venne a costituire, senza forse una vera e propria coscienza da parte degli spettatori ovvero dei registi e dei produttori, un elemento ricorrente, la cui presenza si andò imponendo e segnò, a volte, una modificazione generale del cinema e dei modi della sua fruizione.

Come scrisse, con arguzia e fine senso dell'osservazione, Joseph Roth in un articolo del 1922: «C'è ancora qualcuno che va in un cinematografo privo di musica? Ora si sa quanto sia spaventosamente vuoto ciò che accade sulla bianca superficie, quanto pesi l'inesorabilità dell'e-

terna mutezza; e quanto invece la rappresentazione del suono tenga sveglia un'assemblea di sordomuti. L'intreccio che si osserva appare come lo schema di un intreccio qualsiasi, l'azione come un compendio di un'azione qualsiasi. Sono la sinfonia in si minore e la barcarola, la marcia funebre e il valzer della sfinge a creare azione da questi accenni d'azione, a dar forma a queste *silhouettes* drammatiche. Il musicista ovatta, per così dire, le ombre con la melodia, dilata la superficie nello spazio, produce lo sfondo, la profondità e la terza dimensione».

Di questa necessità musicale del cinema muto non pochi si erano accorti, ed alcuni solerti produttori e cineasti si erano preoccupati di dare a questa musica d'accompagnamento, o, per usare un'espressione di Erik Satie, a questa «*musique d'ameublement*», una specie di regolamentazione, di modo che a certe situazioni drammaturgiche corrispondessero certe situazioni musicali, a certi sentimenti evidenziati sullo schermo certe melodie. Così, quella nuova «tridimensionalità», di cui parlava Roth, poteva finalmente trovare una base musicale più sicura, preparata in precedenza, calibrata sui rapporti, più o meno esplicitamente ammessi o teorizzati, fra elementi musicali ed elementi scenici, fra emozioni e melodie.

Secondo lo studioso Charles Hofmann, autore di *Sounds for Silents* (New York, 1970), fin dal 1909 le case cinematografiche Edison e Vitagraph avevano pubblicato dei fascicoli contenenti musica strumentale adatta ad accompagnare i loro film. Negli anni seguenti non poche furono le case produttrici a seguire l'esempio approntando e distribuendo quelli che gli americani chiamarono «*Cue Sheets*», cioè liste di brani musicali con l'indicazione delle scene, o meglio delle «*entrate*» dei vari momenti drammatici nei diversi film. Queste liste, all'inizio ancora sommarie e composte di pochi brani, divennero in breve tempo veri e propri repertori musicali d'uso abituale, in cui tutta la gamma delle possibili situazioni drammaturgiche, ambientali, descrittive, paesaggistiche, riprodotte o riproducibili sullo schermo, era contemplata, e ad essa faceva da contraltare una gamma delle corrispondenti situazioni musicali.

Max Winkler, ex-impiegato della casa editrice musicale Carl Fischer di New York, sostenne di essere stato il primo, nel 1912, a provvedere di *cue sheets* tanto le case di produzione quanto, direttamente, alcune sale cinematografiche. Certo è che in quel tempo l'uso dei *cue sheets* si andò diffondendo a macchia d'olio in tutti gli Stati Uniti, a partire, appunto, dai primissimi Anni Dieci. Nel 1913 fu Eugene Ahern a pubblicare quello che possiamo definire il primo manuale pratico per mu-

sicisti cinematografici. Intitolato *What and How to Play for Pictures*, questo piccolo prontuario, frutto della personale esperienza di Ahern, aveva lo scopo primario di fornire una serie di consigli. Come ricorda Sergio Miceli, Ahern «consigliava, fra i principi da seguire, quello di non cambiare motivo ad ogni scena, ma di scegliere solo pochi pezzi che si accordassero con il carattere globale del film, suggerendo a questo scopo anche i tipi di accompagnamento adatti ai vari generi di pellicole».

Nel medesimo anno l'editore musicale Sam Fox di Cleveland pubblicò i primi due volumi di una serie di composizioni originali per il cinematografo, dal titolo *Sam Fox Moving Picture Music*, affidandone la compilazione al musicista J.S. Zamecnik. Era un ulteriore passo verso l'organizzazione preventiva del «commento musicale», come si sarebbe attuata completamente solo vent'anni più tardi, all'epoca del cinema sonoro. Ma certamente questi primi tentativi razionali, questi semplici ed elementari sussidi musicali non potevano soddisfare pienamente tutte le esigenze drammaturgiche, soprattutto non potevano risolvere la questione fondamentale dei rapporti fra immagine e suono, fra cinema e musica.

Max Winkler è esplicito ed anche brutale nel ricordare il suo lavoro di compilatore di musiche per film. Scrive: «Ci applicavamo al crimine. Cominciavamo con lo smembrare i grandi maestri. Uccidevamo le opere di Beethoven, Mozart, Grieg, J.S. Bach, Verdi, Bizet, Ciaikovskij e Wagner: rubacchiavamo tutto ciò che non era protetto da copyright». E tuttavia, come sottolinea Hansjörg Pauli, questo repertorio di Winkler, come già prima i tentativi di Edison, fornivano indicazioni preziose, individuavano temi e motivi adatti a sorreggere le immagini cinematografiche, meglio ancora a stabilire una serie di corrispondenze fra l'azione drammatica e la sua possibile dimensione musicale. Può essere, a questo proposito, interessante citare le raccomandazioni fornite nella primavera del 1910 dall'«Edison Kinetogram» a riguardo del film *Frankenstein*, che si componeva di quattro scene tratte dal romanzo omonimo di Mary Shelley. Vi si legge: «*Inizio*: andante — "Then You'll Remember Me". Fino a *Laboratorio di Frankenstein*: moderato — "melodia in fa maggiore". Fino a *Nasce il mostro*: agitato, crescendo. Fino a *Il mostro compare sopra il letto*: musica drammatica dal "Franco cacciatore". Fino a *Padre e figlia nella stanza di soggiorno*: moderato. Fino a *Frankenstein torna a casa*: andante — "Annie Laurie". Fino a *Il mostro entra nella stanza di soggiorno di Frankenstein*: drammatico — "Il franco cacciatore". Fino a *La figlia con la teiera*:

andante — "Annie Laurie". Fino a *Il mastro esce da dietro la tenda*; drammatico — "Il franco cacciatore". Fino a *Gli ospiti delle nozze si congedano*: il coro della sposa dal "Lohengrin". E così via.

E', come si vede, sia pure nella sua ingenua semplicità, una applicazione del *Leitmotiv*, o, se si vuole, un tentativo di usare elementi musicali ricorrenti e facilmente distinguibili per sottolineare momenti drammaturgicamente simili o assimilabili. Un modo, non soltanto per orientare i musicisti cinematografici, per fornir loro alcuni pratici suggerimenti da applicare nelle loro esecuzioni in sala, ma anche per tracciare una prima sommaria guida alla musica per film. Ed è interessante sottolineare che queste primitive indicazioni, almeno nella loro formulazione teorica di base, più o meno cosciente o avvertita dagli stessi autori e compilatori, possono essere considerate il filo rosso che unisce l'accompagnamento musicale abituale del cinema muto a quello del cinema sonoro.

Non va comunque trascurato il fatto che in molte situazioni contingenti, in questo o quel cinema periferico, nelle città di provincia in cui i film arrivavano con molto ritardo e spesso in condizioni precarie, con tagli e mutilazioni dovute all'uso, ma anche nelle grandi città, queste «partiture» preconfezionate non erano usate o non potevano esserlo. Per lo più i pianisti e gli organisti di quelle sale continuavano ad accompagnare i film come avevano sempre fatto, attingendo al loro repertorio personale. Scrive in merito Gillian Anderson: «I *cue sheets* avevano degli svantaggi. Se un musicista non aveva sottomano il pezzo indicato dal *cue sheet*, doveva sostituirlo. C'era bisogno di un'enorme biblioteca di accompagnamenti musicali. Tutta la musica doveva essere riunita e arrangiata. Spesso erano richiesti soltanto due minuti di un pezzo di cinque minuti e mancavano trasposizioni armoniche da una tonalità all'altra. L'arrangiamento richiedeva tempo. Talvolta il *cue sheet* era incompleto, e talvolta il gusto del compilatore del *cue sheet* poteva essere diverso da quello dell'esecutore. Spesso i *cue sheets* venivano pubblicati troppo tardi per le proiezioni dei film nelle grandi città». Insomma, la situazione, pur migliorata rispetto agli anni precedenti, non era sostanzialmente mutata. Ancora molti problemi rimanevano insoluti e non poche difficoltà dovevano essere superate.

Poteva capitare, ad esempio, come riferiva la rivista italiana «La Cultura Cinematografica» il 20 dicembre 1919, che a volte l'azione filmica e quella musicale procedevano ciascuna per proprio conto, quasi che i suoni e le immagini appartenessero a due universi estetici assolutamente indipendenti. Vi si legge infatti che «in una piccola città meri-

dionale vi sono nelle sale cinematografiche orchestre anche abbastanza buone, le quali eseguono i loro pezzi di programma durante le proiezioni e durante gli intervalli, senza interruzione, e parimenti si prendono i loro riposi e intermezzi durante gli intervalli e durante le proiezioni». Una situazione a dir poco grottesca che bene mette in luce, sia pure probabilmente in termini estremi, quale fosse allora, o potesse essere, l'esigenza di fornire allo spettacolo cinematografico un accompagnamento musicale qualunque e comunque, indipendentemente da ogni criterio, non solo estetico ed artistico, ma anche semplicemente funzionale e logico.

E' di quel medesimo anno una osservazione interessante di Sebastiano Arturo Luciani, studioso di musica e di cinema, al quale si deve uno dei primi libri di estetica cinematografica. In un articolo intitolato *La musica al cinematografo* egli si sofferma sulla pratica allora molto diffusa nella maggior parte delle sale cinematografiche e scrive: «La musica che vi si esegue è di due generi: o è fatta di suites, di marcie e di ballabili, o è composta di brani di carattere lirico-drammatico, tolti dalle opere più in voga o improvvisati da un pianista qualsiasi. Nel primo caso la musica ha una funzione ritmica, nell'altro espressiva. E i due generi si alternano, a seconda che l'azione abbia un carattere più o meno drammatico e che la musica abbia la funzione di dare unità ad un gruppo di scene, o di rendere il sentimento particolare di una data scena. In quest'ultimo caso le musiche sono scelte in modo da rendere, col ricordo delle parole e delle situazioni per cui sono state composte originariamente, più evidente il significato della scena commentata. Così per una scena passionale, un duo d'amore, per una messa di morte il preludio del terzo atto della *Traviata* o il finale della *Bohème* e così via».

Questa osservazione di Luciani ci riporta alla funzione e alla diffusione (sia pure limitata) dei repertori musicali per il cinematografo, nati — come abbiamo visto — per ovviare ai non pochi inconvenienti che si verificavano nella scelta e nell'esecuzione di una musica d'accompagnamento, la quale, almeno in una certa misura, fosse legata allo sviluppo drammatico e al carattere spettacolare del film cui era destinata. Di qui la necessità di fornire una serie di brani musicali «intercambiabili» e tuttavia racchiusi entro i confini drammaturgici delle diverse situazioni che via via si presentavano sullo schermo. Brani che, indipendentemente dal fatto che appartenessero o meno al repertorio classico o romantico o alla musica leggera del tempo, o invece fossero appositamente composti per l'occasione, si presentavano come funzio-

nali alla rappresentazione, secondo una tradizione che si richiamava alla «musica di scena». Con la differenza (non da poco) che le «scene» cinematografiche si succedevano l'una all'altra con una velocità impensabile in teatro, ed era pertanto impossibile sviluppare un qualsiasi tema musicale se non nei limiti strettissimi di poche battute.

Al primo repertorio di Eugene Ahern se ne affiancarono altri nel corso degli Anni Dieci e dei primi Anni Venti. Concepiuti con criteri leggermente diversi, articolati in forme e modi anch'essi differenti, e tuttavia simili nei caratteri basilari e nelle funzioni pratiche, questi repertori tentarono, non sempre con successo, di «regolare» l'intera materia secondo principi razionali, fornendo non pochi consigli ai pianisti ed organisti che, sempre più numerosi, lavoravano nelle sale cinematografiche. Nel 1920 fu pubblicato a Boston il libro di Edith Lang e George West *Musical Accompaniment of Moving Pictures*, in cui la questione è trattata con ampiezza di citazioni musicali e soprattutto con il chiaro intento di risolvere, una volta per tutte, i problemi concernenti l'«adeguamento estetico» del suono con l'immagine semovente del film. Come scrivono gli autori nella premessa al libro: «La funzione principale della musica che accompagna i film è quella di riflettere nella mente dell'ascoltatore il clima della scena, e di suscitare più rapidamente e intensamente nello spettatore il susseguirsi delle emozioni della storia narrata nel film».

Il «manuale» di Lang e West raccoglie e ordina un vasto materiale musicale attinto al repertorio classico e romantico (con qualche incursione in quello moderno), e classifica inoltre la produzione cinematografica per generi, così da fornire all'esecutore un'ampia gamma di possibilità, da sfruttare in tutte le occasioni offerte dal mercato. Ed individua anche qualche originale soluzione drammaturgica, come ad esempio il «silenzio» (cioè l'interruzione dell'accompagnamento musicale) laddove l'azione o la situazione drammatica lo richiede. «In presenza della morte — scrivono gli autori —, di un "primo piano" della persona deceduta, il silenzio assoluto è l'unica descrizione adeguata da un punto di vista drammatico, figurativo e musicale». Che è un modo di concepire la funzione della musica cinematografica in termini assolutamente corretti, cioè non come semplice supporto amorfo dell'immagine, ma come elemento della composizione estetica del film.

Il successo del libro di Lang e West aprì le porte ad altri manuali e repertori, come *Musical Presentation of Motion Pictures* di George Bey-

non, uscito a New York nel 1921, che si rivolgeva ai direttori d'orchestra; o come *The Orchestral and Cinema Organist* di P. K. Buckley, uscito a Londra nel 1923, che invece si indirizzava prevalentemente agli organisti.

Ma l'opera più organica e originale fu indubbiamente quella del musicista italo-tedesco Giuseppe Becce, il quale pubblicò nel 1919 a Berlino una raccolta di brani musicali, sia preesistenti sia composti appositamente da lui, cui diede il titolo di *Kinobibliothek* (nota poi con l'abbreviazione di *Kinothek*): raccolta che costituì il primo di una serie di volumi che egli andò pubblicando negli anni seguenti. In questi repertori i brani musicali erano ordinati secondo le diverse situazioni drammaturgiche, e per ogni situazione si forniva un'ampia gamma di possibilità. Sicché, con un sistema di confronti e raccordi, si potevano scegliere, di volta in volta, le musiche più adatte ai vari momenti drammatici, sì da formare una vera e propria «colonna sonora». Un sistema, questo, che lo stesso Becce, in collaborazione con Hans Erdmann, perfezionò nella successiva raccolta *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, il cui primo volume uscì a Berlino nel 1927. E sarà proprio Erdmann, considerato uno dei più importanti teorici della musica per il cinema muto, ad approfondire la questione dei rapporti fra immagine e suono, lungo una linea estetica che tendeva a sottolinearne le affinità e le divergenze sul piano della struttura formale e ritmica dei due linguaggi artistici: dai problemi del «raddoppiamento» sincronico della drammaturgia dell'immagine per mezzo della musica, all'analisi delle differenze fra l'azione interna e quella esterna della rappresentazione filmica e, di conseguenza, ai differenti impieghi della musica come supporto, o meglio come integrazione allo spettacolo.

Questioni d'un certo rilievo che troviamo anche, sebbene in termini meno espliciti e sviluppate più sul piano tecnico che su quello teorico, nel libro di Erno Rapée *Motion Picture Moods for Pianists and Organists*, pubblicato a New York nel 1924. Direttore d'orchestra in alcune importanti sale cinematografiche newyorchesi, Rapée raccolse nel suo repertorio quasi trecento brani musicali dei più diversi autori, da Beethoven a Wagner, da Chopin a Mendelssohn, da Grieg a Schumann, da Ciaikovskij a Schubert (per tacere delle romanze, delle musiche popolari, degli inni nazionali e così via) e li ordinò in ben 52 categorie, in modo da formare una specie di «casellario» tematico e drammaturgico in cui non era difficile trovare il brano più adatto per questa o quella situazione drammatica o psicologica. Era insomma, il suo, un ennesimo volume di spartiti musicali preesistenti, opportunamente scel-



ti ed eventualmente «arrangiati» per l'occasione; ma era anche — di qui la sua importanza e il suo significato storico — il più organico e razionale dei quei volumi.

Ma siamo ormai giunti alle soglie del cinema sonoro. Questi libri e repertori, questi manuali e cataloghi costituiscono il punto d'arrivo d'un percorso tecnico ed estetico che era iniziato ai tempi dei Lumière e dei loro primissimi film documentari. Sono una sorta di sistemazione e di ricapitolazione di tre decenni di prove e tentativi organici, di teorizzazioni e pratiche artistiche. Sono il frutto di un lavoro sotterraneo, misconosciuto, umile, che ha sorretto l'intera storia del cinema muto: il lavoro di migliaia di musicisti sconosciuti che, ai piedi dello schermo, nel buio della sala cinematografica, hanno tentato di dare alle immagini semoventi dei film la dimensione avvolgente della musica.

## 7. CINEMA D'AVANGUARDIA E MUSICA

Finora abbiamo parlato della musica nel cinema muto come di un complemento dello spettacolo, un supporto all'azione filmica che abbisognava nella maggior parte dei casi — per le ragioni che abbiamo illustrato — di un accompagnamento sonoro. Una musica, in altre parole, che «radoppiava» l'effetto drammaturgico secondo le esigenze dei diversi generi di spettacolo e anche del pubblico, che era continuamente mutevole, da sala a sala o da città a città. Ma è esistita anche una musica che ha stabilito con il cinema muto un rapporto estetico di diversa natura, ben più legato ai modi e alle forme dei due linguaggi. O meglio, una musica che è stata impiegata per fornire alle immagini semoventi una vera e propria struttura di sostegno formale e linguistico, ovvero una musica che è stata composta sulla base di un «ritmo» visivo che implicava di fatto la dimensione sonora.

Di questa musica si deve parlare all'interno di un più ampio discorso sulle avanguardie artistiche del Novecento, in cui anche il cinema, come appunto la musica, ha un suo posto significativo, sebbene la sua influenza sul cosiddetto cinema commerciale e spettacolare sia stata indubbiamente marginale. Ma, al di là dell'esiguità quantitativa del cinema d'avanguardia o sperimentale, che interessò pochi artisti e un pubblico d'élite, non v'è dubbio che esso, almeno sul piano delle proposte tecniche ed estetiche, ha contribuito non poco allo sviluppo del linguaggio filmico e alla sua totale affrancazione dal teatro e dalla letteratura.

In questa prospettiva è interessante ripercorrere il cammino del cinema d'avanguardia — almeno nelle sue tappe più significative — per metterne in luce gli stretti legami con la musica, non già intesa come elemento complementare dello spettacolo, quindi come «musica d'accompagnamento», ma piuttosto come struttura di riferimento, come linguaggio formalizzato che poteva offrire una serie di elementi teorici e pratici per la composizione dinamica (quindi «ritmica») del film. Perché alla base di molte ricerche e sperimentazioni nell'ambito del cinema d'avanguardia,

ed anche di non poche teorizzazioni, il discorso sulla musica è uno dei supporti fondamentali, proprio per una certa affinità dei due linguaggi, se considerati nel loro aspetto «temporale», cioè di sviluppo ritmico degli elementi segnici.

Già nei primissimi anni Dieci, parallelamente alle innovazioni operate dal futurismo e da altri movimenti dell'avanguardia artistica, soprattutto sul terreno delle arti figurative, assistiamo a una serie di interessanti incursioni nel campo del cinema, i cui risultati, per modesti che siano stati, anche a causa delle difficoltà incontrate sul piano della realizzazione pratica, sono certamente illuminanti per le indicazioni teoriche che contengono. Alludiamo in particolare ai lavori artigianali dei fratelli Bruno e Arnaldo Ginanni Corradini (in arte Bruno Corra e Arnaldo Gina), i quali si accostarono al cinema, negli anni 1910-12, per utilizzarne quelle che essi chiamarono «le possibilità cine-pittoriche». Le ricerche dei fratelli Corradini, che non sono state conservate ma di cui abbiamo conoscenza attraverso lo scritto significativamente intitolato «Musica cromatica» pubblicato da Bruno Corra nel 1912 nel suo libro *Il pastore, il gregge e la zampogna*, consistevano nel dipingere la pellicola, fotogramma per fotogramma, secondo un determinato sviluppo cromatico e formale, ispirandosi a qualche brano musicale o poetico. Ne risultavano brevi film, di pochi minuti ciascuno, in cui la successione dei colori doveva provocare nello spettatore un piacere estetico paragonabile sia alla suggestione della pittura sia a quella della musica.

Stando alle dichiarazioni di Corra, essi realizzarono nel 1911 quattro film, uno dei quali era «lo svolgimento tematico di un accordo di colore tolto da un quadro di Segantini» (dove è da notarsi l'esplicito riferimento musicale dei termini «svolgimento tematico» e «accordo di colore») ed un altro, addirittura, «una traduzione del *Canto di primavera* di Mendelssohn intrecciato con un tema preso da un valzer di Chopin» (che è, evidentemente, un film costruito sui ritmi musicali dei due brani citati). Gli altri due esperimenti si basavano, l'uno sullo studio degli effetti di quattro colori combinati a coppia, l'altro sulla «traduzione» filmica di una poesia di Mallarmé. Come si vede, si tratta di una sorta di visualizzazione cinematografica della musica, ed anche della pittura e della poesia, come in seguito faranno altri artisti e sperimentatori, da Oskar Fischinger a Norman McLaren.

Le esperienze dei Corradini nel campo del cinema, che possono rientrare nella poetica del futurismo, tutta rivolta a cogliere e a rappresentare la dinamica dei tempi moderni, e quindi a superare le barriere «statiche» delle arti tradizionali, prima fra tutte la pittura, non uscivano so-

stanziamente dall'ambito di quei tentativi di un'arte cinetica che risalivano al secolo XVII e che proprio agli inizi del Novecento avevano trovato pratica applicazione con l'organo a colori di Rimington, che sarà utilizzato da Skrjabin per il suo *Prometeo*, rappresentato nel 1911 a Mosca, con proiezioni di colori sullo schermo. Tuttavia, al di là di quelli che potevano essere i limiti oggettivi di una serie di brevi film realizzati con pochi mezzi e artigianalmente, con scarse conoscenze tecniche, e al di là anche delle similitudini e concordanze con altri procedimenti di visualizzazione della musica ottenuta con particolari strumenti meccanici, è certo che l'opera dei Corradini va ricordata come uno dei primi tentativi di utilizzare il cinema come «arte della luce» e «arte del movimento» e, per quanto ci riguarda, come «musica visiva».

Accanto a questi lavori, la cui perdita non ci consente una analisi più particolareggiata, si pongono i tentativi del pittore Léopold Survage di creare quello che egli chiamò, con esplicito riferimento alla musica, *Le rythme coloré*, come risulta dall'articolo del medesimo titolo da lui pubblicato nel 1914 sulla rivista di Apollinaire «*Les Soirées de Paris*» e dagli schizzi preparatori per un film «astratto» che purtroppo non fu realizzato per il sopraggiungere della prima guerra mondiale. Quest'arte autonoma, ottenibile con l'impiego del cinema, lontana sia dalla pittura sia dalla musica, a cui tuttavia si richiama, è descritta sommariamente nell'articolo citato in questi termini: «Il ritmo colorato non è affatto un'illustrazione o un'interpretazione di un'opera musicale. E' un'arte autonoma, anche se si fonda sugli stessi dati psicologici su cui si fonda la musica». Per Survage l'elemento fondamentale di questa nuova arte è la «forma visiva colorata», che ha «una funzione analoga a quella del suono nella musica». Nel progetto di Survage i colori e le forme, le linee e le superficie, si muoveranno, si intersecheranno, daranno vita a un balletto puramente visivo e astratto, secondo un ritmo prestabilito che comporta una suddivisione del tempo filmico in unità minime (come in uno spartito musicale). La dinamica virtuale della pittura cubista — di cui Survage era un rappresentante — diventa in tal modo «reale» in un'opera cinematografica, di cui è rimasto, come si è detto, soltanto il progetto e la formulazione teorica di base.

Non è chi non veda in questi tentativi, magari ingenui e per molti aspetti primitivi, una linea di tendenza che considerava il cinematografo non già uno «spettacolo», debitore in pari misura del teatro e della letteratura, ma un linguaggio autonomo, in cui gli elementi strutturali ricavabili dalla pittura (le forme e i colori) e dalla musica (il ritmo) avrebbero potuto fondersi in una superiore unità formale. Una fusione tecnica ed este-

tica che presupponeva l'esistenza di un «meccanismo» di produzione delle immagini, e dei loro movimenti sulla superficie dello schermo, indipendente dalle facoltà sue proprie di riproduzione della realtà fenomenica. Come se il cinema dovesse darci, non già l'immagine del reale riprodotto per mezzo della fotografia dinamica, ma una nuova immagine spazio-temporale, il cui significato estetico nasceva dalla combinazione delle linee, dei colori, dei ritmi visivi. Un po' come avviene nella musica, in cui i suoni, disposti l'uno accanto all'altro secondo principi melodici e armonici, e sorretti da una scansione ritmica predefinita, sono essi stessi portatori di senso.

In questa prospettiva artistica il cinema diventava un semplice strumento tecnico per creare una sorta di «pittura in movimento» (in effetti veniva impiegata soprattutto la tecnica dell'animazione che consentiva di costruire le immagini semoventi ad una da una). E come tale perdeva la sua funzione di riproduzione della realtà per assumere quella, ben più interessante sul piano teorico, di produzione di una realtà «altra», quella che possiamo definire puramente «cinetica».

E' chiaro che, impostato il lavoro cinematografico soprattutto sul piano della costruzione di ritmi visivi, le relazioni fra immagini e suoni, o meglio fra la struttura formale del movimento dell'immagine e la struttura compositiva della musica, si andarono facendo sempre più strette. Non pochi artisti, poeti, pittori, che si accostarono al cinema per utilizzare una tecnica che consentisse il superamento della staticità della pittura e delle tradizionali arti della visione, si interessarono direttamente o indirettamente anche di musica. Nel senso che compresero immediatamente che lo sviluppo dinamico delle forme e dei colori sulla superficie dello schermo implicava necessariamente un tracciato di supporto cadenzato su ritmi e misure, su tempi e battute, molto simile a quello musicale. Di qui il tentativo di comporre delle vere e proprie «partiture filmiche»; di qui l'uso abbondante e diffuso di termini musicali, come «sinfonia», «orchestra», «ritmo», «melodia», «opera», «tema», «variazione», «balletto», «studio» ecc. per designare questo o quel film, questo o quell'esperimento cinematografico.

E' molto significativo per il nostro discorso, ad esempio, che due pittori espressionisti e poi dadaisti come il tedesco Hans Richter e lo svedese Viking Eggeling, che alla fine degli Anni Dieci vollero sviluppare la loro pittura in senso dinamico, si siano interessati di musica e abbiano intitolato i loro esperimenti usando una terminologia prettamente musicale. Sia Eggeling sia Richter erano giunti, per strade diverse e partendo da principi estetici ed etici differenti, a risultati sostanzialmente analo-

ghi. La pittura «da cavalletto» non li soddisfaceva più ed essi avevano indirizzato le loro ricerche tecnico-espressive verso un superamento della staticità pittorica, verso la realizzazione di una vera e propria «pittura dinamica». Essi realizzarono contemporaneamente, ma indipendentemente, dei «rotoli», lunghe strisce di carta in cui il segno pittorico si sviluppava non chiuso in una dimensione statica e temporale prefissata — come nella pittura tradizionale —, ma aperto alle suggestioni del ritmo. Questi «rotoli», che pure sono ancora «statici», prefigurano, con il loro carattere di «spartiti pittorici» costruiti secondo le regole della composizione musicale applicata ai segni e alle linee anziché ai suoni, i film che essi realizzeranno a partire dal 1921, dopo alcuni anni di collaborazione in campo pittorico.

Alla base del loro incontro e della loro collaborazione sta la musica intesa come arte non tanto dei suoni quanto dei ritmi, cioè come arte del movimento per eccellenza; e in comune avevano, ad esempio, la frequentazione della musica di Bach, mediatore Ferruccio Busoni. Sui «rotoli» le figure — secondo Hans Arp — «si ingrandivano, si dividevano si moltiplicavano, si spostavano, organizzandosi in costruzioni imponenti che evocavano l'architettura delle forme vegetali». Lo sviluppo ritmico di queste forme non poteva prendere corpo che sullo schermo cinematografico. Solo il cinema infatti — in particolare il cinema d'animazione — avrebbe consentito di trasportare il contrappunto visivo dei «rotoli», virtualmente dinamico ma ancora statico, sul piano dell'autentica dinamica delle forme. Nel passare dalla pittura al cinema, sia pure dopo non poche difficoltà anche tecniche, tanto Eggeling quanto Richter scopriranno i caratteri peculiari di un nuovo linguaggio espressivo, che con la pittura e con la musica non ha più nulla a che fare, anche se dell'una e dell'altra è debitore: un linguaggio autonomo, le cui regole, possibilità, strutture proprio Eggeling e Richter contribuiranno a determinare, chiarire, analizzare.

Nel 1921 il film di Richter *Rhythmus 21* e quello di Eggeling *Horizontal-vertical Orchestra* (purtroppo perduto) documentavano le due direzioni di ricerca della dinamizzazione della forma pittorica perseguite negli anni precedenti con i «rotoli»: da un lato la trasformazione delle superficie, il loro intersecarsi, ingrandirsi, ridursi, alternarsi secondo un ritmo «musicale» (ma privo del supporto dei suoni: i film erano infatti «muti») basato sulla successione di tempi lunghi e brevi, più melodico che armonico ma non privo di elementi contrappuntistici; dall'altro lo sviluppo tematico della linea sulla falsariga della composizione polifonica con l'intrecciarsi dei motivi segnici, il sovrapporsi delle linee melodiche,

i ritorni e le variazioni. Al primo *Rhythmus* seguirono, nel 1923 e nel 1925, il *Rhythmus 23* e il *Rhythmus 25*, in cui Richter approfondì i temi dello sviluppo dinamico delle forme geometriche, inserendovi anche disegni lineari, sicché la composizione risultò più complessa e articolata. In seguito egli si allontanò dal campo, fino allora privilegiato, delle forme geometriche e dei rapporti ritmico-figurativi tra le superficie, per affrontare il più vasto settore della «visualità» cinematografica. Passando dal cinema d'animazione al cinema «dal vero» (con *Filmstudie* del 1926 o con *Vormittagsspuk* del 1927, ad esempio), abbandonando la raffigurazione astratteggiante per quella «realistica», Richter sviluppò il suo discorso tecnico-estetico senza rinunciare alle esigenze iniziali. Alla base infatti era sempre il ritmo: le immagini, le sequenze erano costruite secondo precise regole dinamiche, di tipo musicale, anche se spesso il motivo di partenza poteva essere casuale.

Dal canto suo Eggeling risolse eccellentemente i problemi della dinamica del segno grafico e ottenne risultati espressivi sorprendenti nell'unico suo film pervenutoci, la *Diagonal Symphonie* presentata a Berlino nel 1925 (anno della morte dell'autore). In poco meno di otto minuti Eggeling sviluppa ritmicamente e figurativamente una serie di temi segnici elementari, sfruttando tutte le possibilità che la dinamica cinematografica gli offriva. In *Diagonal Symphonie* la pittura in movimento diventa autentico cinema, cioè forma autonoma determinata da precise e originali regole compositive. Sotto questa luce il lavoro di Eggeling esce dai confini del cinema astratto e d'animazione per porsi come testo non trascurabile di teoria cinematografica applicata.

Lungo questa strada, sebbene con differenze non trascurabili sul piano teorico e su quello tecnico, si mossero allora altri pittori e artisti che videro nel cinema un mezzo eccellente per superare la staticità della pittura e al tempo stesso per realizzare una sorta di musica visiva (cioè per gli occhi anziché per le orecchie). Ad esempio Walter Ruttmann, autore di una serie di film astratti realizzati fra il 1921 e il 1925, intitolati *Opus I, II, III, IV*, in cui il ritmo delle immagini, che sviluppano all'interno una serie di movimenti di forme e linee, è cadenzato sulla musica. La quale, benché non si senta (anche questi film sono muti, ma prevedevano un accompagnamento musicale in sala) tuttavia permea di sé l'intera composizione visiva e dinamica, come avverrà per gli altri film di Ruttmann, i cui titoli rimandano esplicitamente alla musica: *Berlin, Symphonie einer Großstadt* del 1927 e *Melodie der Welt* (La melodia del mondo) del 1929.

La lezione di Ruttmann fu proseguita, su basi più rigorose e con risultati artistici di notevole valore, da un suo allievo, il pittore Oskar Fischin-

ger, che realizzò una serie di *Studii* cinematografici in cui la musica costituiva la struttura portante della composizione figurativa, non però quale stimolo a una fruizione del film inteso come illustrazione della musica — la maggior parte delle sue opere sono sonore, realizzate fra gli Anni Venti e gli Anni Quaranta, e impiegano come supporto brani musicali noti e meno noti, da Brahms a Dukas a Nicolai a Mozart sino al Terzo Concerto Brandeburghese di Bach nel bellissimo *Motion Painting N.1* del 1947 —, ma come elemento formale parallelo all'immagine filmica, la cui costruzione seguiva sia all'interno del quadro sia nel rapporto con le altre immagini (attraverso il montaggio) un tracciato simile a quello basato sulle leggi dell'armonia e del contrappunto. Con Fischinger il concetto stesso di «musica visiva», che è alla base della speculazione estetica e della attività sperimentale di parecchi artisti dell'avanguardia storica, trovò un'applicazione estremamente rigorosa e una continuità nel tempo tale da superare ampiamente i confini cronologici del cinema d'avanguardia come si sviluppò e si affermò nel corso degli Anni Venti.

In quest'ambito di ricerche si può collocare anche l'opera teorica e pratica di Germaine Dulac, la quale si assunse il compito di promuovere la realizzazione di quella che chiamò la «cinematografia integrale», libera da ogni condizionamento della letteratura e del teatro, costruita su nuove leggi ritmiche che si richiamavano alle leggi della musica. Più che con i suoi film, che furono di vario genere e di valore diseguale — dal narrativo al drammatico, dal film sperimentale a quello d'avanguardia —, è con i suoi scritti che ella approfondì il discorso sulla «musica visiva», sviluppando un concetto che in Francia aveva già espresso il musicologo Emile Vuillermoz quando, nel 1919, aveva scritto: «La composizione cinematografica obbedisce senza dubbio alle leggi segrete della composizione musicale. Un film si scrive e si orchestra come una sinfonia. Le frasi luminose hanno il loro ritmo». Che era poi un'interpretazione dell'arte cinematografica che non molto differiva da alcune proposizioni contenute nella teoria estetica di Ricciotto Canudo e di altri intellettuali che in quegli anni si erano accostati al cinema.

Più interessanti e stimolanti, e certamente più geniali e validi sul piano artistico, risultarono due film realizzati nel 1924, in cui il rapporto fra immagine e suono, o meglio fra ritmo visivo e ritmo musicale, costituiva un elemento centrale della composizione formale. Si tratta di *Le ballet mécanique*, unica opera cinematografica del pittore Fernand Léger, e di *Entr'acte* di René Clair, realizzato come intermezzo del balletto *Relâche* di Francis Picabia su musica di Erik Satie. Nel primo caso la ricerca di Léger era rivolta soprattutto ad evidenziare l'«oggetto», a dargli

una vita autonoma. Come scrisse egli stesso: «Ho preso degli oggetti molto comuni che ho trasposto sullo schermo dando loro una mobilità e un ritmo molto voluti e molto calcolati», come a sottolineare il carattere appunto di «balletto» del suo film, in cui gli oggetti prendevano il posto dei danzatori e il ritmo del montaggio sostituiva quello della musica. Ed è naturale che, ispirandosi al *Ballet mécanique*, un musicista d'avanguardia e provocatorio come George Antheil compose allora una partitura per otto pianoforti, pianola, xilofono e percussioni, in cui tutti gli elementi spazio-dinamici del film di Léger trovano una sorta di corrispettivo sonoro. Quanto ad *Entr'acte*, esso fu concepito come un'opera dadaista, tutta basata sul ritmo assurdo di immagini «in libertà», unite fra loro da un tenue filo narrativo e soprattutto da un abile montaggio che riusciva a dare a quelle immagini una giustificazione estetica. In quest'ambito di esplicita provocazione dadaista, anche la musica di Satie, che sorreggeva l'intero spettacolo di *Relâche*, pare legarsi alle immagini di Clair in una maniera che potremmo definire «indissolubile», nel senso che c'è un continuo rimando dall'occhio all'orecchio, come se le inquadrature che passano sullo schermo sollecitino quei suoni, e questi, a loro volta, suggeriscano quelle immagini.

Il discorso potrebbe continuare con altri casi analoghi, anche se certamente meno significativi; ma sarebbe un discorso che esce dai confini di questa breve trattazione generale. Qui si è voluto in primo luogo sottolineare l'esistenza di una produzione cinematografica, minoritaria e con poca circolazione, che ebbe tuttavia un'importanza non trascurabile nella storia dei rapporti fra cinema e musica. E poi accennare alla questione di fondo di tali rapporti, cioè alla loro natura intrinseca, alle affinità dei due linguaggi, ai problemi concernenti la loro struttura formale. Una questione che altri artisti affronteranno in seguito, quando l'avvento del sonoro porrà tutta una serie di problemi, pratici e teorici, che troveranno diverse soluzioni o potranno, a loro volta, altre questioni; ma che non è difficile far risalire alle ricerche e alle sperimentazioni degli artisti che abbiamo citato e di altri che appartengono all'avanguardia storica.

## 8. VERSO IL CINEMA SONORO

Accanto ai movimenti d'avanguardia, che tentarono di indagare, come si è visto, la natura stessa del cinema come linguaggio e le sue affinità col linguaggio musicale, si andò sviluppando negli Anni Venti, proprio alle soglie del sonoro, un cinema spettacolare che, da un lato, fece proprie alcune ricerche avanguardistiche al fine di elaborare una sorta di grammatica e di sintassi filmiche che dessero allo spettacolo una dignità artistica inequivocabile, dall'altro recuperò i più validi risultati raggiunti nel decennio precedente in direzione di una loro integrazione nella nuova dimensione linguistica. Le ragioni di questo duplice sviluppo sono da ricercare in pari misura sul versante dell'arte e su quello dell'industria. Nel senso che, a fianco delle sperimentazioni e delle innovazioni dei singoli artisti — registi e fotografi, sceneggiatori e attori —, i quali raggiunsero un alto livello di espressione formale, ci furono ragioni chiaramente industriali e commerciali a determinare talune scelte tecniche, questa o quella invenzione spettacolare.

Innanzitutto è bene ricordare che, dopo la prima guerra mondiale e per tutti gli Anni Venti, tanto negli Stati Uniti quanto in Europa — soprattutto in Germania e in Francia —, la produzione cinematografica si allargò a macchia d'olio interessando un pubblico sempre più vasto, o meglio diverse categorie di spettatori che richiedevano, di fatto, una diversificazione dei prodotti. Sale eleganti e sale di periferia, pubblico delle «prime» e pubblico popolare, spettacoli raffinati e spettacoli di facile consumo: l'universo cinematografico si era ormai articolato in diverse branche, ognuna delle quali poteva e doveva avere un proprio sbocco commerciale. Di qui, non soltanto la prosecuzione e lo sviluppo dei modelli collaudati negli anni precedenti, adatti al consueto pubblico popolare del cinema delle origini, ma anche l'inizio di una nuova produzione che si avventurasse lungo le strade battute dagli artisti più coraggiosi e innovatori.

Cosicché coesistevano e proliferavano parallelamente film dei più di-

versi generi, adatti ai più diversi pubblici. Di conseguenza, da un lato si continuava la vecchia prassi della musica d'accompagnamento, più o meno codificata dai repertori che si andavano pubblicando un po' ovunque; dall'altro, non pochi musicisti, anche di valore, vollero avventurarsi nella non facile impresa di comporre per il cinema. Che era, oltre tutto, un'impresa certamente redditizia, quindi allettante, anche se magari poco gratificante sul piano dell'arte e del successo di critica. In questo senso, si assistette a una sorta di chiamata a raccolta dei musicisti, per lo più nell'ambito del varietà, del teatro d'operetta, della musica leggera e del cabaret, che videro nel cinema, al tempo stesso, una nuova fonte di guadagno ed anche, in certi casi, un interessante terreno di sperimentazione linguistica.

Non è possibile, in questa sede, né forse è opportuno ed utile enumerare le decine e decine di compositori che in quegli anni, ed anche dopo (con l'avvento del sonoro), si dedicarono alla pratica della musica cinematografica; né è interessante citare decine e decine di film che ebbero una loro propria partitura, anche se — come spesso accadeva, già l'abbiamo detto — quella partitura sarebbe poi stata eseguita soltanto alla «prima» o in alcune prestigiose sale delle grandi città. Si deve tuttavia ricordare che, in attesa che ragioni commerciali più che artistiche portassero (come vedremo) alla ricerca, all'invenzione, alla pratica e alla diffusione di quella che sarà chiamata la «colonna sonora», lo spettacolo cinematografico continuava ad essere uno spettacolo «audio-visivo», anzi lo era certamente più di prima, non foss'altro perché la maggior parte delle sale, anche quelle periferiche e popolari, disponevano ormai di un pianista od organista fisso, se non addirittura di un piccolo complesso orchestrale.

Ciò comportava che, direttamente o indirettamente, in ogni progetto cinematografico la presenza della musica, come elemento drammaturgicamente rilevante, andava prevista. Nel senso che, sebbene non tutti i film disponessero di una propria partitura musicale, la stessa pratica più che ventennale dell'accompagnamento in sala forniva una sorta di supporto sonoro «obbligato», di cui si poteva, o forse di doveva, tener conto. In questa prospettiva sarebbe interessante, ad esempio, studiare alcuni film muti, certe soluzioni formali delle inquadrature o ritmiche del montaggio, o certe scelte di recitazione e di movimenti degli attori, alla luce d'una presunta e presumibile funzione drammaturgica e narrativa della musica d'accompagnamento. Ne verrebbe fuori, probabilmente, una diversa concezione del ritmo, un più preciso uso delle didascalie, in una parola una lettura critica più aderente al testo d'origine.

In ogni caso, la tradizione ormai consolidatasi di proiettare i film nelle sale accompagnati dalla musica, da un lato spingeva necessariamente i produttori ad escogitare un sistema meno precario ed artigianale per «legare» ad un certo film una certa musica, dall'altro offriva ai musicisti, soprattutto ai giovani compositori, l'occasione di cimentarsi in un campo che poteva consentir loro una certa libertà e un minimo di «sperimentazione». Così si giunse, alla fine degli Anni Venti, alla realizzazione della colonna sonora, che non soltanto avrebbe ovviamente soppiantato l'accompagnamento musicale in sala, ma avrebbe anche posto una serie di problemi tecnici ed artistici che concernevano direttamente il linguaggio filmico e le sue possibilità espressive. Ma al tempo stesso si arrivò a una pratica diffusissima di musica cinematografica per ogni opera significativa (dal punto di vista artistico e commerciale), in cui la funzione del compositore andava prendendo un posto sempre più importante, anche se non sempre riconosciuto.

Negli Stati Uniti, per citare solo qualche caso particolarmente rilevante, la lezione di Griffith portò i suoi frutti cospicui. Lo stesso Griffith realizzò alcuni film importanti nei primi Anni Venti che, come abbiamo già ricordato, avevano una loro partitura musicale, in parte controllata dallo stesso regista. E così fecero altri autori di rilievo, da Cecil DeMille a Eric von Stroheim a Raoul Walsh a Allan Dwan, per non parlare delle decine di film il cui successo di critica e di pubblico si dovette anche, probabilmente, alla loro musica d'accompagnamento. Pensiamo alle partiture musicali di Erno Rapee per *The Iron Horse* (Il cavallo d'acciaio, 1924) di John Ford e per *What Price Glory* (Gloria, 1926) di Walsh (quest'ultima in collaborazione con Carl Elinor); a quelle di Hugo Riesenfeld per i due film di DeMille *The Volga Boatman* (Il battelliere del Volga, 1926) e *The King of Kings* (Il Re dei re, 1927); a quella di J.S. Zamecnik per *The Wedding March* (Marcia nuziale, 1927) di Eric von Stroheim.

Anche in Europa la situazione presentava i medesimi caratteri di «spettacolarità», con film, soprattutto francesi e tedeschi, che si facevano ammirare, oltreché per la grandiosità della messinscena, anche per la musica d'accompagnamento. Le principali sale delle grandi città erano infatti attrezzate all'uopo, con orchestre o complessi musicali d'una certa importanza, e parecchi compositori si accostavano ormai al cinematografo senza falsi pudori e reticenze. Come anni prima letterati e commedionisti, romanzieri e gente di teatro non avevano disdegnato di collaborare con i «cinematografi» per la nascita e lo sviluppo dello spettacolo cinematografico, così ora anche i musicisti entravano a pieno diritto nel-

le maestranze artistiche del cinema e contribuivano, da par loro, alla buona riuscita dello spettacolo.

Non va dimenticato il fatto che, negli Anni Venti, la produzione cinematografica, non solo quella hollywoodiana, ormai codificata per generi e categorie secondo i presupposti industriali e commerciali dello *star system* e dello *studio system*, ma anche quella europea ricca di proposte variegata, si rivolgeva a un pubblico estremamente vario, appartenente alle diverse classi sociali, a diversi livelli di cultura e di interessi, pronto a recepire la vasta gamma delle possibilità che il linguaggio delle immagini semoventi offriva. Di qui la molteplicità dei generi cinematografici e dei livelli artistici raggiunti, di qui anche la varietà e la difformità artistica delle moltissime partiture scritte per l'occasione. Per non parlare della pratica, operante nella maggior parte dei casi, degli accompagnamenti musicali basati ancora sulla improvvisazione del pianista di turno o sull'uso dei repertori, di cui abbiamo fatto ampio cenno in un precedente paragrafo.

E tuttavia, come già negli Stati Uniti, anche in Europa il nuovo *status* del film come spettacolo di buon livello artistico e di facile successo mondano attirava l'attenzione e l'interesse di quei musicisti colti che vedevano nel cinematografo una possibile nuova dimensione della «musica di scena». Una musica che, a differenza di quella per il teatro, poteva avere nuove e diverse occasioni di «libertà espressiva» per la più stretta affinità fra i due linguaggi, quello musicale e quello cinematografico, uniti fra loro da un elemento ritmico di base, di cui ci siamo occupati precedentemente.

E' significativo, ad esempio, che in Francia musicisti come Darius Milhaud, Arthur Honegger, Jacques Ibert e altri si siano occupati di musica cinematografica a partire proprio dagli Anni Venti. Milhaud compose nel 1923 la partitura per il film *L'inhumaine* di Marcel L'Herbier, uscito in Italia col titolo di *Futurismo*. In seguito collaborò ancora con L'Herbier per *La citadelle du silence* (La cittadella del silenzio, 1937) con una musica scritta a quattro mani con Honegger, e per *La tragédie impériale* (Rasputin, 1938). A lui si deve anche il bellissimo commento musicale del film di André Malraux *Espoir*, girato in Spagna fra il 1938 e il 1939 e uscito allora col titolo di *Sierra de Teruel*. Quanto a Honegger, il suo contributo alla riuscita spettacolare dei due film grandiosi e magniloquenti di Abel Gance *La roue* (La rosa sulle rotaie, 1922) e *Napoléon* (1927) è fuori dubbio. Le sue partiture furono allora ammirate proprio per l'aderenza drammaturgica alle scene e sequenze di Gance, regista quant'altri mai affascinato dal ritmo delle immagini e dagli effetti di montag-

gio. Questo senso prettamente «cinematografico» e ritmico della musica di Honegger lo ritroviamo nel corso degli Anni Trenta, quand'egli scrive le partiture per *Les misérables* (I miserabili, 1933) di Raymond Bernard, per *Crime et châtiment* (Delitto e castigo, 1935) di Pierre Chenal, per *Angèle* (1935) di Marcel Pagnol, per *Mademoiselle Docteur* (1937) di Georg Wilhelm Pabst e parecchi altri film interessanti, ma soprattutto per *Rapt* (1934) di Dimitri Kirsanoff e per *L'idée* (1934) di Bertold Bartosch, ancora in parte legati all'avanguardia. Infine a Ibert si deve l'accompagnamento musicale di *Un chapeau de paille d'Italie* (Un cappello di paglia di Firenze, 1927) di René Clair, una delle più belle commedie cinematografiche del tempo. Un accompagnamento musicale che costituisce la base di partenza per un lavoro attento e significativo che Ibert svilupperà negli anni del sonoro con le ottime partiture per *Don Quichotte* (1933) di Pabst — forse la sua più bella composizione cinematografica —, per *L'homme de nul part* (Il fu Mattia Pascal, 1937) di Chenal, *La charrette fantôme* (Il carretto fantasma, 1938) di Julien Duvivier, *Panique* (Panico, 1946) ancora di Duvivier, e soprattutto *Macbeth* (1948) di Orson Welles, uno dei suoi risultati più stimolanti e suggestivi.

Anche in Germania l'intensificarsi della produzione a Berlino, vera capitale del cinema europeo di quegli anni, contribuì allo sviluppo parallelo della musica per film, che venne acquistando, prima dell'avvento del sonoro, un peso non indifferente. Si pensi a un film come *Die Nibelungen* (1923) di Fritz Lang, presentato nelle due parti *La morte di Sigfrido* e *La vendetta di Crimilde*, per il quale Gottfried Huppertz fornì un commento musicale basato sull'utilizzazione e sull'arrangiamento di temi wagneriani. Si pensi anche a *Metropolis* (1927), sempre di Lang — uno dei film più colossali e «mitici» della storia del cinema, non solo tedesco —, che fu presentato accompagnato dalla musica originale dello stesso Huppertz. E ciò vale per il delizioso film di *silhouettes animates* *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (Il principe Achmed, 1926) di Lotte Reiniger, un eccellente successo artistico dell'epoca, dovuto anche alla musica appositamente composta da Wolfgang Zeller, autore anche delle partiture di *Melodie der Welt* (La melodia del mondo, 1929), il grande film documentario «sinfonico» di Walter Ruttmann, di *Vampyr, ou L'étrange aventure de David Grey* (1931) di Carl Theodor Dreyer, di *Die Herrin von Atlantis* (Atlantide, 1932) di Pabst e di altri film tedeschi degli Anni Trenta. Né si dimentichi il contributo di Giuseppe Becce, che in quel tempo collaborò con alcuni dei più noti registi tedeschi, da Lupu-Pick per *Scherben* (La rotaia, 1923) a Lang per *Der müde Tod* (Destino, 1923), a Friedrich Wilhelm Murnau per *Der letzte Mann* (L'ultima risata, 1924) e per

*Tartüff* (Tartufo, 1926); e in seguito compose le colonne sonore di *Das blaue Licht* (La bella maledetta, 1932) di Leni Riefenstahl, *Ekstase* (Estasi, 1935) di Gustav Machaty e della maggior parte dei film di Luis Trenker, da *Der Rebell* (Il grande agguato, 1932) a *Condottieri* (1937) a *Liebesbriefe aus dem Engadin* (Lettere d'amore dall'Engadina, 1938). Ma soprattutto si ricordi la splendida partitura di Maurice Jaubert — un musicista francese sul quale torneremo — per il film tedesco *Die wunderbare Lüge der Nina Petrowna* (Nina Petrowna, 1929) di Hanns Schwarz.

La situazione non era molto diversa negli altri paesi europei, in cui tuttavia la produzione cinematografica era calata qualitativamente e quantitativamente dopo la fine della prima guerra mondiale. Una produzione spesso di riporto, ripetitiva o tecnicamente insufficiente, che faticava a reggere la concorrenza statunitense, tedesca, francese. Ma ormai ci si avviava verso il cinema sonoro, che avrebbe di lì a qualche anno rivoluzionato gli stessi metodi di produzione e, al tempo stesso, rinvigorito alcune cinematografie nazionali. La musica per film, giunta all'apice del suo sviluppo tecnico e artistico, in un periodo in cui il linguaggio cinematografico era puramente visivo, doveva cedere il posto a una nuova musica «a programma», questa volta integrata in una colonna sonora composta, oltretutto di suoni, anche di voci e di rumori: una nuova musica per un nuovo cinema.

## 9. IL CASO EJZENŠTEJN-MEISEL

Prima di affrontare la questione del cinema sonoro, sul piano storico e su quello estetico, può essere interessante soffermarsi su un particolare caso di collaborazione fra regista e musicista. Un caso riportato alla luce in anni recenti, quando i problemi dei rapporti fra cinema e musica sono tornati ad essere argomento di indagini generali e particolari sui diversi versanti della teoria e della tecnica, dell'arte e della professione. Si tratta della fattiva collaborazione del musicista tedesco Edmund Meisel e del regista sovietico Sergej M. Ejzenštejn in occasione della presentazione in Germania, a Berlino nel 1926, del film *Bronenosec Potëmkin* (La corazzata Potëmkin).

Senza entrare nella cronaca di tali rapporti e nell'analisi delle molteplici questioni concernenti il film e il suo commento musicale, alla luce delle teorie di Ejzenštejn, dei suoi precedenti lavori sul cinematografo come nuovo linguaggio artistico, nonché dei contributi dello stesso Meisel alla «musica di scena» con le sue collaborazioni col «Teatro politico» di Erwin Piscator, è opportuno segnalare quegli aspetti dell'incontro fra Ejzenštejn e Meisel che bene riflettono la più generale questione delle interrelazioni suono-immagine. Perché è proprio il lavoro condotto sul *Potëmkin* — e i risultati indubbiamente interessanti e originali ottenuti allora — che offre non pochi spunti per un discorso articolato e propositivo sull'intera materia. Un caso insomma, quello della collaborazione Ejzenštejn-Meisel, che può essere considerato, al di là dei limiti obbiettivi di tale esperienza, uno dei migliori esempi di musica cinematografica negli anni del cinema muto.

Qualche informazione è opportuna. Ejzenštejn si trattenne a Berlino dal 18 marzo alla metà di aprile del 1926, ma la «prima» berlinese del *Potëmkin* con la musica di Meisel si tenne all'Apollo Theater solo il 29 aprile. Ejzenštejn cioè non poté assistere a quella proiezione, né quindi poté giudicare allora il valore e il carattere della musica, ma ebbe tuttavia contatti col compositore «in una relazione produttiva e in una collaborazione amichevole» (come egli stesso ricordò), e Meisel a sua volta, a seguito di que-



sti contatti, ebbe quattordici giorni di tempo per scrivere la sua partitura per l'edizione tedesca del film, accorciata dopo gli interventi censori.

Partendo da questi dati di cronaca, e volendoli usare in certo senso con funzione emblematica, possiamo dire che in quel mese di aprile del 1926 si compì una sorta di «miracolo», nel senso che ci fu l'incontro e l'integrazione di due idee di «musica a programma», che daranno origine non soltanto a un'opera di straordinario valore artistico e propositivo, ma anche a una successiva elaborazione tanto teorica quanto pratica, che vedrà in prima fila proprio Ejzenštejn e, almeno in parte (a causa della sua morte prematura avvenuta nel 1930), anche Meisel. Alla base c'era, in altre parole, la questione fondamentale dell'interazione e integrazione fra suono e immagine, cioè della struttura della cosiddetta «musica da film» e, non foss'altro come linea di tendenza futura, della composizione filmica. In sostanza un incontro, quello fra Ejzenštejn e Meisel, che segnò una tappa fondamentale per la storia della musica cinematografica e del cinema sonoro, ben al di là del successo di critica e di pubblico del *Potëmkin* o della successiva collaborazione fra i due in *Oktjabr'* (Ottobre, 1927-28). In quanto, tornando retrospettivamente a quell'evento e studiandone le modalità e i risultati, non è difficile coglierne la reale portata rivoluzionaria, come di un testo di riferimento, aperto a ogni indagine teorica e a ogni sperimentazione pratica, cui è opportuno rifarsi di continuo.

Al *Potëmkin*, girato nel 1925, Ejzenštejn era giunto dopo un paio d'anni di intenso lavoro in teatro e in cinema ed alcune incursioni nel campo della teoria teatrale e cinematografica. Pur non entrando direttamente nella questione dei rapporti fra immagini e suoni, e toccando solo di sfuggita i problemi della composizione filmica in relazione a una possibile similitudine o affinità con la composizione musicale, era chiaro, fin da quei primi scritti e quei primi saggi di regia teatrale e cinematografica, che Ejzenštejn era particolarmente interessato alle interazioni fra le varie arti e alle possibilità offerte dal nuovo mezzo — il cinema — di coagulare precedenti esperienze estetiche e pratiche artistiche in una nuova forma poli-espressiva.

Dal canto suo Edmund Meisel aveva accettato di collaborare con Ejzenštejn per la musica del *Potëmkin* e aveva scritto la sua partitura in due settimane, con gli eccellenti risultati di cui tutti parlarono, perché anch'egli aveva dietro le spalle una serie di lavori musicali strettamente connessi con lo spettacolo, in particolare col teatro. A contatto con Erwin Piscator, il grande regista e teorico teatrale che in quegli anni andava rivoluzionando le scene tedesche e poneva le basi per un radicale rinnovamento del palcoscenico e della stessa nozione di «teatro», il musicista Meisel aveva sperimentato nuove forme musicali, o meglio aveva mes-

so a frutto per il suo lavoro di compositore quelle nuove tecniche miste di teatro, cinema, musica, che Piscator normalmente usava nei suoi spettacoli. Non solo ma, a partire dal 1925, aveva cominciato a scrivere su «Film-Kurier» proprio di «musica da film», affrontando, di volta in volta, problemi tecnici, estetici, critici concernenti la pratica dell'accompagnamento musicale dei film muti, proponendo anche soluzioni nuove nell'ottica di un diverso rapporto fra immagini e suoni.

Insomma i due artisti — l'Ejzenštejn giunto a Berlino sulle onde della fama del *Potëmkin* e il Meisel reduce dai successi musicali degli spettacoli di Piscator — non potevano che intendersi. La loro collaborazione, favorita dalla comune militanza politica e dalla reciproca stima raccolta negli ambienti della sinistra intellettuale berlinese, non poteva che produrre ottimi risultati, soprattutto tenendo conto del fatto che tanto l'uno quanto l'altro erano particolarmente interessati a trovare la giusta strada per ottenere quella integrazione dialettica fra ritmi visivi e ritmi musicali, fra sequenze filmiche e frasi melodiche, fra immagini e suoni, che avrebbe conferito agli uni e agli altri una nuova dimensione espressiva. Si trattava, in altre parole, di sperimentare sulle inquadrature del *Potëmkin*, sul suo montaggio rigorosamente calibrato per ottenere determinati effetti drammaturgici, un «accompagnamento» musicale che perdesse la sua funzione di puro e semplice «riempitivo» sonoro per assumere quella di contrappunto musicale alle immagini visive.

L'analisi dello spartito in parallelo con l'analisi del film, battuta per battuta, inquadratura per inquadratura, consente di studiare la natura funzionale di questo contrappunto e di coglierne le diverse formulazioni tecniche. Sia che Meisel impieghi gli accordi, le dissonanze, le sincopi o le iterazioni per rafforzare la dinamicità delle inquadrature, in una sorta di raddoppiamento dell'effetto drammaturgico e spettacolare, sia che sottolinei la tensione interna del dramma attraverso un evidente contrasto semantico fra immagini e suoni, sia infine che dia ai singoli personaggi — o meglio alle singole categorie e gruppi di personaggi (i marinai, gli ufficiali, il popolo di Odessa ecc.) — una propria figurazione musicale e ritmica in sintonia con i caratteri visivi dei medesimi, c'è sempre evidentissimo un intento di integrazione dialettica fra i due diversi materiali artistici: le immagini e i suoni. E' come se il compositore, di fronte a un testo visivo ineccepibile, costruito secondo un progetto formale d'un rigore assoluto — sul quale lo stesso Ejzenštejn avrà occasione di tornare più volte, con puntuali precisazioni e commenti, nel corso delle sue speculazioni teoriche —, si sforzasse di trovarne un corrispettivo musicale, altrettanto rigoroso e ineccepibile.

Non è possibile in questa sede analizzare partitamente i due testi nei loro reciproci interscambi semantici. Basti dire che le diverse tecniche del contrappunto, del *Leitmotiv*, dello sviluppo melodico, del ritmo sincopato — tecniche che, per estrapolazione terminologica, è possibile riscontrare nella composizione filmica del *Potëmkin* (ed Ejzenštejn ne era, o ne sarebbe stato, perfettamente consapevole) —, sono impiegate al tempo stesso con grande disinvoltura (fuori cioè da schematici e scolastici precetti) e con grande serietà (dentro cioè un progetto musicale non improvvisato o elaborato alla svelta). Il parallelismo fra lo spartito e il film risiede proprio in questo uso intelligente e sensibile delle diverse tecniche, nel senso che Meisel è riuscito a trovare, di volta in volta, i corrispettivi musicali delle frasi visivo-dinamiche. Ma è un parallelismo intrinseco che si colloca al livello della struttura formale, non già di superficie, semplicistico, come potrebbe sembrare a un'analisi dei due testi puramente esterna.

E se è vero che Meisel ha dovuto comporre la sua musica su uno «spartito visivo» preesistente e immodificabile (a parte le manomissioni operate dalla censura, che modificò in alcuni punti il film di Ejzenštejn per l'edizione tedesca e lo divise in sei atti, a differenza dei cinque originali), è altrettanto vero che questo «spartito visivo» era stato concepito e realizzato da Ejzenštejn appunto come una «partitura cinematografica», cioè come un dramma filmico strutturato secondo un andamento drammaturgico più musicale che narrativo, più visivo-dinamico che teatrale. Un film, in sostanza, che dimostrava più le affinità fra cinema e musica — tempi, movimenti, ritmi, pause, consonanze, dissonanze, sincopi, frasi melodiche, temi e variazioni ecc. — che non quelle fra cinema e letteratura, cinema e teatro, cinema e arti visive.

Certamente altri casi, prima e dopo il *Potëmkin*, hanno segnato tappe non trascurabili e altamente significative della storia dei rapporti fra cinema e musica: casi che abbiamo avuto e avremo occasione di citare. Tuttavia ci pare di poter sostenere che la collaborazione fra Ejzenštejn e Meisel è stata più d'un caso fortunato ed anche più di una normale collaborazione fra due artisti. Essa ha segnato per l'uno e per l'altro, ma soprattutto per il successivo dibattito teorico e le conseguenti sperimentazioni pratiche, un momento di straordinaria importanza. Forse, senza quest'incontro, senza la partitura del *Potëmkin*, la storia dei rapporti fra cinema e musica avrebbe seguito un percorso diverso, magari più lungo e accidentato. Con una certa arroganza intellettuale, ma probabilmente a ragione, Meisel aveva infatti scritto nel 1928: «Il "problema" della musica cinematografica non esiste più, perché io l'ho già risolto due anni fa [col *Potëmkin*]».

## 10. LA COLONNA SONORA

L'avvento del cinema sonoro, prima in America poi nel resto del mondo, coincise con la grande crisi del 1929 che non soltanto travolse le strutture sociali ed economiche degli Stati Uniti avviando il Paese verso un periodo di grave depressione politica e sociale, che solo attraverso grandi sforzi e la politica lungimirante e innovatrice di Franklin Delano Roosevelt — eletto presidente nel 1932 — sarà superato con successo, ma anche provocò in Europa e altrove una serie di crisi a catena che contrassegnarono gli Anni Trenta, con i conseguenti rivolgimenti politici ed economici. In questa situazione abnorme, mutevole e pericolosa, i cui riflessi sulla società furono in molti casi estremamente gravi, il cinema sonoro e parlato, cioè questo nuovo tipo di spettacolo che attrasse le folle d'ogni Paese per la novità e la suggestione della tecnica, servì come una sorta di antidoto alla gravità del momento, di fuga dalla realtà quotidiana con i suoi problemi complessi e preoccupanti. I personaggi semoventi dello schermo, che avevano acquistato la parola, le cui azioni erano commentate da una musica accattivante, sullo sfondo di una realtà colta nei suoi aspetti più «veri», fornivano tutta una serie di motivi per attrarre l'attenzione del pubblico, il quale frequentò forse più d'un tempo le sale cinematografiche, proprio in un periodo in cui le preoccupazioni giornaliere (il lavoro, il salario, la tranquillità sociale, la paura del domani ecc.) avrebbero dovuto tenerlo lontano dal «divertimento». Invece, come avviene sempre in situazioni del genere, fu quest'ultimo a costituire una specie di valvola di sicurezza contro la generale depressione e l'industria cinematografica soprattutto americana se ne avvantaggiò, sicché possiamo considerare il periodo rooseveltiano come uno dei più fruttuosi dell'intera storia del cinema.

Lo spettacolo cinematografico, che alla fine degli Anni Venti aveva ormai conquistato il pubblico d'ogni Paese, allargando sempre più il mercato interno e internazionale, fu ulteriormente potenziato dall'avvento del sonoro che, in certa misura, completava la cosiddetta verosimiglianza

za dell'illusione filmica. Considerato spesso, dalla maggior parte del pubblico, una sorta di «finestra aperta sul mondo», il cinema muto aveva un forte limite nelle sue possibilità di «riproduzione» della realtà fenomenica: il silenzio (sia pure interrotto, come ormai è noto, dall'accompagnamento musicale in sala). E sebbene queste limitazioni espressive — non solo il silenzio, ma anche la bidimensionalità dell'immagine, l'assenza del colore — fossero considerate da alcuni teorici (come, ad esempio, il tedesco Rudolf Arnheim) i caratteri peculiari della «specificità» estetica del cinema, che in tal modo si poneva al livello delle altre arti come scelta e interpretazione della realtà e non come pura e semplice sua riproduzione tecnica; è indubbio che, sul piano della spettacolarità, esse — in particolare il silenzio — costituissero un condizionamento forte per la creazione di quella «totalità» della rappresentazione realistica che non poteva non attrarre il pubblico, come l'aveva attratto alla fine dell'Ottocento il cinema dei Lumière, rozzo quanto si voglia ma, per allora, sconvolgentemente «realistico». Questo bisogno estetico e psicologico fu tempestivamente colto dai produttori cinematografici più accorti, i quali, una volta accertati i caratteri e le possibilità della nuova scoperta tecnica, e riorganizzati i criteri e i metodi di produzione sulla base delle nuove attrezzature e dei nuovi costi, si buttarono sul cinema sonoro come s'erano buttati trent'anni prima sul cinema muto facendone, nel volgere di pochi anni, uno spettacolo di larga udienza popolare, ben più vasta di quella che l'aveva preceduta.

Nasceva in tal modo, in un periodo — come s'è detto — instabile e critico della situazione economica, politica e sociale internazionale, uno spettacolo che solo apparentemente era simile al cinema muto, ma che, in realtà, possedeva un ben più alto grado di «realismo» e quindi ben più vaste possibilità di condizionamento ideologico di un pubblico rimasto sostanzialmente immaturo, facilmente influenzabile, che scambiava ancora la «finzione» del cinema per la realtà *tout court*. Queste nuove facoltà tecnico-espressive, che non riguardavano soltanto il campo dell'estetica e dell'arte, ma anche quello dell'ideologia, della morale, della politica, in una parola dei «contenuti», furono attentamente analizzate e sperimentate in primo luogo da alcuni teorici e autori cinematografici attenti all'autonomia semantica del cinema, considerato originale mezzo d'espressione artistica; poi dai governanti che videro nel cinema sonoro uno strumento eccellente di propaganda, potenziando di conseguenza la produzione di documentari e cinegiornali d'attualità, che ebbero infatti negli Anni Trenta e seguenti (sino all'avvento della televisione) uno sviluppo notevole e una diffusione capillare in ogni Paese, soprat-

tutto in quelli a regime politico dittatoriale e repressivo. Dal canto loro, i produttori si impadronirono del sonoro per accrescere il pubblico potenziale dei loro prodotti, non preoccupandosi di questioni contenutistiche e formali se non nella misura in cui esse potevano condizionare, in un senso o nell'altro, i consumatori di film. Ciò facendo, essi crearono una situazione cinematografica che automaticamente, per la massa di film sonori e parlati immessi sul mercato, portò alla ribalta il problema centrale del cinema sonoro, cioè la sua «specificità» estetica.

Il primo film sonorizzato (non ancora parlato, ma accompagnato da un commento musicale registrato sulla colonna sonora della pellicola cinematografica) fu prodotto nel 1926 dalla Warner Brothers, una delle grandi case hollywoodiane che in quegli anni si trovava in una situazione finanziaria molto grave e che proprio con l'introduzione di questa novità tecnico-spettacolare sperava di risalire la china e riconquistare il pubblico che disertava i suoi prodotti. Esso era un film mediocre, *Don Juan* (uscito in Italia col titolo di *Don Giovanni e Lucrezia Borgia*) diretto da Alan Crosland, ma fu accolto in maniera entusiastica; sicché la Warner continuò sulla medesima strada, affrontando l'anno dopo la produzione di un film musicato e parlato — sia pure soltanto in un paio di dialoghi — e affidandone la regia allo stesso Crosland. Si trattava di un'altra opera alquanto mediocre e tuttavia suggestiva per la storia, i personaggi, l'ambiente: *The Jazz Singer*, interpretata da Al Jolson, il cui successo internazionale fu tale da costituire un caso di particolare significato per le conseguenze che se ne trassero sul piano commerciale e industriale, ed anche su quello artistico ed estetico.

La possibilità, non soltanto di registrare sulla pellicola il commento musicale (il «vecchio» accompagnamento ormai non più affidato al pianoforte o all'orchestra in sala, ma predisposto una volta per sempre, immutabile, dagli autori del film), ma anche e soprattutto di far parlare, dialogare, cantare gli attori-personaggi, e di abolire di conseguenza le «fastidiose» didascalie, non riguardava ovviamente la sola industria dello spettacolo, ma poneva problemi formali che andavano correttamente impostati e risolti. Se si voleva che il cinema continuasse ad essere — oltre a una grande industria e a un commercio redditizio — anche una forma d'espressione artistica.

Mentre le altre case cinematografiche di Hollywood, dopo i primi tentennamenti, seguirono l'esempio della Warner e cominciarono a produrre un numero sempre maggiore di film sonori e parlati, sicché agli inizi degli Anni Trenta il cinema muto, almeno in America, era stato totalmente abbandonato — e in Europa il fenomeno, di minori proporzioni e con

maggior lentezza, fu il medesimo —; i più noti registi presero posizione in favore o contro il sonoro, riaprendo il dibattito sulla artisticità del cinema e la peculiarità del linguaggio filmico, che critici e teorici approfondirono e svilupparono in una serie di interventi, saggi, libri, che costituiscono un ricco e vario panorama di opinioni e di giudizi spesso acuti, ai quali ancor oggi ci si può riferire per uno studio dei rapporti fra immagine e suono, nelle loro implicazioni semantiche.

Se il citato Arnheim, nel libro *Film als Kunst* (Berlino, 1932), nega valore artistico al cinema sonoro perché, nel suo «naturalismo», annulla gran parte dei caratteri peculiari del cinema come linguaggio espressivo autonomo; Béla Balázs, approfondendo il suo discorso sull'arte cinematografica, elabora in *Der Geist des Films* (Halle, 1930) una teoria del fonofilm che pone le basi per un corretto uso del sonoro in funzione complementare e dialettica rispetto all'immagine e al montaggio, e non puramente integrativa o pleonastica. D'altronde, già nel 1928 i registi-teorici sovietici Sergej Ejzenštejn e Vsevolod Pudovkin avevano firmato, insieme a Grigorij Aleksandrov, un breve testo teorico-programmatico sul cinema sonoro, che venne divulgato e conosciuto come «manifesto dell'asincronismo», in cui sostenevano la validità del nuovo ritrovato tecnico e si preoccupavano di indicare, nell'impiego contrappuntistico del suono rispetto all'immagine, delle «possibilità di nuove e più perfette forme di montaggio», denunciando contemporaneamente lo sfruttamento del sonoro da parte dell'industria cinematografica a fini esclusivamente commerciali.

Charlie Chaplin invece dichiarava nel 1930, a conclusione d'un suo intervento critico sul cinema sonoro, che «l'essenza del cinematografo è il silenzio». Al contrario un King Vidor e un René Clair dimostrarono, rispettivamente con i film *Hallelujah* (1929) e *Sous les toits de Paris* (1930), in qual modo il sonoro possa essere impiegato per creare una nuova dimensione spettacolare, in cui immagine e suono paiono integrarsi reciprocamente in una superiore unità espressiva. E gli esempi, sia sul piano teorico sia su quello artistico, potrebbero continuare.

Si trattò, in sostanza, di un conflitto estetico che, in larga misura, si comporrà nel corso degli Anni Trenta quando anche i più accerrimi nemici del nuovo mezzo, come lo stesso Chaplin — ma non Arnheim, che rimarrà sempre fedele alla sua concezione del cinema come «arte muta» —, accetteranno l'inevitabilità della nuova situazione, che le grandi case cinematografiche si erano premurate di creare e di stabilizzare, trasformando rapidamente e definitivamente le attrezzature produttive e distributive per il cinema muto in nuove attrezzature per il cinema sonoro

e parlato. Di conseguenza anche le sale cinematografiche — prima quelle delle grandi città o quelle sontuose ed eleganti, poi via via le altre, nelle città più piccole e nei paesi — vennero progressivamente trasformate e dotate dei mezzi adatti alla proiezione di film sonori.

Prima di riprendere il discorso sulla musica cinematografica e sui vari «modelli» che saranno proposti o sulle diverse «scuole nazionali» che si verranno affermando nel corso degli Anni Trenta, può essere utile fornire alcune informazioni tecniche sulla colonna sonora e sulle sue caratteristiche di base. Citando uno studioso italiano, Ermanno Comuzio, che ai problemi della musica cinematografica ha dedicato libri e saggi, possiamo dire che «la colonna sonora è quella zona della pellicola cinematografica che reca la registrazione foto-acustica, quella cioè in cui sono incise delle vibrazioni luminose che, nel passare davanti a un apparato apposito del proiettore, si trasformano in vibrazioni elettriche. Tali vibrazioni diventano sonore in quanto ascoltabili attraverso un altoparlante posto dietro lo schermo».

Definita sinteticamente in tal modo, non v'è dubbio che la colonna sonora faccia ormai parte integrante del «film», inteso non soltanto come «pellicola», ma anche come «prodotto», nelle sue diverse e complementari possibilità spettacolari. Che un film abbia scopi puramente commerciali o aspiri invece ad essere opera d'arte, che svolga una funzione semplicemente riproduttiva e documentaristica ovvero si ponga obiettivi differenti, le interrelazioni fra immagini e suoni, voci e rumori, con l'avvento della colonna sonora, diventano indispensabili, si pongono come uno dei problemi fondamentali della composizione cinematografica. La musica — e più in generale l'intera sfera della sonorità — costituisce ora una delle strutture portanti del cinema come veicolo di significati ed emozioni.

Ma citiamo ancora Comuzio, molto chiaro nelle definizioni e nelle spiegazioni concernenti il funzionamento del nuovo strumento. «La colonna sonora è composta dei seguenti elementi principali: dialogo, rumori, musica. Il dialogo (o comunque il cosiddetto "parlato") può essere quello degli attori che interpretano il film, dunque "realistico", o la voce di uno "speaker" che commenta l'azione, o una voce impiegata come puro suono. I rumori (o effetti sonori) possono essere a loro volta "realistici" (cioè legati a materiali esposti contemporaneamente nell'immagine: sia che provengano da "presa diretta" sia che vengano rifatti artificialmente in laboratorio) o immaginari, cioè usati indipendentemente dalla rappresentazione visiva. Anche la musica può essere legata a fonti preesistenti nell'immagine (uno strumento che si vede e si ode, un cantante

in azione) oppure no. Si ha in quest'ultimo caso una musica in funzione di commento all'azione, che può essere legata a determinate immagini; o provenire dall'esecuzione "off" di uno strumento, di una voce, di un complesso orchestrale o vocale; o essere creata elettronicamente (senza strumenti "naturali") o sinteticamente (senza registrazione di fonti sonore esterne alla pellicola).

Senza entrare nel merito di queste definizioni onnicomprensive, che possono essere accettate come base per eventuali e ulteriori approfondimenti specifici (che non ci interessano in questa sede), va osservato che, sebbene ciò che riguarda il nostro discorso sia il terzo degli elementi principali della colonna sonora indicati da Comuzio, cioè la musica, non si può trascurare il fatto che essa faccia parte integrante di un «insieme», in cui interagiscono con i suoni non soltanto le immagini, ma anche le parole e i rumori. Anche se noi tratteremo in seguito, come già abbiamo fatto, soltanto della musica cinematografica, di come si è venuta sviluppando negli anni successivi all'avvento del sonoro, ciò non significa che non si debba tener presente questo nuovo carattere della musica cinematografica nel cinema sonoro, rispetto a quello che essa aveva nel cinema muto.

In altre parole, anche se non è possibile fare esempi particolari che ci porterebbero fuori dei confini della nostra trattazione e richiederebbero citazioni e comparazioni e letture precise, occorre ricordare di continuo che ogni partitura musicale per il cinema sonoro non nasce esclusivamente come «musica d'accompagnamento» delle immagini — come avveniva per il cinema muto — ma entra in rapporto anche con le parole e i rumori, in un nuovo contesto poliespressivo che ne modifica radicalmente la funzione. Con l'introduzione della colonna sonora la musica cinematografica acquista, in sostanza, un nuovo statuto tecnico-formale che le garantisce un alto livello di significazione, quindi un ruolo artistico tutt'altro che trascurabile, ma al tempo stesso perde quella sua quasi totale «libertà» che si era conquistata negli anni precedenti.

## 11. IL MODELLO HOLLYWOODIANO

Gli anni di Roosevelt — cioè quel decennio che va dai primi Anni Trenta ai primi Anni Quaranta — coincidono con una forte ripresa dell'industria dello spettacolo cinematografico, e il cinema hollywoodiano estende ancor più la sua influenza sui mercati mondiali, costituendo una sorta di modello per il cinema sonoro, così come aveva costituito un modello per il cinema muto, almeno sul piano spettacolare e di consumo. E se è vero che le cinematografie europee, e anche asiatiche, conquistano con l'avvento del sonoro una nuova autonomia linguistica, sicché all'interno dei singoli Paesi si sviluppa una produzione nazionale che ha un suo pubblico, anche fedele; è altrettanto vero che sul piano del grande spettacolo, per un vasto pubblico indeterminato che vede nel cinema un eccellente divertimento, un modo piacevole di trascorrere il tempo libero, i film hollywoodiani mantengono il primato per la cura formale, il grande dispendio di mezzi (che significa scenografie grandiose, divi di successo, sfarzo spettacolare e perfetta riuscita tecnica), la scelta dei temi e argomenti, che gli abili produttori americani attingono alla loro collaudata conoscenza e sperimentazione dei gusti del pubblico mondiale.

In maniera ben più massiccia e ampia che nel periodo muto, la figura del produttore va acquistando, nel cinema americano, un peso e una funzione determinanti per la riuscita dell'operazione spettacolare oltreché commerciale. E' lui a scegliere i soggetti, i registi, gli attori, a fornire tutte le attrezzature necessarie, i tecnici, i vari collaboratori, per la buona esecuzione del prodotto. Il quale, non più frutto dell'arte e della cultura di un autore (se non in casi rari o eccezionali), ma risultato di un attento studio dei caratteri commerciali del film, cioè delle sue possibilità di incontrare il favore del pubblico, è la somma di una serie di fattori, che ben difficilmente possono essere ricondotti alla personalità di un unico artista.

Col produttore, vero capo e organizzatore dell'esecuzione del film in ogni suo minimo particolare, e con il codice di produzione cinematogra-

fica elaborato dall'industria hollywoodiana fin dai primi Anni Venti e rafforzatosi negli anni della crisi economica, il cinema americano acquistò una fisionomia sempre più rigida, articolata all'interno in vari tipi e generi di prodotti, ma sostanzialmente statica per quanto riguarda l'invenzione formale, l'originalità espressiva, un discorso autenticamente artistico e culturale. I film erano catalogati in base a certe loro caratteristiche peculiari e ricorrenti e inseriti in generi che ripetevano le formule di successo. Il *western* o la commedia sofisticata, il *thrilling* o il film d'avventure, il *musical* o il dramma passionale — che pure avevano avuto uno sviluppo notevole negli anni precedenti —, diventavano i modelli fissi d'una produzione che ben raramente affrontava il nuovo, accontentandosi di sfruttare totalmente quei caratteri spettacolari che avevano incontrato e ancora incontravano il favore del pubblico. Più che mai l'industria dello spettacolo, a Hollywood, si andava meccanizzando come qualsiasi altra industria moderna, con catene di montaggio, produzione in serie, confezioni meccaniche. Il regista, in questo ambiente di lavoro, era poco più di un corretto esecutore, di un direttore di reparto, a cui era affidata la responsabilità della rifinitura del prodotto.

Naturalmente non mancavano i registi d'ingegno, le personalità artistiche sufficientemente autonome, gli intellettuali che riuscivano a introdurre nei meccanismi dell'industria elementi contenutistici e formali in parte nuovi, comunque diversi dagli stereotipi normalmente impiegati nella produzione cinematografica. Ma l'epoca del regista-dittatore (si vedano i casi emblematici di David Wark Griffith o di Eric von Stroheim) era tramontata, e un autore doveva fare i conti, spesso amari, con la feroce organizzazione produttiva, che non tollerava scarti, insubordinazioni, scelte troppo personali. Il cinema hollywoodiano era ormai un cinema di generi, fatto in serie, secondo regole che, sul piano dello spettacolo di consumo, funzionavano egregiamente: esse venivano di continuo applicate con minime varianti.

Sotto questo aspetto, la produzione cinematografica hollywoodiana andrebbe analizzata nel suo complesso, quantitativamente, con schemi interpretativi più sociologici che estetici, considerata un eccellente documento di costume; ovvero qualitativamente, sul piano dei generi, attraverso una analisi strutturale che mettesse in luce le costanti e le eventuali variabili di una serie di prodotti che funzionavano in quanto tali, cioè spettacoli che dovevano provocare nel pubblico certe reazioni, previste e prevedibili.

E' opportuno ricordare questo stato di cose — che perdurerà ben oltre la fine del periodo rooseveltiano e in parte era già presente negli anni

precedenti — perché non si può comprendere appieno il cinema americano, anche e soprattutto quello artisticamente più valido e frutto del lavoro di registi e autori che riuscirono a imporre, magari parzialmente, una loro visione del mondo, se non si rapportano continuamente le singole opere alla situazione generale, i film nella loro autonomia estetica ai modelli a cui si richiamano necessariamente o cercano di opporsi. Così è della musica cinematografica del tempo, come la si praticava a Hollywood. Una musica che rientrava di fatto nelle categorie spettacolari cui abbiano fatto cenno e doveva obbedire a schemi e modelli precisi, entro un quadro di riferimento produttivo che prevedeva ogni particolare del risultato finale, quindi anche il carattere e la funzione dell'accompagnamento musicale.

In questo senso si può parlare di una vera e propria «scuola» cinemusicale americana, che raggruppava un folto gruppo di musicisti ingaggiati dalle varie case di produzione per la confezione di quella parte della colonna sonora — la musica, appunto — che si sarebbe integrata spettacolarmente con le altre parti e avrebbe costituito il supporto sonoro delle immagini semoventi. Una scuola sostanzialmente omogenea proprio per la sostanziale omogeneità del cinema di Hollywood che prevedeva, come si è detto, una classificazione dei film per generi e specie, e quindi abbisognava anche di una sorta di repertorio musicale adatto e funzionale. Fu quasi un ritorno alla vecchia pratica dei *cue sheets* e della *Kinothek* di Becce, un ritorno al concetto stesso di musica cinematografica come musica d'accompagnamento, anche se il nuovo cinema sonoro, concepito e realizzato tenendo conto delle molteplici possibilità tecnico-espressive della colonna sonora, poneva alla musica dei compiti a volte più complessi e articolati.

In ogni studio cinematografico hollywoodiano, come ricorda Daniele Amfitheatrof, «si impiantò un sistema di registrazione del dialogo e si incominciò ad accumulare una biblioteca di effetti sonori (rumori di ogni sorta). [...] Coll'avvento del film sonoro gli studi provarono ad eliminare completamente la musica del film, illudendosi che il dialogo e i rumori potessero prendere il posto del commento musicale. Accortisi del loro errore, i dirigenti degli Studi andarono all'altro estremo. Fecero venire da New York gli ex-direttori d'orchestra dei cinema muti e ordinarono che questi sincronizzassero i film con il materiale musicale impiegato per anni nel muto. Fu un'amara delusione quando ci si accorse che il commento del film parlato con dei pezzi di Grieg o Massenet distraeva l'attenzione del pubblico e che i pezzi cosiddetti "caratteristici" non riuscivano a seguire le sfumature delle varie scene parlate. Si fece allora arri-

vare una seconda ondata di "specialisti" da New York (che era la sede delle case editrici le quali provvedevano la musica per il film muto): questa volta degli orchestratori e arrangiatori. Essi furono incaricati di "ri-tagliare" e adattare la musica cosiddetta "originale" (cioè composta per il film muto) ed anche comporre qualche scena. Da questo gruppo emerge un musicista che iniziò l'era della vera composizione di commenti musicali scritti appositamente per l'intero film. Questi era Max Steiner, nato a Vienna ma educato negli Stati Uniti».

E' con Steiner infatti che comincia quel nuovo capitolo della storia dei rapporti fra cinema e musica che prende le mosse dalla introduzione della colonna sonora. Chiamato dalla casa di produzione RKO ad assumere la direzione della propria sezione musicale, Steiner riesce ad imporre la consuetudine di comporre una partitura originale per ogni film, che tenga conto in pari misura del carattere del film stesso e dei suoi contenuti drammaturgici. Rifacendosi alla pratica della musica cinematografica dell'epoca muta, ma aggiornandola sulle nuove possibilità estetiche e spettacolari offerte dalla colonna sonora, Steiner cerca di individuare uno o più temi ricorrenti che possano sottolineare in maniera efficace la natura della scena o il comportamento dei personaggi, e li sviluppa secondo quei principi di composizione e di arrangiamento che possano risultare facilmente orecchiabili e graditi al pubblico.

Già nelle sue prime partiture per *Cimarron* (I pionieri del West, 1930) di Wesley Ruggles, *Bird of Paradise* (Luana la vergine sacra, 1932) di King Vidor, *The Most Dangerous Game* (La pericolosa partita, 1932) di Ernest Schoedsack e Merian Cooper, egli dimostrò una facoltà non comune di «aderire» musicalmente al clima, più ancora che alla storia dei singoli film. Una adesione che lo portava a privilegiare i toni avvolgenti, i timbri accattivanti, le melodie sinuose. Ma è soprattutto con *King Kong* (1933) di Schoedsack e Cooper e con *The Lost Patrol* (La pattuglia sperduta, 1934) di John Ford che il suo stile si fa più maturo ed efficace, ottenendo effetti musicali estremamente spettacolari e suggestivi. E tuttavia sarà la splendida riuscita della partitura per *The Informer* (Il traditore, 1935) di Ford — splendida nel senso di perfettamente aderente all'atmosfera drammatica della vicenda e alla natura nebbiosa e fumosa del paesaggio dublinese ricostruito in teatro di posa — a consacrare Steiner il musicista cinematografico per eccellenza di Hollywood.

E' ancora *Amfiteatrof* a sottolineare nel 1950: «Con la musica per *The Informer* della RKO (1935) incominciò una nuova fase musicale a Hollywood. Nonostante le ovvie derivazioni d'idee in quel commento musicale, esso rappresentava un grande passo avanti dal punto di vista del-

la sensibilità con la quale fu trattato il soggetto, e la novità di certi effetti orchestrali. Oggi questi effetti hanno degenerato nei ben noti "clichés", dei quali certi compositori abusano tuttora per mancanza di idee originali, ma allora tutto questo costituiva una novità e i "compositori" dell'ora cercarono di imitare Steiner il più possibile». Ciò significò nella pratica una sorta di standardizzazione musicale, che consisteva nel raggiungimento di un livello qualitativo che non doveva «scontrarsi» con le immagini, ma piuttosto sorreggerle all'interno di un progetto cinematografico estremamente preciso e calibrato: quello d'una produzione di film adatti a qualsiasi pubblico e facilmente interpretabili.

E' naturale che questo modello cinemusicale, che incontrò il favore dei produttori, i quali in certo senso lo imposero all'intera produzione hollywoodiana del tempo, suscitò non poche critiche presso altri musicisti, soprattutto europei. Può essere interessante al riguardo rileggere quanto ebbe occasione di scrivere nel 1937 il compositore francese Maurice Jaubert: «In un film, per altri versi ammirevole, come *La pattuglia sperduta*, il regista fu certamente spaventato dal silenzio — quello del deserto — nel quale si svolgeva il suo soggetto (e tuttavia, quale valore drammatico avrebbe potuto avere questo silenzio!). Così ci infligge, senza concederci un momento di respiro, una partitura la cui costante presenza rischia ad ogni istante di distruggere, a causa della sua gratuità, la coeunte realtà delle immagini». Ed aggiunge inoltre: «Se la musica non commenta il dramma, le si chiede di sottolinearne gli avvenimenti materiali, e questa volta si ricorre al sincronismo caro al film musicale: accordo che sottolinea la chiusura di una porta, passi accompagnati da un ritmo di marcia ecc. Nel *Traditore*, dove questa tecnica è portata al suo più alto grado di perfezione, è la musica che è incaricata di imitare il rumore delle monete che cadono al suolo, ed anche — con un malizioso piccolo arpeggio — il colare d'un bicchiere di birra nella gola d'un bevitore. Al di fuori della sua puerilità, un simile procedimento dimostra un totale disconoscimento dell'essenza stessa della musica».

In ogni caso, fu l'opera di Steiner, musicista fecondissimo, autore di centinaia di partiture per film hollywoodiani dagli Anni Trenta agli Anni Sessanta, a influenzare grandemente la cosiddetta «scuola americana» di musica cinematografica. In essa confluirono compositori di varia formazione ed anche di differente valore, che svilupperanno a loro volta nuove tendenze, accomunabili tuttavia da una sorta di «marchio di fabbrica», che bene corrispondeva ai criteri basilari che caratterizzarono l'intera produzione cinematografica di Hollywood. Alla pari dei generi cinematografici che riunivano in un unico gruppo film diversi, anche i com-

menti musicali si organizzavano in formule e schemi, percorsi obbligati e modelli estetici che dovevano fornire un generale «basso continuo» alle immagini, o meglio alle scene e sequenze cadenzate anch'esse secondo moduli compositivi sostanzialmente omogenei.

Come scrisse Amfiteatrof: «Con lo scorrere degli anni si formò a Hollywood un gruppo di compositori di musica "originale" per film. La maggior parte di questi era costituita da ex-orchestratori di operette e riviste musicali, alcuni semplicemente degli autodidatti di talento. I produttori di film (i quali in America hanno molta più importanza dei direttori), una volta stabilito un certo stile di musica cinematografica "alla Steiner", non ammisero deviazioni dal medesimo, specie per quel che riguarda qualche inconsueto tentativo di musica cosiddetta moderna. Tutto doveva essere orecchiabile e non doveva "disturbare" il pubblico. I produttori decisero di aver penetrato l'arcano della musica e non esitarono a farlo sentire ai compositori». Tra costoro un posto di rilievo venne ad occupare, accanto a Steiner, Alfred Newman, già apprezzato direttore d'orchestra di *musicals* a Broadway negli Anni Venti. Giunto a Hollywood nel 1930, egli si impone immediatamente per la partitura musicale di *Street Scene* (1931) di King Vidor, uno «spaccato» di vita popolare di quartiere sorretto da una musica discreta e suggestiva. In seguito affronta, come la maggior parte dei suoi colleghi, quasi tutti i generi cinematografici, dal dramma sentimentale a quello psicologico, dal film d'azione al *western*, dallo storico al *kolossal*. La sua è una musica certamente funzionale, spesso di grande successo popolare — come il *Leitmotiv* di *Love is a Many-Splendored Thing* (L'amore è una cosa meravigliosa, 1955) di Henry King — e insignita di ben nove Oscar (i premi dell'Accademia di Hollywood per i migliori film dell'anno). E tuttavia non si discosta, se non in qualche caso — ad esempio il commento musicale, arguto e divertente, di *The Seven Year Itch* (Quando la moglie è in vacanza, 1955) di Billy Wilder —, dalla tradizione ormai consolidata della musica cinematografica hollywoodiana.

Lungo questa strada, lastricata di riconoscimenti ufficiali, di successi commerciali e di fama internazionale, si pongono altri compositori, spesso colti, di alto livello professionale, attenti alle novità della musica contemporanea, e tuttavia strettamente legati ai modelli hollywoodiani, così ferrei (come ricordava Amfiteatrof) da non poter essere modificati. Tra costoro va ricordato Dimitri Tiomkin, diplomatosi a Pietroburgo, sua città natale, e allievo di Busoni, giunto a Hollywood a metà degli Anni Trenta. Collaboratore di registi di valore come Frank Capra, Alfred Hitchcock, Howard Hawks e altri, egli ha svolto un'intensissima

attività nei più diversi campi dello spettacolo cinematografico, con risultati spesso significativi. Basti citare i commenti discreti e piacevoli delle commedie di Capra (*Mr Deeds Goes to the Town* [E' arrivata la felicità, 1936], *Mr Smith Goes to Washington* [Mr. Smith va a Washington, 1938]), quelli inquietanti e drammatici dei film di Hitchcock (*Shadow of a Doubt* [L'ombra del dubbio, 1943], *Strangers on a Train* [Delitto per delitto, 1951], *Dial M for Murder* [Il delitto perfetto, 1954]), quelli di ampio respiro ma sottilmente ironici dei *westerns* di Hawks (*Red River* [Il fiume rosso, 1948], *The Big Sky* [Il grande cielo, 1952], e soprattutto *Rio Bravo* [Un dollaro d'onore, 1959]). Ma la sua produzione è talmente vasta e varia, e spesso ripetitiva e di *routine*, da non consentire in questa sede un'analisi particolareggiata. Considerazione, questa, che occorre fare per la maggior parte dei musicisti hollywoodiani, soprattutto nel periodo compreso fra gli inizi del sonoro e tutti gli Anni Sessanta.

Volendo tuttavia tracciare un sommario panorama della musica cinematografica di Hollywood, qualche altro compositore va segnalato, non foss'altro per la quantità delle partiture rese famose da un nutrito gruppo di film di successo internazionale. Ed è proprio questo successo, che arrise allora a gran parte della produzione americana, a rafforzare quel «modello» che produttori e musicisti avevano elaborato e imposto. Basti pensare all'opera di Frederick Holländer e di Franz Waxman [Wachsmann], che avevano esordito in Germania prima dell'avvento di Hitler al potere (è di Holländer la partitura di *Der blaue Engel* [L'angelo azzurro, 1930] di Joseph von Sternberg) e si imposero a Hollywood nel corso degli Anni Trenta, collaborando con registi di fama, spesso emigrati tedeschi: da Ernst Lubitsch a Billy Wilder, da Fritz Lang a William Dieterle a Curtis Bernhardt. Si ricordino almeno le partiture musicali di Waxman per *Fury* (Furia, 1936) di Lang, *Objective Burma* (Obiettivo Burma, 1945) di Walsh, *Sunset Boulevard* (Viale del tramonto, 1950) di Wilder, *Rear Window* (Finestra sul cortile, 1954) di Hitchcock; e le canzoni di Holländer per Marlene Dietrich in *Desir* (Desiderio, 1936) di Frank Borzage, in *Angel* (Angelo, 1937) di Lubitsch e in *A Foreign Affair* (Scandalo internazionale, 1948) di Wilder.

A questi musicisti vanno aggiunti, nel panorama quasi sconfinato della musica cinematografica hollywoodiana, altri nomi, qual più qual meno interessante. Ad esempio Adolph Deutsch (partiture per film di Le Roy, Walsh, Minnelli, Wilder e molti altri, e per *The Maltese Falcon* [Il mistero del falco, 1941] di Huston); George Duning, attivo soprattutto negli Anni Cinquanta, musicista di *westerns* di Anthony Mann, Delmer Daves e altri, autore del commento di *Picnic* (1954) di Joshua Logan;



Hugo Friedhofer, già assistente di Steiner e spesso suo orchestratore, prolifico autore di partiture per film drammatici, compositore del bel commento musicale di *The Big Carnival* (L'asso nella manica, 1951) di Wilder; Joseph Gershenson, specializzato in film di fantascienza e in westerns (*Winchester 73*, 1950, di Mann); Bronislau Kaper, giunto negli Stati Uniti a metà degli Anni Trenta, molto attivo in film drammatici, melodrammatici e anche western (*Gaslight* [Angoscia, 1944] di George Cukor, *The Naked Spur* [Lo sperone nudo, 1953] di Mann); Erich Wolfgang Korngold, musicista di molti film storici e avventurosi di Michael Curtiz; David Raksin, autore di parecchie partiture per Otto Preminger, a partire da *Laura* (Vertigine, 1943), che lo rese famoso; Frank Skinner, abituale collaboratore musicale di Douglas Sirk per i suoi film melodrammatici, da *The Magnificent Obsession* (Magnifica ossessione, 1953) a *Imitation of Life* (Lo specchio della vita, 1959); Herbert Stothart, musicista «tuttofare», in particolare per molti film di Clarence Brown (*Anna Karenina*, 1935), Cukor (*Camille* [Margherita Gauthier, 1936], con elaborazione di temi verdiani), Jack Conway (*Viva Villa*, 1934), Victor Fleming (*The Wizard of Oz* [Il mago di Oz, 1939]).

L'elenco potrebbe essere molto più lungo, ma il rischio è quello di comporre una lista di nomi e di titoli di scarso significato. Si dovrebbe tuttavia concludere questa lista con altri tre nomi di musicisti che, alla pari di Steiner, Newman, Tiomkin e pochi altri, hanno contribuito a sorreggere l'intera impalcatura della produzione musicale hollywoodiana. Essi sono Victor Young, che ha lavorato con la maggior parte delle grandi case, soprattutto con la Paramount, ed è autore di centinaia di partiture, fra l'altro per film di Cecil DeMille (*Samson and Dalilah* [Sansone e Dalila, 1949], partitura giudicata «grottesca pasticceria musicale»), di John Ford (*The Quiet Man* [L'uomo tranquillo, 1951]) e di una infinità di altri registi-mestieranti; Harry Warren, musicista leggero e piacevole, autore di molte canzoni di successo e di musiche per musicals (dal famosissimo *42nd Street* [Quarantaduesima strada, 1932] di Lloyd Bacon a *Sun Valley Serenade* [Serenata a Vallediarà, 1941] di Bruce Humberstone a *Yolanda and the Thief* [Jolanda e il re della samba, 1945] di Vincente Minnelli); Miklos Rozsa, già attivo in Gran Bretagna negli Anni Trenta, giunto a Hollywood durante la seconda guerra mondiale, prolifico musicista di buon livello espressivo, attento a certe innovazioni timbriche e melodiche, collaboratore di ottimi registi come Wilder (rimarchevoli le partiture di *Double Indemnity* [La fiamma del peccato, 1944] e di *The Lost Weekend* [Giorni perduti, 1945]), Hitchcock (*Spellbound* [Io ti salverò, 1945]), Cukor (*A Double Life* [Doppia vita, 1947]) e altri.

Se questa è stata, per sommi capi, la scuola americana di musica cinematografica, non vanno sottaciuti gli apporti creativi di altri musicisti che, dentro o ai margini dell'industria hollywoodiana, hanno contribuito alla migliore riuscita di quel modello spettacolare. A cominciare dai compositori di musica leggera, di canzoni, di commedie musicali, di operette, di musicals. Pensiamo a Irving Berlin e alle sue molte canzoni composte appositamente per il cinema o adattate per lo schermo da altre sue precedenti composizioni; a Frank Churchill, autore di molte canzoncine e partiture per i film di Walt Disney; a Hoagy Carmichael e ai suoi motivi presenti in alcuni film di Hawks; a George Gershwin e ad alcune sue musiche appositamente scritte per il cinema (*Delicious* [La piccola emigrante, 1931] di David Butler, *Shall We Dance?* [Voglio danzare con te, 1937] di Mark Sandrich, *A Damsel in Distress* [Una magnifica avventura, 1937] di George Stevens); a Jerome Kern, a Cole Porter e a Richard Rodgers, e alle molte canzoni da loro composte per lo schermo.

Questi musicisti, e molti altri non citati, sono gli artefici di una prassi musicale che ha influenzato non soltanto la musica per film per più d'un trentennio, ma anche lo stesso spettacolo cinematografico hollywoodiano. Nel senso che i suoi caratteri avvolgenti e facilmente assimilabili, il suo rigido melodismo, la sua tradizionale tonalità, hanno contribuito all'affermazione di un «supergenere» filmico, il cosiddetto «film hollywoodiano», che tendeva ad eliminare i contrasti, tanto sul piano dei contenuti quanto su quello delle forme. Un cinema sostanzialmente «edulcorato» che abbisognava di una musica anch'essa «edulcorata».

Almeno in parte contro questa prassi musicale, o se si vuole in un campo di sperimentazione e d'applicazione sostanzialmente marginale rispetto all'andamento generale, si mosse, agli inizi degli Anni Trenta, Hugo Riesenfeld, un musicista molto attivo nell'epoca muta, come abbiamo avuto modo di ricordare. Egli compose la partitura di *Tabu* (1931) di Murнау e Flaherty, di grande bellezza, e in seguito, prima di naufragare in una produzione corriva e insignificante, quella di *Thunder Over Mexico* (Lampi sul Messico, 1933) di Sol Lesser, che era l'edizione americana, manipolata e accorciata, dell'incompiuto capolavoro di Ejzenštejn *Que viva Mexico!*. In questa direzione di ricerca, sebbene in un ambito alquanto diverso, possiamo ricordare il lavoro intelligente e suggestivo di un musicista del calibro di Aaron Copland per *Of Mice and Men* (Uomini e topi, 1939) di Lewis Milestone e per *The Heiress* (L'ereditiera, 1949) di William Wyler; o quello di un altro compositore di valore come Virgil

Thomson, autore della partitura di *Louisiana Story* (1948) di Flaherty; o infine quello di Duke Ellington per *Anatomy of a Murder* (Anatomia di un omicidio, 1959) di Preminger. Opere diverse per importanza e significato, accomunate dal fatto che, più che opporsi alla tradizione hollywoodiana, si muovevano in un ambito, in larga misura, molto lontano e differente.

## 12. MODELLI EUROPEI

Se l'industria cinematografica americana aveva elaborato, come abbiamo visto, una serie di schemi e modelli sufficientemente rigidi e ripetitivi per assicurare ai suoi prodotti un alto livello formale e un successo di pubblico mondiale, in Europa la situazione era alquanto differente. Da un lato il frazionamento della produzione e il diverso carattere delle cinematografie nazionali non consentivano un omogeneo «livellamento» artistico, la proposizione di un vero e proprio modello spettacolare, analogo a quello hollywoodiano; dall'altro, proprio la massiccia concorrenza americana impediva il formarsi di questo modello, che avrebbe richiesto ovviamente una forte concentrazione di capitali, di strutture tecniche e di personale artistico, impensabile in quegli anni — gli anni Trenta e Quaranta — percorsi da una serie di crisi politiche, sociali ed economiche che sarebbero sfociate nella seconda guerra mondiale.

Sicché si può parlare di cinema europeo solo in senso geografico, come di una produzione cinematografica appartenente a un gruppo di Paesi dell'Europa, non certo in senso artistico e produttivo. In Francia, ad esempio, il cinema proseguì sulla strada aperta negli anni precedenti, quella della qualità formale, della ricerca linguistica, della tematica letteraria. In Germania invece, alla grande tradizione di qualità e di innovazioni estetiche formatasi negli anni Venti si venne sostituendo a poco a poco, con l'avvento di Hitler al potere, una diversa qualità, ben più accademica, ideologicamente determinata. In Italia il fascismo cercò di riportare il cinema italiano al livello raggiunto negli anni Dieci, dopo la decadenza del decennio seguente, ma i risultati, seppure interessanti, rimasero confinati in un ambito soprattutto nazionale. Discorso analogo si dovrebbe fare per la Gran Bretagna, per la Spagna, per i Paesi scandinavi, la cui produzione cinematografica raramente superò i propri confini.

Diverso fu il caso dell'Unione Sovietica, che negli anni Venti aveva raggiunto, cinematograficamente parlando, risultati artistici di altissimo livello e in seguito orientò la sua produzione in direzione soprattutto po-

litica e ideologica, applicando, a volte rigidamente, i canoni del cosiddetto «realismo socialista». Una situazione interna che determinò nel cinema sonoro, diffusosi sull'intero Paese soltanto verso la metà degli anni Trenta, linee di tendenza contemporaneamente rigide ed aperte alla sperimentazione formale.

Questa frantumazione «nazionalistica» della produzione europea si riflesse anche nel campo della musica per film, in cui prevalse il contributo individuale di questo o quel musicista piuttosto che una vera e propria «scuola cinemusicale». D'altronde, non soltanto le differenze fra le varie cinematografie non consentivano quella produzione unitaria di cui s'è detto, ma anche all'interno di ogni singolo Paese — se si escludono l'Unione Sovietica e in parte la Germania nazista — esistevano diverse case produttrici che seguivano criteri produttivi abbastanza indipendenti, poco legati a un unico «codice», come invece avveniva negli Stati Uniti. Inoltre la stessa figura del produttore, assolutamente centrale nel cinema hollywoodiano e addirittura dittatoriale, aveva assunto in Europa caratteri e funzioni meno preponderanti, lasciando quindi un certo spazio creativo ai registi e agli altri collaboratori artistici del film, compreso ovviamente il musicista.

Di qui la presenza nella musica cinematografica europea di compositori spesso attenti alle ricerche dell'avanguardia musicale o almeno alle suggestioni della musica contemporanea: musicisti meno legati a formule e clichés, a rigidi modelli produttivi, più liberi di sperimentare eventuali soluzioni innovatrici. Di qui anche l'interesse che compositori di fama, musicologi, teorici della musica dimostrarono nei confronti della musica cinematografica e più in generale dei rapporti fra immagine e suono all'interno del cinema sonoro, che ormai si era diffuso capillarmente nella maggior parte dei Paesi europei.

A questo proposito può essere interessante ricordare che nel 1933 si tenne a Firenze, in occasione del primo Maggio musicale fiorentino, il primo Congresso internazionale di musica, una cui sezione era dedicata alla radio, al film sonoro e alla musica incisa con relazioni di noti studiosi e critici, fra cui Massimo Mila, che presentò un interessante contributo su «Musica e ritmo nel cinematografo». Né va dimenticato il fatto che musicisti come Arnold Schönberg — con la sua *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* op. 34, nata per accompagnare un film che non si fece — o Alban Berg — che pensava di trasportare in film il suo *Wozzeck* e comunque di lavorare nell'ambito del cinema sonoro, a cominciare da una scena «filmica» della sua *Lulu* — dimostrarono concretamente quanto potesse essere stimolante per un compositore indagare le nuove possi-

bilità tecnico-espressive che il cinema sonoro offriva, in una direzione di ricerca non certo legata ad esigenze puramente commerciali o bassamente spettacolari. Fu proprio Schönberg a dichiarare nel 1931: «Se penso al film, penso a film futuri, che dovranno di necessità essere film artistici. E per quei film la mia musica potrà servire!».

In Germania, prima dell'avvento di Hitler, questi interventi di musicisti «seri» nel campo del cinema furono abbastanza numerosi e significativi. Ad esempio Paul Dessau, che aveva composto musiche di scena per alcuni drammi di Brecht, scrive le partiture per i film di montagna diretti da Arnold Fanck, per *Salto mortale* (1930) di Ewald Andreas Dupont e per altri film, in Francia, dove s'era trasferito, e successivamente a Hollywood. Hanns Eisler, allievo di Schönberg, compone i commenti musicali di *No Man's Land* (1930) di Victor Trivas, di *Kuhle Wampe* (1932) di Slatan Dudow, e poi di alcuni documentari di Joris Ivens, in Olanda e negli Stati Uniti, dove firma anche la partitura di *Hangmen Also Die* (Anche i boia muoiono, 1943) di Lang. Diverso il caso di Kurt Weill, che non fu soddisfatto della versione cinematografica dell'opera sua e di Brecht *Die Dreigroschenoper* (L'opera da quattro soldi, 1931) diretta da Georg Wilhelm Pabst, e in seguito si accostò al cinema, a Hollywood, con risultati non molto significativi, se non forse in *You and Me* (1938) di Lang, in cui egli tentò di opporsi al conformismo musicale hollywoodiano.

Con la centralizzazione burocratica e politica della produzione cinematografica tedesca sotto il nazismo, anche la funzione della musica per film venne assumendo un ruolo e una funzione per certi versi analoghi a quelli in vigore a Hollywood. Nel senso che essa doveva in larga misura uniformarsi ai nuovi canoni dell'estetica del nazismo e sorreggere le immagini «belle» dei film, il loro ritmo calmo e disteso ovvero il loro carattere popolare (*völkisch*), con suoni e timbri altrettanto «belli». In questo senso possono essere emblematici i commenti musicali di Herbert Windt ai film di Leni Riefenstahl *Triumph des Willens* (Il trionfo della volontà, 1935) e *Olympia*, in due parti (Olimpia, Apoteosi di Olimpia, 1938), in cui i fasti del nazismo trovarono una duplice rappresentazione, sul piano delle immagini e su quello dei suoni. Ed altrettanto significative furono le partiture di Wolfgang Zeller (che era stato il suggestivo musicista di *Vampyr*, 1931, di Dreyer) per i film di Veit Harlan, fra i quali il famigerato *Jud Süß* (Süß, l'ebreo, 1940), e per altre opere di registi come Hans Steinhilber, Gustav Ucicky, Jacques Feyder, Walter Ruttmann.

Degli altri numerosi compositori cinematografici tedeschi una segnalazione meritano il prolifico Werner Eisbrenner, autore fra l'altro del

commento musicale di *Romanze in Moll* (La collana di perle, 1943) di Helmut Käutner; Werner Richard Heymann, direttore musicale dell'UFA, la più grande casa di produzione della Germania, autore della partitura del primo film tedesco parlato e cantato al 100%, la cineoperetta *Liebeswalzer* (Valzer d'amore, 1930) di Rolf Thiele; l'eclettico Theo von Mackeben, specializzato in film leggeri e ricchi di canzoni e facili melodie, ma anche di drammi passionali; e poi Karl Rathaus, noto per il commento musicale di *Der Mörder Dimitri Karamazov* (Il delitto Karamazoff, 1931) di Fedor Ozep; e infine Aloïs Melichar, Willy Schmidt-Gentner, Robert Stolz.

In Francia, forse ancor più che in Germania, l'interesse dei compositori «seri» per la musica cinematografica non fu marginale né casuale. La stessa produzione di film, promossa da produttori intelligenti e spesso affidata a registi valenti e originali, da René Clair a Jean Vigo, da Jean Renoir a Marcel Carné a Jacques Feyder a molti altri autori attenti al linguaggio filmico e alle innovazioni introdotte dai movimenti d'avanguardia, consentiva un uso della musica meno legato alla consuetudine, più aderente ai temi affrontati e ai modi e alle forme della realizzazione. Come se anche il musicista, per lo più estraneo alla concezione e alla produzione del film, fosse invece posto sullo stesso piano del soggetto, dello sceneggiatore, del regista, dell'operatore, degli attori: partecipasse attivamente e con un contributo originale alla buona riuscita dello spettacolo, non solo in termini commerciali, ma anche e soprattutto in termini artistici.

In questa prospettiva, di maggiore creatività e sperimentazione, si collocano i lavori di alcuni compositori che al cinema dedicarono un'attenzione non secondaria e videro nelle nuove possibilità offerte dal rapporto fra suono ed immagine un campo d'indagine tutt'altro che trascurabile. Ad esempio Georges Auric, uno del «Groupe des Six», a cui si deve la partitura musicale di *Le sang d'un poète* (1931) di Jean Cocteau e di *A nous la liberté* (A me la libertà, 1931) di René Clair: due film ai margini dell'avanguardia — il primo decisamente legato ai moduli formali e agli intenti del cinema surrealista, il secondo più libero nella determinazione di nuovi modelli spettacolari nell'ambito della commedia —, in cui le interrelazioni suono-immagine sono alla base di una serie di proposte estetiche d'indubbio interesse. In seguito Auric intensificò la sua collaborazione con l'industria cinematografica, sia in Francia, sia in Gran Bretagna, sia negli Stati Uniti, non rinunciando mai a un lavoro personale e originale, che spesso si tradusse in risultati artistici notevoli. Si pensi alle musiche per i film di Jean Delannoy *L'enfer du jeu* (1940),

*L'éternel retour* (L'immortale leggenda, 1943), *La symphonie pastorale* (Sinfonia pastorale, 1946), particolarmente suggestive; ma si pensi anche a quelle per i film di Cocteau *La belle et la bête* (La bella e la bestia, 1946), *L'aigle à deux têtes* (L'aquila a due teste, 1947), *Les parents terribles* (I parenti terribili, 1948) e soprattutto *Orphée* (Orfeo, 1950), quest'ultima premiata al Festival di Punta de Este. Un lavoro, quello di Auric, che si è esplicato attraverso una fattiva collaborazione con altri registi di valore, come Pierre Chenal, Marcello Pagliero, Henri-Georges Clouzot, Jules Dassin, Julien Duvivier, John Huston (suo è *Moulin-Rouge* del 1952), William Wyler, Otto Preminger e altri: collaborazione che ha confermato non soltanto un interesse serio e continuativo del musicista per il cinema, ma anche una sua originale e valida interpretazione della funzione della musica cinematografica.

Accanto al nome di Auric si devono fare ovviamente quelli di Darius Milhaud, di Arthur Honegger, di Jacques Ibert, che abbiamo già citato per le loro partiture di film muti, ed anche per alcune di film sonori. Appartenenti anch'essi al «Groupe des Six», tanto Milhaud quanto Honegger si dedicarono con una certa assiduità e continuità alla musica cinematografica, dando un contributo non trascurabile alla definizione estetica di quella che possiamo denominare la «scuola francese» di musica per film. Una scuola che si affermò parallelamente a quella cinematografica, cioè la scuola del «realismo poetico», che comprendeva quegli autori che riuscirono a coniugare la rappresentazione anche cruda della realtà con istanze e tendenze dichiaratamente liriche. A questa scuola appartenne anche Ibert, più degli altri due legato al mondo del cinema. A giudicare nel loro complesso i film francesi degli anni Trenta, a voler cogliervi una sorta di matrice estetica e culturale comune — al di là delle differenze fra i singoli registi e sceneggiatori —, l'apporto della musica diventa determinante. Quasi che senza Ibert, Milhaud, Honegger o Auric — per fermarci ai musicisti sinora citati —, anche Duvivier, Cocteau, Defannoy, Chenal, Yves Allégret, Marcel Pagnol, Marcel L'Herbier, Renoir — cioè i più significativi registi del tempo — sarebbero in qualche modo diversi, avrebbero realizzato film almeno in parte differenti. (Per memoria, si possono anche citare i pochi film ai quali collaborò un altro musicista del «Groupe des Six», Francis Poulenc, autore delle partiture di *Le voyageur sans bagages* (Straniero in casa, 1943) di Jean Anouilh, *La duchesse de Langeais* (Il marchio sulla carne, 1942) di Jacques de Baroncelli e *Le voyage en Amérique* (1951) di Henri Lavorel.

Ma il musicista che può essere considerato il più autentico rappresentante della «scuola francese», quello che meglio di altri ha saputo vede-

re immediatamente i caratteri e i limiti della musica cinematografica, è Maurice Jaubert, che si accostò al cinema nel 1929, alle soglie del sonoro. Come scrisse Henri Colpi, che alla musica per film ha dedicato un libro ancor oggi stimolante dal titolo emblematico di *Défense et Illustration de la musique dans le film* (Lione, 1963), Jaubert fu «uno dei primi a comprendere che il ruolo del musicista cinematografico consisteva, al tempo stesso, nell'eclissarsi dietro l'immagine e nel salvaguardare la propria personalità». Ad essere più espliciti: «La scrittura musicale o la scienza sinfonica dovevano cedere il passo all'efficacia. La quantità di note doveva essere dettata dalla dialettica visiva del film. Gli interventi sonori dovevano obbedire a delle cause precise».

Di tutto ciò Jaubert fu lo sperimentatore più significativo e i risultati che egli ottenne, attenendosi a quest'aurea regola estetica, rimangono fondamentali nella storia della musica cinematografica, non soltanto francese. Basti pensare ai suoi commenti musicali per i cortometraggi di Henri Stork (1931-37) o per i due mediometraggi di Pierre Prévert e di Jean Vigo, rispettivamente *L'affaire est dans le sac* (1932) e *Zéro de conduite* (1933): opere in cui è possibile già intravedere la ricchezza e la sensibilità del musicista, perfettamente aderente ai toni e ai timbri (figurativi e ritmici) di questi film. Ma si analizzino le sue partiture per *Quatorze juillet* (Quattordici luglio, 1932) e *Le dernier milliardaire* (L'ultimo miliardario, 1933) di Clair, per *Un carnet de bal* (Carnet di ballo, 1937) e *La fin du jour* (I prigionieri del sogno, 1939) di Duvivier, e soprattutto per *L'Atalante* (1934) di Vigo — uno dei capolavori assoluti (nell'edizione ricostruita nel 1990 sui materiali conservati) del cinema francese — e per i più significativi film di Marcel Carné, *Drôle de drame* (Lo strano dramma del dottor Molyneux, 1937), *Hôtel du Nord* (Albergo Nord, 1938), *Quai des brumes* (Il porto delle nebbie, 1938) e *Le jour se lève* (Alba tragica, 1939). In queste opere lo stretto rapporto che si instaura fra le immagini e i suoni, fra le sequenze cinematografiche e le frasi musicali, fra i toni e i timbri della fotografia e quelli della musica, produce un'intensità estetica di rara efficacia. Come se le immagini suggerissero prepotentemente la presenza della musica, e questa nascesse spontaneamente da quelle.

Ai musicisti che abbiamo citato possiamo aggiungere, in un elenco orientativo e sufficientemente panoramico, Roger Désormières, già orchestratore di Milhaud e Honegger per *Cavalcade d'amour* (Cavalcata d'amore, 1939) di Raymond Bernard e adattatore delle musiche per *La règle du jeu* (1939) di Renoir; Jean-Jacques Grunenwald, musicista di Robert Bresson (*Les anges du péché* [La conversa di Belfort, 1943],

*Les dames du Bois de Boulogne* [1945], *Le journal d'un curé de campagne* [Il diario di un curato di campagna, 1951]) e di Jacques Becker (*Falbalas* [1945], *Antoine et Antoinette* [Amore e fortuna, 1947], *Edouard et Caroline* [1951], *Les aventures d'Arsène Lupin* [Le avventure di Arsenio Lupin, 1957]); Joseph Kosma, autore delle belle partiture musicali di *La grande illusion* (La grande illusione, 1937), di *La Marseillaise* (La Marsigliese, 1937) e di *La bête humaine* (L'angelo del male, 1938) di Renoir, nonché di numerosissimi film degli anni Quaranta e Cinquanta, di Carné, Le Chanois, Christian-Jaque, Cayatte, ancora Renoir e molti altri; Paul Misraki, prolifico compositore di canzoni di successo e autore di moltissimi commenti musicali per film di buon livello artistico (è stato anche il musicista di *Mr Arkadin* [Rapporto confidenziale, 1955] di Orson Welles); Claude Roland-Manuel, allievo di Ravel, compositore fine e raffinato, che ha firmato le partiture di alcuni film di Jean Gremillon particolarmente interessanti, fra cui *Remorque* (Tempesta, 1939-41), *Lumière d'été* (1943) e *Le ciel est à vous* (1944); Vincent Scotto, noto autore di operette, commentatore musicale divertente e divertito dei film di Marcel Pagnol, da *Fanny* (1932) a *Jofroi* (1933), da *Angèle* (1934) a *Merlusse* (1935), da *Topaze* (1936) a *César* (1936); e ancora Maurice Thiriet, Henry Verdun, Jean Wiéner. Ma soprattutto Georges Van Parys, uno dei più noti e copiosi musicisti cinematografici francesi, di facile cantabilità, di perfetta aderenza formale ai temi e ai soggetti trattati, di piacevole quanto leggera musicalità. Basti pensare a *Le million* (Il milione, 1931) di Clair, *Premier bal* (Due donne innamorate, 1941) di Christian-Jaque, *Le silence est d'or* (Il silenzio è d'oro, 1947) di Clair, *Casque d'or* (Casco d'oro, 1951) di Becker, *French Cancan* (1954) di Renoir e molti altri, in cui lo spirito «parigino», spumeggiante e scanzonato della musica bene si legava allo stile leggero, disincantato dei film.

In Italia, il primo film sonoro, *La canzone dell'amore* (1930) di Genaro Righelli, vide la collaborazione musicale di Cesare Andrea Bixio, noto compositore di melodie alla moda. La sua vena facile e cantabile, il suo gusto popolare, lo resero famoso anche per altri suoi interventi nel campo del cinema, come le canzoni in *Gli uomini che mascalzoni* (1932) di Mario Camerini, *Vivere* (1936), *La mia canzone al vento* (1939), *Cantate con me* (1940), *Mamma* (1941), tutti di Guido Brignone, il primo con Tito Schipa, gli altri due con Giuseppe Lugo, il quarto con Beniamino Gigli. Questa cantabilità, prettamente «italiana», la ritroviamo in parecchi altri musicisti che lavorarono allora nel campo del cinema, anche se i loro commenti musicali parvero più sostanziosi e

drammaturgicamente efficaci. A cominciare da Ezio Carabella, autore delle partiture di alcuni film di Camerini (*T'amerò sempre* [1933], *Come le foglie* [1934]) e di altri film melodrammatici, tra i quali l'interessante *Sperduti nel buio* (1947) di Camillo Mastrocinque, rifacimento del capolavoro muto (1914) di Nino Martoglio dal dramma di Roberto Bracco. E poi Alessandro Cicognini, collaboratore musicale di Alessandro Blasetti (*Ettore Fieramosca* [1938], *Quattro passi tra le nuvole* [1941]) e di altri noti registi del tempo, e anche autore, come vedremo, delle colonne sonore di parecchi film del neorealismo cinematografico italiano. Enzo Masetti, anch'egli attivo nel dopoguerra (si veda la magniloquente partitura di *Fabiola* [1949] di Blasetti), musicista colto e raffinato, collaboratore di Goffredo Alessandrini per *Cavalleria* (1936) e di Mario Soldati per *Piccolo mondo antico* (1941) dal romanzo di Fogazzaro. Luigi Colacicchi, che fu direttore musicale della casa di produzione Cines dal 1932 al 1933, autore di alcune gustose partiture per *Animali pazzi* (1936) e per *Un mare di guai* (1939) di Carlo Ludovico Bragaglia. Achille Longo, collaboratore musicale di tutti i film di Luigi Chiarini. E infine e soprattutto Giuseppe Rosati, compositore di musica sinfonica, fra razionalismo e romanticismo, autore di alcuni dei più interessanti e suggestivi commenti musicali per film italiani negli anni tra fascismo e antifascismo: *Malombra* (1942) di Soldati, *Ossessione* (1943) di Luchino Visconti, *Il sole sorge ancora* (1946) di Aldo Vergano, *Caccia tragica* (1947) di Giuseppe De Santis.

Con Rosati entriamo tuttavia nel campo più specifico della musica «colta», dell'attività cinematografica di musicisti sinfonici e da camera, operisti e compositori di fama. In Italia questa tradizione — cioè la collaborazione al cinema di musicisti «seri» — data, come già abbiamo ricordato, dai tempi del muto, dai casi di Ildebrando Pizzetti e di Pietro Mascagni. Anche negli anni del fascismo non pochi di essi si accostarono o si riaccostarono alla musica cinematografica, con risultati tuttavia non sempre degni di particolare menzione. Basti pensare agli stessi Pizzetti e Mascagni. Il primo compose il commento musicale, retorico e pompiaristico, di *Scipione l'Africano* (1937) di Carmine Gallone, un film voluto da Mussolini per glorificare le imprese coloniali; quello, più aderente al tema trattato ma di non grande originalità, di *I promessi sposi* (1941) di Camerini; e infine, dopo la seconda guerra mondiale, quello di *Il mulino del Po* (1949) di Alberto Lattuada, dal romanzo di Bacchelli, in cui finalmente il suo rapporto col cinema, conflittuale fin dai tempi di *Cabiria*, parve risolversi in una partitura ricca di sfumature e di valide soluzioni drammaturgiche. Il secondo venne ancora coinvolto dal cinema nel

1934, ma il suo contributo alla partitura di *La canzone del sole* di Max Neufeld fu alquanto modesto, a causa della presenza ingombrante delle canzoni di Bixio.

Per certi aspetti, più interessanti e validi furono gli apporti alla musica cinematografica italiana di compositori come Giorgio Federico Ghedini, Gian Francesco Malipiero, Antonio Veretti, ed anche, su un diverso piano, di Riccardo Zandonai, Riccardo Pick-Mangiagalli, Felice Lattuada, Lorenzo Perosi, Franco Casavola. Ad esempio Ghedini compose la partitura di *Don Bosco* (1936) di Goffredo Alessandrini, che uno studioso di musica cinematografica come Ermanno Comuzio definì «eccellente, nobile, commossa, basata su una grande linea melodica facilmente percepibile ma calata in un contrappunto strumentale di alto magistero»: caratteri che ritroviamo, almeno in parte, in *Pietro Micca* (1938) di Vergano e in *La vedova* (1938) di Alessandrini. Dal canto suo Malipiero ebbe un solo incontro col cinema, nemmeno tanto fortunato, il film *Acciaio* (1933) di Walter Ruttmann, una combinazione artistica e produttiva suggerita da Mussolini che ebbe scarso successo di pubblico e risultò sostanzialmente fallita sul piano estetico: e tuttavia la sua partitura si fece ammirare per il rigore formale e la grande tenuta ritmico-drammatica. Quanto a Veretti, la sua esplicita religiosità si espresse in modi e forme di notevole suggestione tanto in *Scarpe al sole* (1935) di Marco Elter, quanto nei film patriottici (e fascisti) di Augusto Genina *Lo squadrone bianco* (1936), *L'assedio dell'Alcazar* (1940) e *Bengasi* (1942).

La melodiosità e la cantabilità delle musiche degli altri citati compositori le ritroviamo, in larga misura, anche nei loro lavori per lo schermo. Basti pensare alle partiture di Zandonai per *Principessa Tarakanova* (1938) di Soldati (in collaborazione con Renzo Rossellini, un musicista sul quale torneremo) o per *Caravaggio* (1940) di Alessandrini. O si pensi al commento musicale di Pick-Mangiagalli per *T'amerò sempre* (1933) di Camerini (più originale quello per il disegno animato *La rosa di Bagdad* [1945-49] di Anton Gino Domeneghini) e a quello di Perosi per *Rita da Cascia* (1942) di Antonio Leonviola. Più significativo fu il contributo di Lattuada, sia in film come *Palio* (1932) di Blasetti e *Sissignora* (1941) di Ferdinando Maria Poggioli, sia soprattutto nei film diretti dal figlio Alberto, in particolare *Giacomo l'idealista* (1941), *Il bandito* (1946), *Il cappotto* (1952), *La lupa* (1953). Quanto a Casavola, un musicista che aveva aderito al futurismo ma se n'era poi staccato, le sue partiture cinematografiche non brillano forse per significative qualità, ma contengono tuttavia elementi non privi d'interesse, da *Terra di nessuno* (1938) di

Mario Baffico a *Carmela* (1942) di Flavio Calzavara ad *Anni difficili* (1948) di Luigi Zampa.

La musica cinematografica inglese, come quella italiana, sebbene forse in tono minore, anche perché minore fu la produzione di film, si sviluppò negli anni Trenta lungo il duplice binario di una solida tradizione sinfonica e leggera (canzoni, operette, *vaudevilles*) e di un certo tentativo di rinnovamento formale (più prossimo alle ricerche della musica contemporanea). E in quest'ambito, come avvenne anche per la musica cinematografica francese, tedesca o italiana, si assistette alla nascita e al consolidamento di una vera e propria «scuola». Anche in questo caso i modelli non furono quelli hollywoodiani, come non erano d'altronde sempre hollywoodiani i modelli cui si ispiravano i produttori e i registi europei del tempo, ma piuttosto autoctoni, più legati ai gusti musicali e alla tradizione del Paese. Sotto questo profilo il contributo di alcuni musicisti britannici alla storia della musica cinematografica non va sottovalutato, anzi, in certi casi, va particolarmente segnalato.

Prendiamo ad esempio un compositore come Arthur Bliss. Di certo il suo lavoro cinematografico fu marginale e quantitativamente esiguo, e tuttavia la partitura di *Things to Come* (La vita futura, 1935) di William Cameron Menzies è tra i migliori esempi di musica «funzionale» all'immagine, di commento drammaturgicamente stimolante: qualità che ritroveremo nell'edizione originale inglese di *The Beggar's Opera* (il masnadiero, 1953) di Peter Brook, dall'opera di John Gay. Anche la musica per film d'un musicista come Benjamin Britten è trascurabile da un punto di vista quantitativo (un solo lungometraggio spettacolare, *Love from a Stranger* [L'ora dei supplizi, 1937] di Rowland V. Lee, e alcuni cortometraggi documentari), ma i commenti per *Coal Face* (1935) di Alberto Cavalcanti e per *Night Mail* (1936) di Basil Wright e Harry Watt sono ancor oggi citati per la loro funzione contrappuntistica alle sequenze filmiche. Così come l'unica partitura cinematografica di John Ireland, musicista schivo e appartato: il documentario di lungo-metraggio *The Overlanders* (1946) girato in Australia da Harry Watt.

Più importanti vanno considerati i contributi di due musicisti di fama come Ralph Vaughan Williams, il rappresentante della tradizione britannica «di qualità», e William Walton, il non dimenticato autore di *Facade*. Il primo portò nel cinema la sua concezione «classica» della musica e scrisse alcune partiture di indubbio fascino ed anche di ampia suggestione spettacolare, come *49th Parallel* (Gli invasori, 1945) di Michael Powell e *Scott of the Antarctic* (La tragedia del capitano Scott, 1948) di Charles Frend. Il secondo, più attento alle ricerche dell'avanguardia mu-

sicale ma al tempo stesso memore della tradizione rinascimentale della musica di corte, compose i commenti di non pochi film d'un certo valore, fra i quali *Major Barbara* (Il maggiore Barbara, 1941) di Gabriel Pascal dalla commedia di G.B. Shaw e *The First of the Few* (Il primo dei pochi, 1942) di Leslie Howard, ma soprattutto scrisse le bellissime partiture dei film shakespeariani di Laurence Olivier, *Henry V* (Enrico V, 1944), *Hamlet* (Amleto, 1948), *Richard III* (Riccardo III, 1955), in cui tradizione e novità paiono fondersi in una nuova, eccellente, unità espressiva.

Quanto a quella che possiamo chiamare la «pratica» della musica per film in Gran Bretagna, essa fu affidata a compositori di buon mestiere e di lunga sperimentazione, che seppero fornire, come i loro colleghi degli altri Paesi, un lavoro decoroso, a volte anche degno di plauso per la funzionalità spettacolare delle loro musiche. Ad esempio Hubert Bath, uno dei pionieri della musica cinematografica inglese, a cui si deve la partitura di *Blackmail* (1929) di Alfred Hitchcock; Louis Levy, già autore di selezioni musicali per film muti e della partitura originale di *Nanook of the North* (Nanuk l'esquimese, 1922) di Robert Flaherty, noto per i commenti di alcuni film inglesi di Hitchcock; Ernest Irving, direttore musicale degli Ealing Studios, compositore, orchestratore e arrangiatore per numerosissimi film; Arthur Benjamin, autore, fra l'altro, della partitura di *The Man Who Knew Too Much* (L'uomo che sapeva troppo, 1934) di Hitchcock; Hans May, già collaboratore di Becca a Berlino negli anni Venti, molto attivo in Gran Bretagna negli anni Quaranta; Mischa Spoliansky, a cui si deve la deliziosa partitura di *The Ghost Goes West* (Il fantasma galante, 1936) di René Clair. E infine Alan Rawsthorne, prolifico compositore di musica sinfonica e da camera, autore del commento di *The Captive Heart* (Cuore prigioniero, 1946) di Basil Dearden; John Greenwood, retorico e ridondante, autore di numerosissime partiture cinematografiche, fra le quali quella magniloquente di *Man of Aran* (L'uomo di Aran, 1934) di Flaherty; e soprattutto Brian Easdale, musicista colto e raffinato, collaboratore abituale dei registi Michael Powell e Emeric Pressburger per numerosi film, da *Black Narcissus* (Narciso nero, 1947) a *The Red Shoes* (Scarpette rosse, 1948), da *Gone to Earth* (La volpe, 1950) a *The Elusive Pimpernel* (L'inafferrabile primula rossa, 1950) a *Peeping Tom* (L'occhio che uccise, 1960) del solo Powell.

Una analoga scuola nazionale, basata su un buon mestiere e una tradizione musicale autoctona, la troviamo anche in Unione Sovietica, dove il cinema sonoro, stabilizzatosi nel corso degli anni Trenta, fu indirizzato verso una strada contenutistica e formale alquanto rigida, secondo

i canoni del cosiddetto «realismo socialista», che influenzò un po' tutte le manifestazioni artistiche e letterarie (quindi anche musicali). Fra i compositori cinematografici di maggior rilievo vanno segnalati Juri A. Šaporin, autore delle partiture di alcuni film di Vsevolod Pudovkin, da *Dezertir* (Il disertore, 1933) a *Suvorov* (1941), e di *Tri pesni o Lenine* (Tre canti su Lenin, 1934) di Dziga Vertov; Isaak Dunaevskij, compositore di canzoni e operette, dalla facile vena melodica non priva di sottile ironia, come si nota anche nei film di Grigorij Aleksandrov *Vesëlye rebyata* (Ragazzi allegri, 1934), *Cirk* (Il circo, 1936), *Volga Volga* (1938), *Svetlyi put'* (Chiaro cammino, 1940) e *Vesna* (Primavera, 1947); Tikhon Chrennikov, stalinista di stretta osservanza, collaboratore di registi come Ivan Pyr'ev, Juri Rajzman, Michail Kalatozov e altri; Dimitri B. Kabalevskij, notissimo e facondo autore di musica operistica, da camera, folkloristica, a cui si devono le partiture di *Peterburgskaja noč* (Le notti di San Pietroburgo, 1934) di Grigori Rošal e Vera Stroeva, *Ščors* (1939) di Aleksandr Dovcenko e altri film di Rošal; Nikolaj N. Krjukov, noto per il commento musicale (1950) retorico e suggestivo della *Corazzata Potëmkin* di Ejzenštejn, autore di partiture di facile drammaticità o di semplice cantabilità, da *My iz Kronštada* (Noi di Kronstadt, 1936) di Efim Džigan a *Geroi Sipki* (Gli eroi di Sipka, 1955) di Sergej Vasil'ev, da *Skazanie o zemle sibirskoj* (La leggenda della terra siberiana, 1948) di Pyr'ev a *Sorok pervyj* (Il quarantunesimo, 1957) di Grigorij Čuchraj; Gavril N. Popov, autore del commento musicale di *Čapaev* (1934) di Vasil'ev, e collaboratore di Ejzenštejn per *Bežin lug* (Il prato di Bežin, 1935-36) rimasto incompiuto.

Più interessanti, anche per i problemi d'ordine teorico che hanno aperto, vanno considerati i contributi di tre musicisti sovietici di fama internazionale, qual più qual meno coinvolti nell'esperienza cinematografica. Si tratta di Aram Khačatur'jan, di Dimitri Šostakovic e soprattutto di Sergej Prokof'ev. Se il primo, che esordisce nel cinema in *Pepo* (1934) di Hamo Bek-Nazarov, prosegue la sua attività di musicista per film travasando in questo nuovo campo la facondia del suo estro, fra colorismo e ritmo accentuato, con risultati vari, da un facile sinfonismo a una retorica non dissimulata — si vedano i film di Michail Romm *Russkij vo-proz* (La questione russa, 1948) o *Admiral Usakov* (1953), ma si vedano in particolare *Stalingradskaja bitva* (La battaglia di Stalingrado, 1949) di Vladimir Petrov e *Otello* (1956) di Sergej Jutkevic —; gli altri due sono certamente più innovatori e più stimolanti per un discorso sui rapporti di interdipendenza fra suono e immagine, fra ritmi sonori e ritmi visivi.

Accostatosi al cinema ancora in epoca muta come pianista di sala, Šostakovic ha composto una quarantina di partiture per film, alcune delle quali costituiscono tappe importanti della storia della musica cinematografica sovietica (e non solo). Già quelle dei film «muti» di Grigorij Kozincev e Leonid Trauberg *Novyj Vavilon* (La nuova Babilonia, 1929) e *Odna* (Sola, 1931) si fanno notare per l'originalità del tratto e l'intimo sapore corrosivo ovvero sentimentale. Ma sarà soprattutto il suo contributo musicale alla cosiddetta «Trilogia di Massimo» degli stessi autori — *Junost' Maksima* (La giovinezza di Massimo, 1935), *Vozvraščenie Maksima* (Il ritorno di Massimo, 1937), *Vyborgskaja storona* (Il quartiere di Viborg, 1939) — a segnare un momento di alta drammaticità. In seguito il musicista parve orientarsi verso commenti più facili e retorici, non privi d'un certo accademismo, come a esempio in *Molodaja gvardija* (La giovane guardia, 1948) di Sergej Gerasimov e in *Padenia Berlina* (La caduta di Berlino, 1949-50) di Michail Čaureli, per «riscattarsi» tuttavia in *Vstreča na El'be* (Incontro sull'Elba, 1949) di Aleksandrov, in *Mičurin* (1948) di Dovcenko e soprattutto nei due film shakespeariani di Kozincev *Amleto* (1964) e *Re Lear* (1971). A lui si deve anche la musica dell'edizione sonora di *Oktjabr'* (Ottobre) di Ejzenštejn.

Quanto a Prokof'ev, il suo lavoro in stretta collaborazione con Ejzenštejn per *Aleksandr Nevskij* (1938) e per *Ivan Groznoj* (parte I: Ivan il Terribile, 1945; parte II: La congiura dei boiardi, 1948) si pone fra gli esempi più interessanti e problematici dell'uso della musica in funzione cinematografica. Al di là delle critiche che alla colonna sonora di *Aleksandr Nevskij* rivolsero Theodor Adorno e Hanns Eisler nel loro libro *Komposition für den Film* (critiche che toccavano più le teorizzazioni di Ejzenštejn che la musica di Prokof'ev), non v'è dubbio che il tentativo di stabilire un rapporto contrappuntistico fra le sequenze dei film e i ritmi musicali, fra le «forme» visive e quelle sonore portò a risultati di grande valore e, drammaturgicamente parlando, di notevole forza espressiva. Come se il compositore e il regista fossero riusciti a creare un «doppio binario», lungo il quale le immagini e i suoni si disponevano e procedevano in un continuo influenzarsi a vicenda. Una segnalazione meritano infine i contributi di Prokof'ev ad alcuni film sovietici di guerra e, più ancora, il suo primo lavoro cinematografico, *Porucik Kize* (Il tenente Kize, 1934) di Aleksandr Fajntsimmer.

Della musica cinematografica degli altri Paesi europei — e dei Paesi asiatici o sudamericani che si affacciarono negli anni Trenta o Quaranta alla ribalta internazionale — si dovrebbe discorrere caso per caso, dati i risultati a volte significativi che vi si possono riscontrare. Ma la natura



stessa di questo «compendio» ci impedisce di scendere nei particolari, né sarebbe utile limitarci a una lista di nomi e di titoli poco rappresentativa. Ci basti dire che l'avvento graduale del cinema sonoro in tutti i Paesi produsse di fatto una nuova categoria di musicisti: coloro che si dedicarono con assiduità o esclusivamente alla composizione di partiture per film. I modelli tecnici e formali a cui essi si rifecero, fossero essi di derivazione hollywoodiana o invece più legati alla tradizione nazionale, formarono una specie di quadro di riferimento abbastanza delimitato e rigido. Ad esso si richiamarono la maggior parte dei musicisti cinematografici allora e in seguito, creando in tal modo quella che possiamo chiamare la *koïnè* della musica per film.

### 13. IL NEOREALISMO: IMMAGINI E SUONI DEL REALE

Non è questa la sede per affrontare la questione teorica del realismo in arte, e più in particolare nel cinema, con le diverse motivazioni poetiche ed estetiche che tale questione comporta; né è possibile, all'interno del grande dibattito sul realismo, analizzare compiutamente il valore e il significato dell'esperienza neorealista. Inoltre, nell'ambito stesso del neorealismo cinematografico, le tendenze furono differenti da autore a autore, a volte inconciliabili, sicché si può parlare di cinema neorealista solo in termini generali, come movimento non tanto ideologico quanto soprattutto «morale», legato a un momento storico preciso della realtà italiana. Quello, per intenderci, dell'immediato dopoguerra, quando la situazione politica, economica, sociale dell'Italia sconfitta, fra il 1945 e il 1948, diede spunto e occasione per una serie di interventi nel campo del cinema che, di fatto, sovvertirono le regole dello spettacolo cinematografico tradizionale, tanto sul piano tecnico quanto su quello artistico.

Ciò che si può dire sommariamente è che il neorealismo, almeno nei suoi autori più significativi - a cominciare da Roberto Rossellini con i suoi film *Roma città aperta* (1945) e *Paisà* (1946) per i quali fu coniato l'etichetta stessa di «neorealismo» -, si pose nei confronti della realtà da rappresentare in termini non tanto critici quanto «disponibili», nel senso che volle rilevarne l'apparenza senza mistificazioni, darne una figurazione genuina senza manipolazioni di sorta, superare il dispositivo meccanico proprio del cinema, che tendenzialmente interpone fra la realtà e il film tutta una serie di diaframmi tecnici ed estetici, giungendo a una sorta d'identificazione fra la realtà fenomenica e la sua manifestazione schermica. Si volle considerare il cinema soprattutto come una «finestra aperta sul mondo» e pertanto servirsene come eccezionale strumento di documentazione, in cui l'inevitabile finzione scenica era superata dall'immediatezza della rappresentazione, dalla genuinità di quanto veniva mostrato sullo schermo, quasi che la realtà si manifestasse nel momento in

cui era cinematografata. Di qui la teoria del «pedinamento» o del «buco della serratura» cara allo scrittore-cineasta Cesare Zavattini, uno dei più conseguenti e acuti teorici del neorealismo; di qui anche quella «curiosità» per gli individui, quel bisogno di «dire le cose come sono», quella necessità di «vedere con umiltà gli uomini quali sono», che costituiranno gli elementi fondamentali della poetica di Rossellini.

Da questo punto di vista il neorealismo suffragò, anzi determinò, la teoria del «cinema della trasparenza», cioè di un cinema il cui significato risiede nella stessa realtà riprodotta senza possibilità di manipolazioni semantiche, con tutti gli errori metodologici ed estetici che questa teoria comportava. Ma fu indubbiamente una lezione salutare perché, dopo la grande stagione del neorealismo italiano, soprattutto attraverso l'opera di Rossellini, del primo De Sica in stretta collaborazione con Zavattini, la critica cinematografica elaborò nuovi strumenti d'indagine e tutto il cinema precedente fu rivisto secondo un'ottica interpretativa differente, e anche il pubblico, nel volgere di pochi anni, richiese un tipo di spettacolo che per molti aspetti si contrapponeva a quello cui era stato abituato per decenni. Di qui l'influenza che il neorealismo ebbe su gran parte del cinema successivo, in Italia e negli altri Paesi, tanto da determinare precise scelte stilistiche e l'individuazione di contenuti nuovi, sebbene questa influenza, nel tempo, si rivelasse ingombrante e fortemente riduttiva rispetto alle società degli anni Cinquanta e Sessanta, lontane dal periodo storico caratterizzato dalle angosce e dalle speranze dell'immediato dopoguerra, in cui il neorealismo nacque e si affermò.

In questo nuovo orizzonte di rinnovamento «realistico» dello spettacolo cinematografico — con riprese fuori dei teatri di posa, per le strade, con attori non professionisti, con storie e personaggi poco affabulati —, anche la funzione della musica per film venne in parte modificandosi. Nel senso che il realismo stesso delle immagini, che rimandavano direttamente alla realtà quotidiana, richiedeva un diverso uso della musica di fondo, o meglio una sua differente «qualità». Non più ridondante, ma discreta, non più «spettacolare», ma aderente il più possibile alla «quotidianità»: magari intrisa di silenzi ovvero di rumori, come nella vita reale, fuori della finzione schermica. Non che i musicisti cinematografici abbandonassero immediatamente il loro stile, collaudato da quasi un ventennio di pratica intensa e ormai codificato, ma certamente subirono l'influenza del nuovo cinema, di quel bisogno di verità che caratterizzò il neorealismo.

In occasione del VII Congresso internazionale di musica, che si tenne a Firenze nel 1950, alla domanda se con il film neorealista fosse nato

un nuovo stile musicale cinematografico, Fernando Ludovico Lunghi rispose: «La parola stile potrebbe sembrare forse troppo impegnativa. Ma è certo che il film neorealista vuole la sua musica». E aggiunse: «Anche per la musica si tratta di uscire dal chiuso all'aperto, dal particolare al *tutti*. Anche per la musica si tratta non già di limitazione di mezzi in senso assoluto ma di adattamento di essi». Per concludere che la novità dovrebbe consistere «nel passaggio dalla stato di commento musicale a quello di rappresentazione musicale. Qualche cosa che non è più fuori dell'azione natura-uomo ma è dentro; qualche cosa che la integri e non l'accompagna e ne scaturisca quasi invece come una nuova dimensione rappresentativa fedele a tutte le *realità*: quelle cinematografiche e quelle musicali».

Una serie di osservazioni, se si vuole, un poco generiche, non sufficientemente precise o propositive; ma che sottolineano tuttavia l'esigenza di superare i vecchi schemi, di elaborare nuovi modelli formali più aderenti alle necessità spettacolari del neorealismo. Anche se poi, nella pratica, non pochi musicisti «neorealisti» continueranno, con poche eccezioni, a sviluppare elementi melodici ed armonici sostanzialmente tradizionali, rimanendo nell'ambito del «commento» piuttosto che della «rappresentazione». Semmai si dovrebbe segnalare non tanto forse l'apporto creativo di questo o quell'autore, quanto piuttosto l'inserimento nella colonna sonora di materiali extramusicali o di musica preesistente, con lo scopo preciso di dare alle immagini e alle sequenze filmiche un sovrappiù di «realismo».

Da questo punto di vista è piuttosto interessante il lavoro che un musicista come Goffredo Petrassi ha svolto in collaborazione con un regista del neorealismo come Giuseppe De Santis. Tanto in *Riso amaro* (1949) quanto in *Non c'è pace fra gli ulivi* (1950), le partiture si basano su canti popolari, rielaborati secondo principi strutturali di buona evidenza drammaturgica; non solo, ma è altrettanto significativo l'uso che Petrassi fa, nel primo film citato, del jazz e delle canzoni alla moda, proprio in relazione a quel «realismo» rappresentativo caro a De Santis e agli altri registi del neorealismo. In seguito l'apporto del musicista parve meno originale, sebbene siano certamente da segnalare le sue partiture di *La pattuglia sperduta* (1954) di Pietro Nelli e di *Cronaca familiare* (1963) di Valerio Zurlini.

Diverso è il caso di due musicisti che abbiamo già citato, ma che negli anni del neorealismo svilupparono ancor più la loro attività. Si tratta di Alessandro Cicognini e di Renzo Rossellini, a cui si devono, rispettivamente, le musiche per i più noti film di De Sica-Zavattini e di Rosselli-

ni (fratello di Renzo). Sia in *Scuscià* (1946) e in *Ladri di biciclette* (1948), in *Umberto D* (1951) e in *Il tetto* (1955), sia in *Roma città aperta* (1945) e in *Paisà* (1946), in *Germania anno zero* (1948) e in *Stromboli, terra di Dio* (1949) — per citare soltanto alcune loro partiture — non pare che le novità del neorealismo, il suo carattere autentico e disadorno, vero e quotidiano, abbiano trovato una sorta di corrispettivo musicale. Lo stile rimane in larga misura tardoromantico e crepuscolare, più melodico in Cicognini, più vigile in Rossellini, solo qua e là condizionato dal realismo delle immagini. E tuttavia, al di là dei modelli cui si ispirano, c'è a volte uno sforzo di depurare la musica dai suoi orpelli ridondanti, dai suoi facili melodismi, ed anche il bisogno del silenzio, di lasciar parlare la realtà rappresentata.

Esigenza, questa, che ritroveremo in altri musicisti, anche al di fuori del movimento neorealista, laddove la forza intrinseca delle immagini «vere» rischiava di essere edulcorata, addirittura annullata, dalla ridondanza melodica o sinfonica della musica. Esigenza che non pare abbia sentito un compositore di facile vena popolare come Carlo Rustichelli, a cui si devono decine e decine di partiture per film neorealistici e no, quasi tutte legate tuttavia a una autentica «popolarità» (che è un elemento fondamentale della stessa poetica del neorealismo). Basti pensare alla sua stretta collaborazione con un regista «popolare» come Pietro Germi e alle partiture estremamente efficaci, nella loro immediatezza e semplicità, di film come *In nome della legge* (1949), *Il cammino della speranza* (1950), *Il ferroviere* (1956), *L'uomo di paglia* (1958). Esigenza che rimase estranea anche all'opera di Francesco A. Lavagnino, specializzato nei commenti musicali di una serie di lungometraggi documentaristico-spettacolari che ebbero un vasto successo di pubblico, da *Magia verde* (1954) di Gian Gaspare Napolitano a *Continente perduto* (1955) e *L'impero del sole* (1956) di Enrico Gras e Mario Craveri a *La muraglia cinese* (1958) di Carlo Lizzani. Esigenza che, in modi diversi e con risultati anch'essi differenti, troviamo invece in Roman Vlad, in Nino Rota, in Mario Zafred, in Franco Mannino, in Giovanni Fusco.

Sono, questi, musicisti di varia provenienza e formazione, che si sono accostati al cinema negli anni del neorealismo, pur rimanendone in larga misura estranei. Nel senso che le loro partiture per film si sono spesso ispirate a criteri compositivi eterogenei, ma sempre legate a un rapporto dialettico con le immagini, tanto da stabilire in alcuni casi — basti pensare al binomio Rota-Fellini o a quello Fusco-Antonioni — una collaborazione molto stretta e duratura con il medesimo regista. Di Vlad si può ricordare la bella musica del film neorealista *Domenica d'agosto* (1950)

di Luciano Emmer ovvero la partitura ricca e sontuosa, un poco «accademica» ma suggestiva, di *Giulietta e Romeo* (1954) di Renato Castellani. Di Zafred il rigoroso commento di *Achtung banditi* (1952) di Lizzani, che rielabora un famoso canto partigiano italiano, e quello essenziale e drammaturgicamente commosso di *Cronache di poveri amanti* (1954), sempre di Lizzani. Di Mannino la rielaborazione di temi donizettiani in *Bellissima* (1951) di Luchino Visconti (con il quale collaborò soprattutto negli ultimi anni di vita, da *Morte a Venezia* [1971] a *L'innocente* [1976]) e la bella partitura di *La provinciale* (1952) di Mario Soldati.

Quanto a Nino Rota e a Giovanni Fusco, il loro eccellente lavoro cinematografico è strettamente, anche se non esclusivamente, legato — come abbiamo detto — all'opera, rispettivamente, di Federico Fellini e di Michelangelo Antonioni. Pur essendo attivo nel cinema fin dagli anni Trenta e pur avendo collaborato con numerosi registi (da Castellani a Soldati, da Lattuada a Camerini, da Zampa a Monicelli a Visconti), non v'è dubbio che l'incontro con Fellini ha significato per Rota il momento più alto e interessante della sua attività di musicista cinematografico. Già in *Lo sceicco bianco* (1952) il suo contributo alla definizione dell'ambiente, dei personaggi, e più ancora dell'atmosfera, fra il reale e il fantastico, del mondo felliniano è stato determinante. Questa sorta di vera e propria simbiosi contenutistico-formale fra il regista e il musicista ha dato, di film in film, risultati di grande valore spettacolare, sebbene, a volte, un poco ripetitivi o ridondanti. Si pensi, in ogni caso, alla suggestione schermica delle partiture di *La strada* (1954), di *La dolce vita* (1960), di *Otto e mezzo* (1963), o alla straordinaria performance ironico-grottesca di *Prove d'orchestra* (1978): sono esempi cospicui di un sottile lavoro di integrazione musicale dell'immagine, di supporto sonoro dell'azione scenica, e più ancora di definizione psicologica dei personaggi attraverso la loro «dimensione» audiovisiva.

In parte diverso, ma sostanzialmente complementare, è il caso di Giovanni Fusco, la cui collaborazione con Antonioni, dal primo film *Cronaca di un amore* (1950) a *Deserto rosso* (1964) — in cui tuttavia il contributo suo è subordinato alla musica elettronica di Vittorio Gelmetti —, ha segnato un momento di grande rilievo e importanza nel tentativo di «depurare» la colonna sonora, per analogia con quella visiva, di ogni elemento ridondante o spurio. In altre parole, si è trattato, tanto in Antonioni quanto in Fusco, di giungere a una sorta di rigore formale assoluto, in cui ogni elemento della composizione (filmica e musicale) trova la sua giustificazione estetica nella linea di sviluppo della storia e nei movimenti dei personaggi. Da questo punto di vista sono esemplari, oltre

alle partiture dei film citati, quelle per pochi strumenti, con pagine per strumenti solisti, di *I vinti* (1952), di *La signora senza camelia* (1953), di *Il grido* (1957) e soprattutto di *L'avventura* (1960) e di *L'eclisse* (1962). A Fusco si devono anche, fra l'altro, le musiche dei due film di Alain Resnais *Hiroshima, mon amour* (1959) e *La guerre est finie* (La guerra è finita, 1967).

Si potrebbero citare ovviamente altri casi, registi e film che, anche fuori d'Italia, hanno subito l'influenza del neorealismo e vi si sono, in certo senso, adeguati. L'elenco sarebbe lungo e non molto significativo, se non forse per sottolineare ciò che abbiamo più sopra indicato come peculiare del neorealismo stesso. Il fatto cioè che, con l'avvento di un cinema che rifiutava i luoghi comuni dello spettacolo cinematografico tradizionale e si «buttava» nella realtà quotidiana come nel suo ambiente naturale, anche la colonna sonora dovette fare i conti con questa medesima realtà. Ciò significò, in primo luogo, la necessità di usare, ancor più di prima, i rumori reali, integrandoli nella musica o isolandoli da essa; e poi l'esigenza di non schiacciare le immagini sotto il peso d'una musica tradizionalmente di «commento». Di qui, nel migliore dei casi, la nascita di un nuovo stile di musica cinematografica, meno melodico o ridondante, più rigoroso e secco; di qui anche, negli altri casi, l'uso d'una colonna sonora più libera dai condizionamenti della tradizione, in particolare hollywoodiana, aperta alle suggestioni della realtà, in cui il rumore può assumere la stessa funzione drammaturgica del suono.

#### 14. L'USO DEL REPERTORIO CLASSICO

Fin dagli anni del muto, come abbiamo avuto più volte occasione di ricordare, il repertorio musicale classico e romantico è stato abbondantemente saccheggiato. I brani più noti dei musicisti più famosi di tutti i tempi, con predilezione per quelli dell'Ottocento, sono stati selezionati, utilizzati, manipolati, trasformati e ridotti alle loro forme più semplici, con lo scopo preciso di dare alle immagini semoventi e traballanti del primo cinematografo un supporto sonoro adatto e spettacolarmente efficace. Tuttavia solo di rado tali musiche venivano impiegate nella loro reale dimensione estetica e culturale, come prodotti singoli di questo o quel compositore, con funzione quindi al tempo stesso storica e artistica. Per lo più esse formavano semplicemente il materiale sonoro necessario alla buona riuscita dello spettacolo, o meglio servivano per l'accompagnamento di questa o quella situazione drammaturgica.

Tuttavia, in certi casi, quando ad esempio occorreva determinare musicalmente un ambiente storico o definire un personaggio che alla musica, direttamente o indirettamente, era legato, allora il ricorso a quel repertorio classico e romantico diventava un mezzo indispensabile di ricerca storico-ambientale. E in questa nuova ottica documentaria e rappresentativa ogni singolo brano musicale — indipendentemente dal fatto se fosse o meno «manipolato» — doveva acquistare un rilievo suo proprio, una sua funzione specifica. Basti pensare, ovviamente, alle biografie cinematografiche di grandi musicisti, al film con personaggi noti o meno noti di compositori, operisti, canzonettisti e così via. Allora la musica diventava un elemento fondamentale del racconto e dell'ambientazione storica, a volte addirittura l'elemento principale, attorno al quale si collocavano i fatti, i personaggi, gli ambienti.

La storia del cinema, fin dagli anni del muto, è zeppa di titoli di film biografico-musicali, in cui la vita più o meno romanzata di un compositore, di un cantante, di un impresario, di un editore musicale diventa il pretesto per esibire sullo schermo, al tempo stesso, le immagini e i suo-

ni di una musica intesa come base fondamentale dello spettacolo. Come ha scritto Ermanno Comuzio: «Ogni cinematografia, perlopiù, celebra le sue glorie nazionali; poi ci sono i "geni" che trascendono i confini, che appartengono a tutti, e questi sono presi di mira dalle produzioni più diverse. L'Italia filma per esempio i suoi operisti, la Russia i suoi sinfonisti romantici, l'America i suoi cantori contemporanei». Come a dire che ogni Paese ha i suoi eroi musicali e li sfrutta come materia di spettacolo, ovvero che la storia della musica, come quella letteraria, pittorica, teatrale o politica e sociale, è una miniera di piccole storie individuali, di personaggi e opere che possono offrire più d'uno spunto per confezionare una serie di spettacoli cinematografici.

Dal *Richard Wagner* (1913) di Carl Froelich, con Giuseppe Becce nella parte del protagonista, all'*Amadeus* (1984) di Milos Forman, con Tom Hulse nella parte di Mozart, i film biografico-musicali non si contano, tali e tanti essendo i personaggi, gli episodi, i fatti che sono stati usati come materia spettacolare. Semmai si può dire che, col passare degli anni — e soprattutto col superamento del modello hollywoodiano di musica cinematografica «totale», cioè onnipresente e adattata alle ferree esigenze della struttura rigida del film —, la cura con cui i brani musicali sono usati e correttamente eseguiti è di molto aumentata. Si cerca, in altre parole, di preservare i caratteri originali e la peculiarità semantica di ogni musica, in rapporto alla nuova esigenza di dare, del compositore o del cantante ritratto, una immagine la più possibile veritiera, o almeno verosimile.

Ciò è dovuto in larga misura alla diffusione capillare della musica attraverso la riproduzione discografica, e quindi all'aumento sensibile del livello di conoscenza della storia della musica in una sempre più ampia gamma di pubblico (anche cinematografico). Ma ciò è dovuto anche alla graduale modificazione dello stesso spettacolo cinematografico attraverso il neorealismo e la sua influenza sulla maggior parte della produzione filmica successiva. Non paia questo un paradosso, dati i caratteri di quotidianità del neorealismo e il suo fondo di totale adesione formale alla realtà fenomenica contemporanea, e quindi la sua apparente estraneità alla ricostruzione storica d'un ambiente, alla definizione d'un personaggio del passato. In realtà si tratta, come abbiamo già ricordato, di un bisogno di verità, di autenticità — anche storica, anche biografica o ambientale —, e perciò della necessità di introdurre nello spettacolo elementi autentici, non manipolati. Da questo punto di vista anche il film biografico-musicale non poteva che perdere a poco a poco i suoi aspetti esteriori, secondo i modelli hollywoodiani o semplicemente romanzeschi,

e acquistarne dei nuovi, attraverso ai quali la realtà storica (la «realtà» musicale) avrebbe avuto la sua giusta rappresentazione.

Questa graduale trasformazione del film biografico-musicale — del quale non parleremo in questa sede — ha toccato anche le strutture contenutistiche e formali del cosiddetto «film-opera» ed anche del *musical* cinematografico, l'uno e l'altro di chiara ed esplicita derivazione teatrale. Senza entrare nel merito dei caratteri specifici dell'uno o dell'altro genere filmico, e senza ovviamente volerne fare la storia, si può tuttavia osservare che, come è avvenuto per il film biografico-musicale, anche il film-opera ha subito alcune variazioni, pur rimanendo in larga misura ai margini della produzione filmica di carattere musicale. Non è difficile infatti notare le differenze fra i film di un Carmine Gallone, specializzato nel genere (dal *Rigoletto* del 1945 alla *Tosca* del 1956), e quelli d'un Ingmar Bergman (*Il flauto magico*, 1975) o d'un Joseph Losey (*Don Giovanni*, 1979), nel senso che, laddove nei primi la finzione schermica tendeva a sovrapporsi alla finzione scenica e la musica svolgeva una funzione di integrazione sonora alla storia e ai personaggi, nel film di Bergman l'impianto teatrale è dichiarato, svelato nei suoi retroscena ed esibito come tale, e in quello di Losey il personaggio e l'ambiente riassorbono in se stessi la totalità dell'opera, e la musica par quasi nascere dalle immagini e integrarsi perfettamente con esse.

Tanto il discorso sul cinema biografico-musicale, quanto quello sul film-opera o sul *musical*, escono, come abbiamo detto, dai limiti di questa trattazione. E tuttavia l'accento che se n'è fatto ci pare possa servire a introdurre un discorso parallelo, quello che concerne l'uso della musica «classica» nel cinema contemporaneo con diverse e non sempre coincidenti funzioni. Un uso, questo, che rientra a tutti gli effetti nel panorama della musica cinematografica, come di un elemento musicale al tempo stesso autonomo e legato agli altri, come di un aspetto particolare della drammaturgia filmico-musicale. Sotto questo profilo, la trasformazione che è avvenuta — soprattutto a partire dai primi anni Sessanta — nell'impiego della musica «classica» come supporto all'azione drammatica o all'ambientazione storica, rispetto alla tradizione hollywoodiana, è addirittura emblematica. Si tratta, in altre parole, di un uso drammaturgicamente esemplare, di una funzione contrappuntistica di alto valore semantico, di un «gioco» degli elementi formali certamente interessante e stimolante.

A volerli soffermare soltanto sugli esempi più significativi, non è chi non veda nell'opera complessiva d'un autore come Robert Bresson una intenzione costante e costantemente perseguita di impiegare la musica (e il rumore) in funzione altamente espressiva: una musica il più delle

volte di repertorio, classica, scelta con estrema cura, fuori delle convenzioni abituali, per la sua propria intrinseca forza «drammaturgica». In *Un condamné à mort s'est échappé* (Un condannato a morte è fuggito, 1956) è la *Messa in do minore* di Mozart a costituire il basso continuo d'una avventura che si svolge tutta nel chiuso di un carcere, giorno dopo giorno, ora dopo ora, sino alla liberazione finale. In *Pickpocket* (1959) è invece la musica di Lulli a sorreggere i giochi di destrezza del borsaio, protagonista del film. In *Au hazard Balthazar* (1966), la storia di un povero asinello maltrattato è in certo senso interpretata musicalmente da una sonata per pianoforte di Schubert, mentre in *Mouchette* (1967) è il *Magnificat* di Monteverdi a dare alla triste vicenda di una ragazzina la dimensione della tragedia universale. Così si dica dell'uso di Purcell in *Une femme douce* (Così bella, così dolce, 1969) o ancora di Monteverdi in *Le diable probablement...* (Il diavolo probabilmente..., 1978). Esempi diversi ma concomitanti della funzione altamente significativa e drammaturgicamente contraddittoria della musica classica estrapolata dal suo contesto storico e ambientale e inserita in un nuovo contesto, non tanto storico o ambientale, quanto estetico e simbolico. E' come se, in questa trasposizione da una funzione all'altra, o meglio da una dimensione culturale all'altra, la musica classica avesse perduto il suo proprio carattere per assumerne un altro, quello più specifico della musica cinematografica.

Gli esempi in tal senso sono molto numerosi, talmente abbondanti da costituire addirittura un nuovo repertorio di situazioni filmiche interpretabili da appositi brani musicali classici e romantici, quasi un nuovo «manuale» per musicisti cinematografici, analogo a quelli pubblicati negli anni Dieci e Venti. Fuor di paradosso, è evidente che nel corso degli anni Settanta e Ottanta si è andata affermando una specie di moda musicale, col recupero e la diffusione capillare della musica del passato, che ha determinato l'uso e l'abuso della musica di repertorio anche nel cinema (come in pubblicità!). In questi casi è chiaro che, il più delle volte, quell'uso non rispondeva a interne esigenze drammaturgiche o culturali ma si basava, appunto, sulla moda. E tuttavia esso è un sintomo illuminante di una situazione generale, in cui la musica cinematografica, attingendo abbondantemente alla tradizione colta, non soltanto si è arricchita di nuovi stimoli e nuove possibilità espressive, ma ha anche e soprattutto riesaminato la sua funzione in rapporto a un più ampio quadro di riferimento storico e culturale.

Alla luce di queste nuove possibilità è importante ricordare, accanto all'opera di Bresson, il lavoro di ricerca musicale condotto da alcuni registi particolarmente interessati, a titolo diverso, agli apporti drammaturgici della musica e al suo uso contrappuntistico nei confronti dell'im-

agine. Pensiamo in particolare a Pier Paolo Pasolini e a Stanley Kubrick, a Luchino Visconti e a Jean-Luc Godard.

Già in *Accattone* (1961), il primo film di Pasolini, l'impiego della musica di Bach per sottolineare la violenza e la brutalità della lotta di due uomini nella polvere, sullo sfondo delle baracche romane, acquistava una valenza drammatica inconsueta e al tempo stesso minava alla base quella che possiamo definire la «rispettabilità» borghese della musica classica, in un'operazione di demistificazione che, in quel contesto drammaturgico, acquistava tuttavia un rilievo tragico. Ciò si riscontrò anche, sebbene in maniera diversa, nell'uso della musica di Vivaldi in *Mamma Roma* (1962), un'altra storia di povertà e di umiliazioni. Un uso discreto e funzionale, che nel successivo film, *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), parve disperdersi in una sorta di «orgia musicale» con il sovrapporsi e il mescolarsi di brani di Bach, di Mozart, di Webern, di Prokof'ev e di altri. E se in seguito il regista si avvalese della collaborazione di un musicista come Ennio Morricone (su cui torneremo), quel suo bisogno di attingere alla musica classica rimase uno dei caratteri peculiari della sua poetica cinematografica.

Diverso, e forse più interessante, è il caso di Kubrick, uno dei registi più importanti e significativi del cinema contemporaneo. Come ebbe a scrivere Roberto Pugliese: «L'elemento emergente nell'analisi della musica (più in generale bisognerebbe però dire del sonoro) nel cinema di Kubrick consiste nel fatto che Kubrick sembra, a volte, "pensare", concepire musicalmente intere sequenze. Egli sembra, cioè, partire dalla musica per giungere al film». In questo senso l'uso che egli fa di certi brani del repertorio classico e moderno, con una libertà e una spregiudicatezza considerevoli, è strettamente funzionale al ritmo e alle cadenze delle sue sequenze magistrali. In *2001: A Space Odyssey* (2001: odissea nello spazio, 1968) il Richard Strauss di *Così parlò Zarathustra* si mescola col Ligeti del *Requiem*, di *Lux Aeterna*, di *Atmosphères*, e questi col Johann Strauss di *Sul bel Danubio blu* e col Khačatur'jan di *Gayaneh*, con effetti spettacolari a dir poco sorprendenti. In *A Clockwork Orange* (Arancia meccanica, 1971) è la volta della *Nona Sinfonia* di Beethoven, opportunamente manipolata al sintetizzatore da Walter Carlos ad integrarsi con le immagini e con gli altri brani di Rossini e di Purcell. In *Barry Lyndon* (1975), tratto dal romanzo di Thackeray e ambientato nel Settecento, l'uso storico funzionale della musica (da Vivaldi a Bach a Händel a Federico il Grande a Paisiello a Mozart, con una straordinaria appendice schubertiana) perde i suoi caratteri «ambientali» per assumere nuove potenzialità drammaturgiche.

Nell'opera di Visconti prevale invece questa necessità ambientale e un

più netto bisogno di impiegare la musica di repertorio con funzione prevalentemente storica (o addirittura ideologica). Tuttavia anche per lui essa ha un peso drammaturgico fondamentale, entra in gioco — dialettico e contrappuntistico — con le immagini. Si pensi, oltre all'impiego di brani d'opera in *Osessione* (1943) e al gustoso intervento della musica di Donizetti in *Bellissima* (1951), all'uso del *Trovatore* di Verdi e soprattutto della *Sinfonia n. 7 in mi maggiore* di Bruckner in *Senso* (1954), in cui la storia della passione fra un giovane ufficiale austriaco e una nobildonna veneziana, sullo sfondo della terza guerra d'indipendenza, trova proprio in questa musica il suo risvolto al tempo stesso drammatico e ideologico. Ma si pensi anche alla grande sequenza del ballo nel *Gattopardo* (1963) e alla funzione «demistificatoria» che vi assume il valzer inedito di Verdi, o al potere evocativo del *Preludio, corale e fuga* di César Franck in *Vaghe stelle dell'Orsa...* (1965). Per tacere della musica di Mahler in *Morte a Venezia* (1971), fin troppo «facile» ma straordinariamente aderente al tema trattato, o dei brani sparsi di Schumann, Wagner, Offenbach in *Ludwig* (1973), di Mozart in *Gruppo di famiglia in un interno* (1974), di Chopin, Mozart, Liszt, Gluck in *L'innocente* (1976).

Diverso è il caso di Godard (per certi aspetti più simile a quello di Kubrick). Qui si tratta di manipolare dichiaratamente la musica classica, non già tuttavia (come in Kubrick) adattandola alle diverse situazioni drammaturgiche, quanto piuttosto «spezzettandola» e usandone i frammenti come tessere di un mosaico audiovisivo di grande libertà inventiva e di intrinseca provocazione estetica. Un primo uso di Mozart in tal senso c'era già in *A bout de souffle* (Fino all'ultimo respiro, 1960); ma è con la frantumazione dei *Quartetti* nn. 7, 9, 10, 14 e 15 di Beethoven in *Une femme mariée* (Una donna sposata, 1964) che l'operazione godardiana si impone per la sua arditezza formale. E ciò si riscontra anche, in modi diversi e diversamente articolati, in *Made in U.S.A.* (1966) con Beethoven e Schumann, in *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (Due o tre cose che so di lei, 1966) con Beethoven, in *Week-end* (Week-end, un uomo e una donna da sabato a domenica, 1967) con Mozart, in *Passion* (1981) con Mozart, Beethoven, Dvorak, Fauré, in *Prénom Carmen* (1982), ancora con i *Quartetti* di Beethoven, in *Je vous salue, Marie* (1983) con Bach e Dvorak, in *Detective* (1984) con Chopin, Schubert, Wagner, Liszt, Honegger, Chabrier. Esempi diversi di un uso inconsueto della musica classica come musica cinematografica: esempi altamente significativi di un ampliamento della funzione della musica nel cinema all'interno di una riconsiderazione tecnica ed estetica della colonna sonora come struttura portante, unitamente a quella visiva, del testo filmico.

## 15. APERTURE SUL CINEMA CONTEMPORANEO

La situazione della musica cinematografica nei diversi Paesi — se si escludono forse i Paesi asiatici e africani, più legati alle varie tradizioni autoctone, e dei quali tuttavia non ci occupiamo in questa sede — si è andata in questi ultimi decenni (a partire dai primi anni Sessanta, dopo l'affermazione delle varie *nouvelles vagues* nazionali) modificando radicalmente ma, al tempo stesso, si è sempre più chiusa nel lavoro di routine, recuperando e sviluppando tutti i vecchi *clichés* della tradizione hollywoodiana. Da un lato abbiamo assistito a un nuovo modo di comporre e di impiegare la musica entro una dimensione più aperta della colonna sonora, dall'altro si è trattato di una stanca ripetizione dei modelli consueti. Una situazione, quella della musica cinematografica, che, a ben guardare, è analoga — e non poteva essere diversamente — alla situazione più generale della produzione cinematografica contemporanea, continuamente in bilico fra le ragioni del commercio e quelle dell'arte, rivolta, di volta in volta, al grande pubblico indifferenziato (e televisivo) e al pubblico ristretto delle sale d'essai.

Non v'è dubbio tuttavia che le innovazioni apportate dai diversi registi e sceneggiatori alle strutture spettacolari del film, dalla cosiddetta destrutturazione del racconto all'appiattimento del ruolo drammaturgico dei personaggi, dalla frantumazione del discorso logico-consequenziale all'uso o all'abuso degli «effetti speciali», hanno prodotto di conseguenza radicali modificazioni nei modi e nelle forme della musica cinematografica nonché nelle sue funzioni drammaturgiche. Oggi, più di prima, la musica va considerata e valutata all'interno di una colonna sonora che interagisce, in ogni momento, con le immagini. Essa ne è soltanto uno degli elementi compositivi, non sempre il più importante. Spesso suoni e rumori, silenzi ed effetti elettronici o di sintesi, vengono a formare un insieme inestricabile, in cui il ruolo del musicista cinematografico è, se non proprio subalterno, accessorio e complementare.

Ma accanto ai nuovi modelli spettacolari — dal film destrutturato

e narrativamente «aperto» a quello spettacolarmente «eccedente» e barocco (grazie alle nuove tecnologie elettroniche e computerizzate) — esistono ovviamente i generi cinematografici tradizionali. Ciò che va segnalato è che non sempre i nuovi modelli hanno prodotto una nuova musica cinematografica, né i vecchi generi hanno impiegato la vecchia musica. C'è stato, in altre parole, una sorta di rimescolamento delle carte. I musicisti e i tecnici del suono, i registi attenti alla dimensione sonora dei loro film e i compositori sperimentali hanno contribuito, per la loro parte, alla ricerca continua di nuove procedure tecniche ed estetiche. Si è giunti così a una vasta gamma di possibilità, con innovazioni e invenzioni del massimo interesse.

Senza entrare nei dettagli di una ricostruzione storica di queste innovazioni ed invenzioni e limitandoci a tracciare una semplice mappa della situazione della musica cinematografica in Europa e negli Stati Uniti in questi ultimi decenni, possiamo dire che, al di là di quanto abbiamo già avuto occasione di ricordare nelle pagine precedenti, il contributo di una folta schiera di musicisti, unitamente alla stretta collaborazione fra musicisti e registi che si è andata registrando in parecchi casi, è stato spesso fondamentale. Si è avuto in realtà uno scambio di esperienze estremamente proficuo, che è derivato in primo luogo dai diversi e più intensi interessi reciproci che musicisti e registi hanno dimostrato, rispettivamente, per le immagini e per i suoni. Come se, più di prima, i compositori di musica per film si fossero totalmente «annullati» nell'opera cinematografica assumendone in pieno le interne motivazioni estetiche, e i registi avessero posto la musica al medesimo livello degli altri elementi costitutivi del film (dalla fotografia all'illuminazione, dalla recitazione alla scenografia, dalla sceneggiatura al montaggio) intervenendo di persona nella definizione della colonna sonora.

Qualche esempio dovrebbe bastare. Prendiamo il compositore americano Bernard Herrmann, autore di sinfonie e balletti, direttore d'orchestra. Fin dal suo primo lavoro cinematografico, la partitura di *Citizen Kane* (Quarto potere, 1941) di Orson Welles, il suo rapporto con le immagini è stato guidato, non soltanto dalla collaborazione strettissima col regista, ma anche e soprattutto da una visione autenticamente «cinematografica» della musica. In questo senso, oltre ai molti film cui ha collaborato sotto la guida di registi del calibro di Mankiewicz, Zinnemann, Walsh, Truffaut, Scorsese, De Palma, il suo sodalizio con Alfred Hitchcock è diventato quasi leggendario. Non v'è dubbio che non pochi effetti drammatici, inquietanti e sottilmente angosciosi, ottenuti da Hitchcock nei suoi film si debbano anche, in larga misura, alla

musica di Herrmann, altrettanto inquietante e angosciante: da *The Man Who Knew Too Much* (L'uomo che sapeva troppo, seconda versione 1956) a *Vertigo* (La donna che visse due volte, 1958), da *North by Northwest* (Intrigo internazionale, 1959), a *Psycho* (1960). Esempi diversi, ma sostanzialmente simili, di partiture musicali in cui il rapporto melodiamovimenti della cinecamera, armonia-montaggio, raggiunge effetti drammatici di grande rilievo. Basterebbe confrontare il lavoro di Herrmann con quello di un Richard Addinsell, che per Hitchcock ha composto la partitura di *Under Capricorn* (Il peccato di Lady Considine, 1949), per rendersi conto della radicale differenza dei due musicisti nei confronti del tessuto «psichico» dell'immagine.

Meno originale di Herrmann, più legato alla tradizione della musica cinematografica, e tuttavia non privo di una sua concezione personale degli effetti drammaturgici dei suoni (con particolare riferimento all'impiego del jazz e della musica folkloristica), è Elmer Bernstein, a cui si devono le interessanti partiture di *The Man with the Golden Arm* (L'uomo dal braccio d'oro, 1955) di Otto Preminger e *The Magnificent Seven* (I magnifici sette, 1960) di John Sturges. Come interessante, con momenti di alta suggestione visivo-dinamica, è la partitura jazzistica di Miles Davis per *Ascenseur pour l'échafaud* (Ascensore per il patibolo, 1957) di Louis Malle; o quella, innovativa rispetto alle consuetudini hollywoodiane, di Jerry Fielding per *Advise and Consent* (Tempesta a Washington, 1962) di Preminger. Ricerche di novità, queste, che caratterizzano anche il lavoro d'un musicista come Jerry Goldsmith (si veda il suo contributo «storico» all'ambientazione sonora di *Freud* [Freud, passioni segrete, 1963] di John Huston), in seguito meno felice nelle soluzioni adottate per una serie di film anche di valore; ma soprattutto gli interventi jazzistici di Quincy Jones in opere di vario genere, da *The Pawnbroker* (L'uomo dal banco dei pegni, 1965) di Sidney Lumet a *In Cold Blood* (A sangue freddo, 1968) di Richard Brooks a *The Hot Rock* (La pietra che scotta, 1972) di Peter Yates.

In quest'ambito di rinnovamento della tradizione musicale di Hollywood si colloca anche, e forse principalmente, Alex North, allievo di Copland. Sua è la partitura di *A Streetcar Named Desire* (Un tram che si chiama desiderio, 1951), dal dramma di Tennessee Williams diretto da Elia Kazan. Innovazioni, quelle di North, che introducono nella struttura consueta dello spettacolo non pochi elementi di «disturbo», nel senso che entrano in conflitto con l'immagine e ne forniscono un nuovo senso. Queste qualità le ritroviamo soprattutto nei film di genere, dal dramma sociale al *western* al film storico, in cui egli riesce, con



e narrativamente «aperto» a quello spettacolarmente «eccedente» e barocco (grazie alle nuove tecnologie elettroniche e computerizzate) — esistono ovviamente i generi cinematografici tradizionali. Ciò che va segnalato è che non sempre i nuovi modelli hanno prodotto una nuova musica cinematografica, né i vecchi generi hanno impiegato la vecchia musica. C'è stato, in altre parole, una sorta di rimescolamento delle carte. I musicisti e i tecnici del suono, i registi attenti alla dimensione sonora dei loro film e i compositori sperimentali hanno contribuito, per la loro parte, alla ricerca continua di nuove procedure tecniche ed estetiche. Si è giunti così a una vasta gamma di possibilità, con innovazioni e invenzioni del massimo interesse.

Senza entrare nei dettagli di una ricostruzione storica di queste innovazioni ed invenzioni e limitandoci a tracciare una semplice mappa della situazione della musica cinematografica in Europa e negli Stati Uniti in questi ultimi decenni, possiamo dire che, al di là di quanto abbiamo già avuto occasione di ricordare nelle pagine precedenti, il contributo di una folta schiera di musicisti, unitamente alla stretta collaborazione fra musicisti e registi che si è andata registrando in parecchi casi, è stato spesso fondamentale. Si è avuto in realtà uno scambio di esperienze estremamente proficuo, che è derivato in primo luogo dai diversi e più intensi interessi reciproci che musicisti e registi hanno dimostrato, rispettivamente, per le immagini e per i suoni. Come se, più di prima, i compositori di musica per film si fossero totalmente «annullati» nell'opera cinematografica assumendone in pieno le interne motivazioni estetiche, e i registi avessero posto la musica al medesimo livello degli altri elementi costitutivi del film (dalla fotografia all'illuminazione, dalla recitazione alla scenografia, dalla sceneggiatura al montaggio) intervenendo di persona nella definizione della colonna sonora.

Qualche esempio dovrebbe bastare. Prendiamo il compositore americano Bernard Herrmann, autore di sinfonie e balletti, direttore d'orchestra. Fin dal suo primo lavoro cinematografico, la partitura di *Citizen Kane* (Quarto potere, 1941) di Orson Welles, il suo rapporto con le immagini è stato guidato, non soltanto dalla collaborazione strettissima col regista, ma anche e soprattutto da una visione autenticamente «cinematografica» della musica. In questo senso, oltre ai molti film cui ha collaborato sotto la guida di registi del calibro di Mankiewicz, Zinnemann, Walsh, Truffaut, Scorsese, De Palma, il suo sodalizio con Alfred Hitchcock è diventato quasi leggendario. Non v'è dubbio che non pochi effetti drammatici, inquietanti e sottilmente angosciosi, ottenuti da Hitchcock nei suoi film si debbano anche, in larga misura, alla

musica di Herrmann, altrettanto inquietante e angosciante: da *The Man Who Knew Too Much* (L'uomo che sapeva troppo, seconda versione 1956) a *Vertigo* (La donna che visse due volte, 1958), da *North by Northwest* (Intrigo internazionale, 1959), a *Psycho* (1960). Esempi diversi, ma sostanzialmente simili, di partiture musicali in cui il rapporto melodiamovimenti della cinecamera, armonia-montaggio, raggiunge effetti drammatici di grande rilievo. Basterebbe confrontare il lavoro di Herrmann con quello di un Richard Addinsell, che per Hitchcock ha composto la partitura di *Under Capricorn* (Il peccato di Lady Considine, 1949), per rendersi conto della radicale differenza dei due musicisti nei confronti del tessuto «psichico» dell'immagine.

Meno originale di Herrmann, più legato alla tradizione della musica cinematografica, e tuttavia non privo di una sua concezione personale degli effetti drammaturgici dei suoni (con particolare riferimento all'impiego del jazz e della musica folkloristica), è Elmer Bernstein, a cui si devono le interessanti partiture di *The Man with the Golden Arm* (L'uomo dal braccio d'oro, 1955) di Otto Preminger e *The Magnificent Seven* (I magnifici sette, 1960) di John Sturges. Come interessante, con momenti di alta suggestione visivo-dinamica, è la partitura jazzistica di Miles Davis per *Ascenseur pour l'échafaud* (Ascensore per il patibolo, 1957) di Louis Malle; o quella, innovativa rispetto alle consuetudini hollywoodiane, di Jerry Fielding per *Advise and Consent* (Tempesta a Washington, 1962) di Preminger. Ricerche di novità, queste, che caratterizzano anche il lavoro d'un musicista come Jerry Goldsmith (si veda il suo contributo «storico» all'ambientazione sonora di *Freud* [Freud, passioni segrete, 1963] di John Huston), in seguito meno felice nelle soluzioni adottate per una serie di film anche di valore; ma soprattutto gli interventi jazzistici di Quincy Jones in opere di vario genere, da *The Pawnbroker* (L'uomo dal banco dei pegni, 1965) di Sidney Lumet a *In Cold Blood* (A sangue freddo, 1968) di Richard Brooks a *The Hot Rock* (La pietra che scotta, 1972) di Peter Yates.

In quest'ambito di rinnovamento della tradizione musicale di Hollywood si colloca anche, e forse principalmente, Alex North, allievo di Copland. Sua è la partitura di *A Streetcar Named Desire* (Un tram che si chiama desiderio, 1951), dal dramma di Tennessee Williams diretto da Elia Kazan. Innovazioni, quelle di North, che introducono nella struttura consueta dello spettacolo non pochi elementi di «disturbo», nel senso che entrano in conflitto con l'immagine e ne forniscono un nuovo senso. Queste qualità le ritroviamo soprattutto nei film di genere, dal dramma sociale al western al film storico, in cui egli riesce, con

la forza della sua musica, a «svuotare» alcune sequenze del loro carattere retorico. Discorso analogo, ma in ambito più tradizionale, si può fare per André Previn, musicista versatile e multiforme, le cui partiture cinematografiche, soprattutto per le commedie di Billy Wilder e i film musicali di Gene Kelly, ma anche per qualche film drammatico (*Elmer Gantry* [Il figlio di Giuda, 1960] di Richard Brooks), dimostrano al tempo stesso originali soluzioni drammaturgiche e raffinato gusto della contaminazione stilistica. Aspetti, questi, che si riscontrano nella composizione jazzistiche e nei *pastiches* di Lalo Schifrin, autore di numerose partiture per film drammatici, da *Cool Hand Luke* (Nick mano fredda, 1967) di Stuart Rosenberg a *Hell in Pacific* (Duello nel Pacifico, 1969) di John Boorman, da *The Beguiled* (La notte brava del soldato Jonathan, 1970) di Don Siegel a *The Amityville Horror* (1979) di Rosenberg, tutte variamente interessanti e piene di elementi coinvolgenti e suggestivi. A queste nuove tendenze pare opporsi un musicista come John Williams, erede della grande tradizione hollywoodiana degli Steiner, dei Newman, dei Waxman, i cui commenti per film di vario genere, ma soprattutto del genere fantascientifico, si fanno notare per la magniloquenza e la ridondanza sinfonica. Si vedano in proposito le partiture dei film di Stephen Spielberg, da *The Jaws* (Lo squalo, 1975) a *Close Encounters of the Third Kind* (Incontri ravvicinati del terzo tipo, 1977) a *1941* (1941: allarme a Hollywood, 1979) a *Raiders of the Lost Ark* (I predatori dell'arca perduta, 1980) e così via, o quelle per *Star Wars* (Guerre stellari, 1977) di George Lucas o per *Superman* (1978) di Richard Donner. Alla medesima tradizione, ma sul versante di una musica brillante, continuamente allusiva, leggera e piacevolissima, appartiene anche Henry Mancini, abituale collaboratore di Blake Edwards (suo è il *leitmotiv* del film della serie della «Pantera rosa» e sue le partiture per *Breakfast at Tiffany* [Colazione da Tiffany, 1961] e per *Days of Wine and Roses* [I giorni del vino e delle rose, 1962]), ma anche autore della partitura composita e drammaturgicamente ossessiva di *Touch of Evil* (L'infernale Quinlan, 1958) di Welles.

Fuori di Hollywood e del nuovo cinema americano, attraversato dalle tendenze della tarda avanguardia newyorkese e da quelle del grande spettacolo tecnologico, attratto in pari misura dal film a basso costo, d'autore, intimista, e dal film magniloquente, ricco e suggestivo, la musica cinematografica si è sviluppata in direzioni diverse e a volte contrapposte. Da un lato si è assistito — come già abbiamo ricordato — a un radicale rinnovamento della stessa natura della colonna sonora, e quindi della funzione della musica nel film, dall'altro a un recupero

della tradizione. Due linee di sviluppo che hanno caratterizzato il panorama europeo, in cui, pur essendo ancora possibile individuare elementi nazionali, fortemente connotati sul piano formale, si è di fatto prodotta una sorta di «lingua comune», adatta alle diverse situazioni drammaturgiche, anche in considerazione del fatto che spesso la produzione cinematografica è multinazionale, priva quindi di una evidente connotazione etnica e culturale.

In Francia, ad esempio, l'alto livello della precedente musica cinematografica — che può essere sintetizzato nella multiforme e ricca produzione di un musicista che abbiamo già citato, Joseph Kosma, attivo negli anni Trenta e Quaranta con alcuni eccellenti film di Jean Renoir e di Marcel Carné ed ancora attivo negli anni Cinquanta e Sessanta (suo è l'intelligente commento musicale di *Le testament du docteur Cordelier* [Il testamento del mostro, 1959] di Renoir) — si è mantenuto senza particolari varianti. In questo ambito si possono collocare musicisti come Georges Delerue o Francis Lai, mentre certe ricerche di contaminazione stilistica e ambientale di Philippe Sarde o il lavoro di musica elettronica di Bernard Parmegiani o l'eclettismo di Maurice Le Roux e di François De Roubaix si pongono su un piano di maggiore ed efficace originalità.

A metà strada fra tradizione e innovazione, fra «musica di qualità» e «musica sperimentale», troviamo l'opera interessante e spesso stimolante di alcuni musicisti cinematografici affermatosi a partire dagli anni Sessanta, come Michel Legrand, Maurice Jarre, Michel Fano, Antoine Duhamel. Al di là dell'eccessiva abbondanza e di un certo accademismo riscontrabile nelle sue partiture più recenti, spesso di produzione statunitense, non v'è dubbio che i primi lavori di Legrand riflettano una nuova concezione della colonna sonora, in cui musica di consumo e musica colta, canzoni e brani classici devono integrarsi a vicenda sì da fornire un nuovo tessuto musicale aperto alle più diverse interpretazioni. Si vedano in proposito le partiture di *Lola* (Lola, donna di vita, 1961) di Jacques Demy, *Cleo de 5 à 7* (Cleo dalla cinque alle sette, 1962) di Agnès Varda e soprattutto dei film di Godard *Une femme est une femme* (La donna è donna, 1961), *Vivre sa vie* (Questa è la mia vita, 1962), *Band à part* (1963). Di Jarre, anch'esso divenuto famoso con le facili e cantabili partiture di film di successo internazionale come *Lawrence of Arabia* (1962) e *Doctor Zhivago* (1966) ambedue di David Lean, le cose più interessanti sono i commenti inquietanti e discreti di alcuni film di Georges Franju come *La tête contre les murs* (La fossa dei disperati, 1958), *Les yeux sans visage* (Ochi senza volto, 1960),

*Thérèse Desqueyroux* (Il delitto di Teresa Desqueyroux, 1962), *Judex* (L'uomo in nero, 1964). Quanto a Michel Fano, la sua collaborazione col regista-scrittore Alain Robbe-Grillet per una serie di film ha dato risultati del massimo interesse proprio in rapporto a una diversa concezione delle interrelazioni suono-immagine, ritmi musicali-ritmi visivi. Infine Duhamel, che pure sembra ancora legato a moduli tradizionali, si rivela invece musicista geniale e accorto nei suoi lavori per Godard, da *Pierrot le fou* (Il bandito delle undici, 1965) al citato *Week-end* (con l'uso di Mozart), e per Truffaut, da *Boisiers volés* (Baci rubati, 1968) a *L'enfant sauvage* (Il ragazzo selvaggio, 1972).

La musica cinematografica italiana, come quella francese, alterna momenti di innovazione e di sperimentazione a momenti tradizionali e consueti, ma riflette anch'essa quelle modificazioni avvenute nella produzione filmica che hanno caratterizzato il cinema contemporaneo, non solo europeo. Così, accanto all'opera multiforme ma in sostanza di routine di musicisti come Luis Enrique Bacalov, Francesco De Masi, Benedetto Ghiglia, Bruno Nicolai, Riz Ortolani, Piero Piccioni, Nicola Piovani, Carlo Savina, Armando Trovajoli, Piero Umiliani, Teo Usuelli, vanno segnalate, per una loro originalità e una nuova funzionalità drammaturgica, le partiture di altri compositori, alcuni dei quali si sono affermati in campo internazionale, da Ennio Morricone a Mario Nascimbene. Della vastissima produzione di Morricone, non priva di elementi corvivi e d'una fin troppo facile musicalità, non possono essere ignorati i suoi contributi alla definizione e all'affermazione del cosiddetto western all'italiana. La sua collaborazione con Sergio Leone, a partire da *Per un pugno di dollari* (1965), è in questo senso esemplare, come esemplare può essere giudicata la colonna sonora di *C'era una volta in America* (1984), in cui la musica leggera americana tradizionale è riletta in chiave moderna con effetti ambientali di forte incidenza drammatica. Né vanno sottaciute le sue ricerche, in parte sperimentali, per *I pugni in tasca* (1965) di Marco Bellocchio e per *Un uomo a metà* (1966) di Vittorio De Seta, per *Uccellacci e uccellini* (1966) di Pasolini e per *Partner* (1968) di Bertolucci. Di Nascimbene, molto attivo nel cinema italiano sin dagli anni Quaranta, va segnalata la partitura innovativa, con elementi extramusicali (il martellare dei tasti della macchina da scrivere), di *Roma ore undici* (1952) di Giuseppe De Santis. Questa tendenza sperimentale è presente anche in partiture apparentemente più tradizionali, per esempio quella di *Barabba* (1961) di Richard Fleischer e di altri film hollywoodiani, o quelle di alcuni film di Valerio Zurlini, in cui il musicista utilizza materiale sonoro spesso inconsueto ottenuto con

manipolazioni degli strumenti musicali o con altre tecniche di musica concreta. In quest'ambito di ricerche sono esemplari i commenti sonori degli ultimi film televisivi e cinematografici di Rossellini, da *Idea di un'isola* (1970) a *Il Messia* (1975).

Forse meno interessanti, ma non per questo meno significative e originali, sono alcune partiture di altri musicisti come Fiorenzo Carpi, Roberto De Simone, Giorgio Gaslini, Ivan Vandor. Del primo si ricordano quelle divertenti e gustose di *Leoni al sole* (1961) di Vittorio Caprioli e di *Zazie dans le métro* (Zazie nel metrò, 1961) di Louis Malle; del secondo le musiche popolaresche di *Quanto è bello lui morire acciso* (1976) di Ennio Lorenzini e di *Fontamara* (1980) di Carlo Lizzani; del terzo le partiture diversamente efficaci e suggestive di *La notte* (1961) di Antonioni e di *Profondo rosso* (1975) di Dario Argento; del quarto infine l'inquietante musica «povera» da lui usata in *I giorni contati* (1962) di Elio Petri e in *Andremo in città* (1966) di Nelo Risi.

Come informazione di altre tendenze presenti nella musica cinematografica contemporanea, in settori limitrofi o estranei alla tradizione occidentale, possiamo segnalare l'opera del polacco Krzysztof Komeda, stretto collaboratore di Roman Polanski: si vedano in particolare le partiture di *Cul de sac* (1966) e di *Rosemary's Baby* (1968), sottilmente inquietanti e ossessive. O quella dei sovietici Vjaceslav Ovcinnikov, spesso ridondante ed accademico ma anche, ad esempio per i film di Andrej Tarkovskij, estremamente rigoroso e ricco di momenti drammaturgicamente intensi, e Nikolaj Sidelnikov, autore del pregevole commento musicale di *Mne dvatcat' let* (Ho vent'anni, 1963) di Marlen Chuciev. O quella del greco Mikis Theodorakis, a cui si deve la notissima partitura di *Zorba, the Greek* (Zorba il greco, 1964) di Michael Cacoyannis. O quella del cecoslovacco Vaclav Trojan, collaboratore abituale di Jiri Trnka per i suoi film di pupazzi animati. O infine quella dell'indiano Ravi Shankar, autore delle partiture di alcuni film di Satyajit Ray, come la bellissima «Trilogia di Apu» (1955-59).

L'elencazione potrebbe continuare, soprattutto riferendosi alle ultime leve di compositori cinematografici, ma si rischierebbe di ripetere cose già dette. Piuttosto può essere utile, per una migliore comprensione del fenomeno, così come si è sviluppato e articolato nel corso dei decenni, accennare ai contributi il più delle volte saltuari e marginali, ma non per questo meno significativi, di alcuni musicisti «seri», non specificamente cinematografici, che al cinema tuttavia si sono accostati con interesse e spesso con nuove idee. E' un settore, questo, che andrebbe meglio studiato e indagato, soprattutto in relazione alla situa-

zione generale della musica contemporanea, in cui le ricerche tecniche e formali, le sperimentazioni multimediali, gli apporti delle nuove tecnologie hanno aperto strade impensabili, a volte trasformando la musica, come la si è intesa per secoli, in qualcosa d'altro, meno definibile, più indecifrabile.

Abbiamo già avuto occasione di parlare di alcuni compositori noti e dei loro rapporti col cinematografo, negli anni del muto e nei primi anni del sonoro. A costoro si possono aggiungere, ad esempio, i nomi di Jean Sibelius, la cui partitura per *Tuntematon sotilas* (Il soldato sconosciuto, 1955) di Edvin Laine, scritta in collaborazione con Ahti Sonninen, non aggiunge in verità granché al suo sinfonismo folklorico; Heitor Villa-Lobos, i cui lavori cinematografici furono tuttavia circoscritti nell'ambito del documentario; Krzysztof Penderecki, attivo in Polonia nel campo del cinema d'animazione e culturale ed autore anche della suggestiva partitura di *Je t'aime, je t'aime* (1969) di Alain Resnais; Valentino Bucchi, raffinato compositore del commento musicale di *Banditi a Orgosolo* (1961) di Vittorio De Seta; Mario Castelnuovo-Tedesco, attivo nel cinema hollywoodiano degli anni Quaranta con risultati non particolarmente significativi; Luciano Chailly, autore della partitura di *Luciano, una vita bruciata* (1963-67) di Gianvittorio Baldi; Mario Labroca, cui si deve, fra l'altro, il commento musicale di *Gente del Po* (1947) di Antonioni; Egisto Macchi, abbastanza prolifico e dispersivo ma non privo di originalità in alcune partiture cinematografiche come *The Assassination of Trotsky* (L'assassinio di Trotsky, 1972) e *Mr. Klein* (1976) ambedue di Losey; Ennio Porrino, a dire il vero alquanto corri-vo, ma interessante nell'uso di elementi folkloristici e jazzistici in *Eva nera* (1954) di Giuliano Tomei; Guido Turchi, autore della pregevole partitura di *La steppa* (1963) di Alberto Lattuada. Sono musicisti di varia formazione e cultura, qual più qual meno attenti alle possibilità che il cinema può offrire in quell'interscambio di esperienze estetiche che vede la musica, non subalterna, ma compartecipe del linguaggio audiovisivo.

In questa direzione di ricerca «multimediale», al di là dei risultati effettivamente raggiunti, altri nomi andrebbero fatti, a cominciare da quelli di John Cage e di Edgar Varèse che, insieme a Paul Bowles, Darius Milhaud, Duke Ellington e altri, hanno contribuito alla riuscita «provocatoria» del film collettivo d'avanguardia *Dreams That Money Can Buy* (Sogni che il denaro può comprare, 1944-47) di Hans Richter. O Igor Stravinskij, tendenzialmente ostile alla musica cinematografica e tuttavia coinvolto nella lavorazione di un film hollywoodiano di guer-

ra, *Commandos Strike at Dawn* (Uragano all'alba, 1942) di John Farrow, la cui partitura non venne utilizzata ma che servì al compositore per i *Four Norwegian Moods*. O Luciano Berio, autore di alcuni commenti musicali per documentari e cortometraggi. O Bruno Maderna, la cui partitura per *La morte ha fatto l'uovo* (1968) di Guido Questi si fa ammirare per il rigore ritmico e le arditezze timbriche. O Luigi Nono, che ha composto la musica per il documentario *Lotta partigiana* (1975) di Paolo Gobetti e Giuseppe Riso. O Luigi Dallapiccola, geniale commentatore musicale di cinque documentari realizzati fra il 1948 e il 1953. Ma soprattutto Vittorio Gelmetti e Hans Werner Henze, il primo sperimentatore accanito e autore di musica elettronica e computerizzata, il secondo musicista di formazione dodecafonica. A Gelmetti si deve la parte elettronica della partitura di *Deserto rosso* (1964) di Antonioni, di rara efficacia drammatica, ed altre partiture per film di ricerca formale come *Sotto il segno dello scorpione* (1969) dei fratelli Taviani o *E di Shaùl e dei sicari sulla via di Damasco* (1973) di Gianni Toti, in cui la sua visione aperta e problematica dei rapporti immagine-suono consente un discorso musicale estremamente complesso e polisemantico. A Henze si devono i commenti di *Muriel, ou le temps d'un retour* (Muriel, 1963) di Resnais, di raro rigore espositivo e timbrico, e di tre film di Völker Schlöndorff, *Der junge Törless* (I turbamenti del giovane Törless, 1966), *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (Il caso Katharina Blum, 1976) e *Eine Liebe von Swann/Un amour de Swann* (Un amore di Swann, 1984). Infine, e da ultimo, il compositore «minimalista» americano Philip Glass. Il suo incontro col cinema, in particolare con i due film di Geoffrey Reggio *Koyaanisqatsi* (1982) e *Powaqqatsi* (1988), ma anche con *Mishima* (1985) di Paul Schrader, ha riproposto in termini nuovi il rapporto suono-immagine, da un lato richiamandosi alle ricerche dell'avanguardia storica, dall'altro individuando inusitate prospettive dinamiche e timbriche. A lui si deve un contributo d'indubbio interesse al riesame teorico e pratico dell'idea stessa di musica per film. Un contributo che si affianca ad altri, altrettanto validi e innovatori, come, ad esempio, quello nato dalla collaborazione fra il regista Peter Greenaway e il musicista Michael Nyman. Ma il discorso potrebbe ovviamente continuare.

Con questi musicisti, citati qui a significare quanto il problema della musica cinematografica interagisca con le altre questioni concernenti la ricerca musicale contemporanea nell'universo della multimedialità e della mescolanza dei linguaggi artistici, ci pare di dover concludere questo *excursus*. Esso ha voluto semplicemente tracciare alcune linee di svilup-

po storico e teorico, nella convinzione che soltanto un'analisi attenta e puntuale delle partiture cinematografiche possa consentire un discorso meno superficiale e generico. Purché tali partiture siano analizzate con l'occhio sempre rivolto alla loro funzionalità drammaturgica, attento in primo luogo a cogliere le relazioni che esse stabiliscono con le immagini, o meglio con le sequenze filmiche. Solo in questa interdipendenza reciproca fra colonna sonora e colonna visiva è possibile valutare correttamente un patrimonio musicale che, altrimenti, rischierebbe di essere ignorato o considerato del tutto trascurabile.

#### NOTA BIBLIOGRAFICA

In questa bibliografia essenziale sono compresi i libri utilizzati per la compilazione del presente volume, citati nel testo o ritenuti utili per una maggiore conoscenza dell'argomento, ad esclusione degli articoli e saggi apparsi in giornali e riviste. Un'ampia bibliografia è pubblicata in calce a: E. COMUZZO, *Film music lexicon*, Amministrazione Provinciale di Pavia, Azzate 1980, dizionario biofilmografico ricco di informazioni e di dati. Altre bibliografie molto dettagliate si trovano, fra l'altro, in: Z. LISSA, *Aesthetik der Filmmusik*, Henschelverlag, Berlino 1965; *Facfile: Film Music*, a cura di D. Elsas, American Film Institute, Washington 1977; W. SHARPLES JR., *A Selected and Annotated Bibliography of Books and Articles on Music in the Cinema*, «Cinema Journal», XVII, 2, 1978, pagg. 36-67; M. MARES, *Film Music: The Material, Literature and Present State of Research*, «Notes» (The Quarterly Journal of the Music Library Association), XXXVI, 2, 1979, pagg. 282-325; I. K. ATKINS, *Source Music in Motion Pictures*, Fairleigh Dickinson University Press, East Brunswick, N. J. 1983; S. D. WESCOTT, *A Comprehensive Bibliography of Music for Film and Television*, Information Coordinators, Detroit 1986; C. GORMAN, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Indiana University Press, Bloomington, Indiana 1987.

1.

Per un inquadramento teorico e storico dei problemi concernenti i rapporti fra cinema e musica si vedano:

AA.VV., *La musica nel film*, Edizioni Bianco e Nero, Roma 1950.

AA.VV., *Musica e film*, a cura di S. G. Biamonte, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1959.

AA.VV., *Musique et cinéma*, Cinémathèque Canadienne, Montréal 1965.

AA.VV., *Colonna sonora*, a cura di G. Pellegrini e M. Verdone, Edizioni Bianco e Nero, Roma 1967.

AA.VV., *Film Music: From Violins to Video*, a cura di J. Limbacher, Scarecrow, Metuchen, N. J. 1974.

AA.VV., *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien*, a cura di H.-Ch. Schmidt, B. Schott's Söhne, Mainz 1976.

AA.VV., *Film Score: The View from the Podium*, a cura di T. Thomas, A. S. Barnes, South Brunswick-New York 1979.

AA.VV., *Film Sound: Theory and Practice*, a cura di E. Weis e J. Belton, Columbia University Press, New York 1985.

AA.VV., *Film Music I*, a cura di C. McCarty, Garland Publishing, New York 1989.

TH. W. ADORNO e H. EISLER, *La musica per film*, Newton Compton, Roma 1975 (ed. orig.: H. EISLER, *Composing for the Films*, Oxford University Press, New York 1947; H. EISLER e TH. W. ADORNO, *Komposition für den Film*, Rognet & Bernhard Verlag, Monaco 1969).

- I. K. ATKINS, *Source Music in Motion Pictures*, Fairleigh Dickinson University Press, East Brunswick, N. J. 1983.
- Y. BAUDRIER, *Cours de technique et d'esthétique de la musique de film*, Institut des Hautes Etudes Cinématographiques (IDHEC), Parigi 1944.
- I. BAZELON, *Knowing the Score: Notes on Film Music*, Van Nostrand Reinhold, New York 1975.
- G. BLANCHARD, *Images de la musique de cinéma*, Edilig, Parigi 1984.
- C. CANO e G. CREMONINI, *Cinema e musica. Il racconto per sovrapposizioni*, Thema, Bologna, 1990.
- M. CHION, *Le son au cinéma*, Cahiers du Cinéma-Editions de l'Etoile, Parigi 1985.
- H. COLPI, *Défense et illustration de la musique de film*, Société d'Etudes, de Recherches et de Documentation Cinématographiques (SERDOC), Lione 1963.
- E. COMUZIO, *Colonna sonora. Dialoghi, musiche, rumori dietro lo schermo*, Il Formichiere, Milano 1980.
- H. DE LA MOTTE-HABER e H. EMONS, *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*, Carl Hanser Verlag, Monaco 1980.
- M. EVANS, *Soundtrack: The Music of the Movies*, Hopkinson & Blake, New York 1975.
- C. GORBMAN, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Indiana University Press, Bloomington 1987.
- G. HACQUARD, *La musique et le cinéma*, Presses Universitaires de France, Parigi 1959.
- E. HAGEN, *Scoring for Films*, E. D. J. Music, Criterion Music Corp., New York 1971.
- A. HELMAN, *Rola muzyki w filmie*, Wydawnictwa artystyczne i filmowe (WAIF), Warszawa 1964.
- A. LACOMBE e C. ROCLE, *La musique de film*, Francis van de Velde, Parigi 1979.
- R. D. LARSON, *Musique Fantastique: A Survey of Music in the Fantastic Cinema*, Scarecrow, Metuchen, N. J. 1985.
- L. LEVY, *Music for the Movies*, Sampson Low, Londra 1948.
- Z. LISSA, *Aesthetik der Filmmusik*, Henschelverlag, Berlino 1965 (ed. orig.: *Estetyka muzyki filmowej*, PWM, Cracovia 1964).
- K. LONDON, *Film Music: A Summary of the Characteristic Features of Its History, Aesthetics, Techniques, and Possible Developments*, Faber & Faber, Londra 1936 (reprint: Arno Press, New York 1970).
- R. MANVELL e J. HUNTLEY, *Tecnica della musica nel film*, Edizioni Bianco e Nero, Roma 1959 (ed. orig.: *The Technique of Film Music*, Focal Press, Londra 1957; ed. riv. da R. Arnell e P. Day, Hastings House, New York 1975).
- S. MICELI, *La musica nel film. Arte e artigianato*, Discanto, Firenze 1982.
- H.-J. PAULI, *Filmmusik: Stammfilm*, Klett-Cotta, Stuttgart 1981.
- F. PIVA, *Musica e cinema. Problemi di un rapporto*, Rebellato, Padova 1966.
- F. PORCILE, *Présence de la musique à l'écran*, Editions du Cerf, Parigi 1969.

- R.M. PRENDERGAST, *A Neglected Art: A Critical Study of Music in Films*, New York University Press, New York 1977.
- P. RABENALT, *Dramaturgie der Filmmusik*, «Aus Theorie und Praxis des Films», 3, Betriebschule des VEB DEFA Studio für Spielfilme, Berlino 1986.
- W. RUBSAMEN, *Descriptive Music for Stage and Screen*, University of California Press, Los Angeles 1949.
- L. SABANEEV, *Music for the Films: A Handbook for Composers and Conductors*, Isaac Pitman & Sons, Londra 1935.
- W. STOCK, *Film und Musik: Eine Dokumentation über Musikfilm und Filmmusik*, Bundesarbeitsgemeinschaft für Jugendfilmarbeit und Medienerziehung, Aachen 1977.
- W. THEIL, *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlino 1981.
- T. THOMAS, *Music for the Movies*, A.S. Barnes & Co., South Brunswick-New York 1973.
- J. WIENER, *Le rôle de la musique dans le film*, Institut des Hautes Etudes Cinématographiques (IDHEC), Parigi 1945.

## 2.

Per una descrizione accurata della prima proiezione pubblica del *Cinématographe* dei Lumière, ricca di informazioni e documenti d'epoca, si veda: B. CHARDÈRE e G. e M. BORGÉ, *I Lumière. L'invenzione del cinema*, Marsilio, Venezia 1986 (ed. orig.: *Les Lumière*, Payot, Losanna 1985).

Le testimonianze di Clément Maurice, di Henri de Parville, di Jean de Pange e i resoconti dei giornali «Le Radical» e «La Poste» sono tratti dal volume cit., rispettivamente alle pagg. 101, 100, 102, 104, 103. La citazione di Chardère e Borgé è tratta da pag. 113. Quella di Gian Piero Brunetta dal suo libro *Buio in sala. Cent'anni di passioni dello spettatore cinematografico*, Marsilio, Venezia 1989, pag. 6. La riproduzione del manifesto pubblicitario del *Cinématographe Lumière* si trova a pag. 99 del libro di Chardère e Borgé. I ricordi di Félix Mesguich si trovano in: F. MESGUICH, *Tour de manivelle*, Grasset, Parigi 1933 (cit. da Chardère e Borgé alle pagg. 108-109).

Su Emile Reynaud e le sue *Pantomimes Lumineuses* si può consultare, per l'ampia documentazione anche iconografica e la ricca bibliografia: G. TALON, *Emile Reynaud 1844-1918*, «Anthologie du Cinéma», VII, 69, Parigi 1983.

La citazione di Georges Sadoul è tratta da: G. SADOUL, *Storia generale del cinema. Le origini e i pionieri (1832-1909)*, Einaudi, Torino 1965, pagg. 182-83.

## 3.

Le citazioni di Roger Manvell e John Huntley sono state tratte da: R. MANVELL e J. HUNTLEY, *Tecnica della musica nel film* cit., pag. 20. La citazione di Hugo Münsterberg è tratta da: H. MÜNSTERBERG, *Film. Il cinema muto nel 1916*, Pratiche, Parma 1980, pag. 111. Quella di Theodor W. Adorno e Hans Eisler

da: Th. W. ADORNO e H. EISLER, *La musica per film* cit., pagg. 75-76. Quella di Kurt London da: K. LONDON, *Film Music* cit., pag. 27 (cit. ripresa da Adorno e Eisler, *ibidem*). Quella di Hansjörg Pauli da H.-J. PAULI, *Filmmusik: Stummfilm* cit., pagg. 43-44. Quella di Gian Piero Brunetta da: G. P. BRUNETTA, *Buio in sala* cit., pagg. 12-13. L'articolo di Giovanni Papini *La filosofia del cinematografo* è stato ripubblicato in: M.A. PROLO, *Storia del cinema italiano*, vol. I, Poligono, Milano 1951, pagg. 27-29.

Sulla questione relativa alla «necessità» della musica nel cinema muto una trattazione esauriente si trova in: H.-J. PAULI, *Filmmusik: Stummfilm* cit., pagg. 40-49; e in: S. MICELI, *La musica nel film* cit., pagg. 35-37. Si veda anche: J.-E. BERENDT, *Das Dritte Ohr. Vom Hören der Welt*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 1985, pag. 37.

4.

La citazione di Robert Sklar è tratta da: R. SKLAR, *Cinemamerica. Una storia sociale del cinema americano*, Feltrinelli, Milano 1982, pagg. 39-40. Quella di Terry Ramsaye da: T. RAMSAYE, *A Million and One Nights. A History of the Motion Picture*, Simon & Schuster, New York 1926, pag. 372.

Sull'importanza e il significato del film *L'assassinat du duc de Guise* si veda: G. SADOUL, *Storia generale del cinema* cit., pagg. 674-86; dalle pagg. 679-80 è tratta la citazione dell'articolo di Adolphe Brisson, da pag. 685 la citazione di Sadoul.

L'annuncio pubblicitario di Aleksandr Drankov per il film *Sten'ka Razin* è pubblicato in: N. LEBEDEV, *Il cinema muto sovietico*, Einaudi, Torino 1962, pag. 20. Lo cita anche Miceli, *op. cit.*, pag. 54, che si sofferma, a pagg. 55-56, su *L'assassinat du duc de Guise* e la musica d'accompagnamento di Camille Saint-Saëns.

La citazione dell'articolo di Georges Babin sul programma della Film d'Art è tratta da: G. SADOUL, *op. cit.*, pag. 677. Quella di Sadoul a proposito del *Faust* di Andréani e Fagot da: G. SADOUL, *Storia generale del cinema. Il cinema diventa un'arte (1909-1920)*, Einaudi, Torino 1967, pag. 35.

Sui film italiani *Manon Lescaut*, *Luca di Lammermoor* e *Il Trovatore* si veda: A. BERNARDONI, *Cinema muto italiano. II. Industria e organizzazione dello spettacolo 1905-1909*, Laterza, Bari 1981, pagg. 68-70. La citazione dell'articolo del «Messaggero» è *ivi*, pag. 69.

La partitura di Geo W. Beynon per il *Peer Gynt* di Oscar Apfel è citata in: G. B. ANDERSON, *Music for Silent Films 1894-1929: A Guide*, Library of Congress, Washington 1988, pag. 92. Il testo della presentazione commerciale del film *Martha* di Edison è riprodotto *ivi*, pag. XIV.

Sul film *Histoire d'un Pierrot* si veda: U. BARBARO, «*Histoire d'un Pierrot*», in «Bianco e Nero», I, 1, gennaio 1937, ripubblicato in: U. BARBARO, *Servitù e grandezza del cinema*, a cura di L. Quaglietti, Editori Riuniti, Roma 1962, pagg. 150-64. Da pag. 156 è tratta la citazione di Barbaro.

5.

L'annuncio pubblicitario del film *Cabiria*, apparso su «La Stampa» di Torino, è ripubblicato in: G. RONDOLINO, *Torino come Hollywood*, Cappelli, Bologna 1980, pag. 8. I testi delle lettere di Ildebrando Pizzetti a Gabriele D'Annunzio sono pubblicati in: *Giovanni Pastrone. Gli anni d'oro del cinema a Torino*, a cura di P. Cherchi Usai, Utet, Torino 1986, pagg. 99-112. Le citazioni sono tratte dalla lettera del 7 dicembre 1913 (pag. 105), da quella del 16 febbraio 1914 (pag. 110) e da quella del 10 maggio 1914 (pag. 112).

Sul contributo di Pietro Mascagni alla musica per film, in particolare sulla vicenda relativa a *Rapsodia satanica* di Nino Oxilia, si veda: S. RAFFAELLI, *Mascagni e il cinema; la musica per «Rapsodia satanica»*, in «Bianco e Nero», XLVIII, 3, 1987, pagg. 43-69; C. PICCARDI, *Mascagni e l'ipotesi del «dramma musicale cinematografico»*, in *47. Settimana Musicale Senese*, Fondazione Accademica Musicale Chigiana, Siena 1990, pagg. 19-33.

Le citazioni di Karl Brown a proposito di *The Birth of a Nation* e della musica d'accompagnamento di Joseph Carl Breil sono tratte da: K. BROWN, *Adventures with D.W. Griffith*, Farrar, Strauss & Giroux, New York 1973, pagg. 92 e 96 (cit. da G.B. Anderson, *op. cit.*, pag. XXXVI). L'analisi di Hansjörg Pauli della musica di *The Birth of a Nation* e più in generale del film si trova in: H.-J. PAULI, *Filmmusik: Stummfilm* cit., pagg. 156-65; da pag. 163 è tratta la citazione. Quella di Gian Piero Brunetta è tratta da: G.P. BRUNETTA, *Buio in sala* cit., pagg. 38-39.

Sulla musica d'accompagnamento per i film muti negli Stati Uniti e più in generale sulla teoria e sulla pratica della musica nel cinema muto, oltre al citato *Music for Silent Films 1894-1929* di G.B. Anderson e ai libri indicati al capitolo I, si vedano: CH. HOFMANN, *Sounds for Silents*, Drama Book Specialists, New York 1970; CH. M. BERG, *An Investigation of the Motives for and the Realization of Music to Accompany the American Silent Film, 1896-1927*, Arno Press, New York 1976; AA.VV., *Stummfilmmusik gestern und heute*, Verlag Volker Spiess, Berlino 1979; *Musik und Stummfilm*, a cura di L. Prox, Alte Oper Frankfurt, Francoforte 1988; D. ROBINSON, *Musica delle ombre. L'accompagnamento musicale nei film muti 1896-1936*, supplemento a «Griffithiana», 38-39, ottobre 1990.

6.

L'articolo di Joseph Roth si intitola *H-moll-Symphonie* e fu pubblicato sul «Berliner-Börsen-Courier» del 21 maggio 1922. È ristampato in: J. ROTH, *Werke. I. Das journalistische Werk, 1915-1923*, Verlag Kiepenheuer & Witsch, Colonia 1989. Lo si può leggere anche in «Die Zeit», 40, 28 settembre 1990.

La citazione di Sergio Miceli è tratta da: S. MICELI, *op. cit.*, pag. 59. Quella di Max Winkler da: M. WINKLER, *A Penny from Heaven*, Appleton-Century-Crofts, New York 1951 (cit. in: E. COMUZIO, *Colonna sonora* cit., pag. 26). Vedi anche: M. WINKLER, *The Origin of Film Music*, in «Films in Review», dicembre

1951, ora in *Film Music: From Violins to Video*, a cura di J. Limbacher, cit. pagg. 15 e sgg. Le indicazioni musicali per il film *Frankenstein* sono riportate in «Edison Kinetogram», II, 4, 15 marzo 1910, ripubblicate in: CH. HOFMANN, *op. cit.*, pagg. n.n. (e parzialmente in: H.-J. PAULI, *op. cit.*, pagg. 91-92). La citazione di Gillian Anderson è tratta da: G.B. ANDERSON, *op. cit.*, pag. XXXI.

L'articolo pubblicato su «La Cultura Cinematografica» del 20 dicembre 1919 è firmato da Mario Gianoglio e si può leggere ora in: *Tra una film e l'altra. Materiali sul cinema muto italiano 1907-1920*, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Marsilio, Venezia 1980, pagg. 360-62. L'articolo di Sebastiano Arturo Luciani *La musica al cinematografo*, pubblicato nel 1919 sulla rivista «Il primato», è stato ripubblicato *ivi*, pagg. 356-60. Vedi anche: S.A. LUCIANI, *L'antiteatro. Il cinematografo come arte*, La Voce Editrice, Roma 1928, pagg. 55-64.

La citazione di Edith Lang e George West è tratta da: E. LANG e G. WEST, *Musical Accompaniment of Moving Pictures*, Boston Music, Boston 1920 (reprint: Arno Press, New York 1970), pag. 58, riportata da S. MICELI, *op. cit.*, pag. 61.

A riguardo dei repertori musicali per l'accompagnamento dei film muti si veda in particolare il cap. IV, «Der Mann am Klavier und die Hintermänner», del libro citato di Hansjörg Pauli, pagg. 85-126. Oltre al volume citato di Edith Lang e George West, si vedano:

E.A. AHERN, *What and How to Play for Pictures*, Newsprint, Twinfalls, Id. 1913. *Sam Fox Moving Picture Music*, a cura di J.S. Zamecnik, Sam Fox, Cleveland 1913 (I e II), 1914 (III).

G. BECCE, *Kinobibliothek*, vari volumi, Schlesingersche Buch- und Musikhandlung Robert Lienau, Berlino, 1919 e sgg.

G.W. BRYNON, *Musical Presentation of Motion Pictures*, G. Schirmer, New York 1921.

P.K. BUCKLEY, *The Orchestral and Cinema Organist*, Hawkes, Londra 1923.

E. RAPEE, *Motion Picture Moods for Pianists and Organists: A Rapid-Reference Collection of Selected Pieces*, G. Schirmer, New York 1924 (reprint: Arno Press, New York 1970).

D. SAVINO, *Descriptive and Dramatic Photoplay Series for Piano and Organ*, New York 1924.

E. RAPEE, *Encyclopaedia of Music for Pictures*, Belwin, New York 1925 (reprint: Arno Press, New York 1970).

*Cinema Music as a Profession*, Educational Section Screen Music Society, Torquay 1925.

H. ERDMANN e G. BECCE, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, I, II, Schlesingersche Buch- und Musikhandlung Robert Lienau, Berlino-Lipsia 1927.

7.

Sull'opera dei fratelli Corradini si veda: M. VERDONE, *Ginna e Corra. Cinema e letteratura del futurismo*, Edizioni Bianco e Nero, Roma 1968 (reprint: Man-

frini Editori, Trento 1990). L'articolo di Leopold Survage *Rythmes colorés*, pubblicato sul numero luglio-agosto 1914 di «Les Soirées de Paris», è riprodotto in: J. MITRY, *Storia del cinema sperimentale*, Gabriele Mazzotta, Milano 1971, pagg. 27-30. La citazione di Hans Arp, tratta da: H. ARP, *Tibis canere. Zürich 1915-1920*, in «XX<sup>e</sup> Siècle», 1, 1938, è riportata in: G. RONDOLINO, *Storia del cinema d'animazione*, Einaudi, Torino 1974, pag. 105. Sull'opera di Viking Egging, Hans Richter, Walter Ruttmann, Oskar Fischinger si veda *ivi*, pagg. 104-19.

La citazione di Emile Vuillermoz è tratta da: G. RONDOLINO, *Storia del cinema*, Utet, Torino, 2. ed. 1988, pag. 168. Si veda anche: E. VUILLERMOZ, *La musique des images*, in AA.VV., *L'art cinématographique*, III, Librairie Félix Alcan, Parigi 1927, pagg. 39-56. La citazione di Fernand Léger è tratta dallo scritto *Autour du Ballet mécanique*, databile all'incirca al 1927, pubblicata la prima volta in: F. LEGER, *Fonction de la peinture*, Parigi 1965, ripubblicato in: *L'occhio tagliato. Documenti del cinema dadaista e surrealista*, a cura di G. Rondolino, Martano, Torino 1972, pagg. 126-28, e ora in trad. it. in: *Il cinema astratto. Testi e documenti*, a cura di G. Rondolino, Editrice Tirrenia-Stampatori, Torino 1977, pagg. 253-56.

8.

Sulla situazione della musica d'accompagnamento per film muti negli anni Venti, in Europa e negli Stati Uniti, ampie trattazioni storiche e critiche si trovano nella maggior parte delle opere citate al cap. I.

9.

La citazione di Edmund Meisel è tratta dal suo articolo *In eigener Sache*, in «Film-Kurier», Berlino, X, 157, 3 luglio 1928, ripubblicato in: *Der Stummfilmusiker Edmund Meisel*, a cura di W. Sudendorf, Kinematograph 1, Deutsches Filmmuseum, Francoforte 1984, pagg. 70-71. A questo testo, ricco di documenti, si rimanda per ogni notizia su Meisel e la sua attività di *Filmmusiker*. Si veda anche: E. SANSONETTI *La musica della Corazzata Potëmkin: il rapporto Ejzenštejn-Meisel*. Tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Torino, A.A. 1989-90; G. RONDOLINO, *Un caso esemplare di collaborazione fra cinema e musica: il «Potëmkin» di Ejzenštejn e Meisel*, relazione al Convegno internazionale «Musica e cinema», Siena, agosto 1990 (in corso di pubblicazione).

10.

Il cosiddetto «manifesto dell'asincronismo», firmato di Sergej Ejzenštejn, Vsevolod Pudovkin e Grigorij Aleksandrov, fu pubblicato, col titolo *Budušee zvukovoj fil'my. Zajakva* [Il futuro del sonoro. Dichiarazione], in «Zižn' iskusstva», 32, 1928. Lo si può leggere in trad. it., fra l'altro, in: S.M. EIZENŠTEJN, *La forma cinematografica*, Einaudi, Torino 1986, pagg. 269-70.



Una buona sintesi storica sull'avvento del sonoro e sulle questioni relative, anche dal punto di vista tecnico, si trova in: E. COMUZIO, *Colonna sonora* cit. Dalla pag. 13 sono tratte le citazioni. Si vedano soprattutto: H. GOULD, *The Birth of Talkies*, Indiana University Press, Bloomington 1978; A. WALKER, *The Shattered Silents: How the Talkies Came to Stay*, William Morrow & Co., New York 1979; R. REDÉ, *Ti parlerò... d'amor. Cinema italiano fra muto e sonoro*, ERI, Torino 1986; M. QUARONOLO, *La parola ripudiata: l'incredibile storia dei film stranieri in Italia nei primi anni del sonoro*, La Cineteca del Friuli, Gemona 1986; R. ICART, *La révolution du parlant, vue par la presse française*, Institut Jean Vigo, Perpignano 1988; A. MASSON, *L'image et la parole. L'avènement du cinéma parlant*, La Différence, Parigi 1989.

## 11.

Le citazioni di Daniele Amfitheatrof sono tratte dal suo saggio *La musica per film negli Stati Uniti d'America*, in AA.VV., *La musica nel film* cit., pagg. 118-19. Quella di Maurice Jaubert è tratta da una conferenza tenuta a Londra nel 1937, riportata in: H. COLPI, *Défense et illustration de la musique dans le film* cit., pag. 45.

Sui musicisti cinematografici americani, e più in generale sulla musica nel cinema hollywoodiano, si vedano: C. MCCARTHY, *Film Composers in America: A Checklist of Their Work*, Oxford Press, Hollywood 1953 (reprint: Da Capo, New York 1972); R. FAULKNER, *Hollywood Studio Musicians: Their Work and Careers in the Recording Industry*, Aldine Atherton, Chicago 1971; K. KALINAK, *Music as Narrative Structure in Hollywood Film*, Ph. D. Dissertation, University of Illinois, 1982; A. LACOMBE, *Hollywood Rhapsody. L'âge d'or de la musique de film à Hollywood*, Jobert, Parigi 1983; T. THOMAS, *Music for the Movies* cit. Si vedano anche le bio-filmografie pubblicate in calce alle opere cit. di Henri Colpi, Ermanno Comuzio, Alain Lacombe e Claude Rode, François Porcile.

## 12.

Il testo di Massimo Mila e gli altri contributi presentati al Primo Congresso Internazionale di Musica sono pubblicati in: *Atti del Primo Congresso Internazionale di Musica*, Le Monnier, Firenze 1935.

La citazione di Arnold Schönberg è tratta da: *Analisi e pratica musicale*, Einaudi, Torino 1974, pag. 142 (cit. in: S. MICELI, *op. cit.*, pag. 195).

Sulla musica cinematografica in Germania si vedano: H.A. THOMAS, *Die deutsche Tonfilm Musik*, Bertelsmann, Gütersloh 1962; N.J. SCHNEIDER, *Handbuch Filmmusik. Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film*, Verlag Delschläger, Monaco 1986; U. RUBNER, *Filmmusik in Deutschland zwischen 1924 und 1934*, Georg Olms, Hildesheim 1988.

Sulla musica cinematografica in Francia si veda: A. LACOMBE, *Des compositeurs pour l'image (cinéma et télévision)*, Musique et Promotion, Parigi 1982.

La citazione di Henri Colpi è tratta da: H. COLPI, *op. cit.*, pag. 117. Di Jaubert si veda: M. JAUBERT, *La musique dans le film*, Le Cinéma 1, Institut des Hautes Etudes Cinématographiques (IDHEC), Parigi 1944. Sulla musica cinematografica in Italia numerosi sono i contributi di Ermanno Comuzio, la cui bibliografia, sino al 1980, è in calce al suo *Film music lexicon* cit. La citazione di Comuzio è *ivi*, pag. 60.

Sulla musica cinematografica in Gran Bretagna si veda: J. HUNTLEY, *British Film Music*, Skelton Robinson, Londra 1947 (reprint: Arno Press, New York 1972).

Sulla musica cinematografica in Unione Sovietica si veda: T. KOROGANOV e I. PROLOV, *Kino i muzyka*, Iskusstvo, Mosca 1964.

Anche per le bio-filmografie dei musicisti cinematografici europei si vedano le opere cit. di Colpi, Comuzio, Lacombe e Rode, Porcile.

## 13.

La citazione di Fernando Ludovico Lunghi è tratta da: F.L. LUNGHU, *La musica e il neo-realismo*, in AA.VV., *La musica nel film* cit., pagg. 58 e 60.

## 14.

La citazione di Ermanno Comuzio è tratta da: E. COMUZIO, *Colonna sonora* cit., pag. 212. Quella di Roberto Pugliese da: R. PUGLIESE, *Da «Lolita» a «Shining»: mappa sonora dell'immaginario kubrickiano*, in AA.VV., *Stanley Kubrick. Tempo, spazio, storia e mondi possibili*, a cura di G.P. Brunetta, Pratiche Editrice, Parma 1985, pag. 234.

## 15.

Tra le iniziative recenti dedicate ai rapporti fra musica e cinema vanno segnalati gli «Incontri Internazionali con la Musica per il Cinema» che si tengono a Trento. Si vedano le pubblicazioni: *Trento Cinema*, Servizio Attività Culturali, Provincia Autonoma di Trento, Trento 1988; *Trento Cinema 1990*, *ivi* 1990. Si veda anche, nell'ambito in quest'ultima edizione: *Sapore di sala*, a cura di S. Bassetti, La Casa Usher, Firenze 1990.

## INDICE DEI NOMI

- Acres B., 19  
 Addinsell R., 113  
 Adorno T.W., 20, 97  
 Ahern E., 44, 45, 48  
 Aleksandrov G., 72, 96, 97  
 Alessandrini G., 92, 93  
 Allègre Y., 89  
 Amfiteatrof D., 77, 78, 80  
 Anderson G.B., 32, 38, 41, 46  
 Andréani H., 31  
 Anouilh J., 89  
 Antheil G., 58  
 Antonioni M., 102, 103, 118, 119  
 Apfel O., 31  
 Apollinaire G., 53  
 Argento D., 117  
 Arnheim R., 70, 72  
 Arp H., 55  
 Auric G., 88, 89  
 Axt E., 41
- Babin G., 30  
 Bacalov L.E., 116  
 Bacchelli R., 92  
 Bacchini R., 33  
 Bach J.S., 45, 55, 57, 109, 110  
 Bacon L., 82  
 Badet R., 28  
 Baffico M., 94  
 Balázs B., 72  
 Baldi G., 118  
 Barbaro U., 33  
 Baroncelli J. de, 89  
 Bartosch B., 63  
 Bath H., 95
- Beccè G., 31, 49, 63, 77, 95, 106  
 Becker J., 91  
 Beethoven L. van, 39, 45, 49, 109, 110  
 Beissier F., 33  
 Bek-Nazarov H., 96  
 Bellocchio M., 116  
 Benjamin A., 95  
 Berg A., 86  
 Bergman I., 107  
 Berio L., 119  
 Berlin I., 83  
 Berliner R., 41  
 Bernard R., 63, 90  
 Bernardini A., 31  
 Bernhardt C., 81  
 Bernhardt S., 37  
 Bernstein E., 113  
 Bertini F., 33  
 Bertolucci B., 116  
 Beynon G.W., 31, 48  
 Bixio C.A., 91, 93  
 Bizet G., 45  
 Blasini A., 92, 93  
 Bliss A., 94  
 Boorman J., 114  
 Borelli L., 37  
 Borgé G., 14  
 Borgé M., 14  
 Borzage F., 81  
 Boucicault D., 32  
 Bovy B., 27  
 Bowles P., 118  
 Bracco R., 92  
 Bradford J.C., 41  
 Bragaglia C.L., 92

Brahms J., 57  
 Brecht B., 87  
 Breil J.C., 37, 38, 39, 40, 41  
 Brenon H., 41  
 Bresson R., 90, 107, 108  
 Brignone G., 91  
 Brisson A., 28  
 Britten B., 94  
 Brook P., 94  
 Brooks R., 113, 114  
 Brown C., 82  
 Brown K., 38  
 Bruckner A., 110  
 Bruetta G.P., 14, 40  
 Brunetti O., 33  
 Bucchi V., 118  
 Busoni F., 55, 80  
 Butler D., 83  
  
 Cacoyannis M., 117  
 Cagé J., 118  
 Calmettes A., 27  
 Calzavara F., 94  
 Camerini M., 36, 91, 92, 93, 103  
 Canudo R., 57  
 Capra F., 80, 81  
 Caprioli V., 117  
 Carabella E., 92  
 Carlos W., 109  
 Carmichael H., 83  
 Carné M., 88, 90, 91, 115  
 Carpi F., 117  
 Carré M., 32  
 Casavola F., 93  
 Castellani R., 103  
 Castelnuovo-Tedesco M., 118  
 Caurelli M., 97  
 Cavalcanti A., 94  
 Cayatte A., 91  
 Chabrier A.E., 110  
 Chailly L., 118  
 Chaplin C., 72  
 Chardère B., 14  
 Chenal P., 63, 89  
 Chéret J., 16  
 Chiarini L., 92  
 Chopin F., 49, 52, 110  
 Chrennikov T., 96  
 Christian-Jaque, 91

Chuciev M., 117  
 Churchill F., 83  
 Ciaikovskij P., 45, 49  
 Ciognini A., 92, 101, 102  
 Clair R., 57, 58, 63, 72, 88, 90, 91, 95  
 Clouzot H.G., 89  
 Cocteau J., 88, 89  
 Colacicchi L., 92  
 Colpi H., 90  
 Comune G., 36  
 Comuzio E., 72, 74, 93, 106  
 Conte E., 41  
 Converse F.S., 41  
 Conway J., 82  
 Cooper M., 41, 78  
 Copland A., 83, 113  
 Corra B., v. Ginanni Corradini B.  
 Costa M., 33  
 Craveri M., 102  
 Crosland A., 41, 71  
 Cruze J., 41  
 Čuchraj G., 96  
 Cukce G., 82  
 Curtiz M., 82  
  
 Dallapiccola L., 119  
 D'Annunzio G., 35, 36, 37  
 Dassin J., 89  
 Daves D., 81  
 Davis M., 113  
 Dearden B., 95  
 Dearly M., 28  
 Delannoy J., 88, 89  
 Deferue G., 115  
 De Masi F., 116  
 De Mille C., 61, 82  
 Demy J., 115  
 De Palma B., 112  
 De Santis G., 92, 101, 116  
 De Seta V., 116, 118  
 Desfontaines H., 37  
 De Sica V., 100, 101  
 De Simone R., 117  
 Désormières R., 90  
 Dessau P., 87  
 Deutsch A., 81  
 Dieterle W., 81  
 Dietrich M., 81

Disney W., 83  
 Domenghini A.G., 93  
 Donizetti G., 31, 110  
 Donner R., 114  
 Dovčenko A., 96, 97  
 Drankov A., 29  
 Dreyer C.T., 63  
 Dudow S., 87  
 Duhamel A., 115, 116  
 Dukas P., 57  
 Dulac G., 57  
 Dunayevskij I., 96  
 Duning G., 81  
 Dupont E.A., 87  
 Duvivier J., 63, 89, 90  
 Dvorak A., 110  
 Dwan A., 41, 61  
 Džigan E., 96  
  
 Easdale B., 95  
 Edison T.A., 25, 26, 32, 45  
 Edwards B., 114  
 Eggeling V., 54, 55, 56  
 Eisbrenner W., 87  
 Eisler H., 20, 87, 97  
 Eljzenštejn S.M., 65, 66, 67, 68, 72, 83, 96, 97  
 Elinor C.D., 38, 61  
 Ellington D., 84, 118  
 Elter M., 93  
 Emmer L., 103  
 Erdman H., 49  
 Esparblitz G. d', 30  
  
 Fagot G., 31  
 Fajntsimmer A., 97  
 Fanck A., 87  
 Fano M., 115, 116  
 Farrow J., 119  
 Fauré G., 110  
 Federico II il Grande, 109  
 Fellini F., 102, 103  
 Feyder J., 87, 88  
 Fielding J., 113  
 Fischer K., 44  
 Fischinger O., 52, 56, 57  
 Flaherty R., 83, 84, 95  
 Flöschler R., 116  
 Fleming V., 82  
  
 Flotow F. von, 32  
 Fogazzaro A., 92  
 Ford J., 61, 78, 82  
 Forman M., 106  
 Fournier H., 16  
 Fox S., 45  
 France A., 30  
 Franchetti A., 31  
 Franck C., 110  
 Franju G., 115  
 Freund C., 94  
 Fiedich C., 31, 106  
 Frusta A., 33  
 Furst W., 41  
 Fusco G., 102, 103, 104  
  
 Gallone C., 36, 92, 107  
 Gance A., 62  
 Gaslini G., 117  
 Gay J., 94  
 Gelanetti V., 103, 119  
 Gerina A., 93  
 Gerasimov S., 97  
 Gerni P., 102  
 Gershenson J., 82  
 Gershwin G., 83  
 Ghedini G.F., 93  
 Ghiglia B., 116  
 Ghione E., 33  
 Gigli B., 91  
 Ginanni Corradini A., 52, 53  
 Ginanni Corradini B., 52, 53  
 Gigna A., v. Ginanni Corradini A.  
 Gish L., 38  
 Glass P., 119  
 Gluck C.W., 110  
 Gobetti P., 119  
 Godard J.L., 109, 110, 115, 116  
 Goethe E., 31  
 Goldsmith J., 113  
 Gottschalk L.F., 41  
 Gounod Ch., 31  
 Gras E., 102  
 Greenaway P., 119  
 Greenwood J., 95  
 Gremillon J., 91  
 Grieg E., 31, 45, 49, 77  
 Griffith D.W., 28, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 61, 76

Grunewald J.J., 90  
Gys L., 33

Hadley H.H., 26  
Händel G.F., 109  
Harcourt E., 30  
Harlan V., 87  
Hawks H., 80, 81, 83  
Henze H.W., 119  
Herrmann B., 112, 113  
Heymann W.R., 88  
Hitchcock A., 80, 81, 82, 95, 112, 113  
Hitler A., 81, 85, 87  
Hofman C., 44  
Hollaman R.G., 25  
Holländer F., 81  
Honegger A., 62, 63, 89, 90, 110  
Hopkins S., 26  
Howard L., 95  
Hue G.A., 30, 32  
Hulce T., 106  
Humberstone B., 82  
Humperdinck E., 33  
Huntley J., 19, 20  
Huppertz G., 63  
Huston J., 81, 89, 113

Ibert J., 62, 63, 89  
Illica L., 31  
Ince T.H., 41  
Ippolitov-Ivanov I.M., 29  
Ireland J., 94  
Irving E., 95  
Ivens J., 87

Jarre M., 115  
Jaubert M., 64, 79, 90  
Jolson A., 71  
Jones Q., 113  
Jorkevic S., 96

Kabalevskij D.B., 96  
Kalatozov M., 96  
Kaper B., 82  
Käutner H., 88  
Kazan E., 113  
Kelly G., 114  
Kern J., 83  
Khaifatur'jan A., 96, 109

Kilenyi E., 41  
King H., 80  
Kirsanoff D., 63  
Komeda K., 117  
Korngold E.W., 82  
Kosma J., 91, 115  
Kozincoev G., 97  
Krkjov N.N., 96  
Krueger M.P., 41  
Kubrick S., 109, 110

Labroca M., 118  
Lai F., 115  
Laine E., 118  
Lamb T., 40  
Lambert A., 27  
Lang E., 48, 87  
Lang F., 63, 81  
Lattuada A., 36, 92, 93, 103, 118  
Lattuada F., 93  
Lavagnino F.A., 102  
Lavedan H., 27, 28, 30  
Lavorel H., 89  
Lean D., 115  
Le Bargy C.G.A., 27, 28, 32  
Le Borne F., 30  
Le Chanois J.-P., 91  
Lee R.V., 94  
Léger F., 57, 58  
Legrand M., 115  
Lemaître J., 30, 32  
Lenôtre G., 30  
Leone S., 116  
Leonviola A., 93  
Le Roux M., 115  
Le Roy M., 81  
Lesser S., 83  
Levy L., 95  
L'Herbier M., 62, 89  
Ligeti G., 109  
Liszt F., 39, 110  
Lizzani C., 102, 103, 117  
Logan J., 81  
Londen K., 20  
Lorenzini E., 117  
Losey J., 107, 118  
Lubitsch E., 81  
Lucas G., 114  
Luciani S.A., 47

Lugo G., 91  
Lulli J.B., 108  
Lumet S., 113  
Lumière Antoine, 11  
Lumière Auguste, 11  
Lumière L., 11, 14, 15  
Lumière fratelli, 13, 14, 16, 19, 21, 22, 25, 26, 70  
Lunghi F.L., 101  
Lupu-Pick, 63  
Luz E., 41

Macchi E., 118  
Machaty G., 64  
Mackeben T. von, 88  
Maderia B., 119  
Mahler G., 110  
Malipiero G.F., 93  
Mallarmé S., 52  
Malle L., 113, 117  
Malraux A., 62  
Mancini H., 114  
Mankiewicz J.L., 112  
Mann A., 81, 82  
Mannino F., 102, 103  
Manvell R., 19, 20  
Maraval M.E., 15  
Marengo R., 33  
Martoglio N., 92  
Mascagni P., 37, 92  
Masetti E., 92  
Massenet J., 77  
Mastrocinque C., 92  
Maurice C., 11  
May H., 95  
Mazza M., 36, 37  
Mc Laren N., 52  
Meisel E., 65, 66, 67, 68  
Melichar A., 88  
Mélès G., 21, 25  
Mendelssohn-Bartholdy F., 49, 52  
Mendes L., 41  
Menzies W.C., 94  
Mercanton L., 37  
Mesguich F., 15  
Miceli S., 29, 45  
Mila M., 86  
Milestone L., 83  
Milhaud D., 62, 89, 90, 118

Minnelli V., 81, 82  
Misraki P., 91  
Mistinguett, 28  
Menicelli M., 103  
Monteverdi C., 108  
Morricone E., 109, 116  
Mozart W.A., 45, 57, 106, 108, 109, 110, 116  
Münsterberg H., 20  
Murnau F.W., 63, 83  
Mussolini B., 92, 93

Napolitano G.G., 102  
Nascimbene M., 116  
Negrini B., 33  
Nell P., 101  
Neufeld M., 93  
Newman A., 80, 82, 114  
Niblo F., 41  
Nicolai B., 57, 116  
Nono L., 119  
Noth A., 113  
Nyman M., 119

Offenbach J., 110  
Oloer S., 32  
Olivier L., 95  
Ortolani R., 116  
Ovcinnikov V., 117  
Oxilia N., 37  
Ozep F., 88

Pabst G.W., 63, 87  
Pagliè P., 31  
Pagliero M., 89  
Pagnol M., 63, 89, 91  
Paisiello G., 109  
Pange J. de, 12, 13  
Papini G., 23  
Parnegiani B., 115  
Parville H. de, 12  
Pascal G., 95  
Pasolini P.P., 109, 116  
Pastrone G., 33, 35, 36  
Pauli H., 19, 21, 39, 45  
Paulin G., 16  
Penderecki K., 118  
Perosi L., 93  
Peters W.F., 41

- Petrassi G., 101  
 Petri E., 117  
 Petrov Y., 96  
 Picabia F., 57  
 Piccioni P., 116  
 Piek-Mangiagalli R., 93  
 Pineschi A., 31  
 Pineschi L., 31  
 Piovani N., 116  
 Piscator E., 66, 67  
 Pizzetti L., 35, 36, 37, 92  
 Poggioli F.M., 93  
 Polanski R., 117  
 Popov G.N., 96  
 Porrino E., 118  
 Porter C., 83  
 Poulenc F., 89  
 Powell M., 94, 95  
 Preminger D., 82, 84, 89, 113  
 Pressburger E., 95  
 Prévost P., 90  
 Previn A., 114  
 Prokof'ev S., 96, 97, 109  
 Puccini G., 21  
 Pudovkin V., 72, 96  
 Purcell H., 108, 109  
 Pyr'ev L., 96  
  
 Questi G., 119  
  
 Rajzman J., 96  
 Ramsay T., 26  
 Rapée E., 49, 61  
 Rapp G., 40  
 Raskin D., 82  
 Rathaus K., 88  
 Ravel M., 91  
 Rawsthorne A., 95  
 Ray S., 117  
 Reggio G., 119  
 Reinhardt M., 33  
 Reisinger L., 63  
 Renoir J., 88, 89, 90, 91, 115  
 Resnais A., 104, 118, 119  
 Reynaud E., 16, 17  
 Richter H., 54, 55, 56, 118  
 Riefenstahl L., 64, 87  
 Riesenfeld H., 41, 61, 83  
 Righelli G., 91  
  
 Risi N., 117  
 Rizzo G., 119  
 Robbe-Gillet A., 116  
 Robine G., 27  
 Rodgers K., 83  
 Roland-Manuel C., 91  
 Romberg S., 41  
 Romm M., 96  
 Roosevelt F.D., 69, 75  
 Rosal G., 96  
 Rosati G., 92  
 Rosenberg S., 114  
 Rossellini Renzo, 93, 101, 102  
 Rossellini Roberto, 93, 99, 100, 101, 117  
 Rossini G., 109  
 Rostand E., 28  
 Rota N., 102, 103  
 Roth J., 43, 44  
 Roubaix F. de, 115  
 Rozsa M., 82  
 Ruggles W., 78  
 Ruschelli C., 102  
 Rutiman W., 56, 63, 87, 93  
  
 Sadoul G., 16, 28, 31  
 Saint-Saëns C., 28, 29, 30  
 Sandrich M., 83  
 Sarde P., 115  
 Sardou V., 30  
 Satie E., 44, 57, 58  
 Savina C., 116  
 Schertzinger V.L., 41  
 Schifrin L., 114  
 Schipa T., 91  
 Schlöndorff V., 119  
 Schmidt-Gentner W., 88  
 Schoedsack E., 41, 78  
 Schönberg A., 86, 87  
 Schrader P., 119  
 Schubert F., 49, 108  
 Schumann R., 49, 110  
 Schwarz H., 64  
 Scorsese M., 112  
 Scotto V., 91  
 Séverin, mimo, 28  
 Shankar R., 117  
 Shaporin J.A., 96  
 Shaw G.B., 95  
 Shelley M., 45

- Sibelius J., 118  
 Sidelnikov N., 117  
 Siegel D., 114  
 Simon W.C., 32  
 Sirk D., 82  
 Skinner F., 82  
 Sklar R., 25  
 Skrjabin A., 53  
 Snyder J., 41  
 Soldati M., 92, 93, 103  
 Somninen A., 118  
 Šostakovic D., 96, 97  
 Spielberg S., 114  
 Spoliansky M., 95  
 Steiner M., 78, 79, 80, 82, 114  
 Steinoff H., 87  
 Sternberg J. von, 81  
 Stevens G., 83  
 Stolz R., 88  
 Stothart H., 82  
 Strass J., 109  
 Strauss R., 109  
 Stravinskij I., 118  
 Stroeve V., 96  
 Stroheim E. von, 41, 61, 76  
 Sturges J., 113  
 Survage, L., 53  
  
 Tarkovskij A., 117  
 Taviani P. e V., 119  
 Tenaglia R., 32  
 Thackeray W.M., 109  
 Theodorakis M., 117  
 Thiele R., 88  
 Thiriet M., 91  
 Thomson V., 83  
 Tionkin D., 80, 82  
 Tomei G., 118  
 Toti G., 119  
 Trauberg L., 97  
 Trenker L., 64  
 Trewey, 19  
 Trivas V., 87  
 Trnka J., 117  
 Trojan V., 117  
 Trovajoli A., 116  
 Truffaut F., 112, 116  
 Turchi G., 118  
 Tuttle F., 41  
  
 Ucicky G., 87  
 Umiliani P., 116  
 Usodli T., 116  
  
 Vandor I., 117  
 Van Parys G., 91  
 Varda A., 115  
 Varese E., 118  
 Vasil'ev S., 96  
 Verdi G., 39, 45, 110  
 Verdon H., 91  
 Veretti A., 93  
 Vergano A., 92, 93  
 Vertov D., 96  
 Vidor K., 41, 72, 78, 80  
 Vigo G., 36  
 Vigo J., 88, 90  
 Villa-Lobos H., 118  
 Vincent L.J., 25  
 Visconti L., 92, 103, 109  
 Vivaldi A., 109  
 Vlad R., 102  
 Vuillermoz E., 57  
  
 Wagner R., 31, 39, 45, 49, 110  
 Walsh R., 41, 61, 81, 112  
 Walthall H., 38  
 Walton W., 94  
 Warren H., 82  
 Watt H., 94  
 Waxman F., 81, 114  
 Webern A., 109  
 Weil K., 87  
 Welles O., 63, 112, 114  
 West G., 48  
 Wiener J., 91  
 Wilder B., 80, 81, 82, 114  
 Williams J., 114  
 Williams R.V., 94  
 Williams T., 113  
 Wilson M., 41  
 Windt H., 87  
 Winkler M., 41, 44, 45  
 Wright B., 94  
 Wylar W., 83, 89  
  
 Yates P., 113  
 Young V., 82