

L.U.I.S.S.

LIBERA UNIVERSITA' INTERNAZIONALE DEGLI STUDI SOCIALI

Guido Carli

FACOLTA' DI SCIENZE POLITICHE

Cattedra di Teoria e Tecniche delle Comunicazioni di Massa

LA MUSICA NEL CINEMA

RELATORE

Prof. Massimo BALDINI
Prof. Paolo PEVERINI

CANDIDATO

Philippe VETRANO
Matr. 037062

CORRELATORE

Prof. Dario Edoardo VIGANO'

ANNO ACCADEMICO 2007/2008

*“La musica per l’armonia
e il ritmo è una scienza
dei fenomeni d’amore”
(Platone, Simposio)*

INDICE

CAPITOLO I

STORIA DEL CINEMA

1.1	Gli albori	pag	4
1.2	Il precinema	pag	5
1.3	Edison e Lumière	pag	8
1.4	Il 28 dicembre 1895	pag	10
1.5	Lo schermo dei Lumière si impone	pag	13
1.6	Nascono i cineasti	pag	16
1.7	Nasce la sala cinematografica	pag	20
1.8	Il primo dopoguerra	pag	24
1.9	Il Produttore	pag	28
1.10	Il cinema italiano	pag	30

CAPITOLO II

IL SUONO NEL CINEMA MUTO

2.1	Premessa	pag	37
2.2	Gli esordi della musica	pag	38
2.3	Perché la musica al cinema	pag	40
2.4	Debutta la musica per film	pag	45
2.5	La Film d'Art e la centralità della musica	pag	46
2.6	Cabiria	pag	51
2.7	Il successo e l'eredità di Cabiria	pag	54
2.8	Repertori musicali	pag	59
2.9	Musica per gli occhi	pag	67
2.10	La sincronizzazione	pag	75

CAPITOLO III

IL CINEMA SONORO

3.1	Il suono ottico	pag	81
3.2	Cinema sonoro: vade retro	pag	84
3.3	Il sonoro ai primi passi: problemi	pag	88
3.4	La scuola cinemusicale hollywoodiana	pag	92
3.5	I “sinfonisti” hollywoodiani	pag	95
3.6	A che serve la musica nel film?	pag	103
3.7	Gli innovatori	pag	106
3.8	Il mondo cambia	pag	110
3.9	Il cinema reagisce (dagli anni Cinquanta a oggi)	pag	113
3.10	Musica e cinema nell’Italia del dopoguerra	pag	118
3.11	Le “coppie” regista-musicista, in Italia e altrove	pag	128

CAPITOLO IV

FUNZIONE DEI “SUONI MUSICALI” NEL CINEMA

4.1	Un modo diverso di guardare alla musica nel film	pag	137
4.2	Zofia Lissa	pag	139
4.3	Sergio Miceli	pag	145

CONCLUSIONE	pag	150
-------------	-----	-----

BIBLIOGRAFIA	pag	154
--------------	-----	-----

CAPITOLO I

STORIA DEL CINEMA

1.1 *Gli albori*

Come spesso avviene quando le invenzioni sono nell'aria, il cinema nacque contemporaneamente in due luoghi diversi. Separati dall'Atlantico e sapendo poco l'uno dell'altro, lo statunitense Thomas Alva Edison (1847-1931) e i fratelli francesi Lumière, Auguste Marie (1862-1954) e Louis (1864-1948), scoprirono insieme il modo di registrare su pellicola le immagini e riprodurne il movimento proiettandole su una superficie. Di qui, la questione ancora irrisolta di chi abbia la primogenitura della scoperta e chi sia debitore di chi.

Si ripeteva col cinema, nell'ultimo decennio del XIX secolo, quello che era già avvenuto col telefono una ventina di anni prima. A contendersi in questo caso l'antiorità dell'invenzione, l'italiano Antonio Meucci (1808-1889) e l'anglo-americano, Alexander Graham Bell (1847-1922), che vivevano entrambi negli Usa. Nel caso del telefono sembra ormai assodato che Meucci sia stato il primo a costruirne uno e che Bell sia solo riuscito, per un favoritismo, a procurarsi più tempestivamente il brevetto. In ogni caso, gli americani continuano a giurare che l'inventore della magica cornetta sia il loro connazionale, mentre gli italiani mettono le mani sul fuoco per il fiorentino emigrato.

Analogamente, tornando al tema, qualsiasi studente statunitense alle prese con una tesi analoga a questa darebbe per scontato che il cinema è un'invenzione di Edison. Viceversa, ogni laureando europeo, starebbe con i fratelli Lumière dando indubitabilmente a loro il merito della scoperta.

Secondo chi scrive, non c'è bisogno di dividersi e tantomeno di litigare. Possiamo, infatti, scomporre l'invenzione in due parti, attribuendo la primogenitura dell'una all'americano e dell'altra ai francesi. Dando a ciascuno il suo, possiamo dire: a Edison l'onore di avere scoperto il modo di riprodurre il movimento su pellicola; ai Lumière quello di avere immaginato il sistema di proiettarla su uno schermo come, da allora, è la regola nel cinema. Ma prima di entrare nei particolari, vediamo a chi entrambi – Edison e i Lumière – sono debitori delle premesse tecnico-scientifiche senza le quali le loro scoperte sarebbero state impossibili.

1.2 *Il pre-cinema*

Nel suo impulso a rappresentare il mondo che lo circonda, l'uomo ha sentito fin dai primordi il bisogno di raffigurare su una superficie un dato tra i più evidenti e comuni della realtà: il movimento. Già nei dipinti preistorici, in rocce e caverne, sono spesso disegnati animali o uomini in corsa.

Vero antenato del cinema è, però, la “lanterna magica” la cui invenzione si fa risalire – indirettamente – al gesuita e matematico tedesco Athanasius Kircher (1601-1680) che per primo descrisse la camera oscura.

La lanterna magica è una scatola con un obiettivo. All'interno ci sono uno specchio, alcune lenti e una lastra di vetro dipinta con immagini lasciate alla fantasia di chi costruisce la lanterna. Sempre dentro la scatola, è poi posta una candela che rappresenta la fonte luminosa necessaria a generare l'effetto che, all'epoca, fu ritenuta un'autentica magia. La lanterna, infatti, posta in una stanza buia proiettava su una parete bianca le sue immagini ingrandite dall'obiettivo. Mossa con abilità, la scatola era in grado di mostrare le figure in movimento.

Dalla metà del Seicento, epoca dell'invenzione, fino a metà dell'Ottocento la lanterna magica fu il top dello spettacolo "artificiale", ossia non interpretato da uomini in carne e ossa come avveniva invece in teatro, all'opera, ecc. Migliaia di lanternisti ambulanti, lanterna a tracolla e strumento per strimpellare (piffero e/o tamburo) tra le mani, attraversavano l'Europa per presentare i loro spettacoli di ombre e musica. Queste manifestazioni, con una certa dose di esagerazione, possono essere considerate le antenate del cinema sonoro. Le rappresentazioni si svolgevano nelle piazze in occasione dei tipici assembramenti rurali: fiere, festività, sagre. Né più, né meno di quanto succedeva coi cantastorie, i lanternisti – attraverso opportuni aggiustamenti delle immagini sulle lastre di vetro – evocavano, a piacimento, le grandi vicende del passato, viaggi esotici, misteri religiosi, malie. Un uso particolare – che oggi definiremmo propagandistico – della lanterna fecero i Gesuiti per mostrare nelle chiese i pericoli che correavano i peccatori: immagini dell'Oltretomba, pene dantesche, mostri infernali. Era l'epoca della Controriforma e, pur di battere il demone luterano, non si andava per il sottile. Fatto sta che questo intento di esagerata edificazione a mezzo lanterna, guadagnò al mite strumento, nato per distrarre e divertire, il nome antipatico di "lanterna della paura".

Anche saltando, per semplificare, molti passaggi di questo sviluppo, non si possono dimenticare – prima di tornare a Edison e ai Lumière – due tappe senza le quali l'idea stessa della cinema sarebbe inconcepibile.

La prima è la nascita della fotografia. O meglio, del fissaggio delle tracce luminose su un supporto materiale. La scoperta è dovuta a due francesi, Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) e Louis Jacques M. N. P. Daguerre (1787-1851) che, attraverso un procedimento chimico, riuscirono a catturare su una lastra la luce riflessa dal soggetto (o l'oggetto) di cui si voleva immortalare l'immagine.

L'altra, è la teorizzazione scientifica di un fenomeno noto all'uomo da sempre perché fa parte della sua fisicità: quello della persistenza delle immagini colte dall'occhio. Fu il fisico belga, Joseph Plateau (1801-1883), a enunciare nel 1829 la teoria secondo cui la vista ha la proprietà di trattenere l'immagine per un determinato periodo di tempo. Grazie a questa "memoria", sia pure brevissima, lo sguardo riesce a fondere in un *flusso continuo* le stimolazioni visive che riceve. Se così invece non fosse, vedremmo la realtà che ci circonda procedere a scatti o a singhiozzo come nelle comiche di Ridolini.

La divulgazione della teoria facilitò la corsa – che probabilmente ci sarebbe stata comunque – alla costruzione dei giocattoli ottici. Di fatto, varianti del divertimento infantile – tuttora diffuso – basato sul blocchetto che a ogni pagina contiene il medesimo disegno leggermente modificato e che, sfogliato rapidissimamente, si anima dando l'impressione che il protagonista di turno, Topolino piuttosto che Gatto Silvestro, corra, faccia a pugni, ecc. Nascono così il "fenachistoscopio" dello stesso Plateau, una lanterna magica progredita dell'austriaco Franz von Uchatius (1811-1881), il revolver fotografico del fisiologo francese Etienne Jules Marey (1830-1904), grazie al quale lo scienziato poté fotografare e studiare i movimenti in volo degli uccelli. E' con sistemi simili che si appurò (Eadweard Maurybridge, 1830-1904, inglese) che il cavallo in corsa, nel momento dello slancio, tiene tutte e quattro le zampe in aria, come sospeso.

Per l'intera seconda metà dell'Ottocento fu un rincorrersi di iniziative, dalle invenzioni vere e proprie, alla messa a punto di semplici marchingegni, per tentare di dare movimento alle immagini fotografiche. Tra le stazioni significative di questa via crucis, l'invenzione della celluloida (1869), della pellicola (1887), fino all'accorgimento di perforarla (1889) per farla scorrere nella macchina da presa, inventata quello stesso anno.

1.3 *Edison e Lumière*

Ma il passo più significativo e *quasi* definitivo verso il movimento fotografico fu compiuto da T.A. Edison. Costui, nato a Milano, ma in Ohio, era un genio inseguito dalle sue continue idee. Gli dobbiamo la registrazione dei suoni attraverso il fonografo di cui è l'inventore (1877), la lampada a incandescenza (1878), la scoperta dell'emissione di elettroni nei conduttori riscaldati (1883), principio su cui sono basati i tubi elettronici. Infine, i due ingredienti di base del cinema: il "cinetografo", una macchina da presa, e il "cinetoscopio", un apparecchio per la visione del film. Entrambi gli strumenti sono messi a punto nel 1891.

Vediamo cos'è esattamente il cinetoscopio. Si tratta di una cassa di legno alta un metro e mezzo con un oculare in cima. Per il costo di un nickel, lo spettatore poteva mettere l'occhio meno malandato sulla lente e, girando da sé una manovella, godersi una scenetta. Il "film", che durava un massimo di 15 secondi, per 48 immagini al secondo, era registrato su una pellicola chiusa ad anello situata all'interno della cassa. Il principio del cinema e del movimento fotografico era già interamente contenuto in questo cinetoscopio. Ma con un limite: l'apparecchio consentiva solo la visione individuale del film. A turno, spettatore dopo spettatore, nickel dopo nickel.

Edison, in effetti, non credeva nella possibilità di proiettare il film su uno schermo esterno e, senza proseguirne la sperimentazione, si tuffò nello sfruttamento della sua invenzione.

Nel gennaio 1894, la società edisoniana mise il copyright sul primo film della storia, *Lo starnuto di Fred Ott (Record of a Sneeze)*, in cui il signor Ott, dipendente dell'azienda, viene ripreso mentre starnutisce. Nell'aprile dello stesso anno, è inaugurata a New York la prima sala per la visione di film nei cinetoscopi. Altre sale furono

aperte nelle maggiori città statunitensi, a Città del Messico, Londra e Parigi.

Negli ampi spazi appositi erano disposti diversi apparecchi in cui altrettanti spettatori potevano guardare contemporaneamente le scenette vivendo, per così dire, in maniera collettiva gli stessi stati d'animo. Lo stare in gruppo è senza dubbio un elemento costitutivo del guardare un film. E', infatti, facile immaginare quanto sia psicologicamente diverso vedere una pellicola in solitudine nella sala vuota o assistere invece alla sua proiezione con altra gente attorno. Da questo punto di vista, il cinematografo individuale di Edison – sia pure corretto dalla visione collettiva nei singoli scatoloni delle vaste sale inaugurate nel 1894 – era decisamente imperfetto. Ed è proprio infilandosi in questa lacuna che i fratelli Lumière riuscirono a battere il concorrente yankee, lasciando – tirate le somme – una maggiore impronta nella storia del cinematografo.

I fratelli Lumière, figli di Antoine (1840-1906), industriale della fotografia, erano inventori non meno fervidi di Edison ma con interessi circoscritti al campo della celluloide. Nel 1894, quando i primi cinetoscopi approdarono a Parigi, i due germani erano già titolari di diciassette brevetti nell'ambito fotografico. Passeggiando, si trovarono di fronte alle vetrine dei fratelli Werner, concessionari di Edison a Parigi, e videro per la prima volta i cinetoscopi. Ne acquistarono uno copiando immediatamente l'idea della striscia di pellicola perforata da 35 millimetri e adattandola ad un proprio apparecchio.

Il semi plagio fu riscattato dal colpo di genio che mancò a Edison. I Lumière riuscirono infatti a far coincidere il passaggio di ogni singolo fotogramma nella macchina da proiezione (il cinetoscopio edisoniano) alla contemporanea apertura dell'otturatore. E ne scaturì il miracolo: la macchina proiettava

all'esterno l'immagine ingrandita del fotogramma. Il resto fu un gioco.

Papà Antoine organizzò, per intimi ed esperti, un saggio dell'invenzione dei figli nella sede della parigina "Società francese per il progresso dell'Industria nazionale". Era il marzo 1895 e, davanti a trecento invitati, i fratelli Lumière proiettarono in prima assoluta, e su uno schermo, il film, *L'uscita degli operai dalle Officine Lumière di Lione*. La resa fotografica delle immagini fu particolarmente buona. Auguste Marie e Louis utilizzarono, infatti, una pellicola di loro ideazione a base di bromuro d'argento, emulsione già sperimentata per le lastre fotografiche, "Etichetta blu", prodotte dalla ditta di famiglia. Così, oltre alla spettacolarità decisamente maggiore della proiezione esterna rispetto alla visuale soffocante del cinetoscopio, il cinema dei Lumière rappresentò un netto passo avanti anche per la qualità fotografica nel confronto col concorrente americano.

Il successo della proiezione del marzo 1895 fu enorme, così come la meraviglia suscitata nei presenti dalle immagini in movimento sullo schermo. L'eco dell'exploit, invece, fu ristretto alla cerchia degli spettatori, per la natura stessa della riunione che era stata volutamente limitata a quattro gatti addetti ai lavori.

In ogni caso, il cinema era ormai nato. Si trattava adesso di organizzare le cose nel giusto modo per annunciare al mondo il lieto evento.

1.4 *Il 28 dicembre 1895*

E' quanto avvenne pochi mesi dopo, sempre a Parigi, nel "Salon Indien" del Grand Café, al n.14 del Boulevard des Capucines. Era la sera della giornata dedicata alla Santa Famiglia, a mezza strada

tra Natale e Capodanno: il 28 dicembre 1895. Da allora, è la data adottata dagli storici per fissare la nascita “ufficiale” del cinema.

Ancora una volta toccò a papà Antoine organizzare l’“evento”. Fu lui ad affittare la sala, attrezzandola con un piccolo schermo di tela e un proiettore poggiato a uno sgabello. All’ingresso, fu posta la scritta: “Cinematografo Lumière. Ingresso un franco”. Per inciso, la parola cinematografo fu utilizzata dai Lumière per indicare la loro tecnica, convinti peraltro di averla inventata. Invece – e la circostanza fu contestata ai fratelli – era stata già brevettata (la parola!) nel 1893 da un trio di inventori del settore, Léon Bouly, Acmé Le Roy, Augustin Lauste.

Questa première, forse perché malamente pubblicizzata, fu presa sottogamba dal “tout Paris”. Su cento posti (sgabelli) preparati solo trentatre furono occupati dagli spettatori paganti. La stampa, invitata, non si fece neanche vedere.

Alle ventuno lo schermo si illuminò e cominciarono a scorrere le prime immagini. Il programma comprendeva la solita *Uscita degli operai dalle Officine Lumière* e altri dieci film: *La pappa del pupo*, *La pesca dei pesci rossi*, *L’arrivo del treno alla stazione di La Ciotat*, *La demolizione di un muro*, *Soldati alle manovre*, *La partita a carte del signor Lumière e del prestigiatore Trewey*, *Via della Repubblica a Lione*, *Per mare con la burrasca*, *L’innaffiatore annaffiato (L’arroseur arrosé)*, *La distruzione delle erbacce*. Ogni film durava un minuto.

Il successo degli undici cortometraggi fu eccellente. Piacque, in particolare, l’unico di fantasia: *L’innaffiatore annaffiato*. Un sapido raccontino sul contrappasso ovvero sulle beffe della vita, come lo stesso titolo indica. Questo “corto” rappresentava già, in nuce, il cinema come spettacolo in contrasto con quello documentaristico al quale appartenevano le altre dieci pellicole. Colpì però più di tutti, *L’arrivo del treno alla stazione di La Ciotat*, in cui il treno proveniente da Marsiglia sembrava piombare sui

trentatré spettatori in platea. Le signore strinsero impaurite il braccio degli accompagnatori che, sforzandosi di nascondere il proprio timore, gonfiarono i bicipiti rassicuranti.

Ci è rimasta la testimonianza di una spettatrice sull'effetto prodotto dal treno che pareva piombare in platea e di alcune sequenze particolarmente realistiche degli altri film. E' quella della contessa Jean de Pange che, una ventina di giorni dopo la première, nel gennaio 1896, si reca col padre al "Salon Indien", diventato intanto di gran moda, a vedere lo spettacolo dei Lumière. *"Dovemmo scendere – racconta – e fare la coda con una gran folla di gente allineata lungo il marciapiede ... Alla fine, dopo avere 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' impressionante se ci si sedeva nella terza o quarta fila ... Mi ricordo dell'arrivo di un treno ... 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 nube 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 sembravano dovessero schizzare in sala. Era un vero incantesimo. Il pubblico era sbalordito e batteva le mani"*¹.

Una testimonianza eloquente che ci permette di fare alcune osservazioni. La prima è che del nuovo mezzo colpiva il forte realismo, la perfetta imitazione della realtà. Ecco perché per qualche tempo il cinema documentario bastò a sé stesso, senza bisogno di romanzare le proprie storie come faceva la letteratura o di inscenare spettacoli come avveniva nei teatri e nei cabaret. La "verità" delle sue immagini bastava ad attirare le folle nelle sale.

¹ La testimonianza è riportata da Chardère B. e Borgé M., *I Lumière. L'invenzione del cinema*, Marsilio, Venezia, pag 102

La seconda è che il realismo era talmente pregnante da spingere la contessina Jean de Pange, di fronte al crollo del muro, a chiudere gli occhi e a tapparsi le orecchie. Passi per il chiudere gli occhi visto che assisteva alla scena, sia pure in celluloide, ma addirittura i timpani quando il film era perfettamente muto! L'unica conseguenza che se ne può trarre è questa: l'immagine con la sua forza aveva, per così dire, un suono insito o, meglio, sostituiva il suono non facendone sentire la mancanza a chi assisteva alla proiezione. Questo valeva naturalmente per lo spettatore delle origini. Un pubblico ancora naif e quasi traumatizzato dalla straordinarietà di osservare delle immagini in movimento al punto da non provare il bisogno di un "contorno", quali allora, forse, apparivano musica, voci, suoni. Questo spiega – ma lo vedremo meglio più avanti – come l'idea del cinema sonoro restò per un certo periodo estranea tanto al grande pubblico che agli addetti. E lo sarebbe rimasta anche più a lungo se un certo "difetto" tecnico del cinema dei primordi non avesse accelerato l'ingresso del suono nelle sale, sotto forma di musica di accompagnamento. Lasciamo, per ora, la cosa nel mistero e procediamo con ordine.

1.5 *Lo schermo dei Lumière si impone*

Parigi è per qualche anno la capitale mondiale del cinema. Poi sarà soppiantata da Hollywood e dovrà accontentarsi, negli anni Venti-Trenta, di dividere con Berlino il primato europeo. Ma Parigi è anche una grande attrazione turistica e una città ben organizzata e ospitale. Per queste ragioni, fu scelta per due volte, a breve distanza, come sede dell'Esposizione universale: nel 1889 e nel 1900. Nella prima fu costruita la spettacolare Tour Eiffel, nella

seconda si cercò di valorizzare la più recente invenzione francese: il cinema.

Emile Picar, responsabile dell'Expo, chiese ai fratelli Lumière di intrattenere i visitatori coi loro film. Ne avrebbero tratto fama loro e vantaggio la manifestazione. Louis Lumière, prese a cuore la faccenda e studiò la possibilità di ingrandire a dismisura lo schermo cinematografico, con l'intento di fare coincidere il "gigantismo" della tela con l'"universalità" dell'Esposizione. La sua idea era quella di piazzare lo schermo sulla Tour Eiffel in modo che i visitatori potessero vedere i film dalle strade e le piazze di diversi punti della città: un'anticipazione del cinema all'aperto. Il progetto, un po' folle, risultò inattuabile. Si ripiegò allora sul mastodontico Salone dei ricevimenti dell'Expo, capace di contenere quindicimila persone. Lo schermo, largo ventuno metri e alto diciotto, era adagiato su una vasca piena d'acqua ricavata sotto il pavimento e ogni sera veniva issato per la proiezione da una coppia di possenti argani.

L'idea dello schermo gigante di Louis Lumière era coerente con la sua concezione del cinema quale rappresentazione della realtà. Anzi, quasi un'accentuazione della realtà. Come il treno che irrompeva nella stazione di La Ciotat o il muro che crollava sotto i colpi del piccone erano "più veri" dei treni e dei crolli dal vivo, così lo schermo abnorme dell'Expo doveva avvolgere e coinvolgere lo spettatore fino a farlo sentire parte della scena rappresentata più di quanto lo sarebbe stato assistendo alla scena reale.

Questa corsa al realismo cinematografico raggiunse il suo picco negli Usa con una di quelle idee che, non a torto, si usano chiamare "americanate". Lì, per qualche tempo, ebbe grande successo il "treno-cinema", più noto come Hale's Tour.

George C. Hale, era un imprenditore che avendo i soldi, relativa fantasia, ma senso degli affari, riscattò il brevetto di un'attrazione ideata da William J. Keefe. Il marchingegno era

questo: un vagone ferroviario, su cui prendono posto gli spettatori, che corre su un binario circolare all'interno di un padiglione a forma di tunnel, mentre sono proiettati sulle pareti dei filmati con paesaggi. In sostanza, si dava al "passeggero" la sensazione di attraversare campagne e monti su un vero treno.

Questa l'idea originaria. Hale la modifica, in parte semplificandola, ma anche drammatizzandola in senso iperrealistico. Il vagone del Hale's Tour non è più mobile come quello di Keefe ma, se pure fermo come su un binario morto, diventa un concentrato di effetti speciali. Nella parte anteriore c'è, infatti, uno schermo sul quale scorrono le immagini girate da un locomotore in corsa, ad altezza binario, da un operatore piazzato sulla "prua" della locomotiva (lo "scacciapietre puntuto" delle sbuffanti macchine del Far West). Mentre gli spettatori guardano il mondo come se fossero anch'essi seduti a prua, un dispositivo nascosto sotto la vettura riproduce le scosse e i rumori tipici di un treno che corre sui binari.

Nel 1905, gli Hale's Tour diventano Nickelodeon (da nickel, il costo del biglietto, e odeon, teatro). Sono oltre cinquecento in tutti gli Usa, generalmente situati nel Luna Park e costituiscono una prima rete di sale cinematografiche permanenti. La più lussuosa è quella di New York, di proprietà di Adolph Zukor, tra i fondatori di Hollywood e futuro presidente della Paramount: la facciata è quella di una stazione ferroviaria e addetti vestiti da capotreni e bigliettai accolgono gli spettatori accompagnandoli ai loro posti. Il viaggio durava circa mezzora. I temi delle pellicole erano escursioni nei più disparati luoghi del globo ripresi lungo le reti ferroviarie più esotiche dei cinque continenti. In sostanza, una legione di operatori globe-trotter era continuamente in viaggio per riprendere stazioni, treni e ferrovie ad ogni latitudine. Per variare, si fa per dire, Zukor faceva proiettare nella sua sala newyorkese – oltre ai placidi viaggi di rito – un film aggiuntivo, sempre di argomento ferroviario ma ad

alta tensione, *La grande rapina al treno*, regia di Edwin Porter, regalando agli spettatori, già stravolti da scossoni e cigolii, un'aggiunta di feroci ghigni banditeschi.

Questo divertimento furoreggia alcuni anni, ma già nel 1906 è in fase decrescente e, nel 1912, gli Hale's Tour scompaiono del tutto.

1.6 *Nascono i cineasti*

Quando un'attività nuova venuta ha successo, spuntano come funghi i pionieri che, col tempo, si trasformano in professionisti del settore e, a stretto giro, in guru della nuova moda. Succede nella ginnastica, negli investimenti finanziari, nelle diete. E' successo anche col cinema che, dal suo debutto allo scoppio della Grande Guerra, sperimentò tutte le tecniche diventando in un ventennio un'arte matura.

Avevamo detto che il primo pubblico cinematografico si riteneva soddisfatto col realismo delle immagini e che non chiedeva altro. Ma a fargliene invece sentire la mancanza fu il primo "cineasta" nella storia della decima Musa: il francese, Georges Méliès (1861-1938), creatore del cinema come spettacolo. Méliès era un illusionista e prestigiatore, scenografo e caricaturista. Innamoratosi del cinema volle farne un surrogato del teatro che aveva fin lì bazzicato. Gli sembrava limitativa la semplice registrazione della realtà che era il modo dei Lumière di intendere il cinema. Voleva invece narrare storie lavorando di fantasia e interessare con questi ingredienti la platea. Capì per primo che la pellicola si prestava ai trucchi, ai colpi di scena, alla verosimiglianza e all'assurdità, più di qualsiasi altro mezzo allora a disposizione.

Nel 1896, a Méliès che cercava la sua strada, accadde un inconveniente che sarà la sua fortuna. Mentre girava una scena nel centro di Parigi, la macchina da ripresa si bloccò per un minuto per poi riprendere spontaneamente a funzionare. Quando Méliès cominciò a proiettare il materiale sullo schermo, si accorse che la scena antecedente al blocco e quella successiva apparivano in sequenza immediata (mentre nella realtà, tra l'una e l'altra, era trascorso un minuto), creando uno strano effetto: prima c'era un omnibus e dei signori che camminavano, subito dopo – al posto del bus e degli uomini – apparivano un carro funebre e delle signore. Il risultato, esilarante per la repentinità del passaggio e l'incongruenza dell'accostamento tra i due momenti, entusiasmò Méliès che, da allora, utilizzò volontariamente quello che aveva appreso per caso. Era nato il montaggio, la forma più elementare del trucco nel cinema.

Col film del suo debutto, *La signora fatta sparire*, Méliès usò per la prima volta consapevolmente questa tecnica. Si tratta di un "trucco per sostituzione" come dice il titolo. In sé, niente di che. In realtà, una rivoluzione. Un anno dopo appena i film dei Lumière, già appare un modello di tecnica cinematografica opposta. Dalla riproduzione spettacolare dei fenomeni naturali o sociali, ma comunque ancorati ai veri accadimenti, alla spettacolarità dell'invenzione, dell'illusione, del racconto, della fantasia. Un mondo parallelo a quello reale: l'altra metà del cielo.

Ad aureolare Méliès di "gloria universale", secondo l'espressione un po' sciovinista dello storico francese del cinema, Georges Sadoul², fu il famoso, *Le voyage dans la Lune*, del 1902. Film di fantascienza, tratto liberamente da Jules Verne, che si prestava benissimo all'utilizzazione di trucchi e verosimiglianze. L'opera ebbe successo mondiale, contagiando anche gli Stati Uniti

² Sadoul G., *Il cinema*, Sansoni, Firenze, 1981, Vol.I, voce: *Méliès*

dove il cinema si stava sviluppando – abbandonato il cinetoscopio edisoniano – sulla scia dei fratelli Lumière.

Il *Voyage* segnò l'inizio della messa in scena cinematografica e di un genere di film che faceva da contraltare a quello nudamente documentaristico del "Salon indien". Inoltre, con Méliès nasce non solo l'arte cinematografica, ma anche la sua industria che troverà un giorno massima espressione negli Usa ma che ha i suoi natali nella vecchia Europa. Méliès costruisce un teatro di posa a Montréuil, periferia di Parigi, dove predispone le apparecchiature necessarie alle scenografie, i trucchi, le invenzioni. La sua azienda cresce per alcuni anni e con essa l'agiatezza del proprietario. Ma, dopo qualche anno, finisce soffocata dalla concorrenza. Si erano infatti affacciati personaggi ben più duri del sognante Georges i quali, fiutato nel cinema uno degli affari del secolo, lo misero all'angolo con mezzi finanziari schiaccianti. La ricchezza raggiunta da Méliès negli anni d'oro si trasformò in miseria alla vigilia della guerra del 1914. Già ultrasessantenne fu costretto a improvvisarsi ambulante e a mantenersi vendendo caramelle in una stazione di Parigi. Poi, cadde nell'oblio.

Il primo regista a sfruttare il montaggio, non già per creare stupore attraverso il trucco, ma per meglio articolare il racconto, fu lo statunitense David Wark Griffith (1875-1948). E' un nome che ritroveremo nella parte dedicata alla musica da film, poiché Griffith fu tra i primi sperimentatori di questo arricchimento dello spettacolo cinematografico.

Si deve a Griffith la creazione di un linguaggio figurativo attraverso specifiche inquadrature che è tuttora universalmente utilizzato: il campo lungo per descrivere un ambiente, il primo piano per permettere allo spettatore di spiare gli stati d'animo del personaggio, il dettaglio per attirare l'attenzione su un oggetto essenziale al racconto, per esempio, l'arma del delitto. Dobbiamo a Griffith perfino il flashback, sofisticatissima tecnica per retrocedere

dal presente al passato come avviene nei romanzi. Nel cinema però non è così semplice come in letteratura dove basta usare il verbo nella modalità remota. Di qui, i diversi espedienti per indicare che un personaggio torna indietro con la memoria: contorni sfumati, cambio di colore delle scene (per esempio, il color seppia, all'epoca del bianco e nero), un soffuso clima di irrealtà.

Griffith utilizza tutti questi artifici nei suoi capolavori, *Nascita di una nazione* (1914) e *Intolerance* (1916), due film sull'America e le sue oscillazioni tra grandi ideali e ributtanti perfidie. Entrambe le opere sono considerate capisaldi dell'evoluzione del linguaggio cinematografico. Di Griffith è stato detto: *“E’ il primo grande nome del cinema ... E’ un artista che crea veramente, e ogni sua realizzazione ci rivela qualche nobile verità. Ritroviamo in lui l’eterno contrasto tra bello e brutto, bene e male”*³. Nulla di simile si sarebbe potuto dire dei Lumière o di Méliès. Sono piuttosto giudizi riferibili a grandi scrittori o a protagonisti di arti mature. Segno che il cinema si ormai è straordinariamente sviluppato e si allinea, più o meno alla pari, con la letteratura, l'arte drammatica e quella figurativa.

La conferma definitiva si ha con il cinema russo post rivoluzione. Due i cineasti sovietici di maggiore fama e livello, Sergej Ejzenstein (1898-1948) e Lev Kulesov (1899-1970). Entrambi utilizzarono a piene mani le soluzioni tecniche di Griffith propagandando anche a Est quello che è ormai l'alfabeto cinematografico universale. Dal primo dopoguerra e fino alla fine degli anni Venti, Ejzenstein e Kulesov rappresentarono l'avanguardia del film muto.

Di Ejzenstein conosciamo tutti *La corazzata Potemkin* (1925), da lui girata all'età di 27 anni, con la celebre scena della carrozzina col bambino che ruzzola dalle scale. Anche chi non l'ha visto non

³ Il critico Moussinac L. ripreso da Sadoul G., *op. cit.*, voce: *Griffith*

può ignorare il film rilanciato anni fa in Italia da un altro film, della serie Fantozzi, in cui il leggendario “ragioniere” protagonista giudica la *Potemkin*: “una boiata pazzesca”. Azzecato o no che sia il giudizio, è interessante notare come il cinema alimenti sé stesso autocitandosi, come in questo caso, o, in altri, alludendo a scene, situazioni, personaggi di pellicole pregresse e rimaste famose.

Kulesov è stato un maestro e un forsennato sperimentatore del montaggio. Si ricorda spesso un suo *divertissement* del 1920 rimasto negli annali. Riciclando vecchi spezzoni di una stessa pellicola, fece tre brevi film. In ognuno, inserì lo stesso primo piano ma collocandolo in contesti diversi e ottenendone ogni volta un effetto nuovo che suscitava nello spettatore sentimenti opposti. Voleva dimostrare – e dimostrò – che la pellicola girata è solo la materia grezza dalla quale, opportunamente manipolata (col montaggio all’epoca di Kulesov, successivamente anche col materiale sonoro) si possono “estrarre” infiniti significati.

1.7 *Nasce la sala cinematografica*

Con la crescente popolarità del cinema si pose con urgenza il problema di dove collocarlo fisicamente. Agli inizi, ovviamente, non esistevano locali concepiti appositamente allo scopo. Ci si doveva adattare, come fecero peraltro i Lumière che per la loro prima proiezione (proseguita in realtà mesi) affittarono il locale di un Caffè. Furono, dunque, utilizzate a casaccio sale da gioco, caffè-concerto, teatrini di terz’ordine, perfino capannoni di luna park e tendoni di circo equestre.

Poi, venne l’idea di allestire spettacoli ambulanti. Questi nuovi carri di Tespi partivano a ventaglio per i quattro venti, raggiungendo anche i borghi più remoti – negli immensi Usa come nella più proporzionata Italia – e si aggiungevano agli altri

divertimenti in occasione di rodei o feste patronali. Il critico Gian Piero Brunetta ci dà una plastica idea di ciò che dovevano essere questi carrozzoni: *“i proprietari dei cinematografi ambulanti puntavano 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 facciate 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 Marenghi o Gavioli...”*⁴. Insomma, il trionfo del kitsch imbonitore.

Man mano però che il film muto diventa una cosa seria, supera il minuto di durata delle origini, impegna capitali, occupa maestranze, necessita – come vedremo più avanti – di orchestre che ne accompagnino i momenti essenziali, almeno nelle premiere più prestigiose, a quel punto sorge anche l’esigenza di creare sale apposite in cui proiettarlo.

Nasce così, una decina di anni dopo il cinema, lo specifico locale per accoglierlo. Non è molto diverso dai carrozzoni ambulanti. E’ egualmente chiassoso, colorato e pacchiano. Somigliava, diremmo oggi, a jukebox. Un accostamento che è suggerito dai toni di un articolo di Giovanni Papini, *La filosofia del cinematografo*, pubblicato nel maggio 1907 su “La Stampa”. In esso, oltre alla colorita descrizione del cinema, inteso come locale, c’è tutta l’insofferenza e un pizzico di passatismo del letterato-

⁴ Brunetta G.P., *Buio in sala. Cent’anni di passioni dello spettatore cinematografico*, Marsilio, Venezia, 1989

intellettuale per una forma di espressione (ancora) preartistica, minore, troppo facile e popolare.

Ecco il brano: *“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 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”*. Dopo questa intemerata contro la sala cinematografica, Papini se la prende col cinema in sé e spiega perché merita in pieno l’orrido locale che gli è assegnato. *“Il cinema soddisfa tutte le tendenze al risparmio. Esso è una breve fantasmagoria di venti minuti, alla quale tutti possono partecipare per trenta centesimi. Non esige troppa cultura, 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 (siamo nel 1907, nel pieno del cinema muto, ndr) – e questo senso unico viene artificialmente sottratto alle distrazioni per mezzo della wagneriana oscurità della sala (come il teatro voluto da Wagner per la rappresentazione delle proprie opere a Bayreuth, ndr)”*.

Ovviamente, i locali descritti da Papini sono quelli delle grandi città. Nei paesini c’erano gli equivalenti primo novecenteschi del “Nuovo Cinema Paradiso”. Baracche di legno decorate secondo un gusto che si richiamava approssimativamente all’art nouveau con sulla porta imbonitori che facevano i “buttadentro” degli sprovveduti passanti. Spesso – ma questo più nelle città che nelle

campagne – le proiezioni erano accompagnate da un programma di varietà, con canzonette, ballerine in tutù, lazzi e frizzi.

C'è tutta una letteratura boccaccesca sul cinema abbinato al caffè chantant e allo strip-tease. Ma ce n'è anche una autobiografica ed “eroica” di celebri comici, come Totò o Macario o Nino Taranto, che esordirono in questo tipo di locale esibendosi per due soldi e facendo la fame. Un costume, quello del cinema-varietà, sopravvissuto alle due guerre, tanto che a Roma esisteva ancora alla fine degli anni Ottanta una sala di questo genere nei pressi della stazione Termini, il mitico “Volturno”.

L'abbinamento tra proiezione e varietà genera un paio di conseguenze con influssi reciproci. La prima è che essendo il varietà uno spettacolo popolare, e anche di basso profilo, pure il cinema finisce per “abbassarsi” e sfiorare il plebeo. Un'etichetta da cui si libererà solo con le prime grandi pellicole prebelliche, come la già citata *Nascita di una nazione* di Griffith. La seconda conseguenza fu che, per rispondere alle esigenze del cinema, il locale del varietà dovette adattare la sua struttura ai bisogni dell'ospite. Le sale modificarono così illuminazione, arredamento, disposizione dei sedili, scenografia.

Dove intanto nasceva una specifica architettura per il cinema sono gli Stati Uniti. Il film si stava sviluppando negli Usa in modo indipendente dall'Europa ed era già diventato un business molto serio. Il problema di avere sale cinematografiche che consentissero una perfetta visione del film e accogliessero molte persone per un'arte diventata popolare, fu affrontato con scientificità.

Ricorriamo ancora a Gian Piero Brunetta che, sul cinema come struttura architettonica, ha dedicato gran parte del suo libro già citato, suggestivo fin nel titolo, *Buio in sala*.

“*Il Columbia di Detroit, aperto nel 1911* – scrive Brunetta – 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 dalle sale costruite da George Rapp poi, lo spazio diventa punto di fusione di 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 Europa la sola a tenere testa all'America, è Parigi. Nel 1911, lo stesso anno in cui si inaugura il "Capitol" di Detroit, apre in Place de Clichy, il "Gaumont-Palace", "il più grande cinema del mondo"⁵, secondo la pubblicità. Che, però, non è mai stata smentita. Ma quella parigina è per il vecchio continente, in quegli anni di anteguerra, una solitaria eccezione.

1.8 *Il primo dopoguerra*

Nonostante il duro conflitto mondiale 1914-1918, lo sviluppo del cinema non subisce rilevanti rallentamenti. La cinematografia d'arte – di racconto e fantasia – si è ormai imposta prevalendo sul documentarismo dei primordi. *L'assassinio del duca di Guisa* di Charles Le Bargy e André Calmettes (1908), *Cabiria* di Giovanni Pastrone e Gabriele D'Annunzio (1914), il già citato *Nascita di una*

⁵ Mouellic G., *La musica al cinema. Per ascoltare i film*, Lindau, Torino, 2005, pag. 8

nazione, sono entrati nel sangue della gente che ormai si aspetta di andare al cinema, non per essere spaventata da treni irrompenti o muri crollanti, ma per sognare. Grandi eventi storici, racconti in costume, vicende sentimentali sono i temi ricorrenti. Gli spettacoli si fanno sempre più lunghi e grandiosi.

La via della spettacolarizzazione del film, nata in Europa, esplose negli Usa.

In America c'era stata intanto una trasformazione decisiva: la produzione cinematografica si era trasferita da New York a Hollywood, dall'estrema East Coast, all'estrema West Coast. Con la nascita degli Studio's e dei grandi capannoni di posa, la Grande Mela si era dimostrata inadatta a ospitarli. L'eccesso di urbanizzazione, il traffico che rallentava gli spostamenti e, in genere gli inconvenienti metropolitani rappresentavano altrettanti ostacoli che un'industria in irruenta espansione non poteva tollerare. Gli industriali del settore si misero d'accordo tra loro e il trasloco avvenne in massa e in meno che non si dica. Hollywood era poco meno che un deserto e il suo territorio offriva spazi e libertà a iosa. In un baleno sorse la Mecca del Cinema che tale è restata ed è ormai da quasi un secolo.

Hollywood si gettò a capofitto nella realizzazione di pellicole di ampie proporzioni, con scene di massa e scenografie monumentali. Da questo momento, comincia la supremazia della cinematografia americana su quella europea. Il cinema che, come abbiamo visto era stato abbinato al varietà, degradandosi, è ora uno spettacolo di pari dignità con il teatro e l'opera. Le "prime", almeno nelle grandi città, sono un avvenimento mondano e culturale. Il sorgere di grandi edifici appositamente costruiti per ospitare "eventi" cinematografici aggiunge lustro alla nuova arte.

Due avvenimenti danno un impulso definitivo allo sviluppo del cinema, imponendolo come il massimo mezzo di espressione

artistica del XX secolo e il divertimento di gran lunga più popolare tra tutti.

Il primo è l'avvento del cinema sonoro nel 1927. Dopo mille tentativi in tutto il mondo, fu la casa di produzione hollywoodiana Warner Brothers che riuscì per prima a realizzare una pellicola sonorizzata, in cui immagini, musica e parole fossero completamente sincronizzate. Il cinema raggiungeva la sua piena maturità e diventava un mezzo espressivo a tutto tondo. Anche chi era rimasto indifferente o era stato addirittura infastidito dal muto, per la sua teatralità, la recitazione artificiosa, ecc., fu sedotto dal sonoro che incise molto positivamente sul modo di girare e recitare i film. Ma di tutto questo si parlerà ampiamente nei prossimi capitoli.

Il sonoro venne al mondo quasi in contemporanea con la Grande Depressione americana del 1929, durata, bene o male, un decennio e vinta (ma secondo gli economisti liberisti aggravata e prolungata) dal dirigismo economico del presidente Usa, Franklin Delano Roosevelt. Fu una tragedia sociale che investì decine di milioni di persone ed è, per quel che ci riguarda, l'altro avvenimento che dette impulso al cinematografo.

Come scrive lo storico torinese del cinema, Fabrizio Rondolino, *“in questa situazione mutevole e pericolosa, i cui riflessi sulla società furono in molti casi estremamente gravi, il cinema sonoro e parlato, nuovo tipo di spettacolo che attrasse le folle di ogni Paese ..., servì come una sorta di antidoto alla gravità del momento, di fuga dalla realtà quotidiana coi suoi problemi complessi e preoccupanti”*. I personaggi che non solo si muovevano, ma anche parlavano sullo schermo attiravano il pubblico *“il quale – prosegue Rondolino – frequentò 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 sempre*

avviene in situazioni del genere, fu esso 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"⁶.

Col sonoro la libertà di espressione si dilatò a dismisura e nacquero nuovi generi cinematografici. Anzi, nacquero i generi tout court. Dal musical, al western, alla commedia di costume, alla commedia brillante che in Italia, negli anni Trenta, prese il nome di "cinema dei telefoni bianchi", i cartoni animati, ecc. Si impossessarono del mezzo così perfezionato – risvolto della medaglia – i governanti di tutto l'Occidente che capirono all'istante quale eccellente strumento di propaganda potesse diventare. Furono quindi, un po' dovunque, potenziati i documentari e cinegiornali d'attualità. Naturalmente l'uso più spregiudicato fu fatto dai dittatori che negli anni Trenta pullulavano in Europa. Si misero al loro servizio, per convinzione o convenienza, cineasti di eccezionale valore quali Sergej Ejzenstejn nell'Unione sovietica di Stalin o Leni Riefenstahl (1902-2003), un ex ballerina, cui si devono le suggestive riprese dell'Olimpiade di Berlino del 1936, quando la Germania si era consegnata al nazismo.

A farla comunque da padrone era Hollywood. Fu la prima, infatti, a capire che col cinema non si era solo affacciata una nuova arte, ma – e soprattutto – un'industria molto promettente. Capì, che con una forte organizzazione e un buon prodotto, costruito a misura sui gusti del pubblico, il mercato non aveva confini. Non solo l'America o i Paesi di lingua inglese, ma il mondo intero avrebbe potuto godere il film hollywoodiano vuoi con la traduzione tramite didascalie, come avviene nella maggiore parte del mondo,

⁶ Rondolino G., *Cinema e musica. Breve storia della musica cinematografica*, Utet, Torino, 1991, pag. 68

vuoi con quella a voce, come da subito si fece in Italia con ottimi risultati.

La consapevolezza che il cinema era un'industria cambiò il modo di concepirlo e creò nuove figure imprenditoriali.

1.9 *Il produttore*

Il cinema di Hollywood ha sempre avuto il primato della cura formale delle proprie pellicole, dell'eccellenza nella fotografia, nella scenografia, nell'accompagnamento musicale. Un simile prodotto impegna molte maestranze, grandi sceneggiatori, registi e attori di grido. In una parola, costa. L'imprenditore che ci mette il danaro e anticipa le spese, vuole il risultato. Se sbaglia, se ha calcolato male il gusto del pubblico, va a carte quarant'otto. La sua è una vera e propria professione. Una nuova figura industriale, a cavallo tra l'artista, l'uomo di gusto e il business man.

E' il leggendario Produttore. Il capitalista onnipotente, prepotente, mai soddisfatto, che licenzia registi, strapazza attori e corteggia, con pieno successo, le bambole che calcano il suo set. Un'icona della cinematografia d'oltreoceano, allora inconcepibile in Europa dove a farla da padrone era l'estro artistico del regista. Le cose sono cambiate più tardi, dopo la Seconda guerra mondiale, quando i produttori sono spuntati anche da noi con la missione di risollevarle dalle macerie del conflitto un cinema stremato (ma anche i registi si fecero valere, mantenendo saldissima la loro posizione).

Cos'è il produttore hollywoodiano? Risposta: tutto. E' lui che sceglie i soggetti, i registi, gli attori, a fornire le attrezzature, i tecnici, i talenti per la buona riuscita del prodotto. Il film non è – come era stato prima e lo era ancora a Parigi, a Roma o a Berlino – il frutto di un'idea e della cultura di un solo autore, ma il risultato

di un attento studio sulle potenzialità commerciali del film e sulla sua possibilità di piacere al pubblico. Non è il lavoro di un solo uomo, ma quello di una équipe specializzata, sintonizzata col gusto medio del pubblico. A coordinare però l'insieme, come il direttore con l'orchestra, è il capitalista che tira fuori i soldi. Il Produttore è il vero capo dell'esecuzione del film in ogni particolare. Lui rischia, lui comanda.

Il cinema Usa, in mano al Produttore, bandisce l'estro dell'artista solitario, regista o sceneggiatore che sia. Si affida invece a un codice elaborato dall'esperienza e fatto a misura dei gusti correnti del pubblico. *“Il cinema americano – scrive Rondolino – acquista 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”*⁷. Descrizione nella quale si avverte la presa di distanza “europea” da una cinematografia intesa come industria – coi suoi canoni collaudati che riducono i margini di rischio – anziché come forma d'arte all'insegna dell'inventività, l'intuizione vagante, l'umore del momento, il genio e la sregolatezza.

Sta di fatto che la cinematografia hollywoodiana, per andare sul sicuro, catalogò i film per generi, stabilendo quali fossero, per ciascuna categoria, le caratteristiche salienti. Gli ingredienti che non possono mai mancare, perché garantiscono la presa sul pubblico e – alla fine della fiera – il successo di cassetta del prodotto. Ci sono accorgimenti estetici – l'atmosfera borghese, attori aitanti, il sottofondo di musica romantica e così via – e psicologici: il lieto fine, il trionfo della giustizia, l'amore di patria fino all'estremo sacrificio, ecc.

⁷ Rondolino G., *op. cit.*, pag. 76

Nascono così le categorie dei film: il western, la commedia sofisticata, il thrilling, il film d'avventura, il musical, il dramma passionale, il fumettone storico, i primi catastrofici, il disegno animato, ecc. I registi seguono vie collaudate, fanno buoni, anche buonissimi prodotti, ma piuttosto scontati. Finisce l'epoca del regista dittatore, alla Griffith o Eric von Stroheim. Inizia quella del regista ottimo professionista, ma esecutore delle indicazioni del produttore o, comunque, del codice cinematografico proprio del genere di film che gli è, di volta in volta, affidato.

Di tanto in tanto, appaiono naturalmente personalità più spiccate, come John Ford (1895-1973), specialista dei film western e sulla breccia fino all'ultimo; l'austro-americano, Joseph von Sternberg (1894-1979), regista dell'*Angelo azzurro* (girato però in Germania nel 1930); Howard Hawks (1896-1978), molti film di guerra e americanissimi come era ovvio aspettarsi da un ex pilota di caccia; e infine, i George Cukor, i Frank Capra, i Leo McCarey, i Norman McLeod, autori di commedie di costume, amatissime dal pubblico (i fan di Capra sono tuttora legioni). Nel musical, tra gli anni Trenta e Cinquanta, apparvero due geni del genere: il regista Vincente Minnelli (1913-1986) al quale siamo debitori di *Cantando sotto la pioggia* e *Un americano a Parigi*, con l'attore-ballerino Gene Kelly e il produttore-impresario Florenz Ziegfeld (1867-1932), quello delle Ziegfelds Folies (ispirato alle Folies Bergères di Parigi), scopritore di talenti come Paulette Goddard, Fred Astaire e Ginger Rogers.

1.10 *Il cinema italiano*

Nell'impossibilità di seguire cronologicamente la storia della decima Musa in tutto l'orbe terracqueo – per evidenti ragioni di spazio e anche di coerenza col tema che è quello della “musica” nel film – mi

sono limitato a una descrizione esterna dell'“oggetto” cinema: l'invenzione, il luogo di “fruizione” del film, gli alti e i bassi della nuova arte, le differenze tra Europa e Usa, il pubblico, i cineasti, i produttori.

Per concludere questa introduzione, farò una rapida sintesi – stavolta cronologica – del cinema italiano per la sola ragione che ci riguarda da vicino e non perché la nostra cinematografia prevalga sulle altre. Americani e francesi, per dirne due, ci surclassano. Anche se, però, non sono mancate anche da noi ottime prove.

I film dei Lumière arrivarono in Italia nel marzo 1896. Stimolato, il milanese Italo Pacchioni mise a punto un apparecchio da presa e uno da proiezione capaci di dare un effetto stereoscopico alle immagini (le tre dimensioni che danno l'impressione del rilievo). Con questo sistema girò un *Arrivo del treno alla stazione di Milano*, in tutto simile al treno di La Ciotat dei due fratelli parigini. Nel 1904, uscì un documentario del medesimo genere, opera di Arturo Ambrosio, *La prima corsa automobilistica Susa-Moncenisio*. Nello stesso anno, fu fondata a Roma la Cines, casa di produzione cinematografica e il primo stabilimento. L'anno dopo, uscì un film a soggetto (non documentario), *La presa di Roma*, dando inizio a un filone che furoreggerà tra gli italiani degli anni Dieci del secolo scorso: quello storico-spettacolare. Il clou si ebbe col leggendario *Cabiria* nel 1914 di cui fu regista e produttore il già citato Giovanni Pastrone, proprietario della Itala Film. Per propiziarne il successo, fu presentata come opera di Gabriele D'Annunzio che, in realtà, si limitò a supervisionarla. Anzi a dare, dietro lauto compenso, qualche suggerimento e cambiare qualche nome. Nel film ci sono delle Sofonisbe, Scipioni, e altri nomi romani antichi, che possiamo presumere farina del sacco dannunziano. Tra i personaggi c'è anche uno schiavo erculeo, Maciste (interpretato da Bartolomeo Pagano, pare un ex camallo del Porto di Genova), che conquisterà il pubblico al punto da diventare poi il protagonista di una serie di

film col suo nome. Torneremo su *Cabiria* per il risvolto musicale della pellicola. Per impreziosirla, infatti, fu commissionata al maestro Ildebrando Pizzetti una apposita sinfonia da fare eseguire nei cinema a una grande orchestra in occasione delle premiere più importanti (siamo in epoca di cinema muto e il suono non è ancora incorporato nel film). Accanto al genere storico ha molto seguito anche la commedia sentimentale borghese che lancia Francesca Bertini, la Greta Garbo italiana.

La Grande Guerra, come abbiamo già visto per Usa e il resto d'Europa, non rallenta il fervore dei cineasti. La Cines, tra il 1909 e il 1919, produce la bellezza di 1.525 film⁸. Darà invece un duro colpo alla cinematografia nazionale, sia pure temporaneo, l'avvento del sonoro (1927). Impose, infatti, un rivolgimento tecnico totale e una costosa riconversione di apparecchiature, teatri di posa, strategie commerciali, tale da condannare alla sparizione molte manifatture cinematografiche troppo piccole per vincere la nuova sfida o già zoppicanti.

L'arrivo del sonoro coincide con l'appropriazione da parte del fascismo dell'industria cinematografica. Il regime capì che il cinema era una formidabile arma propagandistica e la utilizzò per reclamizzare le sue gesta, inculcare negli italiani i propri slogan e dare all'estero un'immagine dell'Italia consona alle ambizioni mussoliniane. Per raggiungere gli obiettivi usò la censura, sia in modo spiccio che soft. I cineasti dovevano sottoporre i loro progetti ai funzionari e ottenerne il placet.

Il regime vagliava occhiutamente tanto i temi proposti quanto la resa cinematografica. L'impressione complessiva che una pellicola italiana, destinata sia al pubblico interno che a quello internazionale, deve suscitare, era quella di una società serena, abbiente, spensierata. I divi dovevano essere eleganti, le dive belle,

⁸ Viscardi R., *Storia del cinema ... in tasca*, Edizioni Simone, Napoli, 2007, pag. 46

gli ambienti borghesi. Nacque così il cinema dei “telefoni bianchi”, dal colore degli apparecchi che apparivano di continuo sullo schermo, perché disseminati negli alberghi esclusivi, i caffè di lusso e le alcove accoglienti in cui i film erano ambientati.

Responsabile della cinematografia italiana era Galeazzo Ciano, il futuro ministro degli Esteri e genero del duce. Nel 1934, Ciano – sottosegretario per la Stampa e la Propaganda – istituì nel suo ministero una Direzione generale per la Cinematografia. Fu, per il settore, un impulso decisivo.

Anni prima, erano già nati per volontà del governo, tanto l'Istituto Nazionale L.U.C.E. (1925), che aveva il monopolio dei cinegiornali e dei documentari propagandistici, quanto la “Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia” (1932). La creazione di una mostra cinematografica, come passerella del cinema mondiale, fu un'intuizione inedita e originale del fascismo. Ebbe, da allora, numerose imitazioni ed è tuttora, a quasi ottant'anni di distanza un tipo di manifestazione gradita al pubblico e vezzeggiata dai mass media.

Per sei anni, la Mostra veneziana – che si svolgeva, come si svolge ancora oggi, nel complesso del Lido appositamente costruito – non ebbe rivali. Anno dopo anno, la mostra aveva accentuato il carattere internazionale della rassegna e della giuria, composta da francesi, inglesi, americani, tedeschi, ecc. Nel 1938, però, scoppiò un incidente “diplomatico” per l'eccessiva ingerenza del regime sull'indicazione dei vincitori. I maggiori premi in palio – l'equivalente dell'attuale Leone d'oro – erano le due “coppe Mussolini”. In quell'anno, furono assegnate al documentario, *Olympia*, della regista tedesca Leni Riefenstahl e a *Luciano Serra, pilota* di Vittorio Mussolini (il figlio di Benito). Per quanto entrambe le pellicole fossero in tutto degne del premio, specie *Olympia* la cui tecnica di ripresa non si era mai vista prima (nuotatori “spiati” sott'acqua nella piscina olimpionica, ecc), la sfacciataggine era

eccessiva: due premi su due, entrambi ai regimi alleati e affini – nazista e fascista –, e uno addirittura al figlio del capo della nazione ospitante! I giurati dei Paesi “plutocratici”, inglesi, francesi e americani, protestarono tanto vivacemente, quanto inutilmente. Conclusione: l’anno dopo, 1939, nacque per ripicca in Francia, il “Festival internazionale del film di Cannes”. Chi la fa l’aspetti, e Cannes diventerà per decenni la spina nel fianco della Mostra di Venezia. Finché – è ormai cosa fatta da lustri – la distanzierà di diverse lunghezze.

Intanto, al cinegiornale governativo, *L.U.C.E.*, se ne era affiancato uno privato, *Incom*, in aperta concorrenza. Si fa per dire, perché era perfettamente allineato col regime e di fatto rappresentava una duplicazione della propaganda pro Mussolini. Proprietario della *Incom* era, infatti, Sandro Pallavicini, che del duce era un protetto.

Con la nuova Direzione per la Cinematografia, supervisionata da Ciano, fu messa – da Mussolini in persona – la prima pietra agli Studi di Cinecittà nel gennaio 1936. L’obiettivo era emulare la grandiosità dell’industria di Hollywood e accentrare in un solo luogo l’attività cinematografica nazionale per meglio controllarla. Cinecittà, oggi ampiamente inclusa nella città, si trovava allora a 7 km da Roma, periferia sud, verso i Colli Albani.

Gli studi furono costruiti in soli 475 giorni, comunque il triplo del tempo che era stato necessario per erigere Latina durante la bonifica pontina. Il complesso si estendeva su mezzo milione di metri quadrati, comprendeva 16 teatri di posa, una piscina per scene acquatiche, tre ristoranti per le maestranze, uffici. Novecento gli addetti, tutti stipendiati fissi. Tra l’aprile 1937, data del primo ciack, e il fatidico 25 luglio del 1943 – fine del regime –, furono girate a Cinecittà 279 pellicole, 120 delle quali commedie dei telefoni bianchi.

Nel gennaio del 1944 gli alleati bombardarono gli studi. I danni furono notevoli. All'ingresso degli angloamericani a Roma, il 4 giugno dello stesso anno, Cinecittà fu requisita e trasformata in campo profughi.

Il dopoguerra è, di tutta la sua storia, l'apogeo della cinematografia italiana. Nel 1947, Cinecittà fu ristrutturata e riprese la sua attività. I rapporti dell'Italia con i vincitori americani erano eccellenti e gli Usa si fecero un punto d'onore di aiutarci a uscire dalle ristrettezze della guerra. Cinecittà, già al centro della nuova produzione italiana, si appresta a diventare la "Hollywood del Tevere". Il primo film hollywoodiano prodotto negli studi romani fu *Il principe delle volpi* (1949). Ma un impulso eccezionale a questa moda Usa di girare in Italia venne da un'alzata di ingegno dei governi del tempo.

Il ruolo che fu di Ciano era ricoperto in quegli anni dal giovanissimo sottosegretario degasperiano, Giulio Andreotti. Da buon democristiano badava molto alla costumatezza delle pellicole utilizzando la censura, sia pure blandamente e per "falli" che oggi farebbero ridere. Per patriottismo faceva invece attenzione che nelle pellicole straniere non ci fossero passaggi denigratori sull'Italia. Se c'erano, si tagliava giusto il necessario o si eliminava la battuta offensiva in fase di doppiaggio.

Fu proprio Andreotti che ebbe l'idea giusta per incrementare le produzioni cinematografiche americane in Italia. Propose, infatti, di bloccare in Italia una percentuale dei favolosi guadagni dei film hollywoodiani girati a Cinecittà. Per rientrane in possesso, le case cinematografiche Usa dovevano reinvestirli in altri film girati in Italia.

Quello che poteva sembrare uno scherzo fu invece accolto benissimo dagli interessati. Girare in Italia, infatti, conveniva senz'altro e, probabilmente, lo avrebbero fatto comunque. Un accordo col governo era dunque benvenuto. A Cinecittà le troupe

hollywoodiane trovavano tutto il necessario – tecnici, teatri di posa, comparse, attori – a prezzi convenienti. Nacquero così negli studi italiani i grandi colossali Usa, spesso di ambientazione antico romana, quali *Ben Hur* e *Cleopatra*, ma anche deliziose commedie sentimentali come *Vacanze romane*.

Contemporaneamente si sviluppava la cinematografia nazionale: più povera, più commovente, più realistica, più impegnata. E' l'epoca del neorealismo, degli attori di strada e di registi come Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Alessandro Blasetti, Luchino Visconti. Seguirono negli anni Sessanta, i filoni della Commedia all'italiana, degli "Spaghetti western", dei film surreali di Federico Fellini, della cinematografia del mal di vivere di Michelangelo Antonioni, fino ai non classificabili Pierpaolo Pasolini e Bernardo Bertolucci. Il nuovo cinema, da una ventina d'anni a questa parte, è quello dei fregoli, contemporaneamente autori-registi-interpreti: Roberto Benigni, Massimo Troisi, Carlo Verdone, Nanni Moretti, Francesco Nuti, Leonardo Pieraccioni, altri.

Naturalmente, al di là delle frontiere, la lingua relativamente diffusa non aiuta, tenuto conto che nella maggior parte dei Paesi non si usa il doppiaggio. E con questo accenno al "parlato", entriamo nel campo del "sonoro" cinematografico.

CAPITOLO II

IL SUONO NEL CINEMA MUTO

2.1 Premessa

Il suono nel cinema ha tre possibili ingredienti: la musica, il rumore, la parola (dell'interprete o della voce narrante).

Nel cinema muto –ossia dai fratelli Lumière nel 1895, alla prima pellicola sonora nel 1927- la problematica del suono si è incentrata essenzialmente nella musica che accompagna la proiezione del film. Ovviamente, questo suono non proviene –come nel cinema parlato- da una “diavoleria” tecnica, com'è la colonna sonora, anche detta “sonorizzazione meccanica”, ma, più banalmente, da un musicista, una band o un'orchestra in carne e ossa che suonano in sala durante la proiezione del film.

La questione dell'accompagnamento musicale della pellicola muta si è posta fin dagli esordi della cinematografia, tanto da potersi dire che cinema e musica da cinema hanno storie parallele, inscindibili e con reciproci influssi. Nel trentennio abbondante in cui il cinema rimase muto, la tematica della musica da film – rapporto con l'immagine, il messaggio musicale, i sentimenti che suscita nello spettatore, ecc- fu sviscerata a tal punto che, all'avvento del sonoro, le questioni teoriche della musica cinematografica erano già state tutte poste. Si conoscevano alla perfezione le difficoltà tecniche della relazione tra suono e immagine e i cineasti si erano già largamente interrogati sul seguente dilemma: se la musica affiancata a un'espressione visiva come il cinema, fosse un di più positivo o non invece uno snaturamento. I pareri furono discordi in base alle singole visioni sulla decima Musa. Per chi la considerava essenzialmente uno

spettacolo, sia pure di alto livello, il supporto musicale dell'immagine non solo piaceva, ma era ritenuto completamente indispensabile. Chi invece pensava che ridurre il cinema a spettacolo fosse tradirne l'essenza e aveva del film una concezione purista (e puritana) - arte, con la A maiuscola, e arte a sé respingeva la musica come un'intrusa. Ci si schierò da una parte o dall'altra in base alle proprie convinzioni, temperamento, esperienze.

Volendo indicare, sia pure grosso modo, i due schieramenti, si può dire che il cinema di Hollywood fu subito e decisamente pro musica; quello europeo, invece, la accolse con maggiori riserve e ne fece –per qualche lustro- un uso più discreto. L'obiettivo dei “puristi” era infatti quello di concentrare l'attenzione dello spettatore sulle immagini, evitando che fosse distratto dall'accompagnamento musicale.

Grazie, dunque, a questo grosso lavoro teorico-pratico alle spalle, quando giunse il sonoro, il cinema che poi scaturì da questa innovazione tecnica, sapeva già tutto di sé e poté partire al galoppo conquistando alla cinematografia il posto di supremazia che ha poi stabilmente occupato tra le arti del Novecento.

2.2 *Gli esordi della musica*

La prima e le successive serate dei fratelli Lumière al “Salon Indien” nel dicembre 1895-gennaio 1896 non erano accompagnate da musica. Le cronache non ne parlano e neppure le testimonianze contenute in libri e diari. “*Coloro che si decidevano a entrare –disse il gestore dello spettacolo dei Lumière, Clément Maurice- , ben presto ne uscirono sbalorditi. E li si vedeva subito tornare guidando*

i conoscenti che avevano potuto trovare sul boulevard"⁹. Questo andirivieni era possibile sia perché l'ingresso costava un misero franco, sia perché la durata della proiezione degli undici filmetti durava (con le pause) in tutto 29 minuti. Ma, soprattutto, indicava la straordinaria impressione e l'entusiasmo che stava suscitando il vedere sullo schermo le immagini semoventi. In fondo, erano quelli i primi esseri umani –da che l'uomo è sulla Terra- cui era consentito osservare questa incredibile e perfetta imitazione artificiale della realtà. Come racconta un cronista dell'epoca: *"Si era riusciti a registrare e a riprodurre la parola (col magnetofono di T.A. Edison, ndr), adesso possiamo riprendere e riprodurre la vita"*. Un altro, reduce dalla visione del Salon Indien: *"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... La fotografia ora non fissa più l'immobilità, ma perpetua l'immagine del movimento ... 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"*¹⁰.

E' lo stupore, innanzitutto, che esplode nella prosa di questo cronista. L'immagine in movimento lo riempie tutto così come fa correre fuori dal "Salon Indien" gli spettatori a fermare gli amici per la strada e portarli a vedere la meraviglia.

Tutto questo per dire che davvero non c'era bisogno della musica per tenere viva l'attenzione. Quella poteva servire a teatro, negli spettacoli di spogliarello e in altre forme scontate di intrattenimento. Il cinema, ai suoi debutti, bastava totalmente a se stesso. Si può anzi dire che l'immagine cinematografica era "parlante" di per sé. Abbiamo già detto della contessa de Pange

⁹ Chardère B. e Borgé M., *op. cit.*, pag. 101

¹⁰ *Ibidem*, pag. 104

che si era “tappata le orecchie” di fronte al crollo del muro nel “corto” dei Lumière (vedi 1.4), tanto i fotogrammi erano realistici. La contessa “sentiva” il crollo così come il cronista citato poco avanti “sente” il cane abbaiare e prevede che, il giorno in cui la cinepresa sarà alla portata di tutti, rivedendo i propri cari nei loro gesti e scherzi quotidiani sembrerà anche di udirne la voce solo osservandoli muovere le bocche (“la parola in punta di labbra”).

Bene. Nonostante che, a stretto rigore, della musica non ci fosse bisogno, la musica entrò egualmente e progressivamente a fare parte dello spettacolo cinematografico. Già nella prima proiezione londinese dei film dei fratelli Lumière, al Politecnico di Regent Street nel febbraio 1896, l’accompagnamento musicale c’era. A suonare, durante la mezzoretta di visione, fu l’harmonium della cappella del Politecnico. Nelle successive visioni londinesi, nei music-hall “Empire” e “Alhambra”, il compito di fare musica toccò addirittura a due orchestre. Egualmente sonore furono, nel corso dello stesso anno, le proiezioni americane delle pellicole dei Lumière. Con la diffusione del cinema, l’accompagnamento musicale si impone del tutto su entrambi i versanti dell’Atlantico. Un singolo suonatore o un’orchestra diventano ingrediente fisso dello spettacolo cinematografico.

2.3 *Perché la musica al cinema?*

I motivi per cui la musica entrò nei locali dove si proiettavano i film –e molto prima che nascessero le vere e proprie sale cinematografiche (vedi 1.7)- sono molteplici. Il più curioso, e probabilmente il più decisivo nei primissimi tempi, fu quello di occultare un difetto della cinematografia ai primi passi: il fastidioso rumore causato dalla macchina di proiezione. La musica ebbe la funzione di coprirlo. *“Le luci si spengono e la sala piomba nel buio –*

scrive lo storico del cinema Gian Piero Brunetta, immaginando l'impressione delle platee fine Ottocento-. *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 (che, coi Lumière, nemmeno c'era. La macchina da proiezione era appoggiata su un banco in sala e, dunque, per i presenti, fastidio doppio, ndr). Si ha quasi la sensazione di assistere a un'eclissi totale di sole... un raggio di sole esce dal fondo della sala ... e va a colpire con violenza sullo schermo... gli spettatori sembrano come paralizzati, ecc*¹¹. Della ricostruzione premeva solo di far notare come, tra immagine e stupore delle platee, si inserisse il terzo incomodo del rumore provocato dallo scorrimento della pellicola nella macchina.

Fu Kurt London, storico della musica per film, a ipotizzare nel suo *Film Music* (1936) che essa sia entrata nelle sale “non come risultato di un impulso artistico, ma dal terribile bisogno di qualche cosa che coprisse il rumore del proiettore. Il noioso rumore disturbava parecchio il godimento visivo. Istintivamente, i proprietari di cinematografia ricorsero alla musica. Fu la via giusta, impiegando un suono piacevole per neutralizzarne uno spiacevole”¹². Già prima di London, la motivazione del rumore era stata utilizzata, da F.S.Converse, compositore americano, secondo cui la musica “era impiegata per coprire gli sgraziati rumori delle macchine ... Non c'era alcuna preoccupazione per la sua attinenza o meno con il dramma presentato sullo schermo. Era solo per distogliere l'attenzione da questo sgradevole e inevitabile fatto concomitante col film”¹³.

Il dibattito sulle ragioni per cui la musica entra nei cinema si arricchì progressivamente. Accanto alla motivazione del rumore se

¹¹ Brunetta G.P., *op. cit.*, pagg. 38-39

¹² Tratto da Rondolino G., *op. cit.*, pag. 20

¹³ *Ibidem*, pag. 41

ne aggiungono altre, psicologicamente e artisticamente più raffinate. E' chiaro però che tutto questo dibattere fu un tentativo a posteriori di stabilire –col senno di poi- come e perché la musica da cinema si fosse sviluppata. Ma la musica, in quanto tale, si impose, diciamo così, inconsapevolmente, giorno dopo giorno, con l'obiettivo di conquistare sempre più il pubblico al cinema.

Abbiamo così gli anglosassoni, Roger Manvell e John Huntley, secondo i quali *“fin dall'inizio, 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 se qualche specie di suono non avesse controbilanciato il loro dinamismo visivo”*¹⁴. I due autori, come si vede, arricchiscono con altri due ingredienti la teoria del “rumore del proiettore”.

In primo luogo, l'intollerabilità del silenzio. Questo peso del silenzio non valeva però, come abbiamo visto, per gli spettatori del cinema agli esordi. Costoro, infatti, erano talmente avvolti nello stupore suscitato dall'immagine semovente da non avere il tempo psicologico di “sentire” la monotonia del silenzio. E' però certo, che con l'andare del tempo, assorbita la novità delle figure in moto, la pellicola muta cominciasse a pesare e che la musica abbia fatto da il antidoto.

L'altra spiegazione di Manvell e Huntley dell'ingresso del suono in sala è che essa sia servita a dare maggiore credibilità alle frenetiche immagini dei primi film muti (accentuate dall'effetto Ridolini dovuto a un numero insufficiente di fotogrammi/secondo). E' un'osservazione molto interessante perché spiega come mai, con l'avvento del sonoro alla vigilia degli anni Trenta, il cinema abbia fatto un'incomparabile balzo avanti. La musica -come anche la

¹⁴ Tratto da Rondolino G., *op. cit.*

parola e i rumori-, anziché distrarre dall'immagine (cosa che in molti temevano) ne accentua il realismo. Irreale è infatti una figura in movimento nel nulla del silenzio, che però torna a essere in carne e ossa se accompagnata da un suono.

E' quello che dice con altre parole, il tedesco H.-J. Pauli in un suo libro sul cinema muto del 1981 in cui sostiene che la musica servisse a rendere più "tattile" l'esperienza cinematografica. *"Si può avanzare l'ipotesi -scrive- che anche la musica si stata usata, non a casaccio, ma in modo che aumentasse, per quanto possibile, l'esperienza della realtà"*¹⁵.

Tra i diversi autori che si sono cimentati nel dibattito sul come sia nata la musica nel cinema, ci si imbatte tanto in chi fa osservazioni di banale buon senso ma illuminanti, quanto in chi si esercita in intellettualismi che lasciano il tempo che trovano. Tra i primi, Hugo Muenstenberg che nel 1916 diceva: *"si è sempre sentito il bisogno di un accompagnamento più o meno melodioso, armonico ... 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 maggiore parte della gente non riconosce i pezzi musicali suonati, ma si sentirebbe a disagio senza"*¹⁶. Si arrampica invece sullo specchio, senza raggiungere la cornice, il celebre Theodor W. Adorno, musicologo amico di T. Mann e capo della scuola sociologica cosiddetta di Francoforte, che sostiene (1947): *"Da che ci fu cinematografo, vi fu pure l'accompagnamento musicale. Il cinema muto deva avere avuto effetti spettrali, come il gioco delle ombre ... La musica fu introdotta in certo qual modo come antidoto contro l'immagine ... La musica del film ha il gesto del bambino che canta*

¹⁵ Pauli H.J., *Filmmusik: Stummfilm*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1981

¹⁶ Tratto da Rondolino G., *op. cit.*, pag. 20

*nel buio per proteggersi*¹⁷. Due osservazioni. La prima: non è vero che il muto abbia subito avuto l'accompagnamento musicale poiché, sia pure breve tempo, è bastato a se stesso. La seconda: è nell'esperienza di chiunque veda un film che la musica è completamento dell'immagine, un di più di sentimenti, di comprensione della scena. Non si capisce invece in che senso ne sia l'antidoto. Ma è probabile che Adorno si riferisca alla musica come antidoto al buio della sala, al senso di solitudine di uno spettatore particolarmente sensibile, come fa pensare la metafora esagerata "del bambino che canta nel buio per proteggersi".

Dopo questa carrellata di opinioni, osserviamo che non è particolarmente importante stabilire per quale ragione la musica si sia indissolubilmente unita al film: coprire il rumore del proiettore, dare allo spettatore il piacere di un accompagnamento melodioso, rassicurarlo nel buio, distoglierlo dai rumori in sala, dare maggiore realismo all'immagine, unificare parti di film disunite, ecc. Tutte ottime ipotesi, alle quali potrebbero aggiungersene altre.

Il fatto fondamentale è che della musica nel film da più di cento anni non si fa a meno e che essa ha, non solo resistito, ma aumentato la sua importanza, quando, con l'avvento del sonoro, trovò sul suo cammino un binomio che poteva rivelarsi un temibile concorrente: la parola e i rumori. Ma appena si provò a fare film di soli dialoghi e rumori, l'assenza della musica fu subito percepita come un'intollerabile mancanza. Da allora, nessuno l'ha più messa in discussione.

¹⁷ Adorno T.W. e Eisler H., *La musica per film*, Newton Compton, Roma, 1975

2.4 *Debutta la musica per film*

Quando con Georges Méliés (cfr. 1.6) appare, accanto al documentarismo dei Lumière, il cinema spettacolo, la musica diventa sempre più necessaria. Gli effetti speciali, i trucchi ottici, l'esistenza di una trama -come nell'avventuroso, *Le voyage dans la Lune*- richiedono la sottolineatura delle note. La presenza nelle sale di una musica di accompagnamento diventa un'abitudine. Nella maggioranza dei casi è un pianoforte sotto lo schermo e un pianista che, guardando il film, ne enfatizza i passaggi con qualche strimpello o melodia.

La scelta dei brani da eseguire era affidata al musicista stesso che pescava nel repertorio romantico, delle canzoni in voga, delle romanze, della musica di intrattenimento di balli e feste. Per risparmio o indisponibilità, il pianista poteva essere sostituito da un fonografo sul quale un antenato degli odierni disc-jockey faceva girare i primi dischi incisi. In ogni caso, la musica in sala era un di più. Un gradevole abbellimento dello spettacolo visivo, senza attinenza, se non casuale, con i contenuti del film.

Tuttavia, l'uso del do-re-mi si affermò e col passare degli anni ingigantì e precisò il proprio ruolo. Tanto che il valore e il richiamo di un film muto poteva essere misurato proprio dall'apparato musicale che lo circondava. Quanto più il produttore puntava sul film, tanto più ricca era la scenografia musicale e la sua qualità. Questa abitudine si incardinò soprattutto sul finire della prima decade del Novecento quando al cinema si aggiunse il cinematografo, cioè un locale appositamente costruito per la proiezioni di pellicole (cfr. 1.7).

Il singolo pianista o l'economico fonografo furono, talvolta, sostituiti da superbe orchestre che suonavano ai piedi dello schermo o nel Golfo mistico. Naturalmente, solo i grandi teatri cittadini potevano permettersi le orchestre e unicamente in

occasione delle premiere più prestigiose dei film che dovevano essere “pompati”. In periferia, nelle cittadine, nelle repliche minori della medesima pellicola, ci si doveva invece nuovamente accontentare del pianista solitario o dei dischi.

Gli effetti sullo spettatore dello stesso film potevano essere dunque diversissimi. Esaltanti se visto in una premiera di lusso con splendide musiche di accompagnamento, deprimenti se si assisteva a una misera replica. Sul successo del film, dunque, incideva non solo la sua intrinseca qualità, ma anche il luogo di proiezione, sala di lusso o bugigattolo periferico, la qualità dell’orchestra, il talento del pianista, e così via. Ogni spettacolo faceva storia a sé. Nessuno poteva dire all’altro, a meno di non essere stati al cinema insieme, di “avere visto lo stesso film”, né sarebbe suonata ironica, come invece lo è oggi, la domanda: “Che film hai visto?”. Questa difformità sparirà solo con l’avvento della colonna sonora appaiata alla pellicola e sincronizzata con i singoli fotogrammi.

E’ un fatto comunque che, anche grazie alla musica, il cinema acquisì una propria nobiltà non dissimile da quello che il teatro condivideva da secoli con l’opera lirica. Il paragone dovette venire in mente anche ai produttori che in effetti cominciarono ad emulare quelle forme mature di spettacolo. Ebbe allora inizio la moda di scritturare ottimi musicisti per accompagnare i film e, addirittura, compositori famosi perché creassero partiture apposite per i film.

2.5 *La “Film d’Art” e la centralità della musica*

Questo cambio di marcia avvenne in Francia nel 1908 con la fondazione di una piccola casa di produzione, la “Film d’Art”, che volle “nobilitare” tutta la filiera cinematografica affidando a celebri

scrittori la sceneggiatura, ad attori della Comédie Française la recita, a noti musicisti una musica di accompagnamento composta per l'occasione. Nel libro paga della "Film d'Art", nel ruolo di sceneggiatori, era possibile trovare il Gotha della letteratura francese dei primi del Novecento: dal futuro Nobel, Anatole France, a Victorien Sardou, a Jules Lemaitre.

Il prodotto maggiore di questa intesa tra artisti di varia provenienza fu il già citato, *Assassinio del duca di Guisa*, del 1908 (cfr. 1.8), sceneggiato dal talentuoso Henri Lavedan, uno dei quaranta "immortali" dell'Académie française, interpretato da diversi attori della Comédie (Albert Lambert, Gabrielle Robine, Berthe Bovy) e musicato da Camille Saint-Saëns, affermato autore di musica classica, che aprì coraggiosamente una nuova strada alla musica "alta" e ai compositori "seri".

Per non tradire però sé stesso, Saint-Saëns dovette affrontare e risolvere il seguente busillis: come faccio a conciliare le esigenze di una perfetta opera sinfonica, che ha una propria logica interna e regole sue, con il compito che mi è affidato di piegare la musica alla trama e alle scene del film? Saint-Saëns conciliò a metà, preferendo innanzitutto fare un capolavoro sinfonico. Non mancò però di tenere d'occhio le esigenze filmiche, prendendo questa salomonica decisione: la sinfonia (per archi, pianoforte e harmonium) avrebbe seguito la sceneggiatura – si sarebbe fatta, per così dire, sua "ancella" - nelle scene clou del film; per il resto avrebbe seguito un proprio filo conduttore affinché ne risultasse in tutto e per tutto un'opera sinfonica a sé stante (oggi catalogata come, op. 128). Tra i momenti musicali strettamente connessi alla trama del film, il *Presto* che esalta la drammaticità dell'uccisione del Duca di Guisa, dando alla scena un'intensità che da sola le sarebbe venuta a mancare. Scrisse Adolphe Brisson, un critico contemporaneo, dopo avere assistito alla première: "*Questo <racconto visivo> che Lavedan ha ricostruito con attenzione*

minuziosa e appassionata s'imprime nella mente in tratti indimenticabili ... L'azione non langue. Le immagini si succedono a volte troppo rapide e troppo febbrili e troppo compatte ... Camille Saint-Saens ha composto un capolavoro di musica sinfonica. Ed è stata una delle parti più apprezzate di questa rappresentazione un poco incerta, imperfetta, ma interessante"¹⁸. Come si vede, il critico attribuisce alla musica una funzione di "miglioramento" della pellicola, in sé – a suo dire- imperfetta.

Una partitura appositamente composta come quella di Saint-Saens era comunque una rarità (se ne ricorda una sola analoga, anch'essa del 1908, del maestro russo I. M. Ippolitov-Ivanov che musicò il film *Sten'ka Razin* di Aleksandr Drankov) per evidenti ragioni economiche e di organizzazione. Se una musica era, per così dire, "incorporata" al film, doveva essere suonata ogni volta che la pellicola veniva proiettata. In altre parole, grandi orchestre e direttori di prim'ordine avrebbero dovuto eseguire l'opera sinfonica tutti i giorni, in diversi punti del globo (già allora c'erano più copie di ogni pellicola da dare in noleggio). Costi, ovviamente, enormi che si aggiungevano all'esborso già sopportato dalla produzione per il compenso del compositore il quale, essendo artista di fama, non si accontentava delle briciole.

Di fatto, con Saint-Saens e *L'assassinio del duca di Guisa*, si trovò una soluzione di compromesso. La sinfonia abbinata al film fu suonata solo in occasione delle maggiori premiere a Parigi, Londra, ecc. (analogamente l'opera di Ivanov fu eseguita solo per la prima di *Sten'ka Razin* a Mosca e San Pietroburgo). Nelle successive repliche, e nelle visioni periferiche, ci si dovette accontentare del pianista che riproduceva parzialmente e alla buona i brani musicali. Piano piano, quindi, l'opera sinfonica di Saint-Saens, concepita per il cinema, prese, come tutte le altre del

¹⁸ Tratto da Rondolino G., *op. cit.*, pag. 28

suo autore, la strada delle sala di concerto, lasciando quelle dei cinematografi.

In ogni caso, il successo dell'esperimento della "Film d'Art", indusse i cineasti di tutto il mondo a guardare con più interesse alle partiture come supporto drammaturgico del film. L'idea della musica come componente dello spettacolo cinematografico intimamente collegata alle immagini divenne un punto fermo del modo di fare cinema. Una vera e propria anticipazione del cinema sonoro.

Man mano che la tecnica evolveva, la cinematografia si avvicinava al teatro e all'opera lirica non solo nel senso del prestigio, ma anche in quello più "malandrino" del plagio. Il cinema cominciò, infatti, a saccheggiare i repertori di quelle due nobili e vetuste forme di spettacolo. Limitiamoci all'opera lirica che riguarda specificamente il nostro tema.

La riproduzione cinematografica dell'opera cantata si sviluppò particolarmente in Francia, Italia e Germania, i tre Paesi che avevano le maggiori tradizioni nel campo della lirica. In Francia, nel 1910, uscì un *Faust* in celluloide sulla falsariga di quello musicato da Charles Gounod sulla base del poema goethiano. In Italia, furono girati *Manon Lescaut*, dall'opera di Giacomo Puccini, *Lucia di Lammermoor*, da Gaetano Donizetti e il verdiano, *Il Trovatore*. Le musiche di questi film sull'opera – tanto in Francia che in Italia - erano tratte dagli originali, un brano qua uno là, prediligendo le arie più note e amate dal pubblico. In Germania, nel 1913, si produsse invece il *Richard Wagner*, biografia filmata del compositore il cui commento musicale, tratto ovviamente dalla sua mastodontica opera, fu curato da Giuseppe Becce, musicista italo-tedesco, destinato a diventare un grande professionista dell'accompagnamento musicale da film e al quale dobbiamo, come vedremo, uno dei più completi "repertori" di musiche per lo schermo. Tutti i brani operistici di questi film

ispirati alla lirica erano eseguiti nelle sale cinematografiche in versione orchestrale o ridotti per strumento solo, mai invece nella forma cantata del teatro d'opera.

Chi provò invece a filmare delle opere e a farle anche cantare al cinema, fu T. A. Edison, il grande rivale dei fratelli Lumière. Persa la gara per la primogenitura nell'invenzione del cinema, Edison rimase nel settore –uno dei suoi mille interessi- trasformandosi in produttore cinematografico. Con grande anticipo sugli europei, Edison filmò nel 1904 un *Parsifal* (dall'opera di Wagner) della durata di ventidue minuti e, soprattutto, una *Martha* (commedia musicale del tedesco-parigino, Friedrich von Flotow, attivo a metà Ottocento). Come si legge nella presentazione commerciale del film, una specie di “istruzioni per l'uso” destinata ai noleggiatori della pellicola - che riportiamo come una curiosità- , “<Martha> 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 di chiesa che rimane dietro lo schermo, canta le parti e produce uno spettacolo davvero bello; per interessare maggiormente il pubblico locale, si possono anche usare talento del posto”¹⁹. A parte questo curioso e anticipato tentativo edisoniano, anche negli Usa attecchì la moda europea dell'opera lirica al cinema e il suo prodotto migliore, e tardo rispetto agli omologhi d'oltreoceano, fu il *Peer Gynt*, di Oscar Apfel (dalla favola musicale di E. H. Grieg su testo di H. Ibsen).

Come era inevitabile, accanto all'opera lirica approdò sullo schermo anche il music-hall. Il primo tentativo, di un genere che nei decenni a venire avrebbe furoreggiato negli Usa con risultati artistici eccezionali, fu fatto in Italia. Nel 1914, fu realizzata a Roma la versione cinematografica del *Ballo Excelsior* , un balletto-

¹⁹ Tratto da Rondolino G., *op. cit.*, pag. 32

inno alla modernità del 1881, musicato da Romualdo Marenco (1841-1907). Nonostante, la popolarità della musica e la sua esecuzione da parte di una grande orchestra, la proiezione del film fu un fiasco e la produzione di trasformò in un grosso tonfo commerciale. E' probabile che il pubblico non abbia avvertito l'utilità di trasportare in immagini in bianco e nero e con un apparato musicale inevitabilmente mutilato, uno spettacolo che – mille volte meglio- si poteva godere vivace, colorato e musicalmente completo sulla scena di un Teatro dell'Opera.

Altrettanto probabile che questa prima stagione di repliche cinematografiche di opere letterarie e teatrali, fosse ormai conclusa. Il cinema infatti, percorrendo sempre più la strada della propria autonomia e scoprendo sempre meglio le proprie inimitabili peculiarità, si era rivolto alla spettacolarità del kolossal, delle grandi masse che su muovono sullo schermo, alle strabilianti creazioni del trucco cinematografico e degli effetti ottici.

2.6 *Cabiria*

Il 1914, lo stesso anno del tonfo di *Ballo Excelsior*, segnò il trionfo di *Cabiria*. Sappiamo già (cfr. 1.10) che il film di Giovanni Pastrone fu musicato, per così, dire dal celebre compositore Ildebrando Pizzetti ed ebbe successo mondiale.

Per lanciare *Cabiria* fu fatta una campagna promozionale senza precedenti, fondata in gran parte sull'esagerazione del contributo del Vate- Gabriele D'Annunzio- al film. *Cabiria* debuttò contemporaneamente a Roma e Torino e, qui, con più sfarzo. La serata nel torinese Teatro Vittorio Emanuele fu infatti considerata l'anteprima nazionale ed era stata attesa come l'avvenimento cinematografico più importante non solo dell'anno ma dell'intera storia del cinema.

Fu solo a Torino che, nel giorno del debutto, venne eseguita col film la *Sinfonia del fuoco* (per baritono, coro misto e orchestra) appositamente scritta da Pizzetti, oltre ad altre musiche scelte e antologizzate dal maestro Manlio Mazza. Questo è l'annuncio pubblicitario della spettacolo pubblicato da "La Stampa", il quotidiano di Torino: " *Lo spettacolo s'inizia con l'invocazione a Moloch: <Sinfonia del fuoco> del Maestro Ildebrando Pizzetti da Parma. 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, ecc.*".

Già solo da questi numeri è possibile capire quale posto avesse conquistato la musica da film alla vigilia del primo conflitto mondiale. Sembra perfino difficile stabilire se allo spettacolo – e allo stesso afflusso degli spettatori- contribuisse più il film in sé o l'imponente apparato musicale. Una musica sontuosa che echeggiava ininterrotta per tutta la durata della proiezione. Ossia oltre tre ore -tanto durava *Cabiria* - di cui soli dieci minuti erano occupati dalla "sinfonia" di Pizzetti che, nonostante il nome altisonante, era in realtà un composizione per una sola scena. Talvolta le musiche servivano da sottofondo, talaltra sottolineavano singole parti o caricavano di ulteriore espressività le immagini.

Cabiria si svolge durante la seconda guerra punica. Ci sono Cartagine, gli elefanti di Annibale, Scipione l'Africano, l'assedio di Siracusa, gli specchi ustori di Archimede, i sacrifici umani. Anzi, la stessa *Cabiria* è una bambina che dovrebbe essere sacrificata al dio Baal e si salva per un soffio. Ed è proprio per la sequenze del film sui sacrifici nel tempio che Pizzetti scrisse la sua "sinfonia" che – secondo testimonianze dell'epoca raccolte da studiosi- si adatta benissimo ai lenti movimenti della macchina da presa su cabale e riti cartaginesi.

Pizzetti fu a lungo in dubbio se accettare la proposta di scrivere un brano musicale per la pellicola. Aveva davanti a sé

l'esempio riuscito del collega francese Saint-Saens nell'*Assassinio del duca di Guisa*, ma anche una deludente esperienza personale. Tre anni prima, infatti, aveva scritto una partitura per il film dannunziano, *La nave*, che poi però fu eseguita in modo completamente diverso da come lui avrebbe voluto. Una corrispondenza con D'Annunzio – riportata da Gianni Rondolino²⁰ – ci illustra le preoccupazioni iniziali, l'accettazione dell'incarico e la delusione finale del Maestro. “*Le dirò senz'altro –scrive Pizzetti al Vate- che io sono disposto a trattare nuovamente col Pastrone soltanto ove questi s'impegni <a priori> ad assumere la responsabilità che la musica che 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*”. Avute le assicurazioni da Pastrone e fatto il lavoro, Pizzetti riscrive tutto contento 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 filo da torcere a chi dovrà dirigerla e anche agli esecutori. Ci vorrà un'orchestra di prim'ordine e un coro non meno buono ...* “. Poi, nei mesi successivi, dopo la grande prima torinese e le repliche, Pizzetti tira le somme profondamente deluso e si sfoga col Vate: “*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*”.

La lunga citazione è interessante, un po' per il linguaggio

²⁰ *Op. cit.*, pag. 36

(la definizione del film come “romanzo cinematografico” quasi che il cinema non fosse percepito come autonomo ma ancora legato alla letteratura), e molto perché mostra le perplessità di un musicista “serio” nell’ avere a che fare con un genere ancora non del tutto nobilitato e portato, per sua natura, a utilizzare il contributo musicale per i propri fini e con pochi scrupoli.

2.7 *Il successo e l’eredità di Cabiria.*

Molte altre amarezze collezionò Pizzetti nei mesi successivi quando *Cabiria* –il cui successo fu senza precedenti- andò in giro per il mondo e attraversò l’oceano. Il film rimase in cartellone per mesi a Parigi e altrove, per oltre un anno a New York. Ma le musiche di Pizzetti furono totalmente trascurate, mentre meglio andò al pot pourri del Maestro Mazza.

In occasione della prima americana, tutta la musica “italiana” fu scartata. Il commento musicale fu affidato a Joseph Carl Breil che preparò una sua personale antologia che teneva conto dei gusti del pubblico locale. Breil apportò, con questo, un suo specifico contributo non solo a *Cabiria* ma alla storia della musica per il cinema. Introdusse, infatti, il principio del leitmotiv – motivo conduttore- che collegava un brano musicale all’altro e dava un elemento unificante che raccordava l’intera pellicola dall’inizio alla fine. Un’innovazione che – come tutti ben sappiamo- si trasferirà nel cinema sonoro e che è tuttora di rigore in ogni commento musicale cinematografico.

Per accomiatarci dal Maestro Pizzetti, lasciandolo alla sua delusione, va detto che negli Usa non solo la sua musica fu cancellata dallo spettacolo, ma il suo stesso nome fu ignorato dai giornali che raccontando la storia del film *Cabiria* sottolinearono

invece il grosso contributo musicale del Maestro Mazza²¹. Né gli andò meglio con la posterità. Il precisissimo Georges Sadoul, nella sua enciclopedia del *Cinema*, alla voce *Cabiria* – elenca protagonisti, comparse, registi, ispiratori, ecc.- ma ignora completamente Pizzetti e la sua sinfonia.

Il successo americano di *Cabiria*, grazie anche all'integrazione tra musica e immagine ottenuto da Breil con la sua compilazione sorretta da un leitmotiv, fu straordinario. “Sotto l'influenza d'un entusiasmo di fresca data –scrisse il “New York Dramatic Mirror” del 13 maggio 1914- *abbiamo la fortissima tentazione di additare la vetta dell'arte cinematografica ed affermare: qui sta Cabiria ... Questo film costituisce il più grande spettacolo fotografico che sia mai stato mostrato in America. Il migliore aggettivo che possa suggerire l'impressione suscitata nel pubblico è: stupendo*”²².

Sull'onda di *Cabiria* e del buon lavoro di Breil, il regista statunitense Griffith realizzò il celeberrimo *Nascita di una nazione* (cfr.1.6) la cui partitura fu affidata appunto a Breil. Regista e musicista lavorarono in stretta connessione come non era mai avvenuto prima, col dichiarato obiettivo di legare immagine e musica, dando a questa la funzione di portare a compimento quanto nell'immagine poteva risultare inespresso agli occhi dello spettatore. L'esatto contrario della definizione di T.W.Adorno della musica come “antidoto” dell'immagine (vedi 2.3). Un assistente di Griffith, Karl Brown, che vide regista e musicista al lavoro, scrisse in un libro di ricordi a proposito di una scena di *Nascita di una nazione* (il protagonista vede passare una ragazza e sospira): “Breil non sarà stato il più grande compositore che il mondo abbia mai conosciuto, ma egli ha saputo come fare parlare l'orchestra, e questo

²¹ Latini G., *L'immagine sonora*, Artemide, Roma, 2006, pag. 24

²² Latini G., *op. cit.*, pag. 25

sospiro, emesso dai violoncelli e dai tromboni in sordina, che dolcemente si trasformava in un glissando stridente, suscitò nel pubblico uno scoppio di risa ... Il film era stato perfettamente orchestrato e la strumentazione era priva di difetti”.

La simbiosi tra immagini e musica era dunque, già in il quel 1915, raggiunta. Restava il problema, non da poco, che solo in rare proiezioni privilegiate – vuoi di *Cabiria* che della *Nascita di una Nazione*- era possibile assistere all’abbinamento tra musica e immagine che tanto migliorava il film. Nel 99 per cento dei casi, infatti, all’epoca del cinema muto , le pellicole –non dimentichiamolo- era proiettate o nel silenzio, con qualche didascalia che esplicitava i gesti degli interpreti, o al massimo con l’accompagnamento di una pianola. Ascoltare Mazza o Pizzetti, Mascagni (altro grande musicista d’opera utilizzato nel cinema: *Rapsodia Satanica*, 1915, regia del poeta Nino Oxilia) o Breil, era privilegio di pochi.

Comunque, ogni volta che c’era una première e dunque lo spettacolo completo con musica e orchestra, Breil andava “*sempre con il suo film e le partiture per orchestra* –scrive Gillian. B. Anderson- *in tutte le nuove sale, effettuando la supervisione dalla A alla Z della presentazione di ogni prima*”²³.

Se *Cabiria* fu una pietra miliare del film spettacolo (ebbe – racconta Sadoul – enorme influenza su Cecil B. De Mille, i produttori di *Ben Hur*, ma anche su Griffith che, per realizzare la sequenza babilonese di *Intolerance* (1916), studiò *Cabiria* con molta attenzione)²⁴, *La nascita di una Nazione* rappresentò l’equivalente nella storia della musica da film. Il passo avanti era stato fatto e non si poteva tornare indietro. Il pubblico non lo avrebbe

²³ Latini G., *op. cit.*, pag. 26

²⁴ Sadoul G., *op. cit.*, voce: *Cabiria*

premessi. Hollywood lo capì perfettamente e, seguendo l'onda, dette ulteriore impulso al binomio immagini-musica.

Un elenco dei molti musicisti hollywoodiani che lavorarono nel decennio antecedente all'introduzione del sonoro direbbe poco, perché la loro è un'opera scritta nell'acqua. Mancando nel muto l'inserimento della banda musicale nella pellicola tutte le partiture di quegli anni sono andate perdute (a meno di qualche motivo più fortunato diventato canzonetta o altro) e con loro si sono dispersi gli autori. Se ne conoscono i nomi, certo - Hugo Riesenfeld, Louis F. Gottschalk, Victor L. Schertzinger, William Axt, Sigmund Romberg, William Frederick Peters, William Furst, Frederick Shepherd Converse, Jack Snider, per dirne alcuni - ma senza riuscire a dare loro un profilo artistico. Se oggi potessimo, caso rarissimo, guardare uno dei film cui hanno prestato la loro opera, lo vedremmo esclusivamente nella versione muta. Dunque, senza sapere quale sia stato, a suo tempo, il contributo dato dai musicisti all'accoglienza della pellicola da parte del pubblico.

Comunque, l'uso di commissionare musiche originali per i film si allargò sempre più. A Hollywood divenne la regola e fu uno degli elementi costitutivi della supremazia cinematografica americana. La regola, tuttavia, valeva solo per i film più impegnativi. I migliori e quelli che si prevedeva avrebbero avuto un buon ritorno economico che giustificasse la spesa della partitura, dell'orchestra e dell'allestimento dello spettacolo. Per le pellicole minori ci si accontentava di farle girare per circuiti mediocri, accompagnandone le proiezioni col solito pianista od organista o un'orchestrina.

Non che i risultati fossero, in questi casi, un granché.

In Italia, per esempio, come si apprende da una rivista di settore del 1919, nelle piccole città del Sud, succedeva questo: *“Vi sono nelle sale cinematografiche orchestre anche abbastanza buone”* ma che - andando del tutto per conto proprio rispetto al

film proiettato- *“eseguiscono 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”*. Dunque, uno scoordinamento totale tra pellicola e musica, al punto da non fare insieme nemmeno le pause tra primo e secondo tempo del film: mentre la proiezione era sospesa, l'orchestra continuava a suonare; il film riprendeva e i musicisti si concedevano un turno di riposo

L'abbinamento però tra musica e film era, in ogni modo, entrato nel sangue dello spettatore. Osservò scanzonatamente lo scrittore galiziano Joseph Roth (*La marcia di Radetzky, La milleduesima notte*) nel 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 della mutezza; e quanto invece il suono tenga sveglia un'assemblea di sordomuti. L'intreccio che si osserva appare ... come un intreccio qualsiasi ... Sono la sinfonia in si minore e la barcaorola, la marcia funebre e il valzer ... a creare azione ... a dare forma a queste silhouettes drammatiche. Il musicista ovatta le ombre con la melodia, dilata la superficie nello spazio, produce lo sfondo e la terza dimensione”*. Un inno alla musica, quello di Roth, a cui dà la palma rispetto alle immagini. Probabilmente, l'esagerazione di un'anima austriaca che per cultura è portato a dare ad Euterpe la supremazia sulle Muse sue sorelle. Comunque, il segno che la musica aveva nel cinema un suo specifico ruolo e che faceva parte del linguaggio della nuova arte alla pari con le immagini.

Intanto, a furia di suonare musiche e musicchette in migliaia di sale, per accompagnare pellicole diversissime tra loro, si erano creati dei “pacchetti” abituali di melodie che, a seconda del tipo di film –sentimentale, avventuroso, ecc- erano di volta in volta eseguiti. Il pubblico stesso si era abituato a collegare certe scene o

immagini a un commento musicale standard. Di fronte a due amanti in deliquio amoroso ci si aspettava qualche melodia romantica, di fronte alla preparazione di un delitto un suono respingente. E così via.

In modo quasi inconsapevole era dunque nato il linguaggio proprio della musica da film. Un lessico universalmente comprensibile e senza frontiere, come tutto ciò che attiene alla musica.

2.8 *Repertori musicali*

Di fatto, come abbiamo visto, il cinema muto restò muto qualche mese, ma subito dopo ci si accorse che, accompagnato da un suono, il film si guardava più volentieri. Per qualche anno, la musica servì solo da riempitivo. Poi, tra diverse incertezze, divenne un complemento del film a cui dava – come ha detto Roth- la terza dimensione. Infine, musica e immagine si fusero per creare il cinema come lo intendiamo oggi, complesso di suoni e immagini nel quale ci immedesimiamo come se fosse realtà. Anzi, mentre guardiamo il film, la “nostra” realtà è quella che si svolge sullo schermo. Questo effetto –straordinario, se ci pensa, e che il teatro, per dire, non dà- nasce dall’amalgama perfetta tra figure semoventi e suoni. Suoni che nel cinema sonoro sono la musica, le parole e i rumori. Mentre nel cinema muto è la sola musica. Ma una musica parlante perché, se ben scelta, commenta l’immagine, la completa, la vitalizza.

Questa funzione essenziale della musica fu bene presto afferrata dall’industria cinematografica che mise a disposizione dei cineasti, dei musicanti che suonavano nei cinema, dei direttori d’orchestra e degli stessi compositori, i cosiddetti “Repertori musicali”. Gli americani li chiamavano “Cue Sheets”, cioè elenchi

di brani musicali con l'indicazione delle scene in cui utilizzarli. Repertori o Cue sheets erano in sostanza delle antologie musicali in cui si proponevano numerosi brani per le più disparate situazioni drammaturgiche, ambientali, psicologiche dei film. Manuali di immediata consultazione destinati agli addetti ai lavori che in essi trovavano – con spartito e tempi- la musica adatta per ogni fase del film: drammatica, sentimentale, svagata, descrittiva, ecc.

Prima in assoluta a proporre Repertori fu, nel 1906, la casa di produzione italiana, Cines. In un catalogo della Cines si legge: *“Abbiamo deciso di comporre per ogni nostra cinematografia riprodotte balli, pantomime, mimodrammi ed altri importanti soggetti, una musica speciale atta ad illustrare l'azione in ogni suo punto, e darle quella vita che manca alle odierne proiezioni ... Della nostra innovazione, che venne accolta con unanime favore dai nostri clienti, ne vantiamo con orgoglio il primato, e lo straordinario successo riportato dalle nostre pellicole ... egregiamente musicate dal Maestro Romolo Bacchini, ha superato ogni nostra aspettativa e ci incoraggia a proseguire nella via intrapresa”*²⁵.

Lo stesso fecero negli Usa, a partire dal 1909, le case cinematografiche Edison e Vitagraph che pubblicarono spartiti di musica strumentale adatta ad accompagnare i loro film. Il loro catalogo si chiamava *Suggestion for Music* e associava ogni azione o emozione a una melodia del repertorio classico. Compare sullo schermo una notte dolce e tranquilla? Via con la *Sonata al chiaro di luna*; l'ouverture del *Guglielmo Tell* è perfetto da associare a un temporale; le nozze non possono che essere accompagnate dalla *Marcia nuziale* di Mendelssohn.

Importanti repertori d'oltreoceano furono anche quelli di Eugen Ahern del 1913 e, nello stesso anno, dell'editore Sam Fox di

²⁵ Latini G., *op. cit.*, pag. 31

Cleveland. L'antologia musicale di Ahern era un manuale, nel senso letterale di piccolo prontuario, adattissimo al pianista da sala, in cui Ahern –forte della sua personale esperienza– dispensava consigli. Per esempio, non cambiare motivo a ogni scena, ma scegliere solo pochi pezzi che si accordino con il carattere generale del film. Seguivano suggerimenti sui tipi di accompagnamento più idonei ai vari generi di pellicole.

Max Winkler, della editrice musicale newyorkese Carl Fisher, preparò per conto della sua ditta dei cue sheets tanto per le case di produzione, quanto per le stesse sale cinematografiche. Nei suoi ricordi di quel periodo (riportati dal critico Ermanno Comuzio), Winkler illustra i criteri con cui, lui e i collaboratori, sceglievano le musiche: “*Ci applicavamo al crimine. Cominciavamo con lo smembrare i grandi maestri. Uccidevamo le opere di Beethoven, Mozart, Grieg, J.S.Bach, Verdi, Bizet, Ciajkovskij e Wagner: rubacchiavamo tutto ciò che non era protetto da copyright*”²⁶. Il manuale, nonostante tanta sfacciata criminalità, forniva indicazioni preziose sulla corrispondenza tra musica e immagine, scena e situazione filmica.

I migliori Repertori contenevano anche esempi concreti di film con la musica adatta a ciascuno di essi. La pellicola veniva, per così dire, scomposta nelle sue scene e, per ciascuna parte, era suggerita la musica più idonea. Il manuale Edison prese come esempio il film *Frankenstein* e lo sezionò così: “*Inizio: andante – <Then You’ll Remember Me> (canzone Usa, ndr). Fino a Laboratorio di Frankenstein: moderato – <melodia in fa maggiore>... Fino a Il mostro compare sopra il letto: musica drammatica dal <Franco tiratore>...*”. La vivisezione musical-cinematografica del manuale

²⁶ Comuzio E., *Colonna sonora. Dialoghi, musiche, rumori dietro lo schermo*, Il Formichiere, Milano, 1980; e dello stesso autore, *Musicisti per lo schermo. Dizionario ragionato dei musicisti cinematografici*, EdS, Roma, 2004

Edison prosegue ancora a lungo ma il criterio seguito emerge già con chiarezza dal brano riportato.

Sempre negli Usa, uscì nel 1920 uno dei più diffusi e imprescindibili Repertori di musica per film, il *West Musical Accompaniment of Moving Pictures* di Edith Lang e George West. Il manuale contiene una grande quantità di materiale proveniente per la maggiore parte dal repertorio classico e romantico, arricchito da una classificazione per generi dei film: sentimentale, avventure, kolossal, ecc. Nelle premessa, Lang e West, spiegano con esattezza il senso del loro lavoro e il ruolo della musica che accompagna il film: *“La funzione principale ... 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”*.

Interessante, sempre in questa premessa, l’osservazione dei due autori sull’uso – a fini drammatici – del “silenzio assoluto”, cioè della completa interruzione dell’accompagnamento musicale. Il “silenzio assoluto” è, sostengono, efficacissimo in un “primo piano” di una persona morta, quale unico “suono” idoneo alla drammaticità della situazione. Tra i compiti specifici del musicista cinematografico – sembrano suggerire i due autori – c’è quello di sapere tacere quando le circostanze del film lo richiedano. Nulla è più drammatico di un silenzio improvviso, nulla fa di più trattenere il respiro, nulla prepara meglio alla ineluttabilità di una scena commovente o addirittura tragica. D’altronde, di silenzi, sospensioni musicali, pause allungate, è intessuta tutta la musica classica e nell’intento di perseguire esattamente gli effetti di cui parlano Lang e West.

Anche in Europa, dopo l’exploit italiano della Cines, furoreggiarono negli anni successivi repertori e manuali. Di particolare interesse, anche per la sua natura mista di libro e di ricordi e di antologia di spartiti musicali, i due volumi del francese

Paul Fosse, *Adaptations musicales des films du Gaumont-Palace*. Il Maestro fu, per l'appunto, il direttore musicale del "Gaumont-Palace", il più grande cinema del mondo negli anni che precedettero la Grande Guerra (cfr. 1.7). Compito del direttore musicale era di comporre e dirigere l'orchestra, inoltre di scegliere, dopo avere visto il film da proiettare, le musiche di accompagnamento delle diverse sequenze.

Fosse diresse il "Gaumont" per diciassette anni e, per l'intero periodo, tenne scrupolosamente il diario della propria attività. Il primo volume contiene gli anni dal 1911 (fondazione del "Gaumont-Palace") al 1919. Il secondo gli anni 1920-1928. In essi sono annotati i titoli dei film e i brani che li accompagnarono. E' perciò un mare di informazioni e di spunti per gli addetti ai lavori che, dalle scelte già fatte da Fosse, potevano trarre ispirazioni o addirittura, seguirle pedissequamente. Il confronto tra i due volumi, inoltre, consente di constatare il progressivo affinamento di Fosse nel dare a ogni parte del film il più giusto accompagnamento musicale.

Nel primo libro Fosse, dopo il titolo del film, si limita a dare conto delle musiche usate nella circostanza: titolo dell'opera, precisazione della parte di essa effettivamente suonata (numero del movimento o altre indicazioni), nome del compositore. Poiché manca qualsiasi analisi sul contenuto e delle singole scene del film, Fosse non spiega il perché delle sue scelte. Si presume le abbia fatte in base a un'impressione generale avuta della pellicola nel momento in cui l'ha visionata per la prima volta. Questo volume dimostra che in quegli anni a cavallo del primo conflitto mondiale la consapevolezza del legame tra immagine-suono era ancora in una fase primitiva. La sbrigatività di Fosse la rispecchia.

Tutt'altra musica, è il caso di dirlo, nel secondo libro. Si direbbe che il direttore di "Gaumont" si avvicini ora al suo oggetto con la consapevolezza che il rapporto tra suono e immagine può

diventare straordinariamente più intimo, fino a raggiungere la reciproca compenetrazione. Qui, infatti, il film è suddiviso in parti sempre più piccole a ciascuna delle quali Fosse attribuisce una musica sua propria. In altre parole, questa scomposizione in micro-unità del film gli permette di creare una corrispondenza, per così dire, chirurgica, tra scena e melodia. Ogni evento genera un cambiamento della sequenza musicale: l'ingresso di un personaggio, la sua uscita, un galoppo, una caduta, uno sparo. In questa ansia di dare quasi a ogni fotogramma la sua nota, il direttore di "Gaumont", pur utilizzando musiche di repertorio, le articola con tale minuzia e perizia da comportarsi come un compositore che scriva un partitura per film originale²⁷.

Uno dei grandi Manuali europei fu quello, citatissimo, dell'italo-tedesco, Giuseppe Becce che, nel 1919, pubblicò *Kinobibliothek* comprendente brani di musica preesistente e brani di sua composizione. Tutte le partiture erano ordinate secondo le situazioni drammaturgiche ricorrenti nella maggiore parte delle pellicole. A ciascuna di esse, Becce offriva la soluzione per lui ottimale con l'obiettivo di dare allo spettatore sensazioni più vivide e complete rispetto a quelle che avrebbe avuto con la scena muta o, tutt'al più, corredata dalle solite didascalie. Becce scriverà anche, insieme con Hans Erdmann e Ludwig Brav, un *Manuale generale della musica da film*, in due volumi, il primo dei quali uscì nel 1927, lo stesso anno dell'avvento del cinema sonoro.

Quest'opera conteneva diverse situazioni filmiche – in totale 3000 reperite nelle più disparate pellicole – collegate tutte a brani musicali che potevano accompagnarle. In sostanza, un prontuario anche per il più sprovveduto dei Maestri nel quale trovare la soluzione a ogni possibile intoppo. Oltre ad avere una, precipua,

²⁷ Per tutta la parte relativa al Maestro Paul Fosse, vedi Mouellic G., *La musica al cinema. Per ascoltare i film*, Lindau, Torino, 2005, pagg. 8-9

funzione pratica, il *Manuale generale* conteneva diverse teorizzazioni della musica nel cinema muto. Quel genere di riflessioni – di cui farò un cenno altrove – che vanno sotto il nome di “semantica” del film e della musica da film. Erdmann – il teorico del trio – individuò, a titolo di esempio, due categorie ricorrenti della funzione che la musica svolge nel cinema. Chiamò la prima *expression* per indicare la concordanza tra i sentimenti evocati sulla scena e la musica che li accompagna (espressione di sentimenti amorosi, musica sentimentale; scoppio d’odio, musica drammatica e vigorosa, ecc.). L’altra categoria erdmanniana è l’*incidenz*. Si ha quando la concordanza, anziché sui sentimenti, è tra l’ambiente evocato dalla scena e la musica che lo accompagna, ossia lo spartito è, a sua volta, descrittivo di un luogo, scandisce un tempo, sottolinea una situazione. Una tipica *incidenz*, si può presumere, è quella rappresentata nel sublime cartoon sonoro disneyano, *Fantasia* (1940), dal connubio tra la fantasiosa animazione del temporale sull’Olimpo e le note della *Sesta sinfonia* di Beethoven che danno vigore al tuono e al vento e un ritmo agitato alla tempesta.

L’ultimo dei grandi repertori europei – tenuto conto delle origini ungheresi dell’autore – è quello pubblicato a New York da Erno Rapée nel 1924, *Motion Picture Moods for Pianists and Organists*. Rapée, compositore di musica classica e maestro d’orchestra, si era trasferito negli Usa diventando direttore musicale di diverse importanti sale cinematografiche di New York. Convertito ormai al cinema, Rapée compose partiture originali e arrangiò musica di repertorio per celebri pellicole hollywoodiane degli anni Venti, da *Robin Hood*, 1922, di A. Dwan, a *Il cavallo d’acciaio*, 1924, il primo grande western di John Ford, ad *Aurora*, 1927, di F.W. Murnau (con Fritz Lang, il “grande” del film muto tedesco).

Nel suo repertorio, l'oriundo ungherese raccolse circa trecento brani tratti da autori classici – Beethoven, Wagner, Chopin, Mendelssohn, Grieg, Schumann, Ciajkovskij, Schubert, ecc –, musiche popolari, romanze e inni nazionali, incasellandoli in 52 categorie di situazioni drammaturgiche da cui ricavare il do-re-mi più adatto a ogni *expression* o *incidenza* che un film potesse porre al cineasta di turno. Qui di seguito, alcuni esempi di abbinamenti scene-musica secondo Rapée: *Battaglie* (sonate di Beethoven); *funerali* (musiche di Chopin, Schumann, Mendelssohn); *ricevimenti e feste* (Dèlibes, Mendelssohn, Ciajkovskij, Chaminade, Elgar, ecc.); *sequenze con aerei* (*Rondò capriccioso* e uno *Scherzo* di Mendelssohn); *matrimonio* (*Marcia nuziale* di Mendelssohn e *Lohengrin* di Wagner)²⁸.

L'uscita di tutti questi repertori, di anno in anno più completi e raffinati, non solo rese più efficace l'uso della musica nel cinema muto, ma offrì al cinema sonoro, che stava per affacciarsi, una base teorica-pratica pressoché completa. Per dirla terra terra, il sonoro – sotto l'aspetto musicale – si trovò la pappa fatta dai tanti anonimi travet del muto: direttori, pianisti, organisti.

Questo dato di fatto è particolarmente bene espresso da Gianni Rondolino nel suo *Cinema e Musica*: “*Manuali e cataloghi costituiscono il punto di arrivo d'un percorso tecnico ed estetico che era iniziato ai tempi dei Lumière ... 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*”.

²⁸ Riportato da Latini G., *op. cit.*, pag. 36

2.9 *Musica per gli occhi*

L'accompagnamento musicale delle immagini semoventi prese un tale piede che, ad un certo punto, accadde una cosa imprevedibile. L'immagine del muto che fin qui aveva "piegato" la musica ai propri bisogni, affascinata dalla propria ancella, perse parte della propria identità per imitarla. A prendere il sopravvento sulla figura fu la "logica" musicale.

Per uscire dall'astrattezza bisogna riferirsi al "Cinema d'avanguardia" tra la fine degli anni Dieci e tutti gli anni Venti, fino alla comparsa del sonoro. Un cinema d'élite e – va detto- del tutto marginale rispetto a quello commerciale e spettacolare. Questa espressione cinematografica va sotto il nome di "pittura cinetica" o "musica visiva". Una forma d'arte in cui l'immagine perde realismo, diventa astratta -segni, linee, geometrie in continuo mutamento- e rimanda nelle sue metamorfosi sullo schermo ai ritmi e alle movenze della musica. In altre parole, tenta di dare alla musica una rappresentazione figurativa. "Musica visiva", appunto.

Qualcosa di simile accadeva già nelle arti figurative di quegli anni. Vasilij Kandinsky, Paul Klee, Piet Mondrian, Raoul Dufy, tanto per fare alcuni nomi, producevano tele di un'aerea leggerezza che, nei loro segni delicati e incrociati, ricordavano il fluire delle note. Non a caso le tele evocavano spesso strumenti orchestrali e i titoli dei quadri erano spesso tratti dal linguaggio musicale. Il rapporto, insomma, tra immagine e suono era nell'aria e il cinema ne fu contagiato. Tanto più che molti di questi cineasti d'avanguardia provenivano da altre esperienze artistiche. Erano pittori, poeti, eclettici, come i tanti futuristi indecisi tra pennello, rima e proclami teorici.

In Italia si cimentarono in questa cinematografia sperimentale i fratelli Bruno e Arnaldo Ginanni Corradini che, per distinguersi meglio, presero i nomi d'arte, rispettivamente, di

Bruno Corra e Arnaldo Ginna. Cominciarono a fare del loro cinema negli anni 1910-1912 definendolo “cine-pittorico”. L’idea era trasferire sulla pellicola l’effetto di un quadro o di una musica.

In un suo scritto teorico, *Il pastore, il gregge e la zampogna*, Corra parlò di un procedimento che consisteva nel dipingere la pellicola, fotogramma per fotogramma, ispirandosi a un brano musicale o poetico o qualche cromatismo pittorico. I tentativi dei due bizzarri fratelli sono andati perduti, ma stando alle dichiarazioni di Corra essi realizzarono nel 1911 quattro film uno dei quali era ispirato e aveva le sembianze di “un accordo di colore tolto da un quadro di Segantini”, un altro era “una traduzione dal *Canto di primavera* di Mendelssohn intrecciato con un tema preso da un valzer di Chopin”, il terzo era l’espressione filmica di una poesia di Mallarmé, il quarto uno studio sugli effetti di quattro colori combinati due a due. Per farla breve, stando a queste dichiarazioni, doveva in ogni caso essere una visualizzazione grafica di musica, pittura e poesia. Le esperienze dei due italiani, vista la poetica dominante da noi in quell’epoca, possono essere senz’altro ricondotte nell’ambito del futurismo e della sua ideologia modernista fatta di dinamismo, movimento, “contaminazione” di generi.

In Francia, prima della Grande Guerra, fece alcuni tentativi di musica visiva il pittore Lèopold Survage. Più a parole che con la cinepresa, poiché il suo film si arenò nella fase di progetto per lo scoppio del conflitto. Sappiamo però da un articolo che Survage pubblicò sulla rivista del franco-italo-polacco, Apollinaire, *Les Soirées de Paris*, quali fossero le sue intenzioni.

Il suo doveva essere un film astratto che avrebbe dato vita a un’arte diversa dalla pittura, dalla musica e dal cinema stesso, comprendendoli però tutti e tre. Scrisse Survage: “*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*²⁹. Come si vede, è la musica – non più l’immagine- il punto di riferimento. Per il cinema è, ovviamente, un rovesciamento totale rispetto a tutta la sua storia. Survage proseguiva: “L’elemento fondamentale” della nuova arte è “la forma visiva colorata” che ha “una funzione analoga a quella del suono nella musica”. E come spiega successivamente, colori e forme, segni geometrici si muoveranno dando vita a un balletto di immagini cinematografiche secondo ritmi musicali.

Vista anche l’origine pittorica di alcuni di questi improvvisati cineasti – tra breve vedremo all’opera il cubista Fernand Léger e gli espressionisti, poi dadaisti, Hans Richter e Viking Eggeling- si può pensare che essi fossero attirati dalla sperimentazione cinematografica per una ragione psicologica. L’irritazione per il limite insuperabile della propria arte: la staticità. La pittura è, per definizione, un’immobilizzazione dell’attimo fuggente. Influenzati, forse, dal dinamismo dei primi anni del Novecento, tutti all’insegna della velocità e del nuovo, questi pittori pentiti tentarono, attraverso il cinema, di superare la fissità della tela dando alla figura la mobile vitalità della musica.

Restando ancora in Francia, grande influenza teorica ebbero Germaine Dulac e Emile Vuillermoz. La Dulac promosse quella che chiamò la “cinematografia integrale”, costruita su leggi ritmiche che si richiamavano alle leggi della musica. Fece anche film, in cui fu meno brava che a parlare. Vuillermoz, un musicologo, affermò cose analoghe alla Dulac. In uno scritto del 1919, disse molto bene tutto quello che era già emerso nei vari tentativi di “musica visiva”: *“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 un loro ritmo”*. Le “frasi luminose” sono, ovviamente, i fotogrammi proiettati sullo schermo

²⁹ Tratto da Rondolino G., *op. cit.*, pag. 53

e tutta la prosa ha la stessa astrattezza dei film che Vuillermoz caldeggiava.

A dare una certa concretezza a tanta ebollizione teorica pensarono nel 1924, due artisti di formazione diversissima ma egualmente in sintonia. Uscirono in quell'anno, *Le ballet mécanique*, del pittore Léger e *Entracte* di René Clair, un cineasta puro. *Le ballet mécanique* era, appunto, un balletto in cui gli oggetti si sostituivano ai danzatori. Queste cose inanimate si animavano, piroettando sullo schermo al suono di una musica intima e sottintesa. Léger, infatti, non volle espressamente accompagnamenti musicali dovendo il ritmo scaturire dalle movenze stesse del balletto. “*Ho preso –spiegò- degli oggetti molto comuni che ho trasposto sullo schermo. Ma ho dato loro una mobilità e un ritmo molto voluti e molto calcolati*”. Racconta Rondolino che ispirandosi al film, un musicista d'avanguardia, George Antheil, compose una partitura per otto pianoforti, percussioni, xilofono e pianola rispecchiando l'atmosfera dinamica creata da Léger nel *Ballet mécanique*. Così, mentre il pittore aveva preso la musica come riferimento per il suo film, il musicista lo ripagava prendendo il film a modello della sua musica. Una situazione che rappresenta plasticamente la “parità” nel cinema tra i due ingredienti di fondo, l'immagine e il suono.

Entr'acte di Clair era stato concepito come un intermezzo del balletto *Relache* musicato da Erik Satie, scene e coreografia del celebre pittore, Francis Picabia. Questo piccolo film si ispirava alla poetica delle immagini in libertà, variante del cinema astratto di cui abbiamo parlato finora. Nessuna narrazione, o solo una parvenza, ma abile accostamento e montaggio di immagini per ottenere un risultato estetico più o meno gradevole. La musica di Satie, coi suoi tocchi di piano brevi e staccati che si propagano come in una stanza vuota, accompagnavano perfettamente le immagini in libertà, accentuandone l'assurdo.

Attre figure di rilievo di questi cineasti sperimentali della musica visiva, sono due pittori dada, il tedesco Richter e lo svedese Eggeling (citati più sopra). Sono anch'essi, come gli altri di cui abbiamo parlato, dei "musicalisti" radicali come li definiscono due studiosi, Giulio Latini e Alberto Boschi. Di questa corrente, Boschi dice: *"Radicale, decisamente minoritaria, mira a realizzare pienamente e letteralmente l'analogia musicale, ed è quindi interessata esclusivamente a un cinema d'animazione non narrativo e non figurativo, fondato sul succedersi ritmico di forme astratte in movimento"*³⁰.

Richter e Eggeling sperimentarono ininterrottamente dalla fine degli anni Dieci alla metà degli anni Venti. Per molto delle loro opere e per gli stessi motivi già illustrati parlando di Léger, esclusero qualsiasi accompagnamento musicale, essendo le loro raffigurazioni musica in sé. Entrambi giunsero al cinema perché la pittura non li soddisfaceva più. Cercavano nuove forme espressive all'insegna del dinamismo.

Prima di arrivare al cinema passarono, contemporaneamente, ma senza neanche conoscersi, attraverso un curioso espediente. Realizzarono dei "rotoli", ossia lunghe strisce di carta in cui disegni e, comunque, i segni pittorici si moltiplicavano lungo il rotolo, in una specie di sviluppo del dato di partenza. Era il tentativo di conferire dinamismo alle figure attraverso la loro disseminazione ed evoluzione lungo il rotolo.

Questa di vincere l'immobilità del disegno, è un'antica ossessione dei pittori. Già i maestri del XIV e XV secolo avevano cercato di moltiplicare le scene su una stessa tela. Per cui capita di trovare raggruppati in un solo quadro, con fantasiose disposizioni e precise gerarchie date dalle dimensioni delle scene,

³⁰ Boschi A., *L'avvento del sonoro in Europa. Teoria e prassi del cinema negli anni della transizione*, CLUEB, Bologna, 1994

Natività. Annunciazione, Discorso della Montagna, ecc. Tutti tentativi di movimentare la superficie immobile. Come lo sono, nelle inarrivabili tele fiamminghe, le decine di singole scene che fanno capolino in ogni centimetro quadrato di tela. Come lo sono la moltiplicazione dei punti di vista e le sconcertanti prospettive, dell'incisore olandese M.C. Escher (1898-1972).

La curiosa circostanza di essere ricorsi contemporaneamente ai "rotoli" portò Richter e Eggeling a frequentarsi e collaborare insieme in ambito pittorico. Risiedevano entrambi a Berlino e di comune accordo cominciarono a occuparsi di cinema, a partire dal 1921. Richter girò *Rhythmus 21* (ne farà altre due edizioni *Rhythmus 23* e *Rhythmus 25*), Eggeling produsse *Horizontal-vertical Orchestra* (andato perduto). Entrambi i film partivano dalle esperienze dei rotoli e le sviluppavano. Dice Rondolino per illustrare la "dinamizzazione" dell'immagine perseguita dai due: "*Da un lato la trasformazione delle superfici, il loro intersecarsi, ingrandirsi, ridursi, alternarsi secondo un ritmo musicale (ma privo del supporto dei suoni: il film erano infatti muti) basato sulla successione di lunghe e brevi, più melodico che armonico ma non privo di elementi contrappuntistici; dall'altro lo sviluppo tematico sulla falsariga della composizione polifonica con l'intrecciarsi di motivi segnici, il sovrapporsi delle linee melodiche, i ritorni, le variazioni*"³¹.

Eggeling rimase sempre ancorata alla cinematografia astratta a base di segni e, in quest'ambito, raggiunse risultati superiori a Richter. In *Diagonal Symphonie* (ancora una volta un termine musicale nel titolo, come nel precedente *Horizontal-vertical Orchestra*), il suo solo film a noi pervenuto, Eggeling dà il meglio di sé in una pellicola di otto minuti. Egli sviluppa ciascun tema da lui introdotto, lo varia, innova, capovolge e sprema, per così dire, per sfruttarne tutte le possibilità interne. In "*Diagonal Symphonie* –

³¹ Rondolino G., *op. cit.*, pag. 56

osserva Rondolino – *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*".

Richter, invece, abbandonò negli ultimi anni l'astrattezza del figurativismo geometrico per incamminarsi sulla strada del cinema vero. All'animazione preferì il cinema realistico. Dovette probabilmente la sua metamorfosi alla morte di Eggeling (1925). Libero da influenze, Richter girò due film dal vero, *Filmstudie* del 1926 e *Vormittagsspuk* (Fantasma mattutino) del 1927. Restò però fedele ai suoi interessi e alla sua inclinazione di trasformare le immagine in ritmi musicali. Infatti, applicò anche ai suoi filmi "realistici" regole precise di dinamismo e musicalità.

Un altro autore, sempre dell'ambito culturale tedesco, fu Walter Ruttmann. Tra il 1921 e il 1925, girò una serie di film astratti, a cominciare dal titolo: *Opus I, II, III, IV*. Anche qui linee, circonvoluzioni geometriche e immagini in genere erano ritmate sulla musica. Mancava invece, il più delle volte, l'effettivo accompagnamento musicale. La serie *Opus* fu di preferenza proiettata nella versione muta, anche se ne era prevista una alternativa con musica in sala.

A questi "musicalisti" sperimentatori si affiancarono in diverse occasioni i musicisti d'avanguardia, anzi il Gotha della categoria: l'oriundo svizzero Arthur Honegger, il tedesco Paul Hindemith, i francesi Jacques Ibert e Darius Milhaud.

Hindemith musicò alcuni film degli sperimentalisti già citati, Hans Richter e René Clair. Non creò però musiche originali, limitandosi ad adattare composizioni precedenti le quali erano piaciute a Clair e Richter che, proprio perciò, gli avevano chiesto di collaborare con loro. D'altronde, la natura stessa dei filmetti sperimentali, escludeva la possibilità di accompagnarli con

partiture ampie e complesse. La musica che serviva era quella ricavata da frammenti degli spartiti originali e poco altro di più.

Di questa “micro musicalità” fu particolarmente consapevole Honegger il quale collaborò con Paul Fosse, che abbiamo già conosciuto come autore di un celebre diario-repertorio (cfr.2.8). Fosse, come si ricorderà, era il direttore musicale del “Gaumont-Palace” e Honegger lo aiutò a preparare le musiche di scena per la *Rosa sulle rotaie* (1920) di Abel Gance. Lo svizzero compose un breve preludio e fu al fianco di Fosse nella scelta degli altri brani di accompagnamento. *“Abbiamo attinto –ricorderà- unicamente alle opere moderne con al tenuta musicale ... Ciò che abbiamo cercato è la corrispondenza assoluta tra lo spirito animatore di un frammento del film e la sua conferma ritmica musicale”*. Poi, riferendosi al proprio preludio: *“Questa breve composizione intende solo presentare i personaggi e suggerire le atmosfere in cui evolveranno. Per la composizione di uno spartito totale, questi motivi sarebbero stati sviluppati sinfonicamente”*³². Ma, sottintende, dare tanto spazio allo sviluppo musicale -fino a dargli le dimensioni di un'intera sinfonia di accompagnamento di tutto il film- non era nemmeno pensabile all'epoca. Neanche a parlarne per i film sperimentali e d'avanguardia, intrinsecamente frammentari e frammentati. Ma neppure per la cinematografia spettacolare e commerciale che, nell'epoca del muto, doveva fare i conti con rilevanti problemi di sincronizzazione tra suono e immagine. Ne parleremo tra poco.

Intanto, per completare, questa carrellata sulla “musica visiva” e i suoi rapporti con la sperimentazione musicale, non può mancare un cenno a Luigi Russolo e ai suoi apparecchi per i rumori. Veneziano di Portogruaro, Russolo fu uno dei più bizzarri esponenti del Futurismo. Pittore divisionista e teorico di una

³² I due brani di Honegger sono riferiti da Mouellic G., op. cit., pag. 66

musica futurista basata sui rumori, espose le sue teorie in un Manifesto del 1913, *L'arte dei rumori*, sotto forma di lettera aperta al musicista futurista, Balilla Pratella.

Russolo però non era tipo da fermarsi alle parole e ben presto costruì negli anni diversi apparecchi produttori di rumori, per così dire, armonici. Brevettò una macchina (costruita insieme al pittore futurista, Ugo Piatti) detta "Intonarumori" o anche "Intonatore di rumori": una corda vibrante unita a una ruota che, girata da una manovella, emetteva suoni. Russolo utilizzò l'apparecchio in proprie composizioni dai titoli che più futuristi non si può: *Il risveglio di una città; Convegno d'automobili e d'aeroplani*.

La follia di Russolo piacque. Anni dopo, nel 1927, l'artista fu invitato a Parigi per sonorizzare alcuni film (siamo a un soffio dalla nascita del sonoro e la sperimentazione nel settore era avanzatissima). Arrivò con una sua macchina di ultima generazione, detta "Rumorarmonio", e fece quanto gli era stato richiesto su alcuni brevi film. Fu infine, contattato dall'americana Fox Movietone per applicare a film hollywoodiani gli apparecchi di sua invenzione. Chi scrive ignora se l'approccio abbia avuto sviluppi.

2.10 *La sincronizzazione*

Questo non è un capitoletto tecnico, ma riguarda un elemento tecnico di capitale importanza: il coordinamento tra fotogramma e musica. E' questo il vero snodo del rapporto tra immagine e suono: la loro sincronizzazione. Il problema si risolverà solo con l'irruzione nel cinema del "suono ottico" o sonoro, che consiste nella registrazione del suono sulla stessa pellicola che fissa e contiene le immagini.

Per arrivare a questo risultato definitivo (vale tuttora, a 80 anni dalla scoperta) si sono fatti tentativi e sperimentazioni durati sette lustri e cominciati addirittura prima della stessa nascita del cinema.

Già nel 1887, Eugene Lauste, dei laboratori Edison, teorizzò infatti un sistema di registrazione ottica del suono, fissato su una banda da affiancare ai fotogrammi, anziché la riproduzione su cilindro come avveniva coi fonografi. Se dalla teoria fosse riuscito a passare alla realizzazione pratica, Lauste ci avrebbe regalato la pellicola sonora prima ancora che esistesse quella capace di captare l'immagine semovente: il suono cinematografico, prima ancora del cinematografo! Non successe e, per trent'anni, gli addetti ai lavori passarono da un patema d'animo all'altro.

Indipendentemente da ogni buona volontà e perizia tecnica dei maestri e direttori d'orchestra, il coordinamento – tra musica dal vivo in sala e le immagini proiettate sullo schermo dalla macchina – rimase un'impresa difficilissima e colma di rischi. Per quanto si potessero calcolare con la maggiore minuzia tempi dell'immagine e tempi musicali o appaiare, uno per uno, fotogrammi e note, l'imprevisto era sempre in agguato.

Ecco un elenco sommario delle incognite che, puntualmente, si verificavano sul più bello: cambi di velocità nello srotolamento della pellicola dovuti dall'instabilità nell'erogazione di energia elettrica; minutaggio che, calcolato su una copia nuova del film, non andava più bene quando la bobina si deteriorava con conseguenti intoppi nello scorrimento della pellicola; preparazione sommaria dei musicisti che, dopo avere fatto pochissime prove della partitura davanti allo schermo, pasticciavano durante l'esecuzione pubblica perdendo in sincronia – già di per sé difficile – tra musica e immagine.

In conclusione qualsiasi intoppo rischiava di trasformare un elegante spettacolo cinematografico in un imbarazzante

fraintendimento tra musica e immagini, con risa in platea e panico dell'orchestra. Pare di vederli, i professori costretti a cambiamenti precipitosi di brani per inseguire le vicende dello schermo o interrompere di colpo l'esecuzione di un can can perché intanto è cominciata la visione di un lugubre funerale, e così via.

L'urgente necessità – con un cinema sempre più adulto e complesso – di arrivare a una sincronizzazione possibilmente perfetta, spinge i ricercatori a intensificare gli esperimenti.

Qualche risultato si era ottenuto già nei tempi più remoti. Apparecchi che collegavano il vecchio fonografo edisoniano al proiettore erano stati presentati addirittura nell'Exposition di Parigi del 1900. Grazie al marchingegno, "Phono-Cinéma-Théâtre", per esempio, si potevano guardare cortometraggi in cui era possibile ascoltare, in discreta sintonia con le loro parole, recite di grandi attori del teatro o del varietà. Uno di tali "corti", tra i più noti, mostrava un'esibizione della celeberrima Sarah Bernhardt. Questo genere di brevi scene con voci e immagini coordinate presero il nome di "fonoscene" ed era in uso proiettarle come attrazioni aggiuntive nel corso dei veri programmi cinematografici.

Anche Félix Mesguich (1871-1949), il primo operatore dei fratelli Lumière, fece un tentativo di cinema sonoro con un apparecchio detto "fonorama", producendo alcuni documentari. E' poco più di una curiosità ricordare che Louis Lumière riuscì a fare del cinema parlato con un'idea simile all'uovo di Colombo. Filmò (ovviamente senza sonoro, che non c'era) il discorso che il presidente del "Congresso delle Società fotografiche francesi" aveva anticipato a Lione a un gruppo ristretto di persone. Poi, il giorno della proiezione del filmato davanti ai congressisti al completo, pregò il presidente di ripetere il discorso restando nascosto dietro lo schermo!

Entrò in campo pure la Gaumont che brevettò, in quel torno d'anni, prima il "Chronophone", poi il più perfezionato

“Chronomégaphone”, con un catalogo di centocinquanta fonoscene, non di soli attori che declamano testi classici, ma anche di canzonette alla moda, brani di opere, operette, balli e cori. Il sistema però aveva un mucchio di difetti. Poca amplificazione e rotture ripetute. *“I rischi principali legati all’uso di <Chronophone> – ricorda David Robinson³³ – erano le rotture e le conseguenti riparazioni che, chiaramente, incidevano sulla sincronizzazione e, per di più, sull’usura del disco del fonografo che rendeva difficile una partenza precisa nel solco giusto. Il libretto d’istruzioni forniva indicazioni precise per riparare le pellicole spezzate in modo da non ostacolare la sincronizzazione, e raccomandava la sostituzione dei dischi consumati”*.

Altri tentativi furono quelli del tedesco Oskar Messter, fabbricante di apparecchi ottici, che inventò nel 1906 il “Biophon”, un dispositivo per il sonoro che metteva insieme fonografo e cinematografo. Negli Usa, Edison brevettò il suo “Kinetophone”. Un italiano, Giovanni Rappazzo (1893-1995), proiettò a Messina nel 1914 un suo film sonoro sperimentale e, nel 1921, brevettò la “pellicola cinematografica ad impressione contemporanea di immagini e di suoni”. Dall’enunciazione, potrebbe sembrare che Rappazzo avesse toccato l’approdo finale del “suono ottico”. Ma al brevetto non seguì il prodotto e la “scoperta” era rimandata ancora di qualche anno.

Nell’attesa e, si direbbe, nell’exasperazione di una soluzione soddisfacente che sembrava sfuggire, le idee bislacche si susseguirono. Nel 1921, Pierre Claudy mise a punto il “Visiophone”, un apparecchio che mediante un freno elettromagnetico regolava la velocità della pellicola per adeguarla ai tempi della musica. Al comando del freno è il direttore d’orchestra

³³ Robinson D., *Musique et cinéma muet*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1955, pag. 95

o un suo collaboratore che in caso di inceppi nell'esecuzione musicale rallentavano lo scorrimento della pellicola con l'obiettivo di evitare discrepanze stridenti tra musica e azione. Un caso evidente di subordinazione del film ai ritmi e ai desiderata dell'orchestra.

Va anche segnalato che ci fu chi era contrario a questi marchingegni tecnici per ragioni che non si saprebbe se definire sindacali o nostalgiche. Nel 1923, Emile Vuillermoz (cfr.2.9), per esempio, si ribellò alla musica meccanica dicendo: "Bisogna difendere i diritti dell'orchestra"³⁴. Le sue preferenze andavano agli orchestrali in carne e ossa, vuoi per amore di tradizione vuoi perché, probabilmente, intravedeva pesanti conseguenze sul futuro di costoro. Se questo è vero, fu profetico. Quando, infatti, arriverà il sonoro nel giro di pochissimo anni decine di migliaia di musicisti di tutto il mondo si ritrovarono a spasso.

Per completare il quadro dei tentativi fatti per ottenere una decente sincronia, illustriamo brevemente le bizzarre "pensate" di due francesi degli anni Venti. Originalissime rispetto alle soluzioni tecnicistiche fin qui esaminate, perché entrambe non prevedono un macchinario (che abolisce l'orchestra), ma una razionalizzazione dei compiti dell'orchestra.

Il primo, Charles Delacommune, nel 1923, fu l'inventore del "cine-leggio"³⁵. Funzionava così: la partitura scorreva davanti al direttore d'orchestra su un "nastro musicale" alla stessa velocità della pellicola proiettata; pellicola e nastro erano collegati da una macchina che ne regolava la sincronia. Al direttore non restava che regolare i tempi dell'orchestra su quelli indicati dal cine-leggio per ottenere un coordinamento accettabile tra musica e film. La novità e il vantaggio del sistema risiedevano nel fatto che il direttore

³⁴ Mouellic G., *op. cit.*, pag. 14

³⁵ *Ibidem*

poteva risparmiarsi l'affanno di seguire il film per adeguarvi i ritmi orchestrali. Gli bastava tenere d'occhio il magico leggio per regolarsi sui tempi giusti.

L'altro, Raoul Grimoin-Sanson³⁶, incise sotto ciascun fotogramma del film l'immagine di una bacchetta che si muoveva come sotto le mani di un direttore d'orchestra invisibile. Il vero direttore, nel dirigere la musica del film, doveva adeguarsi esattamente al gesto che, sullo schermo, gli era suggerito dalla bacchetta incisa. In questo modo, per la verità piuttosto funambolico, avrebbe avuto la garanzia che i fotogrammi e suoni sarebbero andati di pari passo.

Tutto quanto abbiamo visto fin qui, come disse più volte il citato Vuillermoz, fu un tentativo di imporre "un metronomo al cinema". Ma era venuto il tempo in cui non ci sarebbe stato bisogno di mettere le briglie né al cinema, né alla musica. Col sonoro, potranno camminare liberamente l'uno accanto all'altra, correndo o fermandosi di pari passo.

³⁶ Mouellic G., *op. cit.*, pag. 14

CAPITOLO III

IL CINEMA SONORO

3.1 *Il suono ottico*

Il trentennale calvario dei cineasti dovuto alla separazione fisica tra il film sullo schermo e l'accompagnamento musicale in sala –con tutti i problemi di congruità tra le immagini che correvano e la musica costretta a inseguirle- si sciolse come neve al sole con l'unificazione in uno stesso supporto di entrambi gli elementi. Questo saldatura è il cinema sonoro.

Gli esperimenti sulla sincronizzazione, di cui abbiamo parlato nel precedente capitolo (cfr 2.10), si erano molto avvicinati alla soluzione tanto in Europa che negli Usa. Ma per l'accelerazione finale bisognò aspettare che la Warner Brothers, uno dei grandi produttori hollywoodiani, si trovasse in cattive acque e che, per uscirne, giocasse il tutto per tutto. Fu infatti la Warner Brothers che nel 1926 produsse il primo film sonorizzato mettendo insieme quanto fino ad allora era stato fatto nel campo della sincronizzazione. Con questo, sperava di risalire la china.

Il film realizzato in questo stato di necessità fu un mediocre polpettone storico, *Don Juan* (uscito in Italia col titolo, *Don Giovanni e Lucrezia Borgia*). Non era ancora una pellicola parlata, ma aveva un accompagnamento musicale che, per la prima volta, era registrato sulla colonna sonora della pellicola cinematografica. Il regista era Alan Crosland, nome che diventerà leggendario col suo film successivo. Ma anche il *Don Juan* ebbe enorme successo, proprio per l'innovazione tecnica che conteneva, e dette fama al suo realizzatore.

L'ottimo risultato di cassetta ottenuto con *Don Juan*, spinse la Warner Brothers a proseguire sulla strada del sonoro, perfezionandolo. Così, già l'anno successivo produsse un film, questa volta non solo musicato, ma anche parlato, affidandone la regia ancora una volta a Crosland. Era un film sul jazz, dunque suggestivo, molto attraente per il pubblico americano, destinato a un successo mondiale e a passare alla storia come il primo, vero film sonoro.

The jazz singer, il *Cantante di jazz*, questo il titolo della storica pellicola, risollevò definitivamente le sorti della casa produttrice, consacrò Crosland e dette fama mondiale al suo protagonista, già celebre cantante di Broadway, Al Jolson, tuttora noto tra i cultori di jazz col soprannome di "negro-bianco". Nel film, Al Jolson recita infatti la parte di un ragazzo, figlio di un cantore religioso ebreo, che appassionato di jazz lascia la famiglia per fare carriera, truccato da negro. Per tutta la durata della pellicola, Al Jolson canta numerose canzoni di successo, con arrangiamenti jazz (a cantarle -miracolo!- è lui in celluloide, "dentro" il film, non ai piedi dello schermo e in carne e ossa, come avveniva nel muto) che piacquero molto al pubblico. Ma a scatenare l'entusiasmo e l'applauso a scena aperta, ovunque nel mondo ci sia stata una première di *The jazz singer*, fu la prima frase pronunciata dal Al Jolson: "Hello mam".

Era il debutto del parlato nel cinema: il vero battesimo del sonoro. Andavano così anche in pensione le monotone e stereotipate didascalie che nel muto erano servite a chiarire meglio una situazione quando, gesti e espressioni degli attori, si dimostravano insufficienti. Col tempo poi, l'ingresso della parola nel cinema cambierà radicalmente anche il modo di recitare dei protagonisti. La gestualità esagerata degli attori del muto che si piegavano sulle sedie, si appoggiavano svenevoli alle tende, strabuzzavano gli occhi cercando con l'eccesso della mimica di

supplire alla mancanza di parola, lascerà il posto alla sobria recitazione hollywoodiana, pochi gesti ed espressione meramente allusiva, che influenzerà la cinematografia di tutto il mondo.

In cosa consisteva questa tecnica che apre una nuova era nel cinema? Semplicemente, si fa per dire, in una banda fotografica e in una sonora appaiate sulla medesima pellicola e lette, l'una e l'altra, da un marchingegno. C'è una descrizione-definizione del suono ottico, espressa una trentina di anni fa dal critico italiano, Ermanno Comuzio, che è divenuta classica e alla quale ricorrono tutti gli addetti ai lavori: *“La colonna sonora è quella zona della pellicola cinematografica che reca la registrazione foto-acustica, quella cioè in cui sono incise le 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”* ³⁷. Dunque, il suono è ormai parte integrante del film –non solo in senso artistico e spirituale, come lo era già da decenni, relativamente alla musica- ma in senso fisico. Casa comune di immagine e suono è infatti l'unica pellicola che scorre nel proiettore.

Per concludere con gli elementi tecnici della nuova scoperta, certo indispensabili come introduzione al sonoro, ma alla lunga noiosi, ricorriamo ancora a Comuzio che analizza alcune caratteristiche del nuovo strumento. *“La colonna sonora è composta dai 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 (effetti sonoro) possono essere a loro volta <realistici> (cioè legati a materiali esposti contemporaneamente nell'immagine: sia che*

³⁷ Comuzio E., *op. cit.*, pag. 13

provengano da <presa diretta> sia che vengano rifatti artificialmente in laboratorio) o immaginari, cioè usato indipendentemente dalla rappresentazione visiva. Anche la musica può essere legata a fonti preesistenti nell'immagine (uno strumento che si vede o 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 esterna 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)" 38.

Sui rapporti tra musica, rumori e parole -la convivenza reciproca, il prevalere dell'una sulle altre e viceversa, ecc.- torneremo più avanti.

3.2 Cinema sonoro: vade retro

L'ingresso del cinema sonoro, prima in Usa poi nel resto del mondo, coincise – come sappiamo – con la grande crisi economica occidentale degli anni Trenta. Crisi che, paradossalmente, fece da volano alla cinematografia la quale, tanto più le cose andavano male, faceva sognare le folle davanti al grande schermo. Il cinema si era assunto il ruolo di grande consolatore di quei tempi magri (cfr 1.8).

Il sonoro aveva completato la verosimiglianza del cinema con la realtà aggiungendo, all'illusione dell'immagine semovente, il rumore e parola. Chi guardava avanti capì che ormai il film sarebbe prevalso su tutte le espressioni sceniche in lizza nel XX secolo, ma la maggiore parte delle quali esistevano da centinaia

³⁸ Comuzio E., *op. cit.*, pag. 13

d'anni e mostravano le rughe. I grandi produttori americani , più limitatamente i cineasti europei, e i governanti – soprattutto quelli più dispotici, desiderosi di un silenzioso consenso di massa che gli lasciasse mano libera senza il fastidio di indire elezioni – intuirono nel cinema parlato uno straordinario strumento di propaganda (cfr 1.8).

Il prevedibile trionfo del nuovo cinema subì però un intoppo. Infatti, mentre il “sonoro” si apprestava a sbaragliare il “muto” nel giro di pochi anni, se non mesi, ci fu chi si mise di traverso in nome del Cinema e della sua purezza.

Il dibattito pro o contro il sonoro si aprì soprattutto in Europa. Ma a dare fuoco alle polveri fu il grande Charlie Chaplin (1889-1977), il leggendario Charlot, londinese ma ormai americanizzato, il quale dichiarò nel 1930 che “l'essenza del cinematografo è il silenzio”. Già però prima di lui, in modo più dubitativo, i registi sovietici Ejzenstein, Pudovkin e Aleksandrov avevano scritto un Manifesto detto “dell'asincronismo” (una specie di elogio del “difetto” della non sincronizzazione tra suono e immagine) in cui, pur prendendo atto della bontà della pellicola sonora, mettevano in guardia sull'abuso del suono da parte dell'industria cinematografica (hollywoodiana) a fini commerciali. Un appello che ha – sembra di poterlo dire senza malizia- un sapore ideologico piuttosto marcato di critica marxistico-pauperista alla voglia di “strafare” del capitalismo.

Più seri, e tutti dottrinari, invece gli appunti al sonoro dello studioso tedesco, Rudolf Arnheim. Nel suo volume, *Film als Kunst*, del 1932, ma così importante da essere ancora tradotto e pubblicato in Italia nel 1960 (*Film come arte*)³⁹, Arnheim, negò al cinema sonoro la dignità di arte autonoma, poiché annullava in

³⁹ Arnheim R., *Film come arte*, Feltrinelli, Milano, 1983

massima parte i caratteri peculiari del linguaggio cinematografico. E', con altre parole, la posizione espressa da Chaplin.

Anche se minoritaria, questa tendenza anti sonoro ebbe una certa influenza anche sulla fattura dei film successivi a *The jazz singer*. Molti cineasti, soprattutto europei, ma non sono mancati statunitensi, fecero –polemicamente- un uso limitatissimo della musica ottica.

Il tedesco Fritz Lang in, *M, il mostro di Duesseldorf* (1931), e l'americano Howard Hawks in, *Scarface* (1932) ispirato alla storia del gangster Al Capone, si limitarono infatti a usare nei momenti più drammatici dei loro due film un motivetto fischiettato che annunciava il gonfiarsi degli istinti omicidi del mostro e del gangster. Mentre *M* si accinge al delitto si ode il fischiattamento di un'aria del *Peer Gynt* di Grieg. Quando è il turno dell'italo-americano *Scarface*, a essere fischiettata è un'opera italiana.

Queste musiche, non solo così essenziali, ma anche fuori campo, bastavano però a dare allo spettatore la sensazione della minaccia: l'assassino è lì da qualche parte, certamente vicinissimo e incombente. Tutte le varianti sono giocate sull'accelerazione o il rallentamento della melodia, il suo rafforzarsi o attenuarsi. Con questi semplici espedienti –sottolineando così di non volere abusare dell'ormai conquistata possibilità di utilizzare il suono e, quasi, prendendone le distanze- Lang e Hawks intendevano anche fare percepire la follia dei loro due protagonisti. Quindi non solo suggerire l'elemento “realistico” della minaccia consistente nei due assassini in agguato, ma anche quello “psicologico” della loro schizofrenia.

Sempre nel 1931, come Lang, il francese Jean Renoir, figlio del grande pittore impressionista, Auguste, si dimostrò egualmente parco nell'uso del sonoro nel suo, *La cagna*. Limitò gli interventi musicali a un fonografo che suonava, a una canzonetta da strada e ad alcune note suonate al piano da un personaggio minore del film.

Anche in questo caso, la musica serviva a dare contorni e suspense a un omicidio. Un motivo popolare, *Sois bonne, o ma belle inconnue*, cantato da un canterino di strada mentre il protagonista Maurice Legrand (Michel Simon) uccide nella stanza Lulu (Janie Marèze), dava una luce ambigua al delitto.

Le parole d'amore della canzonetta stridevano – tra l'ironico e l'agghiacciante – con l'assassinio che si compiva in simultanea col canto che dalla strada penetrava nella finestra della stanza del delitto. Anche l'uso del fonografo – ha notato un critico, Jean-Louis Leutrat – è un altro modo usato da Renoir per non abusare della musica ottica come facile arricchimento dell'immagine che, invece, doveva essere valutata per se stessa. Far provenire la musica da un fonografo ben visibile era una giustificazione “realistica” del suono, non un'artificiosità come invece la cosiddetta “musica da buca” (musica di sottofondo e da fonte invisibile)⁴⁰. Quale invece sarebbe stata – nella mentalità di Renoir e degli altri “sospettosi” del sonoro – una melodia di sottofondo dall'effetto banalmente estetizzante. E' stato notato che Renoir ha fatto spesso uso di “musiche meccaniche”, ossia prodotte da una fonte realistica e visibile. Ancora un fonografo nella *Grande Illusione* (1937), un carillon, tra altri di una collezione, in *La regola del gioco* (1939), la radio sempre nello stesso film, un juke-box nel suo film hollywoodiano, *L'uomo del sud* (1945).

Sulla scia di Renoir, molti francesi usarono l'espedito delle “musiche meccaniche” per sentirsi a posto con la loro coscienza di cineasti puri mentre il sonoro dilagava. Dalla radio, in *Tutto questo non vale l'amore* di Jacques Tourneur (figlio americanizzato del grande Maurice) del 1931, alla pianola meccanica di, *Il bandito*

⁴⁰ La distinzione tra “musica da schermo” (proveniente da una fonte visibile sullo schermo o suggerita dall'azione) e “musica da buca” (proveniente da una buca d'orchestra immaginaria) è di Chion M., *La Musique au Cinéma*, Fayard, Paris, 1995

della Casbah, 1936, Julien Duvivier, al fonografo di père Jules, in *L'Atalante*, 1934, di Jean Vigo.

Naturalmente musiche provenienti da fonti meccaniche, realistiche e visibili, sono state strausate nel cinema successivo – basti pensare alle recenti (1993) *Iene* di Quentin Trantino nel quale un poliziotto è torturato al suono di una musica proveniente da una radio – ma non più con una sottintesa polemica con il sonoro nuovo venuto.

Per questo, i casi segnalati più sopra hanno invece un sapore tutto speciale.

3.3 *Il sonoro ai primi passi: problemi.*

Il conflitto estetico tra chi era pro sonoro e chi contro, durò qualche anno e si concluse col trionfo della nuova tecnica. Molti – mentre i Chaplin e gli Arnheim si chiudevano al sonoro- intuirono fin dall'inizio che rappresentava il futuro e lo abbracciarono con veemenza, come l'americano King Vidor e il francese René Clair. Il primo con *Hallelujah* (1929) e l'altro con *Sous les toits de Paris* (1930) dimostrarono come il sonoro, nonostante fosse ancora tecnicamente acerbo, potesse essere usato per creare una cinematografia più bella ed efficace accoppiando con esattezza metronomica suono e immagine. Presero, cioè, il nuovo per il verso giusto e non contropelo come il romantico e passatista Charlot.

In breve, però, lo stesso Chaplin –non invece Arnheim che rimase sempre convinto che il cinema fosse un' arte puramente figurativa e, dunque, muta- accettò la nuova situazione e fece poi bellissimi film con largo uso della musica, mentre non largheggiò mai con le parole preferendo ricorrere alla sua ineguagliabile mimica.

La musica, che al tempo del cinema muto era il solo suono cinematografico, col sonoro dovette invece integrarsi e interagire con due intrusi: la parola e il rumore. La musica del muto nasceva esclusivamente come accompagnamento dell'immagine. La musica del sonoro doveva invece tenere presente che a contenderle l'“uditorio” c'erano anche gli altri due suoni. La musica, in sostanza, cambiava veste e funzione. Non più solo accompagnamento dell'immagine, ma anche del rumore e della parola: come sottofondo, sottolineatura, contrasto. Un ruolo artisticamente maggiorato che però, come osserva Rondolino, faceva perdere alla musica la “quasi totale libertà che si era acquistata negli anni precedenti”⁴¹.

Gli americani, che utilizzarono il sonoro per primi, si incamminarono verso la nuova strada senza tentennamenti. Gli studi hollywoodiani, a prezzo di enormi investimenti, perché tutto ciò che era servito per il muto era diventato di colpo obsoleto e inutilizzabile, si riconvertirono dalla radice. Non solo si rinnovarono gli stabilimenti dove si giravano i film, ma anche i luoghi di proiezione – le sale cinematografiche- che con il sonoro esigevano tecniche costruttive e di acustica radicalmente diversi.

In un decennio, tra l'avvento del sonoro e la metà degli anni Trenta, furono spesi a Hollywood 110 milioni di dollari per rinnovare completamente impianti, apparecchiature, scenografie. Nel solo 1929 –secondo due studiosi, Perretti e Negro- *“più di 65 milioni di dollari furono investiti nella costruzione di oltre cento nuovi teatri di posa e il numero dei dipendenti degli studio aumentò di oltre cinquemila unità. I costi di produzione subirono una forte tendenza all'aumento. In media, nel 1920 la produzione di un film muto aveva un budget compreso tra i 40 mila e gli 80 mila dollari; nel 1929, il*

⁴¹ G.Rondolino, *op. cit.*, pagg. 69-74

costo medio di un film sonoro era compreso tra i 200 mila e i 400 mila dollari” ⁴².

A questa costosa riconversione tecnica si aggiunse la lotta per i brevetti sui sistemi di sonorizzazione dei film e sui modi di costruire le nuove sale cinematografiche. La Warner Brothers difese il proprio, che aveva aperto la strada. Altri –americani ed europei– brevettarono perfezionamenti, razionalizzazioni, tecniche alternative. Così ricorda questa “battaglia” Paola Valentini in un suo recente libro: *“La lotta per i brevetti e la conquista delle sale inizia a questo punto a farsi accesa e non si ferma certo al territorio americano. Il mercato europeo fu in genere oggetto di un intenso e violento scontro che vide fronteggiarsi da un lato le ricche società americane, dall’altro una concentrazione di interessi tedeschi. La Germania era provvista di un’industria cinematografica di grande peso che, proprio allo scopo di ottenere il controllo sui brevetti europei aveva portato alla nascita del Tobos Klangfilm, dietro la quale si celavano colossi dell’industria come Siemens e AEG ... La violenta guerra dei brevetti che si scatena tra le case di produzione, i gruppi bancari e le grandi organizzazioni industriali porta infine a un cambiamento anche strutturale dell’assetto dell’industria e alla spartizione del mercato tra RCA Photophone e Western Electric negli Usa che in Europa si confrontavano con la Tobis Klangfilm e, in misura minore, con il Gaumont-Petresene-Poulsen”* ⁴³.

Accanto ai problemi tecnico-finanziari e di politica industriale, c’erano quelli strettamente cinematografici creati dalla pellicola sonora.

Il problema dei problemi fu che, all’improvviso, la tradizionale e completa libertà di movimento della macchina da

⁴² F. Perretti e G. Negro, *Economia del cinema. Principi economici e variabili strategiche del settore cinematografico*, Etas, Milano, 2003, pagg. 33-34

⁴³ P. Valentini, *Il suono nel cinema. Storia, teoria, tecniche*, Marsilio, Venezia, 2006

presa tipica del muto (esempio classico: “Die entfesselte Kamera”, la “camera svincolata” di film come *L’ultima risata* , 1925, di Murnau o *Variété*, stesso anno, di E.A.Dupont) si trovò grandemente limitata. Il proiettore fu messo, per così dire, agli arresti domiciliari nel teatro di posa (in parte lo è ancora oggi) quando si giravano scene con attori dialoganti. La cinepresa era vittima della cosiddetta “servitù radiofonica”. Ossia, era costretta a stare nelle strette vicinanze degli attori i quali, a loro volta, dovevano stare accanto ai microfoni perché le voci fossero registrate nel modo più intelligibile.

Ecco quello che accadeva e il perché, secondo la chiara descrizione Mario Calzini. *“I microfoni a condensatore non avevano grande sensibilità e dovevano essere posti in prossimità degli attori, nascosti dietro elementi scenici o piante. Non era facile perché il microfono a condensatore richiede di essere collegato direttamente al suo preamplificatore e con i preamplificatori a valvole di allora l’ingombro era notevole. Un’altra grave difficoltà era quella di non potere subito ascoltare la registrazione sonora per decidere se la qualità era accettabile ... Inizialmente si doveva riprendere scene intere della lunghezza di un rullo perché non c’era modo di sincronizzare inquadrature riprese in tempi di versi ... poi fu inventato il missaggio, mediante il quale ... le registrazioni poste su dischi diversi venivano riportate su unico disco e fuse insieme. La macchina da presa era chiusa in una cabina insonorizzata dentro la quale era scarsa la possibilità di effettuare movimenti di macchina ...”* ⁴⁴. Una lunga citazione che però ci ha dato una vivida idea dei problemi posti dal sonoro e spiega perché furono necessari cospicui investimenti in nuovi studi, scenografie e strutture.

Per chiudere sul tema, va notato che con una cinepresa semiparalizzata cambiava anche l’inquadratura del film e l’intera

⁴⁴ M. Calzini, *Storia tecnica del film e del disco*, Cappelli, Bologna, 1991

percezione del prodotto cinematografico. La disposizione predeterminata della macchina (nella “cabina insonorizzata” di cui sopra) e la conseguente distanza obbligata tra cinepresa e soggetto, obbligava a girare film densi di “primi piani” che sono poi quella tipica inquadratura hollywoodiana che ancora oggi è la preferita dei cineasti e del pubblico. All’epoca, però, generava un difetto che, per chi guarda oggi i film di allora, “fa molto anni Trenta”. Bisognava, infatti, girare i piani ravvicinati con obiettivi a focale lunga, con conseguente perdita di profondità di campo. La tipica sensazione “piatta” del cinema in bianco e nero.

3.4 *La scuola cinemusicale hollywoodiana*

Paradossalmente, l’industria cinematografica dovette affrontare le maggiori spese della sua storia durante la Grande Depressione, il momento economico più critico. Dall’altro lato, abbiamo già visto, che il cinema con la sua funzione consolatoria rispetto ai guai del momento, ebbe proprio in quegli anni il boom che lo consacrò la prima arte del Novecento. A consentirgli di ricoprire questo ruolo fu, senz’altro, l’innovazione del sonoro. Perciò, gli investimenti per tenere il passo erano un rischio che doveva assolutamente essere corso.

Come sempre, nei momenti di passaggio, tutto è connesso. A volte sembra che i diversi elementi di un fenomeno confliggano , altre volte che invece convergano. Anche Hollywood, in quella fase, ebbe alti e bassi. Ancora secondo Perretti e Negro che si sono occupati specificamente di “economia del cinema”, la grande crisi colpì *“il settore cinematografico alla fine del 1930, quando la conversione al sonoro non era stata ancora completata. Il numero dei biglietti venduti ogni settimana si ridusse di oltre il 30 per cento,*

scendendo sotto la soglia dei 60 milioni. Più di quattromila sale furono chiuse nell'arco di tre anni ...” ⁴⁵.

Ma il cinema fu anche il comparto che si riprese prima degli altri. Molto prima che Roosevelt desse impulso all'economia col New Deal, Hollywood era già la Mecca di cui si continua tuttora a favoleggiare. Nacquero in quegli anni il “divismo” e la figura leggendaria del produttore, imprenditore a tutto tondo che rischiava in proprio, organizzava uomini e materiali, pretendeva obbedienza assoluta da registi, sceneggiatori, musicisti, artisti, collaboratori vari (cfr 1.9).

Hollywood aveva scelto di fare il cinema spettacolo. Farlo bene, ad alto livello, ma sempre con l'occhio al pubblico e al portafoglio. Così facendo, ha prodotto ottime pellicole e creato un'industria sana. L'Europa non ha mai amato questo atteggiamento, troppo yankee per i suoi gusti. Ha preferito favorire l'estro di singoli artisti, fare poesia, non badare ai bilanci. Almeno come tendenza. Ma questo esula dal tema.

Dello spettacolo cinematografico hollywoodiano fece parte, essenziale, anche la musica da cinema. Come il resto, doveva anch'essa obbedire a schemi e modelli precisi (stabiliti dai produttori) che rientravano nel progetto produttivo e che avevano come obiettivo il successo di pubblico e cassetta del film. E' in questo senso che si parla – come enunciato nel titolo di questo sottocapitolo- di scuola “cinemusicale” americana.

All'inizio del sonoro, i produttori pensarono di potere utilizzare per il film l'immane lavoro già fatto dal muto attraverso i Cue sheets e i Repertori (cfr. 2.5). Un ritorno in sostanza alla musica di accompagnamento come se l'innovazione straordinaria del sonoro non desse alla musica da cinema ben altre possibilità e non le ponesse compiti più impegnativi.

⁴⁵ F. Peretti, G. Negro, op. cit., pg.34

Anzi, successe di peggio. Inebriati dall'ingresso nel film della parola e dei rumori naturali, gli studi hollywoodiani provarono addirittura di utilizzarli da soli, abolendo la musica. Scriveva sessant'anni fa il critico Daniele Amfitheatrof: *“Si impiantò un sistema di registrazione del dialogo e si cominciò ad accumulare una biblioteca di effetti sonoro (rumori di ogni sorta) ... Gli studi provarono ad eliminare completamente la musica da film, **illudendosi che il dialogo e i rumori potessero prendere il posto del commento musicale**”* (sottolineatura mia, ndr). Quando però si accorsero dell'errore, i produttori andarono all'altro estremo, sbagliando di nuovo. Ridiamo la parola a Amfitheatrof: *“Fecero venire da New York gli ex direttori d'orchestra dei cinema muti e ordinarono che questi sincronizzassero i film con il materiale musicale impegnato 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”*. Dopo quest'altra sconfitta, gli studi imboccarono la strada giusta, dando il via alla moderna musica da film come la intendiamo tuttora. Così prosegue Amfitheatrof: *“ Si fece allora arrivare una seconda ondata di <specialisti> da New York (che era la sede della case editrici che fornivano la musica per il film muto). Questa volta degli orchestratori e degli arrangiatori. Essi furono incaricati di ritagliare e adattare la musica <originale> (cioè composta per il cinema muto) ed anche comporre qualche scena”*⁴⁶. Per Hollywood fu la volta buona.

⁴⁶ D. Amfitheatrof, *La musica per film negli Stati Uniti d'America*, in A.A.V.V., Edizioni Bianco e Nero, Roma, 1950, pagg. 118-119

3.5 I “sinfonisti” hollywoodiani

Dalla legione dei compositori newyorkesi, tali erano infatti gli “arrangiatori”, emerse il musicista che aprì l’epoca del vero commento musicale scritto appositamente per il film. Costui era Max Steiner, viennese, allievo di Gustav Mahler (1860-1911) all’Accademia imperiale di Vienna, lavorò come compositore in Inghilterra e Francia, infine approdò negli Usa, prima a Broadway (come direttore d’orchestra per spettacoli musicali, compreso il film muto) per poi trasferirsi a Hollywood. Fu lui il vero iniziatore della musica per il nuovo cinema col suono ottico. Si deve a lui la consuetudine di comporre una partitura originale per ogni film che teneva conto delle caratteristiche di ciascuna pellicola e dei suoi contenuti drammaturgici.

Steiner, chiamato dalla casa di produzione hollywoodiana RKO, assunse nel 1929 la direzione della sua sezione musicale. In perfetta sintonia con i propri datori di lavoro e, più in generale con Hollywood, l’oriundo viennese tenne sempre d’occhio nei suoi arrangiamenti, oltre alla congruità tra musica e film, il gusto medio del pubblico e predilesse partiture orecchiabili e popolari. Il che, non gli impedì di fare grandi cose.

Steiner fu fecondissimo, scrisse centinaia di spartiti per film hollywoodiani dagli anni Trenta agli anni Sessanta, fu il capofila e a lungo l’emblema della “scuola americana” di musica per il cinema. Dimostrò, fin dall’inizio della sua attività, una grande capacità di aderire al clima del film affidato alle sue cure: *I Pionieri del West*, 1930, di Wesley Ruggles, *Luana la vergine sacra*, 1932, di King Vidor, *La pericolosa partita*, 1932, di Schoedsack e Cooper e, soprattutto col celeberrimo *King Kong*, 1933, degli stessi registi e con l’altrettanto famoso *The Lost Patrol (La pattuglia sperduta)*, 1934, di John Ford. Superò se stesso, con *The Informer (Il traditore)*, 1935, sempre di Ford, accompagnando la nebbiosa

atmosfera di Dublino del film (durante la guerra degli anni Venti tra irlandesi e inglesi) con musiche avvolgenti e sinuose come sono appunto gli ondeggianti banchi di nebbia.

Steiner, all'epoca, non aveva rivali e stava formando una scuola. Amphithetarof: *“Con la musica di The Informer incominciò una nuova fase musicale di Hollywood. Nonostante le ovvie derivazioni di idee in quel commento musicale, esso rappresentava un grande passo avanti dal punto di vista della sensibilità con la quale fu trattato il soggetto e la novità di certi effetti orchestrali. Oggi (1950, l'epoca in cui il critico scriveva, ndr) questi effetti sono degenerati nei ben noti clichés dei quali certi compositori abusano tuttora per mancanza di idee originali, ma allora tutto questo costituiva una novità e il compositori del tempo cercarono di imitare Steiner il più possibile”*⁴⁷. La conseguenza fu una specie omogeneizzazione della musica da film americana, in gran parte pedissequa del genio steineriano.

La standardizzazione hollywoodiana fu subito colta in Europa dove, dati i rapidissimi progressi americani che avevano lasciato indietro la cinematografia del Vecchio Continente, non si vedeva l'ora di fare le bucce ai colleghi d'Oltreoceano.

Il musicista francese Maurice Jaubert in una conferenza londinese del 1937 (riportata da H. Colpi) se la prese direttamente con Steiner, ma senza citarlo, osservando acido: *“Ne <La pattuglia sperduta>, il regista fu senz'altro 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 cocente realtà delle immagine”*. Si sente in questa intemerata, l'eco delle polemiche sul sonoro, l'idea

⁴⁷ D. Amphitheatrof, *op. cit.*, pagg. 118-119

chapliniana del film come regno dell'immagine, un certo disprezzo elitario e molto europeo verso il film di cassetta, la nostalgia del "silenzio assoluto" teorizzato da Lang e West (cfr 2.8).

Non contento, Jaubert scagliò anche le ultime frecce del proprio arco sul medesimo bersaglio, lo Steiner-San Sebastiano. Così, cominciò a rimproverargli di musicare anche le minuzie delle singole scene, anziché limitarsi alle pennellate generali del film nel suo complesso: *“Se la musica non commenta il dramma, si concentra sugli avvenimenti materiali ricorrendo 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 più alto grado di perfezione, la musica è incaricata di imitare il rumore delle monete che cadono al suolo, ed anche –con un malizioso piccolo arpeggio- il colare di un bicchiere di birra nella gola del bevitore. Al di fuori della sue puerilità, un simile procedimento dimostra un totale disconoscimento dell'essenza stessa della musica”* ⁴⁸. Chissà cosa avrebbe detto Jaubert se avesse potuto ascoltare le partiture di Ennio Morricone nei film di Sergio Leone dove la “descrittività” musicale raggiunge vertici impensabili accompagnando anche i gesti più minuti degli attori e i particolari apparentemente insignificanti di ogni scena.

Ma lasciamo Jaubert ai suoi rimpianti e torniamo brevemente a Steiner per dare un'idea di questa sua musica cinematografica che ha dato inizio al cosiddetto “sinfonismo” hollywoodiano. L'allievo di Mahler predilesse, infatti, le grandi orchestre e una musica sontuosa, avvolgente e continua. Nelle sue partiture prevalgono gli archi, brevi motivi melodici e ritmici che si ripetono, con la tecnica del leitmotiv e che danno unità all'atmosfera del film (tecnica musicale poi seguita da tutti i migliori musicisti anche europei). Questo tipo di accompagnamento

⁴⁸ H. Colpi, *Défense et illustration de la musique del film*, SERDOC, Lione, 1963

musicale steineriano prese tanto piede da essere definitivo “classico” e lui e i suoi seguaci i “classicisti” (o sinfonisti) di Hollywood.

La musica diventava un elemento costitutivo del film non meno dell’immagine, proprio perché sottolineava ogni scena della pellicola (esattamente quello che infastidiva Jaubert e aveva provocato i suoi giudizi sprezzanti). “*Con Steiner –scrive un altro francese, ma dei nostri giorni e con convinzione, Gilles Mouellic- , il tappeto musicale che si srotola quasi instancabilmente per tutto il film diventa l’immagine distintiva della musica hollywoodiana*”⁴⁹.

Steiner suggellò la sua straordinaria carriera con tre Premi Oscar per la migliore musica: *Il Traditore* nel 1936, *Perdutamente tua* di Irving Rapper nel 1942 e *Da quando te ne andasti* nel 1944 di John Cromwell.

Sulla scia del maestro emersero ottimi compositori che ne ricalcarono la strada. Tanto che la musica hollywoodiana per diversi anni parrà avere un unico marchio di fabbrica, in sintonia coi desiderata dei produttori che perseguivano questa semi standardizzazione del prodotto.

Molti post-steineriani erano anch’essi di origine europea. Profughi delle grandi tragedie politiche degli anni Trenta nel Vecchio Continente, comunismo e nazismo *in primis*. Scriveva Amphitheatrof : “*Negli 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 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*

⁴⁹ G.Mouellinc, *op. cit.*, pag. 29

doveva essere orecchiabile e non doveva <disturbare> il pubblico. I produttori decisero di avere penetrato l'arcano della musica e non esitarono di farlo sentire ai compositori⁵⁰, costringendoli a seguire le loro indicazioni senza farsi prendere da ghiribizzi.

Alfred Newman ha occupato un posto non dissimile da quello di Steiner nella gerarchia dei musicisti da film. Come Steiner era stato direttore d'orchestra dei musicals di Broadway. A Hollywood dal 1930, musicò *Street Scene*, 1931, di King Vidor, creando la giusta atmosfera animata del quartiere popolare su cui era incentrata la pellicola. Newman fece partiture di ogni genere dai western ai kolossal storici. Celebre ancora oggi la sua musica di *Love is a Many-Splendored Thing* (L'amore è una cosa meravigliosa), 1955, di Henry King, con il leitmotiv tratto dal *Principe Igor* di Alexander Borodin (1834-1887). Il film ebbe nove Oscar, tra cui quello per la musica. Newman fu eclettico, di vena facile, assai meno magniloquente di Steiner e perfetto per i film alla Billy Wilder. Di questo malizioso regista musicò con simpatetica arguzia ed eleganza, *Quando la moglie è in vacanza*, 1955.

Dimitri Tiomkin, russo di Pietroburgo nel cui Conservatorio si era diplomato, inaugurò la serie dei musicisti che fanno a "coppia" con determinati registi. Vere e proprie "affinità elettive" di cui parleremo più avanti, prendendo in considerazione anche le "coppie" italiane.

Tiomkin fu il preferito –e preferì a sua volta- di tre registi il ironici, teneri e perfidi insieme, Howard Hawks, Frank Capra e Alfred Hitchcock (che però lavorò di più con il compositore Bernard Herrmann). Di Hawks musicò tre splendidi western: *Red River*, 1948; *Il grande cielo*, 1952; l'intramontabile *Rio Bravo* (in italiano: *Un dollaro d'onore*) del 1959. Con Capra collaborò in *E'*

⁵⁰ D. Amphitheatrof, *op. cit.*, pagg.118-119

arrivata la felicità, 1936, e *Mr Smith va a Washington*, 1938. Inutile dire che le sue partiture si adattano perfettamente alle atmosfere sognanti e a lieto fini del regista italo-americano. Di Hitchcock, Tiomkin musicò con la giusta dose di suspense e drammaticità un triade di gialli con morto, *L'ombra del dubbio*, 1943, *Delitto per delitto*, 1951, *Il delitto perfetto*, 1951.

Musicista notevole e di origini europee pure lui, fu Erich Wolfgang Korngold, che studiò al Conservatorio di Vienna e fu giovanissimo pianista e direttore d'orchestra, notato da Gustav Mahler e Giacomo Puccini (1858- 1924). Nel 1934, lo chiamò negli Usa, Max Reinhardt, il grande regista teatrale austriaco (tedeschizzato) per dargli la direzione delle musiche di Mendelssohn per *Sogno di una notte di mezza estate*, 1935, l'unico film sonoro realizzato da Reinhardt.

Korngold tornò in un primo momento in Europa poi ripartì in fretta per gli States quando i nazisti misero alcune sue partiture giovanile nella lista delle opere "degenerate". Andò a Hollywood e si fece notare con una musica nella tradizione tardo romantica tedesca. Prese due Oscar per le partiture di *Avorio nero*, 1936, di M. Le Roy e la *Leggenda di Robin Hood*, 1938, di M. Curtiz e W. Keighley. Sue anche le musiche di celebri film degli anni Trenta e Quaranta, tra i quali *Il principe e il povero*, 1937, e *Il prezzo dell'inganno*, 1946.

L'ennesimo europeo a imporsi a Hollywood fu l'ungherese Miklos Rozsa, fin da piccolo pianista di talento e allievo di Béla Bartok e Zoltan Kodaly. Dopo un'esperienza in Inghilterra approdò a Hollywood diventando musical director della Metro Goldwin Mayer. Ebbe tre Oscar per la musica, con *Io ti salverò*, 1945, di Hitchcock, *Doppia vita*, 1947, di Cukor, *Ben-Hur*, 1959, di W. Wyler. Rozsa ha goduto di una straordinaria longevità professionale, producendo partiture fino all'inizio degli anni Ottanta. Collaborò con tutti i maggiori cineasti del mezzo secolo che va dagli anni '30

agli anni '80: dai due dei tre fratelli Korda, Alexander e Zoltan, a Lubitsch, Vidor, Dassin, Lang, Minnelli, Huston, Resnais, Le Roy, Hathaway, ecc. oltre ai tre con cui vinse gli Oscar.

Altri due mitteleuropei ebbero grande fama in California ed entrambi appartengono di diritto al filone dei “sinfonisti” hollywoodiani: Frederick Hollaender e Franz Waxman. Tutti e due oriundi tedeschi, avevano musicato insieme in Germania, *Io e l'imperatrice*, 1933, e *La leggenda di Liliom*, 1934, di Fritz Lang. Quando ancora era nel suo Paese, Hollaender aveva scritto anche la partitura dell'*Angelo azzurro*, 1930, di Joseph von Sternberg. Approdati a Hollywood nel corso degli anni Trenta, sfuggendo Hitler, i due amici collaborarono spesso con altri connazionali fuorusciti che avevano trovati rifugio a Los Angeles: i registi, Ernst Lubitsch, Billy Wilder, Fritz Lang, William Dieterle, Curtis Bernhardt.

Hollaender scrisse le canzoni di Marlene Dietrich in *Desiderio*, 1936, di Frank Borzage, in *Angel*, 1937, di Lubitsch e in *Scandalo internazionale*, 1948, di Wilder.

Waxman ebbe due Oscar con *Sunset Boulevard (Viale del Tramonto)*, 1950, di B.Wilder e *Un posto al sole*, 1951, di G. Stevens. Fece quattro film con Hitchcock, *Rebecca la prima moglie*, 1940, *Il sospetto*, 1941, *Il caso Paradine*, 1947, *La finestra sul cortile*, 1954.

Questa collaborazione con lo specialista del brivido ebbe una certa influenza sulla musica di Waxman. Per adattare la partitura alle atmosfere piene di mistero e di cattive sorprese dei film, tradì in parte il suo sinfonismo ricorrendo a suono dissonanti tipici della musica d'avanguardia. In questo, Waxman è un quasi eretico rispetto alla tradizione melodica steineriana. Una precursore degli innovatori della musica da film di cui parleremo di qui a poco. I produttori gli consentirono – contro le regole che si erano date di derogare dall' “orecchiabile” raccomandato da Steiner solo perché

certe dissonanze, se non cacofonie, riflettevano meglio il clima dei film hitchcockiani. Vedremo che anche Bernard Hermann, il musicista che più di ogni altro fece “coppia” con Hitchcock, userà suoni stridenti per sottolineare la cinematografia del maestro del brivido.

La lista dei “sinfonisti” hollywoodiani sarebbe sterminata, poiché ricomprende una percentuale largamente maggioritaria dei musicisti dei film americani fino ai giorni nostri. Descriverne poi le imprese richiederebbe troppo spazio e tempo. Ci limitiamo a fare alcuni nomi, senza i quali il cinema di Hollywood non sarebbe tale: Adolph Deutsch (*Falcone Maltese*, 1941); David Raskin (*Vertigine*, 1943); Frank Skinner (*Magnifica ossessione*, 1953); Herbert Stothart (*Il mago di Oz*, 1939); Victor Young (*Sansone e Dalila*, 1949, di Cecil De Milla, partitura giudicata “grottesca pasticceria musicale” e *L'uomo tranquillo*, 1951); Harry Warren (*Serenata a Vallechiarra*, 1941).

A questi, che sono esclusivamente musicisti cinematografici, vanno aggiunto i compositori di jazz, musica leggera, canzoni e musicals che prestarono saltuariamente il loro talento al cinema. Sono i nomi più noti: Irving Berlin, George Gershwin, Frank Churchill, Hoagy Carmichael, Cole Porter, Jerome Kern.

Se Hollywood deve molto a questi suoi musicisti “classici”, contrarrà però anche un immenso debito con gli eterodossi della musica da film che, con l'andare degli anni, si affacceranno numerosi, distaccandosi dai canoni ormai invecchiati di Steiner. Sono la schiera emergente degli innovatori di cui parleremo subito dopo il breve diversivo sottostante.

3.6 *A che serve la musica nel film?*

Pare assurdo porsi questa domanda dopo che per oltre cento pagine non si è parlato d'altro. Ma l'uomo è un continuo rovello e quando sembra di avere tutto chiarito, ecco che le domande ritornano.

Furono gli stessi musicisti cinematografici, mentre componevano i do-re-mi per i loro film, a chiedersi cosa mai stessero facendo. Perciò, prima di proseguire nella conoscenza dei compositori, parlando degli "innovatori" della musica da film, vediamo come alcuni musicisti hanno cercato di dare una base teorica al loro lavoro.

Quelli che lo hanno fatto si sono, in sostanza, interrogati su quale fosse il rapporto tra la musica da film e l'insieme del prodotto cinematografico. Riflessione che consisteva nell'individuare le funzioni essenziali svolte dalla componente musicale nell'economia generale della pellicola. Tema non particolarmente affascinante, perché piuttosto specialistico, e limitrofo alla semiotica cinematografica. Un aspetto, dunque, marginale rispetto agli obiettivi di questa tesi. Tuttavia, torna utile accennarne, perché anticipa il capitoletto (divenuto obbligatorio perché ormai tutti gli studiosi del suono cinematografico affrontano l'argomento) in cui parleremo delle tendenze teorico-estetiche della musica da film, illustrando per grandi linee il lavoro di una musicologa, Zofia Lissa, e di un critico cinematografico, Sergio Miceli.

Aaron Copland (1900-1990), uno dei massimi musicisti da concerto americani, stilisticamente un "neoclassico" (come si poteva però esserlo nel '900), è stato tra i primi a dare una "codificazione" delle funzioni della musica nel cinema. Lo fece dopo avere collaborato alla partitura di diverse pellicole, con originalità, ma accettando sostanzialmente i "canoni" hollywoodiani. Tra i suoi

contributi, la musica di *Uomini e Topi*, 1939, di Lewis Milestone e di *L'ereditiera*, 1949, di W. Wiler.

In un articolo del 6 novembre 1949 sul “New York Times”, Copland enucleò cinque funzioni della musica per film:

- a) *La musica può creare un'impressione più convincente dell'epoca e del luogo.*
- b) *La musica può essere impiegata per creare o sottolineare raffinatezze psicologiche quali: i pensieri reconditi di un personaggio o le implicazioni nascoste di una situazione.*
- c) *La musica può servire da riempitivo neutro di sottofondo.*
- d) *La musica può aiutare a costruire il senso di continuità nel film.*
- e) *La musica può fornire il fondamento alla costruzione teatrale di uno scena e dotarla di compiutezza.*

Questa casistica di Copland è, che si sappia, la prima in ordine di tempo ed essendo stata, per di più, esposta in un articolo di giornale, non ha alcuna pretesa di completezza. In effetti, rispetto alle codificazioni configurate dagli anni Sessanta in poi (e che vedremo), appare addirittura primitiva. E' stato infatti osservato (da Ennio Simeon, citato da Giulio Latini)⁵¹ che Copland ha solo messo in rilievo che la musica tocca “*la caratterizzazione storica e di localizzazione, i moti interiori dei personaggi, l'esigenza sensoriale di continuità sonora, la coesione narrativa*” ma dalle sue osservazioni non emergerebbe invece un solo ruolo “*veramente attivo della musica, sia pure nel senso più semplice di <musica come senso del film>*”.

Più esauriente è stata Claudia Gorbman⁵². Quando già il metodo di analisi del suono cinematografico si era molto sviluppato, prendendo anche in considerazione tutta la

⁵¹ G. Latini. Op. cit., pagg. 76-77

⁵² C. Gorbman, *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 1987

cinematografia del secondo dopoguerra fino agli anni a ridosso dei nostri, la Gorbman, tentò nel 1987, una più ampia codificazione delle funzioni musicali negli anni dello steinerismo. Per farlo i criteri qui di seguito elencati furono enucleati dalla studiosa esaminando la partitura di Steiner per *King Kong* (1932):

a) *L'apparecchiatura di produzione della musica è invisibile.* Ossia manca una fonte visibile diretta: radio, giradischi, carillon. E' perciò una "musica da buca" (cfr 3.2).

b) *La musica non è concepita per essere ascoltata coscientemente.* Cioè, la musica fluisce continuamente, ma non deve risvegliare l'attenzione dello spettatore, facendo solo da sottofondo e lasciandolo concentrato sull'azione e l'immagine. A questa "cancellazione" della musica contribuisce la predominanza degli strumenti a corda (languorosi) e dei brevi motivi melodico-ritmici tipici di Steiner.

c) *La musica traduce emozioni.* Per emozioni si intende tutto l'impalpabile, dagli stati d'animo alla percezione del tempo.

d) *La musica marca la narrazione.* La musica segnala le tappe della storia e la variazione delle emozioni.

e) *La musica è un fattore di continuità.* "La musica come continuità uditiva omogeneizza la discontinuità visiva, spaziale o temporale dell'immagine" (C. Gorbman).

f) *La musica è fattore di unità.* I leitmotiv disseminati lungo il film e il continuum orchestrale tipico dei "sinfonisti" hollywoodiani contribuiscono all'unificazione di tutti gli elementi filmici.

L'analisi di Claudia Gorbman, applicabile a un gran numero di pellicole di ogni parte del mondo, ma tutte con matrice derivante dai canoni di Steiner e Hollywood, costituiscono le regole del cosiddetto "classicismo" e permettono di analizzare la struttura delle partiture cinematografiche.

Quella strutturalistica è un'analisi che è stata anche applicata alle arti figurative. In Italia da Giulio Carlo Argan,

seguace di Edmund Husserl (1859-1938), filosofo tedesco padre della Fenomenologia. Il fatto, tuttavia, che ogni partitura possa essere analizzata in base ai canoni della Gorbman (o altri) e che in ognuna si ritrovino i medesimi codici, non impedisce che ogni musica abbia proprie caratteristiche, echi irripetibili e susciti nell'ascoltatore effetti suoi propri. Il leitmotiv, per dire, si trova anche nei film indiani o giapponesi come in quelli hollywoodiani o francesi, ma esso non cancella la particolarità di ogni cultura e tradizione musicale. Così come un identico sentimento religioso e una simile concezione della prospettiva, non impediscono a Fra Angelico e al Botticelli di dare alle rispettive "Annunciazioni" un tono e un' atmosfera totalmente diversi tra loro.

3.7 *Gli innovatori*

I controcorrente ci sono sempre e puntualmente emergono. Mentre il "sinfonismo" steineriano monopolizzava Hollywood –e meritatamente, per i suoi eccellenti risultati- alcuni ottimi musicisti osarono, ma *cum iudicio*, sperimentare un nuovo linguaggio per musica da film.

Uno di essi fu certamente Aaron Copland che abbiamo conosciuto nelle pagine precedenti come teorico. La sua originalità nei due film già citati, *Uomini e topi*, *L'ereditiera*, è di avere introdotto i toni (più stridenti) e la strumentazione (con prevalenza degli ottoni) caratteristici della musica del Novecento.

Una personalità forte tra questi compositori fuori dal coro fu Bernard Hermann. Studi musicali alla Juillard School di New York, Hermann ha debuttato nel 1941 col celeberrimo *Quarto potere* di Orson Wells e ha composto la sua ultima partitura per *Complesso di colpa*, 1976, di Brian De Palma. Fu, già lo sappiamo, il musicista prediletto da Alfred Hitchcock. Un'accoppiata straordinaria per i

più celebri film del brivido della storia cinematografica: *L'uomo che sapeva troppo* (1956), *La donna che visse due volte* (1958), *Intrigo internazionale* (1959), *Psycho* (1960), *Gli uccelli* (1963), *Marnie* (1964).

Hermann era l'uomo adatto alla suspense per alcuni ingredienti della sua sensibilità musicale. Aveva uno stile molto personale, influenzato dal francese, Claude Debussy (1862-1918), e dallo statunitense, Charles Ives (1874-1954), pioniere del nuovo musica. Hermann costruiva le sue arie su motivi molto semplici che, però –ottimo per le situazioni intriganti- sembravano non doversi mai risolvere. Rimanevano come sospesi nell'aria, senza arrivare alla conclusione così liberatoria in ogni melodia. Inoltre, nell'orchestrazione, prediligeva il suono grave e sordo dei fiati, al posto degli strumenti a corda troppo lirici e romantici. Scrive in proposito Mouellic: *“Pur non contestando il leitmotiv, Hermann lo rinnova dall'interno a forza di dissonanze, di cambiamenti di registro e di rivolti (inversione nell'ordine dei suoni che crea effetti impreveduti, ndr). Mentre il leitmotiv classico è basato sul riconoscimento, quello di Hermann è costruito sull'idea di <contaminazione>, come un elemento di disturbo o un virus che, impedendo qualsiasi slancio degli strumenti a corda o a fiato, provoca una tensione, un'angoscia sorda”* ⁵³.

L'originalità di Hermann sarà la spinta per i più giovani compositori per prendersi, negli anni '50 e nei lustri successivi, delle libertà rispetto agli standard musicali di Hollywood. Ci arriviamo subito, solo il tempo di citare un gruppo di contemporanei di Hermann egualmente fuori dal coro.

Uno è Hugo Riesenfeld, attivo già ai tempi del muto, e poi compositore di ottime partiture negli anni Trenta: *Tabu*, 1931, di Murnau e Flaherty e *Lampi sul Messico*, 1933, di Sol Lesser,

⁵³ G. Mouellic, op.cit. , pagg. 33-34

edizione americana, rimaneggiata, dell'incompiuta pellicola del sovietico Ejzenstejn.

Poi c'è il grande Alex North, più giovane degli altri e coetaneo di Hermann. North fu raffinato e originale. Allievo di Copland studiò anche in Russia. Ebbe alcuni Oscar ma, rispetto all'enorme lavoro fatto tra il 1949 e il 1985, non ha avuto secondo alcuni (Giulio Latini) adeguato riconoscimento. E' autore decine di partiture, anche di kolossal – *Spartacus*, 1961, di Stanley Kubrick, *Cleopatra*, 1963, di J.L.Mankiewicz- senza però l'ampollosità che caratterizzano il genere. La sua musicalità è sempre stata essenziale, con una certa tendenza all'intimismo e dunque favorevole all'uso di musica discreta e spesso di un solo strumento.

Nonostante l'intesa con Kubrick in *Spartacus* il regista gliela fece grossa sette anni dopo. Su suggerimento della Metro Goldwin Mayer, Kubrick chiese a North di scrivere la partitura per *2001 Odissea nello spazio* (1968). Il compositore accettò con entusiasmo e scrisse la partitura per una pellicola in cui la musica aveva un'importanza speciale contenendo il film solo 42 minuti di dialogo su una durata di due ore e quaranta. North la consegnò al regista ma, alla prima proiezione pubblica del film a New York, ebbe l'amara sorpresa di scoprire che Kubrick non aveva utilizzato nemmeno una nota della musica da lui scritta!

A North si devono le partiture di decine di film celeberrimi, sempre raffinate anche se poi le pellicole erano destinate al grande pubblico. Cito alla rinfusa, basandomi sulla notorietà dei titoli: *Morte di un commesso viaggiatore* (1951) di L. Benedek; *Un tram che si chiama desiderio* (1951) e *Viva Zapata* (1952) di E. Kazan; *Sotto il vulcano* (1984) e *L'onore dei Prizzi* (1985) di J.Huston; *Il tormento e l'estasi*, 1965, di C. Reed; *Chi ha paura di Virginia Woolf*, 1966, di M. Nicholson.

Per concludere con la vecchia guardia più libera rispetto ai canoni hollywoodiani sono da ricordare altri due nomi: Virgil

Thomson che musicò *Louisiana Story*, 1948, di Flaherty, e il grande jazzista nero, già troppo famoso per non essere libero, Duke Ellington, 1899-1974, (*Mood Indigo*, *Satin Doll*), che musicò con piglio, *Anatomia di un omicidio*, 1959, di Otto Preminger.

Veniamo ora ai seguaci di Bernard Hermann. Nati negli States tra i primi anni Venti e gli inizi degli anni Trenta, spesso allievi della sua stessa Jullian School, sono ottimi conoscitori della musica contemporanea classica. I nomi principali sono quelli di Elmer Bernstein che musicò *L'uomo dal braccio d'oro*, 1955, di O.Preminger - facendo un uso fino ad allora sconosciuto degli ottoni, derivandolo da jazz- e di Henry Mancini e André Previn che si ispirarono pure loro al jazz.

Man mano, in queste nuove generazioni, prevalse l'eclettismo, la contaminazione dei generi, il sincretismo musicale.

Si ispirò alla dodecaфонia, Leonard Rosenman, per *La valle dell'Eden*, 1955, di Elia Kazan e *Gioventù bruciata*, 1955, di Nichols Ray, i film da cui nacquero i miti, rispettivamente, di James Dean e di Marlon Brando. Poi, nel 1971, lo stesso Rosenman utilizzò i canti e la musicalità pellerossa per *Un uomo chiamato cavallo* di Elliot Silverstein. Ancora a Schoenberg, a Berg e a Webern si ispirò Jerry Golsmith per *Freud, passioni segrete*, 1962, di J.Huston, mentre John Williams inventa una musicalità nuova, senza dovere niente a nessuno, per *Guerre stellari*, 1977, di George Lucas.

Anche in Europa si affaccia una nuova musicalità cinematografica. In ciascuna nazione con proprie caratteristiche. In Francia, due musicisti "seri", Georges Delerue e Antoine Duhamel - allievi, rispettivamente, di Darius Milhaud e Olivier Messiaen - collaborano con i registi della "nouvelle vague", Francois Truffaut e Jean-Luc Godard. Michel Legrand compone le musiche divertenti e ispirate al jazz per *Les parapluies de Cherbourg*, film che il regista Jacques Demy quasi adatta alla colonna musicale.

Fu questo un periodo un cui la “coppia” tra regista e musicista era in gran voga. In Usa come in Europa. Tutti gli europei fin qui citati avevano lavorato di preferenza con i registi con cui li ho nominati. Altrettanto fece Michel Fano che trovò l’anima gemella nell’ombroso Alain Robe Grillet, celebre scrittore del “nouveau roman”. In Italia, gli innovatori sono Nino Rota, Giovanni Fusco e Ennio Morricone, rispettivamente “accoppiati” con Federico Fellini, Michelangelo Antonioni e Sergio Leone. Ma di questo parleremo tra breve, non fosse che per elencare i principali di questi curiosi matrimoni artistici.

3.8 *Il mondo cambia*

Questi nuovi compositori degli anni Cinquanta in tanto poterono azzardare l’inosabile, in quanto il mondo del cinema era cambiato. O, per meglio dire, era cambiato il mondo e il cinema era costretto a tenerne conto. La conseguenza fu la perdita delle orgogliose certezze dell’età aurea degli anni Trenta e Quaranta. Di qui, la maggiore libertà concessa ai cineasti da parte dell’industria e del suo supremo rappresentante : il produttore. In crisi di punti fermi, le *major* – gli studios più potenti- cominciarono ad affidarsi di più all’estro dei singoli cercando di superare la crisi dei tempi nuovi.

Cosa era successo? Vediamo di andare con ordine.

Le *major* dovettero affrontare una prima difficoltà –la meno grave- per una decisione del potere politico. Infatti nel 1938, l’amministrazione Roosevelt impose agli studios maggiori di separare la “produzione” dei film dall’ “esercizio” delle sale cinematografiche. Le *major* fecero orecchio da mercante e il Governo Usa le chiamò in causa. Ben dieci anni dopo (tutto il mondo è paese) la Corte Suprema, il 3 maggio 1948, emise il “Paramount Decree” con cui condannava l’oligopolio delle cinque

superpotenze di celluloidi -Paramount, Warner Bros., MGM-Loew's, RKO e Twentieth Century Fox- e ordinava la cessione delle sale.

Così, una buona fetta di reddito dei cinque giganti passava di mano. Un sacrificio imposto in nome della libertà e dell'apertura del mercato secondo il modello del capitalismo americano. Per la produzione cinematografica, comunque, una bella botta che ci volle tempo per riassorbire.

Ma un fattore molto più rilevante della crisi cinematografica fu l'introduzione massiccia della televisione nelle case americane. Già nel 1953 il 46, 2 per cento delle famiglie americane possedeva un televisore. Questa circostanza aveva ridotto drasticamente la domanda di film. L'industria del cinema passò dalla produzione di 350 pellicole nel 1945 (nonostante il conflitto!) alle 254 del 1955. Il pubblico da 98 milioni di spettatori nel 1946 si ridusse a 65 milioni nel 1950. Gli incassi delle sale cinematografiche pari a 1,7 miliardi di dollari nel 1946, scesero a 1,25 miliardi l'anno dopo: meno 14 per cento. I profitti degli studios in quel torno d'anni passarono da 120 miliardi a 33,6 miliardi: quattro volte meno.

Il cinema cercò di reagire, a quella che pareva una catastrofe, con l'offerta di nuovi formati cinematografici, dal Cinerama al Cinemascope, a Todd-AO e altre diavolerie panoramiche con l'aggiunta del suono stereofonico.

Ma non c'era solo la tv da contrastare. Era tutto il modo di vivere che era cambiato e allontanava la gente dal cinema. C'erano i week-end, lo sport, la palestra, lo stare insieme nei giardini delle villette del dopoguerra, il barbecue nel prato.

“Durante gli anni del dopoguerra –scrive Geoff King nel 2004⁵⁴- ci fu una rapida espansione in America ... L'accresciuta

⁵⁴ G. King, *La nuova Hollywood. Dalla rinascita degli anni Sessanta all'era del blockbuster*, Einaudi, Torino, 2004, pagg 31-32

prosperità non fu un vantaggio per tutti, certamente non per il cinema. Andare al cinema costa relativamente poco e non richiede un grande investimento di tempo o di risorse. Grazie a salari più alti e meno ore di lavoro molte persone furono in grado di dedicare il tempo libero ad altre attività che richiedevano tempo e denaro. Negli anni Cinquanta ci fu un notevole aumento di partecipazione ad altre occupazioni, specialmente sport e passatempi in famiglia che misero in crisi l'abitudine di andare al cinema. Un altro fattore importante fu uno spostamento di popolazione di dimensioni quasi epocali (vale anche per l'Italia da Sud a Nord, ndr). Negli anni Cinquanta un grandissimo numero di americani si trasferì a vivere nei sobborghi. Questo fatto incise sul numero degli spettatori del cinema per una serie di ragioni. Le sale cinematografiche ubicate in periferia erano relativamente poche in quel periodo, prima dello sviluppo di complessi multisala negli anni successivi. I cinema più prestigiosi erano nel centro città che stava perdendo gran parte degli abitanti a favore di zone residenziale periferiche (analogo sviluppo nelle metropoli italiane. A Roma, per esempio, si svuotò il centro storico per l'Eur; le seconde generazioni dei pariolini emigrarono a Vigna Stelluti o la Via Cassia , e così via. Ndr). Le nuove case urbane erano attrezzate con mezzi autonomi di intrattenimento per il tempo libero (la mitica "stanza degli hobby" anche da noi, ndr). Tra questi, c'era la televisione, ma anche altre occupazioni come il giardinaggio e il fai da te. A questo si aggiunse il baby boom ... per cui crebbe il numero di coppie con bambini e quindi con maggiori difficoltà a uscire la sera per andare al cinema" .

Di fronte a questo terremoto, il cinema dovette seriamente rimboccarsi le maniche e usare l'olio di gomito.

3.9 *Il cinema reagisce (dagli anni Cinquanta a oggi)*

Per uscire dall'impasse il cinema prese lo spettatore ... per la musica. Fu infatti questa la carta che la cinematografia giocò. Così, nacque l'abitudine e il rito di lanciare i film anticipandone su disco le musiche e le canzoni.

Dalla metà degli anni Cinquanta, anche in Italia, cominciarono a uscire più o meno ogni due settimane sui minuscoli 45 giri le parti migliori delle colonne musicali dei film di prossima programmazione. I *Mambo italiano* cantato da Rosmary Clooney, *Cry* da Johnny Ray, *Love is a Many splendored Thing* da Nat King Cole, *The Rose tattoo* cantata da Anna Magnani (nell' omonimo film con Burt Lancaster), *OK Corral* e *Granada* da Frankie Lane, furono altrettante canzoni che fecero epoca e aprirono la strada ai film che le contenevano. Per non parlare della mescolanza tra musica e film in quelli cantati e recitati dai grandi della musica leggera di Broadway e Hollywood: i Frank Sinatra, Doris Day, Bing Crosby, Liza Minnelli, Dean Martin. L'industria del disco non si limitava alla canzoni, ma comprendeva le più suggestive melodie dei film da lanciare. Ne precedevano l'uscita per spianargli la strada ; venivano poi riproposte in compilation tempo dopo per tenerne vivo il ricordo.

Il cinema insomma scoprì che una musica, facile da imparare e perfetta per fare sognare, poteva aiutare il successo commerciale di un film. Di qui, l'enorme cura nella scelta dei motivi da inserire in ogni nuovo prodotto e , di conseguenza, una certa perdita di rigore nelle partiture che dovevano privilegiare, ancora più che l'intima connessione con il "clima" della pellicola, il successo autonomo della canzone e della melodia. L'uno o l'altra infatti "vivevano" ormai di vita propria sotto forma di disco e ben al di là dello schermo per i quali erano nati. Non saranno poche, in quegli anni e per vari lustri dopo, le canzoni e le musiche che

avranno molta più popolarità e sopravvivranno di gran lunga ai film cui appartenevano.

Inseguendo questo successo musicale, quasi al di fuori del valore della pellicola, i compositori rinunciarono a qualsiasi regola – sia essa steinerian-sinfonica che innovativo-sperimentale – e si abbandonarono al più libero degli eclettismi. Cominciarono così a essere utilizzati nella musica da cinema strumenti musicali fin lì ignorati, perché considerati meno nobili. Per gli spettatori-ascoltatori fu uno shock, ma anche un'esperienza indimenticabile.

Piacque e fu canticchiato per un paio di lustri il motivo per chitarra di *Giochi proibiti*, 1951, di René Clément, che passò in ogni repertorio chitarristico delle band e delle orchestre anni Cinquanta.

Si favoleggiò sul suono stridente dell'armonica a bocca che faceva da colonna sonora al "noir", *Touchez pas au grisbi (Grisbi)*, 1954, di Jacques Becker (seguito da un boom di vendite dello strumento fin lì del tutto trascurato e il cui ultimo ricordo risaliva alle meste notti nelle trincee della Grande Guerra). Com'era però apparsa d'improvviso, l'armonica scomparve altrettanto rapidamente dalle colonne sonore e dalle labbra di chi aveva seguito la moda. Ma tornò di nuovo una quindicina di anni dopo – inaspettata come una gradita sorpresa- grazie al padre dei "western all'italiana", Sergio Leone, e al suo "doppio" musicale, Ennio Morricone. Accadde in *C'era una volta il West*, 1968.

Ascoltiamo il divertente resoconto di Morricone su come nacque lo spartito con l'armonica. *"Fui obbligato a usarla perché l'armonica era nel copione. C'era un ragazzino costretto a tenere sulle spalle il fratello che ha una corda al collo. Naturalmente il ragazzino vorrebbe impedire l'impiccagione del fratello, però l'aguzzino a un certo punto gli mette un'armonica in bocca. Il ragazzino è costretto a respirarci dentro e così nasce il tema (tanto è vero che noi, Leone e io, dicevamo all'armonicista di respirare*

*affannosamente dentro lo strumento , e Sergio quasi la strozzava per ottenere il risultato)”*⁵⁵.

Furono davvero tanti i film che fecero della loro canzone o del leitmotiv il proprio emblema sonoro. Quando nel 1952 uscì *Mezzogiorno di fuoco* di Fred Zinnemann bastava fischiare appena qualche nota della sua celebre canzone perché tutti sentissero la presenza dello sceriffo Krane, alias Gary Cooper, mentre si avviava alla *redde rationem* coi banditi che volevano ucciderlo. Fu così anche per *Jules et Jim*, 1962, di Francois Truffaut, *Love Story*, 1970, di Arthur Miller, *Philadelphia*, 1993, di Jonathan Demme. E chi non ricorda la *Chanson de Lara* nel *Dottor Zivago*, la *Marcia del Ponte sul Fiume Kway*, gli incipit musicali della serie di *Indiana Jones*, il tenero motivo del *Tempo delle mele*?

La musica, insomma, diventò un elemento essenziale della strategia di rilancio della cinematografia messa in ginocchio dalle abitudini del dopoguerra, della società dei consumi, dall'individualismo metropolitano. Per farlo, si è visto, non si è andati per il sottile. Canoni musicali rigidi, tipo anni Trenta, non erano più pensabili. I cineasti sfruttarono, senza farsi scrupoli estetizzanti, tutti i generi musicali più in voga nel pubblico. Il cool jazz alla fine degli anni Cinquanta, il rock e poi il pop negli anni Sessanta e Settanta, la disco music negli anni Novanta, il rap e altro in questo primo decennio del XXI secolo.

Il cinema, meglio del più astuto discografico, assecondò i gusti musicali degli adolescenti per poi rilanciare, anni dopo, le stesse melodie con un'operazione nostalgia rivolta agli ex teenager diventati adulti. Al ritorno delle musiche si affiancò la vendita in cassette e in Dvd degli stessi vecchi film da cui la melodie provenivano.

⁵⁵ E. Morricone e S. Miceli, *Comporre per il cinema*, Biblioteca di Bianco e Nero, Roma, 2001, pag 216

C'è di più. Le musiche di successo di certi film –in particolare, quelli entrati nel mito di una generazione, tipo *Easy Rider*, 1969, di Dennis Hopper, o *American Graffiti*, 1972, di George Lucas- sono ripescate da altri cineasti e utilizzate in nuovi film, mescolate o no, con altre originali, con un effetto di rimando e di citazione che fanno del cinematografo un universo parallelo e a sé stante. Una tecnica che crea la “fidelizzazione”, come si usa dire, dello spettatore, produce il patito del cinema il quale col suo entusiasmo e il passaparola spingerà altri a frequentare i cinematografi in una specie di benefica (per produttori, cineasti e maestranze) catena di Sant’Antonio a favore dell’arte della celluloide.

Ci sono poi i film incentrati sulla musica. Dove il suono – che secondo il regista David Lynch è sempre e comunque il 50 per cento degli ingredienti di un film – diventa largamente preponderante.

Questo avviene nei “musical” innanzitutto, tipo di spettacolo oggi in netto declino, ma che ebbe grande seguito nel lungo dopoguerra. Cito a memoria alcuni titoli celeberrimi senza ambizioni di completezza: *West Side Story*, *Sette spose per sette fratelli*, *Cantando sotto la pioggia* e *Un americano a Parigi* negli anni Cinquanta, *My fair Lady* e *Sound of Music* (*Tutti insieme appassionatamente*) negli anni Sessanta, fino al più recente (anni Ottanta), *Cabaret*, l’ultimo dei musical classici.

Poi , superato questo tipo di spettacolo caratterizzato da scenografie grandiose e perfette, si passò al genere “disco”. Una moda iniziata con *La febbre del sabato sera*, 1977, di John Badham. Quasi tutti i film di questo stampo raccontano storie di aspiranti ballerini che, dopo un iniziale fallimento, trionfano. Ballo, musica e ancora ballo sono l’A e la Z della vicenda. Quando sullo schermo compare la parola Fine, la sola cosa che ti resta addosso è

la colonna sonora : il film –inteso come immagine e trama- , visto uno li hai visti tutti.

Dopo *La febbre del sabato sera*, di cui era protagonista e che lanciò l'attore-ballerino, John Travolta, altri film di “disco music” furono *Grease (Brillantina)*, 1978, di Randal Kleiser, *Saranno famosi*, 1980, Alan Parker, *Flashdance*, 1983, di Adrian Lyne; in chiave rock e pop uscirono *The Blue Brothers*, 1980, di John Landis e *Pink Floyd-The Wall*, 1983, di Alan Parker. Un ritorno al jazz –con calcolato gusto “rétro” – si ebbe con *New York, New York*, 1977, di Martin Scorsese, *Cotton Club*, 1982, di F.F.Coppola, *A mezzanotte circa*, 1986, di Bernard Tavernier, *Bird*, 1987, di Clint Eastwood, *Kansas City*, 1996, di R. Altman, *Il codice del samurai*, 1999, di Jim Jarmush e, per mettere un termine a un elenco molto più lungo, *Dancer in the Dark*, 2000, di Lars von Trier.

La scoperta nel 1977 del procedimento “dolby stereo” ha migliorato enormemente la qualità del suono cinematografico. Maggiore amplificazione, separazione dei suoni acuti e bassi, possibilità di moltiplicazione dei segnali sonori. Con la grande ristrutturazione delle sale avvenuta da noi negli anni Novanta e la creazione delle multisale, il sonoro dolby stereo può essere apprezzato da chiunque.

Di questo perfezionamento beneficiò la musica sinfonica che, all'epoca dell'introduzione del dolby stereo, era in auge nei film catastrofico-spettacolari e in quelli d'avventura per sottolinearne la dimensione epica. Un esempio di catastrofico con musiche sontuose è la serie di *Guerre stellari* che approfittò per prima del nuovo sistema. Il prototipo del film d'avventura misto a grande musica è *I predatori dell'arca perduta*, 1980, di Steven Spielberg.

Col dolby stereo si è assistito a un ritorno dell'orchestra grandiosa alla Steiner. “*Molti compositori, di tutti generi, -osserva Mouellic- continuano oggi per questa strada, e le partiture molto*

orchestrate (persino sovra orchestrate) sono ancora assai presenti nel cinema contemporaneo"⁵⁶.

Visto che ormai c'era la possibilità tecnica di ottenere un suono quasi perfetto (in realtà perfetto, senza quasi, ma meglio passare per incontentabili che per sempliciotti di bocca buona), sono tornati di moda negli ultimi lustri il film sulla musica d'opera e quelli sulle vite dei musicisti celebri, come nella cinematografia bambina del primo quindicennio del Novecento (cfr. 2,5). Tra le più note di queste pellicole biografiche, *Amadeus* su Mozart, 1984, di Milos Forman, *La nota blu* su Chopin, 1991, di Andrzej Zulawski, *Tutte le mattine del mondo*, 1991, di Alain Couneau, *Amata immortale* su Beethoven, 1994, di Bernard Rose. Notevoli film su celebri opere girate in dolby stereo sono stati *Don Giovanni* di Joseph Losey del 1980, *Parsifal* di Hans-Juergen Syberberg del 1981, *Carmen* di Francesco Rosi del 1984 e *La bohème* di Luigi Comencini, 1987.

Si potrebbe continuare, perché l'argomento è inesauribile. Ma l'essenziale sulla musica nel cinema dopo i cambiamenti sociali e culturali del dopoguerra è stato detto. Manca solo un cenno a ciò che, nel frattempo, è avvenuto in Italia.

3.10 *Musica e cinema nell'Italia del dopoguerra*

Il sonoro in Italia fu adottato con tre anni di ritardo. Solo nel 1930 fu girata la prima pellicola con il nuovo sistema adottato negli Usa nel 1927. E' il segno delle difficoltà che i produttori, a corto di capitali, dovettero affrontare. Fu il Fascismo che, annettendo grande importanza alla cinematografia, prese in mano la situazione, rilanciando l'industria nazionale. Il rapporto tra regime

⁵⁶ G. Mouellic, *op.cit.*, pag 40

e cinema è stato già illustrato (cfr. 1.10). Inutile ripetersi. Basterà ricordare che, qualsiasi cosa si dica sul cinema degli anni Trenta e primi Quaranta, sullo sfondo si staglia l'ombra del governo.

Il primo film sonoro italiano fu *La canzone dell'amore*, 1930, di Gennaro Righelli, girato anche nelle versioni francese e tedesca. Il film inaugurò anche quella che sarebbe divenuta una specificità della nostra cinematografia d'anteguerra: incentrare la trama su alcune canzoni e su noti cantanti come interpreti. Interi film, con storie esilissime, furono girati esclusivamente per fare cassetta sfruttando la popolarità del cantante in voga.

Il cinema si nutrì e fu veicolo della musica leggera del tempo. Film come *Gli uomini che mascalzoni*, 1932, di Mario Camerini, o *Vivere!*, 1937, di Guido Brignone, e altri analoghi, mandarono in visibilio le platee. Protagonisti e mattatori delle pellicole erano grandi voci dell'opera, quali Tito Schipa o Beniamino Gigli, e della canzonettistica, come l'affascinante, Alberto Rabagliati (22 film, in Italia e Usa, dagli anni Trenta fino ai Sessanta, con registi del calibro di Lattuada, Bragaglia, Soldati, Mankiewicz, Germi, D. Risi).

Un gusto, nel complesso un po' *trash*, ma che corrisponde a una corda che vibra nel pubblico italiano. Quei film degli anni Trenta furono, infatti, un'anticipazione del filone – il cosiddetto “musicarello” - che, a partire dagli anni Sessanta, ha imperversato nell'Italia del miracolo economico. E' quello della cinematografia gorgheggiante dei vari Gianni Morandi, Little Tony, Adriano Celentano, Bobby Solo, Massimo Ranieri, fino alle pellicole partenopee di “caschetto d'oro”, Nino D'Angelo, degli anni Ottanta.

Il musicarello degli anni Trenta-Quaranta si inaridì durante il conflitto 1939-1945. Poi persa la guerra, la voglia di cantare passò del tutto. La cinematografia italiana, mise da parte canzoni e telefoni bianchi, si vestì di stracci e scelse le rovine delle città bombardate come scenario. Nasceva così il “neorealismo”, creazione tutta italiana, che si nutrì di squallore e sentimenti

intensi. Tutte cose che costavano poco. Il modo migliore di fare di necessità virtù: girare film suggestivi senza soldi. Di qui, anche l'uso di interpreti non professionisti, i cosiddetti "attori della strada".

Anche la musica si adattò ai film e ai tempi. Così, affiancando immagine povere e realistiche, i suoni si fecero discreti e aspri. Un critico dell'epoca, Fernando Ludovico Lunghi, disse a proposito del nuovo stile musicale cinematografico: "*La parola stile potrebbe sembrare forse troppo impegnativa. Ma è certo che il film neorealista vuole la sua musica*"⁵⁷. Questa nuova espressione si realizzò inserendo nella colonna sonora materiali extramusicali (rumori) e musica preesistente (folk) allo scopo di dare alle immagini un sovrappiù di "realismo".

Non è quindi un caso che tra i maggiori coadiutori musicali dei registi neorealisti sia emerso Goffredo Petrassi, celebre musicista classico, ma aggiornato ed esperto dei nuovi suoni degli spartiti contemporanei.

Petrassi ebbe un feeling particolare con Giuseppe De Santis, il regista di *Riso amaro*, 1949, e di *Non c'è pace tra gli ulivi*, 1950. Scrisse la musica per entrambe le pellicole utilizzando canti popolari, jazz e canzoni alla moda. Altrettanti ingredienti per dare "realtà" alle scene. Negli anni successivi, ormai psicologicamente lontani dalle ferite della guerra e dall'estetica avvilita del neorealismo, Petrassi collaborò, sempre in modo originale, con Pietro Nelli, *La pattuglia sperduta* (1954) e Valerio Zurlini, *Cronaca familiare* (1963).

Un altro notevole interprete del neorealismo musicale fu Renzo Rossellini. E' stato il compositore preferito del fratello, il regista Roberto, e musicò per lui *Roma città aperta*, 1945, *Paisà*, 1946, *Germania anno zero*, 1948, *Stromboli, terra di Dio*, 1949.

⁵⁷ Riportato da G. Rondolino, *op.cit*, pag 101

Alessandro Cicognini fece invece coppia con Vittorio De Sica e Cesare Zavattini, un duo regista-sceneggiatore che ebbe un parte fondamentale nel cinema italiano tra il 1944 e il 1955. Cicognini scrisse gli spartiti di *Sciuscià*, 1946, *Ladri di biciclette*, 1948, *Umberto D*, 1951, *Il tetto*, 1955.

Tanto Rossellini che Cicognini si accordarono allo stile dei loro registi. Il duro neorealismo di Roberto Rossellini trovò nel fratello un interprete molto sorvegliato che spogliò la propria musica di ogni melodismo e fece un uso ripetuto e consapevole del silenzio. Il neorealismo intimistico di De Sica fu invece perfettamente accompagnato dalla vena tardoromantica e crepuscolare di Cicognini, il quale si avvale invece della melodia per commuovere lo spettatore all'unisono con la malinconia delle storie zavattiniane.

Quella neorealistica fu una stagione di media lunghezza. A metà degli anni Cinquanta era esaurita. Gli stilemi pauperistico-drammatici furono sostituiti da una cinematografia più lieta, anche se amara, sarcastica e fustigatrice dei vezzi italici. Era venuto il turno della "commedia all'italiana" che - col neorealismo- dette il maggiore contributo propriamente italiano alla cinematografia internazionale.

La nuova generazione di musicisti per il cinema conquista la ribalta negli anni Cinquanta- Sessanta.

Il più anziano, Francesco A. Lavagnino (1909-1987), era un concertista di musica classica che a più di 40 anni dette una svolta alla propria vita legandola al cinema. Scrisse oltre 200 colonne sonore per pellicole di genere diversissimo. Fu tra i primi italiani a collaborare con produzioni e registi stranieri, quali i francesi René Clément e Christian-Jacque e gli americani Henry Hathaway e Orson Welles.

Con Wells firmò *Othello*, 1952, scrivendo uno spartito in cui l'uso volutamente retorico della musica esaltava il clima metafisico

della pellicola girata, un po' follemente, in Marocco, Crimea, sulle rive del Dniestr, a Venezia, Roma e Parigi. Tra il film italiani musicati da Lavagnino, i simil-documentari (lungometraggi) in voga in quegli anni, *Magia verde*, 1954, *Continente perduto*, 1955 (di Carlo Lizzani), *L'impero del sole*, 1956, *L'ultimo paradiso*, 1957, *La muraglia cinese*, 1958, *Calypso*, 1959.

Mario Nascimbene (1913-2002) era allievo di Ildebrando Pizzetti che – come si ricorderà - fu il primo musicista “alto” a collaborare col cinema in *Cabiria* (cfr 2.6). Nascimbene ha scritto le partiture per 300 film. Fu un grande sperimentatore e creò combinazioni sonore non meno avveniristiche di quelle dei musicisti più spericolati d'Europa e America.

Usò nuove sonorità ottenute con macchine per scrivere, incudini, catene, piastre metalliche, ticchettii di orologi. Creò, con un ingegnere del suono, Gianni Mazzarini, il “Mixerama”, una consolle con tutti i suoni sopra citati e vari altri. Per una pellicola inglese del 1966, *Un milione di anni fa*, di ambientazione preistorica usò il suo “Mixerama” riuscendo a ottenere più di sessanta effetti sonori solo per il tempo di scorrimento dei titoli di testa. Per lo stesso film, con un lascito che è poi valso per tutte le pellicole del genere cavernicolo, creò degli effetti sonori per i dinosauri di solenne primitività. Per le danze di guerra degli ominidi, Nascimbene usò un percussionista di collana di castagne, tre suonatori di pietre solisti, un suonatore di mascella d'asino e un solista di “rastyrophon”, nome pomposo inventato dal maestro buontempone per un comune rastrello da giardino.

Carlo Rustichelli (1916-2004) lavorò molto con Pietro Germi ed ebbe due nomination all'Oscar, per *Divorzio all'italiana*, 1961, di Germi e per *Le quattro giornate di Napoli*, 1962, di Nanni Loy. Fu lui a musicare *L'armata Brancaleone*, 1966, di Mario Monicelli.

Celeberrimo, anche per l'attività della sua personale orchestra e le numerose apparizioni tv (oltreché per qualche

vicenda sentimentale), è stato Armando Trovajoli, oggi novantunenne. Romano, è l'autore del più moderno inno alla Capitale, *Roma nun fa la stupida stasera*, canzonetta composta per la commedia musicale *Rugantino*.

Trovajoli non è solo un compositore, ma un musicista jazz di prim'ordine. Ha suonato con Miles Davis, Louis Armstrong, Duke Ellington, Chet Baker e Django Reinhardt. Tutto in lui, a cominciare dalla duttilità, lo portava all'incontro col cinema. Questo avvenne nel modo più casuale.

Un giorno incontrò il regista Alberto Lattuada in Piazza di Spagna. “Era disperato –raccontò Trovajoli-. Mi disse: <Devo consegnare un film a De Laurentiis fra due giorni e mi manca ancora il numero musicale centrale. Aiutami!>. In 24 ore gli scrissi quella str...zta del *Negro zumbon*, lui ci girò la scena con la Mangano e De Laurentiis ci fece pure i soldi perché la canzone andò in classifica anche in America”⁵⁸. Il film di *Negro zumbon* era *Anna*, 1951. De Laurentiis, entusiasta, chiese a Trovajoli un'altra canzone da tenersi di riserva per qualche altri film. Il Maestro però gli rispose picche. “Io non scrivo canzoni –disse al produttore napoletano marito di Silvana Mangano-. Se vuoi ti scrivo una colonna sonora”⁵⁹.

Fu così che Trovajoli si dette al cinema. Si ispirava al magistero di Lavagnino. Per dieci anni fece film di serie B. Poi, nel 1960, De Sica gli affidò la partitura de *La ciociara* e Trovajoli divenne il più noto musicista per film degli anni Sessanta. In tutte le sue pellicole fece un uso enorme del jazz che era la “sua” forma di espressione musicale.

⁵⁸ P. Fazzini, *Visioni sonore. Viaggio tra i compositori italiani per il cinema, unmondoaparte*, Roma, 2006, pag 14

⁵⁹ *Ibidem*, pag 15

Altri grandi nomi della musica italiana da film tra gli anni Cinquanta e Settanta, la cui fama attraversò i confini, sono quelli di Piero Umiliani (*Soliti ignoti*, 1958, Mario Monicelli), Roman Vlad (*Domenica d'agosto*, 1950, Luciano Emmer), Mario Zafred (*Achtung banditi*, 1952, Lizzani), Franco Mannino (tra l'altro, tre film di Luchino Visconti, *Bellissima* , 1951, *Morte a Venezia*, 1971, *L'innocente*, 1976 e *La provinciale*, 1952, di Mario Soldati).

Questo enorme lavoro musicale non è andato perduto come invece spesso succede con i successi effimeri della musica leggera. Negli ultimi anni infatti l'industria cinematografica e discografica hanno rilanciato musiche e colonne sonore, tanto che oggi sono note anche alle generazioni più giovani. Molta della musica da cinema prodotta nei decenni che vanno da i primi Cinquanta alla fine dei Settanta è stata ristampata, insieme alle colonne sonore dei *movies* televisivi più popolari: serial polizieschi, telenovele, etc. In queste ristampe c'è poca selezione, è al cento per cento business, ma preserva dalla dimenticanza molta musica eccellente e, sapendo scegliere, c'è molto da imparare e da godere.

E' impressionante constatare quanta più musica da film si componesse fino agli anni Ottanta rispetto ad oggi.

Il fatto è che, nei decenni passati, si producevano in Italia circa quattrocento film l'anno, mentre oggi se ne producono, si e no, cento. Anche il numero delle sale si è drasticamente ridotto. L'industria del cinema è ridotta ai minimi termini e la creatività ne ha fortemente resistito.

Di qui, la cinematografia minimalista italiana, girata in modo elementare e nella massima semplicità. Una modestia che rispecchia i pochi denari che circolano nella odierna cinematografia. Si è arrivati – ha notato il giovane critico, Paolo Fazzini- a girare film in un appartamento con dialoghi tra due

persone!⁶⁰ Queste pellicole di inenarrabile noia, continua sperimentazione, insuperata modestia, perfettamente sconosciute in Italia -dove non sono mai entrate nelle classifiche di spettatori e incassi- hanno tuttavia trovato un mercato straordinario dalla Corea, all'Arabia Saudita, ai Paesi dell'Est (il nostro modo di ricambiarli per le "pizze" che loro mandano a noi), al Giappone.

Questa enorme e inedita diffusione ai quattro venti del cinema italiano attuale spiega perché molti, all'estero, citino nomi di nostri registi e attori o canticchino musiche composte da connazionali che in Italia nessuno -o pochissimi addetti al raro e all'insolito- conoscono. Emblematica, in questo senso, la cinematografia di Quentin Tarantino.

Questo regista "antiquario" Usa produce film ricchi di citazioni inedite, tratte anche dal cinema italiano, e costruisce le sue pellicole con cumuli di spezzoni di film e musiche altrui. La sua, e consimili attività, hanno fatto così scoprire ai cinefili italiani, registi quali Antonio Margheriti, Mario Bava, Riccardo Freda, Fernando Di Leo, Umberto Lenzi, Lucio Fulci, per citare i più noti di questi *cult-movie* nostrani.

Stessa fama e analoghe propagazioni valgono per le musiche contenute nei filmetti italiani che circolano tra Est, Mediterraneo ed estremo oriente. Il più delle volte non sono spartiti originali, ma musiche raccolte qua e là nel repertorio canzonettistico e folcloristico nazionale. Ebbene queste musiche, ascoltate casualmente da cineasti curiosi di ogni angolo del mondo, senza alcuna protezione di diritto d'autore, figlie apparentemente di nessuno, sono spesso incluse nei film del circuito internazionale di prestigio. Accade nelle opere di Tarantino ma anche di altri, come - ci ricorda ancora Fazzini- nel recente *Ocean's twelve* di Steven Soderbergh, dove si può ascoltare Ornella Vanoni che canta

⁶⁰ P. Fazzini, op. cit, pag 16

L'appuntamento o la melodia *Crepuscolo di mare* di Piero Umiliani

61.

Chiudiamo questa rassegna di musica e musicisti per film, citando alcuni dei principali esponenti della nuova generazione di compositori.

E' chiaro che, data la situazione attuale del nostro cinema così avvilentemente artigianale, la maggiore parte di essi lavora, oggi, per produzioni estere. Fino agli Settanta e parte degli Ottanta avevano invece composto anche per film italiani, tanto per produzioni di rilievo che per il cinema d'essai. Ora, se li troviamo ancora nel cartellone nazionale, è solo per i film meglio girati - e più di cassetta- gli unici che entrano nelle classifiche: il filone natalizio dei Boldi e De Sica, i film di Verdone, dei fratelli Vanzina e Taviani, Dario Argento, ecc.

Con Carlo Verdone ha particolarmente lavorato Fabio Liberatori, ex membro degli "Stadio", Premio Speciale della Giuria al Festival del cinema di Annecy, 1992. Liberatori ha musicato tredici film di Verdone che se non sono tutti, siamo lì. Ha cominciato con *Borotalco* del 1982 per finire con *Il mio miglior nemico* (2006).

Il più noto dei "nuovi musicisti" -anche per la cronaca rosa di un suo presunto flirt con l'ex ministra del Pd, Giovanna Melandri- è Nicola Piovani, sessantaduenne. Potrebbe senz'altro essere considerato l'erede di Ennio Morricone - di gran lunga il più celebre dei viventi tra i musicisti italiani per cinema - se Morricone avesse passato il testimone, il che non è.

Al pari di Morricone e Trovajoli, Piovani è romano. Non ha però seguito, come gli altri due, i filoni più popolari della cinematografia anni Settanta, come western, thriller e polizieschi. Ha scritto invece per film più "impegnati" e registi vicini alla

⁶¹ P. Fazzini, op. cit. pag 17

sinistra politica e intellettuale: i fratelli Taviani (*La notte di San Lorenzo, Kaos, Good Morning Babilonia, Il sole anche di notte*), Marco Bellocchio (*Nel nome del padre, Sbatti il mostro in prima pagina, Marcia trionfale*). Con Federico Fellini ha collaborato in *Ginger e Fred* (1985). Con le musiche di *La vita è bella*, 1997, di Roberto Benigni, ha conquistato l'Oscar nel 1999.

Ha al suo attivo 130 colonne sonore, nonostante svolga anche una notevole attività di concertista. Gira, infatti, l'Europa con la "Compagnia della Luna" fondata con Vincenzo Cerami (lo scrittore, oggi "ministro ombra della Cultura" del Partito democratico), suonando il pianoforte e dirigendo l'orchestra. Ventenne o poco più fu arrangiatore del cantautore, Fabrizio De André, in due suoi album.

Noti, soprattutto per la loro passata attività di cantautori, spesso in televisione negli anni Sessanta e Settanta, sono il veneziano, Pino Donaggio, e Nico Fidenco (altro romano). Donaggio, che in un Festival di Sanremo lanciò la sua famosissima *Come sinfonia* (1961) e scrisse *Io che non vivo* (ripresa da Elvis Presley, divenne un successo mondiale), entrò nel cinema poco più che trentenne. Ha spesso collaborato con Brian De Palma, (*Carrie*, 1976; *Omicidio a luci rosse*, 1984; *Doppia personalità*, 1994) dopo la morte di Bernard Hermann, musicista preferito del regista statunitense come lo era già stato di Hitchcock (cfr. 3.7).

In trent'anni Donaggio ha scritto circa 130 partiture, alternando film americani e simil-americani (con Terence Hill come attore: *Botte di Natale*, 1994) e pellicole d'essai nostrane, compreso un hard firmato da Tinto Brass (*Così fan tutte*, 1992).

Nel genere hardcore si è invece addirittura specializzato Fidenco. Il primo film "spinto" che ha musicato, fu *La strana legge del Dr Menga*, 1971. Poi, alla rinfusa, *La ragazzina, Sesso nero, Caldo profumo di vergine, Labbra vogliose, Porno holocaust, Stretta e bagnata*, e altre cose così. In tutti i casi, la musica di Fidenco è

molto più bella del film che la incorpora (è il caso di dirlo). Per la tv, ha scritto la partitura di *La scalata* di V. Sindoni.

Per concludere, solo i nomi di Giorgio Gaslini (*La notte*, 1961, di M. Antonioni; *La colonna infame*, 1972 di N. Risi; *Profondo rosso*, 1975, di Dario Argento), Teo Usuelli (più noto per le musiche televisive che per quelle per film), Claudio Simonetti (diviso tra tv e cinema e più volte collaboratore dei *noir* di Dario Argento), Franco Micalizzi “autore” prediletto di tre cineasti: B. Corbucci (quattro film), U. Lenzi (undici film), E.B. Clucher (in realtà, Enzo Barboni) per il quale ha musicato quattro film, tra cui il popolare, *Lo chiamavano Trinità*, 1971.

Chiunque vada al cinema , e lo faccio con un po’ di attenzione, avrà notato che non si è neppure accennato ad alcuni celeberrimi compositori cinematografici, sul tipo di Nino Rota, per intenderci. Non è una dimenticanza e ne parliamo subito. Ho voluto solo isolare un gruppo di musicisti i quali hanno fatto “coppia” stabile con determinati registi, musicando la maggiore parte delle loro opere. Questa più stretta collaborazione non è affatto un’eccezione. Ma resta un fenomeno meritevole di essere segnalato e trattato a parte.

3.11 *Le “coppie” regista-musicista, in Italia e altrove*

Talvolta nella letteratura, più spesso nello spettacolo, alcuni autori si associano e firmano insieme l’opera. In genere sono “coppie”, ma esistono anche sodalizi più vasti, dal trio ai quartetti (è accaduto per alcune canzoni di successo)

Una rinomata coppia letteraria italiana sono stati Fruttero e Lucentini. Hanno scritto numerosi romanzi a quattro mani, senza che si potessero distinguere quelle dell’uno da quelle dell’altro, e tale fu la loro simbiosi che finirono per somigliarsi fisicamente.

Nel teatro leggero e nella commedia musicale le coppie sono tuttora frequenti. Sulla bocca di tutti, nonostante siano passati lustri dai loro anni d'oro, sono ancora i binomi, Garinei & Giovannini o Castellano & Pipolo. Queste alleanze artistiche si spiegano, molto semplicemente, col dato di fatto che due teste sono il doppio di una e che doppie sono anche le idee che possono scaturire dal lavoro in coppia. Moltiplicare la fantasia è un grande atout per romanzieri e sceneggiatori.

Diverso è nel cinema (o nel teatro e nel teatro dell'Opera) dove si sono, storicamente, creati due generi di coppie maggiori: regista-attore e regista- musicista; oltre a varianti minori: regista-sceneggiatore; regista- direttore della fotografia; regista-scenografo e/o costumista, ecc.

La coppia cinematografica –tanto quella regista-attore, quanto quella regista-compositore- non è basata sulla produzione del maggior numero di idee (per poi selezionare le migliori) come quella letteraria. Il suo fondamento è l'affinità nel sentire. Detto in altro modo: il regista non ha bisogno di un contributo di idee dall'interprete o dal compositore per strutturare il film. Lui ha già –in qualche parte di sé stesso, cervello, cuore, precordi, ecc- un' idea precisa di ciò che vuole. Precisa, però, non significa chiara. La sua percezione, anzi, può essere perfino confusa. E qui, interviene il "socio", attore o musicista.

Compito dell'interprete è, infatti, quello di rendere evidente ciò che l'altro si limita a sentire. Se l'attore reciterà la parte in modo abile e soddisfacente, il regista "riconoscerà" nell'interpretazione esattamente quella che si aspettava di realizzare. Lo stesso vale per la musica. Il regista non sa quale sia la nota giusta per colorare l'immagine. Ne intuisce però il colore. Toccherà al musicista trovare la nota. Quella e quella sola che, corrispondendo all'intuizione del regista, sarà da lui

immediatamente riconosciuta. Queste agnizioni – quando avvengono – sono altrettanti piccoli e, talvolta, grandi “miracoli”.

Non c'è da meravigliarsi perciò che se dall'incontro tra due persone nasce una simile concordia stimolatrice delle reciproche creatività esse tendano poi a stringere un sodalizio artistico.

Tale è il comune denominatore di tutte le coppie cinemusicali del dopoguerra di cui ci accingiamo (brevemente) a parlare.

Per ciò che riguarda la collaborazione, negli anni del neorealismo, tra Alessandro Cicognini e Vittorio De Sica (e il suo sceneggiatore Cesare Zavattini), della coppia fraterna Renzo e Roberto Rossellini, del sodalizio Goffredo Petrassi- Giuseppe De Santis, basterà quello che ne abbiamo già detto (cfr. 3.10).

Non c'è neanche molto da aggiungere sul duo Pietro Germi e il Maestro Carlo Rustichelli (ibidem). Rustichelli, che ha avuto una vita professionale lunghissima –nato nel 1916, è morto nel 2004 e fu attivo fino all'ultimo- seppe accompagnare la vena popolare e severa di Germi nei suoi film di maggiore rilievo, contribuendo senz'altro al loro successo: *In nome della legge* (1949), *Il cammino della speranza* (1950), *Il ferroviere* (1956), *L'uomo di paglia* (1958), *Divorzio all'italiana* (1961).

Giusto un cenno alla collaborazione tra l'oggi ottantaseienne Lizzani e il maestro triestino Mario Zafred (1922-1967), limitato a due film, *Achtung banditi*, 1952 e *Cronache di poveri amanti*, 1954. Fu un sodalizio breve, ma di tale intensità da farli considerare “coppia”: nessuno dei due, infatti, fece poi meglio con altri, quanto a fusione immagini-musica. Zafred che era compositore e concertista, allievo di Gianfrancesco Malipiero e di I. Pizzetti, aveva il talento del rigore. La sua fu una musica per sottrazione. Esemplare in *Achtung banditi* la rielaborazione di uno dei più noti canti partigiani.

Ma adesso nuove coppie urgono.

Il romagnolo Federico Fellini trovò la sua anima gemella nel milanese Nino Rota (1911-1979). Rota era un figlio d'arte. La madre era infatti una pianista da tournée e affidò l'educazione musicale del figlio prima a Ildebrando Pizzetti , poi ad Alfredo Casella.

L'amicizia tra Rota e Fellini è durata trent'anni. Insieme, hanno fatto nientemeno che sedici film, Federico davanti alla cinepresa, Nino alla consolle: dallo *Sceicco bianco*, 1952, a *Prova d'orchestra*, 1978, (Rota morì poco dopo averne curato la colonna sonora). Il contributo del Maestro a definire l'atmosfera irreale del nostalgico mondo felliniano è stato così determinante che ci sembra impossibile immaginare un clown o un circo dei suoi film senza il sottofondo languoroso delle musiche rotiane. Anche l'ironia di Fellini è perfettamente sottolineata dalle inimitabili "svirgolate" che Rota dissemina con sapienza e senza mai strafare nelle sue partiture.

Rota vinse un Oscar, con annesso patema d'animo. La sua musica per *Il Padrino*, 1972, di Francis Ford Coppola, era stata segnalata. Ma l'Oscar non gli fu assegnato perché aveva usato in parte le stesse composizioni preparate per *Fortunello*, un film di Eduardo De Filippo. La delusione fu enorme e il motivo dell'esclusione contestato con diversi argomenti. Ma non ci fu nulla da fare. Però invece di perdersi in chiacchiere, Rota si buttò a capofitto nel lavoro e due anni dopo ebbe di nuovo la nomination per la colonna sonora de *Il Padrino. Parte seconda*. Il premio stavolta non gli sfuggì.

Altra grande coppia fu quella creata da Michelangelo Antonioni e Giovanni Fusco (1922-1987). Fusco ebbe il problema di seguire l'andamento lento e denso di sottintesi dei film michelangioleschi. Lo risolse depurando la colonna sonora, accompagnando col silenzio le immagini spesso immobili o gli atteggiamenti smarriti e meditabondi degli interpreti. L'effetto è

quello di un rigore musicale assoluto che –rovescio della medaglia– non ha però contribuito alla popolarità né delle partiture, né del suo autore. Inoltre, la collaborazione aggiuntiva di Vittorio Gelmetti, pupillo di Fusco, e della sua musica elettronica non hanno certo giovato ad avvicinare le colonne sonore al grande pubblico.

Fusco, ha musicato tutta l'opera di Antonioni, da *Cronaca di un amore* (1950) a *Deserto Rosso* (1964), passando per *I vinti* (1952), *La signora senza camelie* (1953), *Il grido* (1957), *L'avventura* (1960), *L'eclisse* (1962). Successivamente, Fusco ha collaborato con un simil-Antonioni francese –Alain Resnais–, per il quale ha scritto l'accompagnamento musicale di *Hiroshima, mon amour* (1959) e de *La guerra è finita* (1967).

Quando si conobbero, Franco Mannino (1922-2005) era già un compositore affermato e Luchino Visconti una promessa. Mannino musicò uno dei primi film del quasi esordiente, *Bellissima* (1951). Poi si persero di vista. Anni dopo, Visconti fu incaricato dal Teatro alla Scala di allestire un'opera – *Mario il Mago* tratto dalla racconto di Thomas Mann– del Maestro Mannino. Questo avveniva nel 1956. Da allora, i due non si sono più lasciati.

Mannino era diplomato in pianoforte e di professione faceva il concertista e compositore. Già verso la fine degli anni Quaranta si era avvicinato alla musica per cinema. Aveva scritto le partiture, oltre che di *Bellissima*, per *Domani è un altro giorno*, 1951, di L. Moguy, *La provinciale*, 1952, di M. Soldati, *Il tesoro dell'Africa*, 1953, di J. Houston e *Il sole negli occhi*, 1953, di A. Pietrangeli. Poi si dedicò a Visconti, più o meno in esclusiva. Gli musicò tutti i film della sua stagione più feconda, quella degli anni Settanta: *Morte a Venezia*, *Ludwig*, *Gruppo di famiglia con un interno*, *L'innocente*.

Mentre nelle “coppie” finora esaminate, la notorietà del regista supera quella del musicista per quanto popolare esso sia, nel duo Ennio Morricone (n. 1928)- Sergio Leone (1929-1989) la

fama è perfettamente condivisa. Il Maestro Morricone è una leggenda alla pari col papà del “Western all’italiana”, poi degenerato , con i poco scrupolosi imitatori, nel “western all’amatriciana”.

Di Morricone abbiamo sentito dalla sua –per così dire- viva voce di come sia stato indotto a usare l’armonica a bocca in *C’era una volta il West* (vedi 3.9). Ma questo è quasi nulla rispetto alla fantasia strumentale usata dal Maestro per accompagnare la cinematografia ironica, brutale, picaresca e sopra le righe di Leone. Morricone inventò suoni insoliti utilizzando campane, la frusta, il fischio, l’incudine, la zampogna, l’argilofono (di questo strumento parla Morricone in un’intervista. Chi scrive però non sa di che si tratti, per quanto ricerche abbia fatto) e molto altro ancora. “*Ho sempre creduto –ha infatti detto- che uno dei mezzi più importanti del compositore cinematografico fosse l’invenzione timbrica*” ⁶².

Morricone è stato allievo di Goffredo Petrassi nel Conservatorio romano di Santa Cecilia. Tra gli strumenti in cui si è diplomato, la tromba. Dopo il diploma, Petrassi gli disse: “Non prendere impegni per due anni. Vedrai che ti accadrà qualcosa di buono”. Morricone seguì il consiglio ma i due anni passarono senza che accadesse nulla, né Petrassi si fece mai vivo. Allora, povero in canna, Morricone chiese aiuto a un amico e così si avvicinò al cinema. “Ancora mi chiedo che cosa volesse dire Petrassi con quei due anni”, commentò decenni dopo ⁶³.

Prima di lavorare per il cinema, Morricone – che aveva un piccolo contratto con la casa discografica RCA italiana- contribuì, con brani e arrangiamenti, al successo dei primi cantautori degli anni Cinquanta e Sessanta: Paul Anka, Gino Paoli, Gianni Morandi, Dalida, Gianni Meccia.

⁶² E. Morricone e S. Miceli, *op. cit*, pag 165

⁶³ E. Morricone e S. Miceli, *op. cit*, pag 467

Scrisse la sua prima colonna sonora per *Il Federale*, 1961, di Luciano Salce. Il successo arrivò con la serie western di Leone, da *Per un pugno di dollari* del 1964 a *Giù la testa* del 1971 oltre alla fluviale gangster story, *C'era una volta in America* del 1974.

Il rapporto con Leone fu fraterno, diretto e spregiudicato soprattutto da parte del regista, uomo aperto e compagno. Morricone, al contrario, è un timido-orgoglioso, decisamente riservato. Ma si lasciò travolgere volentieri dall'altro. Per capire il rapporto (e anche i caratteri dei due) sentiamo questo racconto di Morricone: “In *<Per un pugno di dollari>*, Leone voleva inserire il *<Deguella>*, un brano di tromba, pieno di fioriture, che aveva ascoltato nel film *<Un dollaro d'onore>* (*Rio Bravo* di H.Hawks, 1959, ndr). Io minacciai di lasciare il film perché non potevo accettare che in una scena importante del film ci fosse una musica altrui (illuminante sul carattere del Maestro, il quale non tollerava neanche che le musiche per cinema da lui composte fossero arrangiate e dirette da altri. Doveva fare tutto da sé, caso più unico che raro. Ndr) Leone cedette, chiedendomi però di scrivere un pezzo che sembrasse il *<Deguella>*. Costretto a fare una specie di imitazione, per una forma di rivalsa, presi un tema che avevo già scritto e utilizzato anni prima *<I drammi marini>* di o'Neill, mettendoci la tromba e mettendoci i melismi tipici della musica messicana. Più tardi confessai a Leone la verità e, da allora, volle sempre dei miei pezzi preesistenti, ma soprattutto già rifiutati da altri. Era diventato un vezzo. Mi diceva: *<Che ha scartato quel fesso di ...? Questo? E' bellissimo!>*. Ed era fatta”⁶⁴.

Morricone scrisse anche la musica per *Ucellacci e Ucellini*, 1966, di P.P.Pasolini. L'incontro con lo scrittore-regista fu, nel suo genere, perfetto. Pasolini aveva in testa della musiche colte tipo brani di Bach che aveva usato per *Accattone* (1961) o musiche di

⁶⁴ E. Morricone e S. Miceli, op. cit, pag. 198

Mozart, Webern, Prokofiev come ne *Il Vangelo di San Matteo* (1964). Chiese al Maestro di sceglierne alcune e adattarle al film. Morricone replicò (e ormai, capito il tipo, la risposta non stupisce): *“Lei ha sbagliato a chiamare me. Io sono uno che scrive le musiche, non uno che le rifà”*. Pasolini lo guardò, capì com’era fatto e disse: *“Faccia lei, scriva quello che vuole”*. E così fu. *“Non ho mai trovato uno che mi dicesse: <Faccia quel che vuole> -raccontò poi Morricone- , questa frase mi ha disarmato, e proprio dopo quella prova di gentilezza e rispetto per me, ho fatto esattamente quello che voleva lui”* ⁶⁵. E’ il rapporto di fiducia che crea la coppia. *“Io non lavoro – ha detto ancora Morricone - con i registi di cui non sento la fiducia, perché non voglio soffrire ... Se si riesce a diventare amici (si riferiva al suo rapporto con Leone, ndr), si parla meglio, si discute meglio”* ⁶⁶.

Nel suo eccezionale cursus, Morricone, ha vinto lo scorso anno il Premio Oscar alla carriera; il Leone d’oro, sempre alla carriera, della Mostra di Venezia, nel 1995; ha avuto quattro nomination all’Oscar; cinque Nastri d’Argento; sei Premi Donatello.

Prima di concludere il tema delle “coppie” e con esso la storia della musica per cinema, una breve lista dei grandi sodalizi fuori d’Italia, nella cinematografia internazionale. Riporto questa piccola lista perché, venuta da sé nel corso delle ricerche, mi sembra uno spreco trascurarla e può tornare utile a chi legge.

Abbiamo già detto della stretta collaborazione e tra i due grandi hollywoodiani, Bernard Hermann e Alfred Hitchcock, e dei numerosi film fatti insieme in perfetta compenetrazione tra suspense e musica, (cfr. 3.7).

Altra celebre “coppia” , è quella formata dal regista Blake Edwards e Henry Mancini. Di Mancini è il motivo continuamente

⁶⁵ E. Morricone e S. Miceli, *op cit*, pag. 483

⁶⁶ *Ibidem*, pag 250

ripetuto –una specie di sinonimo musicale del camminare di soppiatto- della serie edwardsiana della *Pantera rosa*. Sue anche le musiche di altri noti film del regista di Tulsa (Oklahoma), quali *Colazione da Tiffany*, 1961, e *I giorni del vino e delle rose*, 1962.

Stephen Spielberg, specialista dei film fantascientifici o di avventure al limite dell'inverosimile, ha trovato la sua anima gemella in John Williams, considerato l'erede di Max Steiner (vedi 3.5) per la sontuosa spettacolarità dei suoi spartiti. Williams è l'autore delle musiche per *Lo squalo* (1975) *Incontri ravvicinati del terzo tipo* (1977) *1941: allarme a Hollywood* (1979), *I predatori dell'arca perduta* (1980). Williams ha scritto anche per G. Lucas (sodale di Spielberg): *Guerre stellari* (1977).

Per concludere, una “coppia” europea amata dal grande pubblico, per le romantiche figure dei loro film e per le musiche che li avvolgono di un sovrappiù di poesia. E' quella formata dal regista inglese David Lean e dal compositore francese Maurice Jarre. Jarre è l'autore dell'intera partitura del *Dottor Zivago*, 1966, che Lean trasse dal romanzo di Boris Pasternak, di cui la perla è la commovente, orecchiabilissima e dunque superpopolare “Chanson de Lara”. Anche le musiche del precedente film di Lean, *Lawrence d'Arabia*, 1962, e quella del molto più tardo *Passaggio in India*, 1984, sono del maestro francese, oggi ottantaquattrenne. Per ognuna delle tre colonne sonore, Jarre ha vinto il premio Oscar per la musica.

CAPITOLO IV

FUNZIONE DEI “SUONI MUSICALI” NEL CINEMA

4.1 *Un modo diverso di guardare alla musica nel film*

Abbiamo già anticipato (vedi 3.6) come a un certo punto si sia sentita la necessità di guardare “più da dentro” il ruolo ricoperto dalla musica nel cinema, di approfondire l'intero spettro di funzioni che la colonna sonora svolge nel corso del film.

A ogni immagine, a ogni scena si affianca in effetti un suono (o anche un silenzio significativo) . Lo stimolo per lo spettatore è dunque doppio: visivo e auditivo. Il rapporto tra i due stimoli è l'oggetto di questa “scienza nuova” che potremmo chiamare “semantica musicale”. Il suono ha relazioni diverse e complesse con l'immagine. Può completarla, sottolinearla, farle da contrappunto (ossia contraddirla, come farebbe una nota agghiacciante di fronte alla scena di un signore pacificamente disteso sulla spiaggia ad abbronzarsi), darle una dimensione storica (il suono di un valzer per indicare che siamo ai tempi imperial-regi di Francesco Giuseppe) o geografica (tam tam africani; ghirigoro di arpa viennese come nel *Terzo uomo*, 1949, di Carol Reed, ambientato, appunto, a Vienna), ecc.

L'analisi di queste possibili relazioni tra colonna sonora e colonna visiva ha occupato a partire dal secondo dopoguerra un numero sempre crescente di studiosi: teorici musicali, musicisti veri e propri, critici cinematografici e cineasti puri. Tutti hanno cercato di catalogare le varianti, potenzialmente infinite, di queste connessioni, in un numero limitato di categorie in grado però di ricomprendere tutti gli intrecci tra immagine-suono. Ne sono nate

delle astrazioni sistematiche che hanno dato una struttura teorica alla musica nel cinema. Quasi una scienza a sé.

Il primo a battere la nuova strada è stato, come abbiamo visto, il musicista americano Aaron Copland col noto articolo sul “New York Times” del novembre 1949 (cfr. 3.6). Copland sintetizzò in cinque proposizioni il ruolo che la musica cinematografica aveva svolto fino ad allora dopo, all’incirca, vent’anni di sonoro. Un’ analoga teorizzazione –della quale abbiamo egualmente parlato (ibidem)- fece molto più tardi –negli anni Ottanta- Claudia Gorbman (cfr 3.5).

A partire dagli anni Sessanta, le analisi strutturalistiche applicate alla musica da film si moltiplicarono, affinando (e complicando) di molto le costruzioni teoriche. Anche nel mondo del cinema entrava così un refolo dell’ universale ventata di entusiasmo che, in quegli anni e nei successivi, investì studiosi e università di mezzo mondo –dagli Usa all’Urss- per la semiotica, semantica, strutturalismo, fenomenologia e altri eventuali sistemi interpretativi delle modalità di comunicazione umana.

E’ senz’altro un modo per entrare più “dentro” nelle cose che si analizzano, ma è anche forte il rischio – camminando su questo terreno- di peccare per eccessiva astrattezza, perdersi in circonvoluzioni verbali e, soprattutto, di non farsi capire. Lo dico dopo avere letto un buon numero di pagine dedicate alla semantica musicale. Do, a caso, due esempi tratti da autori di sesso diverso. Mi limito a denunciare il peccato, tacendo i peccatori. Primo: *“In definitiva il contenuto audiovisuale ci appare come un contenuto biforcante, che apre orizzonti di differenziazione e, ad un tempo, di insospettata vicinanza. E’ proprio a questo livello del contenuto audio visuale che si situa la realizzazione di effetti di congruenza sinestesica”*. Secondo: *“Un’ interrogatività lontana dall’ avere definitivamente esaurito le proprie domande. Così come il complessivo universo sonoro filmico, troppo spesso resta lontano,*

nello sguardo-ascolto spettatoriale, da un più consono <volume> attenzionale”. Indipendentemente dalla comprensibilità, ci si chiede se serva, e a cosa, addentrarsi così profondamente in una sfumatura fino a farsi mancare le parole per poterne riferire. “Ciò di cui non si può parlare, si deve tacere” (Wittgenstein).

Uno studioso di cinema di tutto rispetto come Gianni Rondolino, anche quando si è specificamente occupato di musica cinematografica, non ha neppure sfiorato l’argomento semantico. Segno che lo ritiene inessenziale, se non addirittura estraneo, al tema. Tuttavia, i più recenti libri sull’argomento –italiani e no- hanno sempre almeno un capitolo sulla funzione svolta dalla musica nel cinema.

E’ quindi per ragioni di completezza che do conto, sia pure brevemente e a titolo di esempio, di alcune costruzioni teoriche sul ruolo della musica nei film⁶⁷.

4.2 Zofia Lissa

Proprio agli inizi della ventata semantica, una musicologa polacca, Zofia Lissa (1908-1980), scrisse uno degli studi più completi e teoricamente soddisfacenti sull’argomento, *Estetica della musica per film*, del 1964⁶⁸, che uscì l’anno dopo nella traduzione tedesca attraverso la quale il saggio è stato poi internazionalmente conosciuto come era impossibile accadesse se fosse rimasto relegato alla versione originale in lingua polacca.

⁶⁷ Per molti degli elementi contenuti in questo Capitolo IV, vedi: C. Cano, *La musica nel cinema. Musica, immagine, racconto*, Gremese Editore, Roma, 2002

⁶⁸ Z. Lissa, *Aesthetik der Filmmusik*, Henschelverlag, Berlino, 1965. Vedi anche G. Latini, *op. cit.*, pagg. 219- 244

Lissa anatomizza il fenomeno della “musica da film” e separa una “Sfera visiva” da una “Sfera auditiva”, individuando quattro livelli in ciascuna sfera.

I quattro livelli della Sfera Visiva:

- 1) Immagini: le sagome che si muovono sullo schermo, pure entità visive.
- 2) Oggetti rappresentati: le immagini in connessione col mondo circostante, non più solo pure sagome.
- 3) Azione filmica: la comprensione di uomini e cose nelle loro relazioni reciproche; l'intreccio del film.
- 4) I contenuti psichici: ciò che non è visibile, ma si intuisce mano mano che si procede nella storia.

I quattro livelli della Sfera Auditiva:

- 1) Musica
- 2) Rumori
- 3) Parola
- 4) Silenzio

Per Lissa i quattro livelli visivi e auditivi entrano in relazione tra loro in base al seguente schema di reciprocità:

IMMAGINI	MUSICA
OGGETTI RAPPRESENTATI	RUMORI
AZIONE FILMICA	PAROLA
ELEMENTI PSICOLOGICI	SILENZIO

Dunque, secondo lo schema di Lissa, la musica interagisce innanzitutto con l'immagine. Un'ovvietà: è il modo normale di intendere la musica da film.

Poi però viene precisato – e già qui, l'analisi si fa più sottile – che la musica può interagire con gli oggetti rappresentati sullo schermo (per Lissa: “quadro visivo”), come quando si ode un suono di tamburo per sottolineare la figura di un uomo in divisa. Può stringere rapporti con l'azione del film, amplificando il senso dei suoi momenti essenziali (introduzione, scena madre, finale, ecc). Infine, la musica può collegarsi agli elementi psicologici del film. In particolare, può esprimere un moto interiore, molto di più dell'immagine la quale - “esteriore” per definizione- deve limitarsi a suggerire sentimenti ed emozioni.

A partire da questo schema di relazioni tra sfera visiva e auditiva, Zofia Lissa, seleziona 11 specifiche categorie di possibili compiti assolti dalla musica nel suo rapporto con l'immagine:

- 1) Musica come sottolineatura dei movimenti
- 2) Musica come stilizzazione di rumori reali
- 3) Musica come rappresentazione dello spazio descritto
- 4) Musica come rappresentazione del tempo descritto
- 5) Musica come commento del film
- 6) Musica nel suo ruolo naturale
- 7) Musica come mezzo di espressione di vicende psichiche
- 8) Musica come base dell'immedesimazione
- 9) Musica come simbolo
- 10) Musica come anticipazione dei contenuti della trama
- 11) Musica come fattore di unità formale del film

Questa secca elencazione della studiosa polacca pecca troppo di astrattezza, dice poco e, a prima vista, appare sterile. Per non essere prolissa, Zofia Lissa è stata arida.

Per nostra fortuna, un meritorio musicologo inglese, Philip Tagg, –come riferisce Giulio Latini ⁶⁹- ha fornito un'efficace riproposizione della classificazione di Lissa sviluppandone appieno le potenzialità. Il britannico, infatti, innerva le categorie astratte ed esangui della collega con esempi pratici che fanno capire infinitamente meglio quello che la Lissa intendeva esprimere.

Ecco come Tagg⁷⁰, basandosi sugli 11 punti di Zofia Lissa, esemplifica le funzioni possibili della musica nel film (i numeri di Tagg corrispondono a quelli della classificazione di Lissa).

1) *Musica come sottolineatura dei movimenti*: piccolo brano o suono breve, non configurabile come pura musica, per enfatizzare una corsa, un galoppo, il volo, il volteggio, l'ondeggiamento, l'oscillazione, una rotazione, l'accarezzamento, le percosse, l'accoltellamento, il taglio, il tremolio avanti e indietro, velocemente, lentamente, tranquillamente, a sbalzi.

2) *Musica come stilizzazione dei rumori reali*: sottolineare con la musica suoni estranei all'accompagnamento musicale (la pioggia, il vento, il rumore dei passi, degli zoccoli, urla, sospiri, risate, sbattere di porte, colpi violenti, rumori sordi).

3) *Musica come rappresentazione dello spazio e del tempo descritto dal film* (raggruppa i punti 3 e 4 della classificazione di Zofia Lissa): uso della musica per consentire allo spettatore di associarla a uno specifico ambiente storico, geografico, sociale e culturale (*storico*: Antichità, Medioevo, Rivoluzione francese, conquista dello spazio ; *geografico*: Giappone, Fra West, Parigi, la città, la campagna, le distese sottomarine, l'albergo elegante, il

⁶⁹ G. Latini, *op. cit.*, pag. 224

⁷⁰ P. Tagg, *Popular music. Da Kojak al rave*, CLUEB, Bologna, 1994

bordello; *sociale*: nobiltà, borghesia, proletariato; *culturale*: Secolo dei Lumi, Rinascimento, Risorgimento).

4) *Musica come commento del film* (d' ora in avanti -dopo il precedente raggruppamento dei punti 3 e 4- la numerazione di Tagg è sfalsata, all'indietro, di un numero rispetto a quella di Lissa): è la musica che segue pedissequamente l'immagine. La fonte musicale è visibile sullo schermo: una radio accesa, una banda musicale che si esibisce, una madre che canta la ninna nanna, un cantante che gorgheggia, un concerto d'organo in una chiesa. La fonte musicale non è visibile, ma facilmente immaginabile: un altoparlante che fa un annuncio in aeroporto, un televisore che parla sullo sfondo, eccetera.

5) *Musica nel suo ruolo naturale di accompagnamento delle vicende del film*. Può essere una generica musica di sottofondo per abbellire la sequenza. Può essere invece un contrappunto, ossia un suono che contraddice l'azione in corso: una melodia dolce di fronte a un attacco atomico, una musica horror per scene d'amore.

6) *Musica come espressione di vicende psichiche, cioè delle emozioni di un personaggio*: esprime con chiarezza quello che l'interprete sente in quel momento e che l'immagine non può mostrare. Per fare un esempio: mentre l'attrice legge una lettera si ode una musica horror che fa capire al pubblico il contenuto orribile della missiva.

7) *Musica come base dell'immedesimazione*: usare la musica non già per avvertire il pubblico (come nel numero 6), ma per comunicare le emozioni che potrebbero -ma anche non potrebbero- essere quelle che si suppone siano provate dal personaggio sullo schermo. Facciamo lo stesso esempio della lettera letta dall'attore. Questa volta è però un personaggio malvagio che legge la missiva sotto il suono di una musica horror, facendo così capire che qualcosa di tremendo sta per accadere. In questo caso, la lettera

contiene notizie percepite come terribili dallo spettatore , mentre sono ottime per il malvagio che le apprende.

8) *Musica come simbolo*: la melodia evoca un personaggio assente, ma già noto allo spettatore per precedenti apparizioni (per esempio, un soldato ferito in trincea e abbandonato nel fango, viene rievocato –senza che riappaia sullo schermo- da un tema musicale, lo stesso utilizzato nel momento della sua precedente comparsa).

9) *Musica come anticipazione dei contenuti della trama del film*: si ode una musica inquietante mentre l'immagine è ancora idilliaca, anticipando così una minaccia prima ancora che la sequenza successiva la mostri effettivamente. Per esempio, un delitto.

10) *Musica come fattore di unità formale del film*. E' l'effetto unificante della musica sull'intera storia rappresentata nella pellicola di cui abbiamo più volte accennato nel corso del lavoro. Si ottiene con temi ricorrenti per identificare personaggi, ambienti, stati d'animo, che aiutano a rendere il film più compatto e comprensibile superando l'andamento inevitabilmente a tagli e scatti del racconto. Aperture enfatiche che annunciano che qualcosa di importante sta per accadere. Musica che collega due scene di personaggi distanti e accompagna le dissolvenze che precedono le apparizioni. Musica che accompagna la fine di una scena e, per converso, musica che presenta una scena nuova. Chiuse musicali che annunciano la fine di una fase, come certe sospensioni, seguite da un tutto orchestrale, preannunciano la fine di una sinfonia.

La classificazione di Zofia Lissa, completata dal lavoro di Philip Tagg, è senza dubbio quanto di più esaustivo e convincente sia stato prodotto in tema di semantica musicale.

Ma neanche questa teorizzazione impedisce di pensare che in questi tentativi di imbrigliare il ruolo della musica nel cinema, la discrezionalità, il gusto personale, perfino il capriccio, la facciano da padroni. In altre parole, è sempre possibile rifiutare alcune di queste categorie, sostituirle con altre, restringerle o moltiplicarle. Il ruolo della musica, il suo significato, gli effetti e i sentimenti che suscita hanno variabili così numerose da essere, in realtà, inclassificabili. Queste teorizzazioni, nate con l'ambizione di rappresentare sistemi astratti onnicomprensivi, vanno paradossalmente utilizzate per l'aiuto pratico che possono dare, verificandole sul campo. Se, per esempio, nel corso dell'ascolto di un'intera colonna sonora, i criteri di Lissa permettono di attribuire a ciascun suono la sua funzione, i criteri sono promossi. Se no, restano elucubrazioni.

L'elemento di capricciosità è confermato dal fatto che, dopo il lavoro di Zofia Lissa, classificazioni, teorie e sistematiche varie si sono susseguite con grande varietà di criteri e punti di vista. E' quanto vedremo subito.

4.3 *Sergio Miceli*

Nel 2000 l'italiano Sergio Miceli si è, a sua volta, cimentato in una teoria di semantica musicale cinematografica che ha illustrato nel IV capitolo del suo, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*⁷¹. Successivamente, scriverà con Ennio Morricone, *Comporre per il cinema*, un libro svelto dal quale abbiamo tratto le sapide dichiarazioni del Maestro ricordate più sopra (cfr. 3.9)

Miceli, 64 anni, è una figura molto particolare. Prima di avere incarichi di insegnamento di Storia della musica nel cinema

⁷¹ S. Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Sansoni, Firenze, 2000

alla Sapienza di Roma, nell'Università di Firenze e nel Conservatorio fiorentino, "Luigi Cherubini", Miceli è stato , nell'ordine, operaio a 17 anni, fotografo, pittore e musicista, senza dimenticare di prendere i brevetti di pilota civile di primo e secondo grado.

Nonostante questa esuberanza esistenziale, la sua teoria semantica è all'insegna della più assoluta sobrietà. Rispetto a quella di Zofia Lissa – ma anche di Copland e della Gorbman-, appare straordinariamente minimalista. Uno sforzo di sintesi ammirevole, ma se già appariva lacunosa la classificazione della Lissa, figurarsi quella di Miceli.

Il professore fiorentino distingue solo tre gradi di intervento della musica nel film: *un livello interno, un livello mediato, un livello esterno*. La sua teoria è una "generalizzazione" di un'analisi semantica da lui fatta su immagini e musica de *Lo sceicco bianco* (1952), diretto da Fellini e musicato da Rota.

LIVELLO INTERNO

Con l'espressione *livello interno* Miceli identifica la musica cinematografica che proviene da una fonte visibile sullo schermo. Aiutiamoci, per capire, con le sue parole. "*Nel <livello interno> la componente musicale è legittimata dalla narrazione stessa –un apparecchio radiofonico e qualsiasi altra sorgente sonora, riprodotta o dal vivo, purché lo spettatore possa vederla, prima o poi, o soltanto intuirne la presenza*" ⁷².

Un uso della musica, dunque, immediatamente riconoscibile, quasi tattile. Ma le cose sono più complesse di così, avverte Miceli. Infatti: "*lo spettatore smalzato, la cui soglia critica sia ben desta, può prestarsi al gioco che l'artefice (gli autori, ndr) gli propone*

⁷² S. Miceli, *op.cit.*, pag. 357

attraverso <l'incontrollabilità> dell'intervento musicale, oppure attraverso il presunto grado di volontarietà con la quale il personaggio ha scelto, per esempio, di ascoltare un certo disco tra i tanti; cosicché la natura apparentemente aleatoria del <livello interno> moltiplica le potenzialità simboliche, arricchendo il ventaglio delle interpretazioni. In altre parole, si tratta il più delle volte del mascheramento dietro una <casualità inconsapevole> in cui l'ambiente, i suoi personaggi, le circostanze generano un evento sonoro che assume un'autonomia altrimenti impensabile” ⁷³. Il brano è un buon esempio del linguaggio criptico cui accennavo più sopra. In sostanza, però, Miceli dice che anche la musica apparentemente casuale trasmessa dalla fonte sonora visibile ha una sua funzione specifica voluta da regista e compositore, ma che solo lo spettatore più avvertito coglie.

Se dunque, aggiunge Miceli, la musica di *livello interno* non è banalmente utilizzata come semplice sottofondo, ha notevoli implicazioni semantiche quali “*giochi di richiamo mnemonico, di stimolo imprevisto, oppure di fuga momentanea dello spazio diegetico*” ⁷⁴, cioè, nel linguaggio dei semiologi, di fuga dalla trama che si sta svolgendo sullo schermo.

LIVELLO ESTERNO

Il livello esterno è quello che riguarda la maggior parte dell'accompagnamento musicale della pellicola. Serve a dare bellezza al film ed è, sostanzialmente, estraneo alla trama. O, per dirla con Miceli, è “*di natura eminentemente extra diegetica*”. Precisa l'autore che questo livello “*presuppone l'uso più scoperto della finzione cinematografica in una sorta di tacito accordo tra*

⁷³ S. Miceli, *op. cit.*, pag. 357

⁷⁴ *Ibidem*, pag. 358

l'artefice (gli autori, ndr) e il suo pubblico. Se è vero infatti che nessuno troverà inattendibile o irrealista un intervento orchestrale in una scena in cui esso –fisicamente- non può esservi, è altrettanto vero che le ridondanze più smaccate o l'onnipresenza di un tema d'amore –<Love is a Many Splendored Thing>; <Love story>; <Un homme, une femme> e affini- appariranno legittime e naturali a un pubblico in sintonia culturale e dunque psicologica con quel genere di spettacolo” ⁷⁵.

Il livello esterno è dunque quell'accompagnamento musicale che conferisce “*alla sequenza, all'introduzione come al finale, un tono celebrativo, un plusvalore universalizzante, talvolta uno spessore epico non facilmente raggiungibili con i solo mezzi verbo-figurativi (parole e immagini. Ndr)”* ⁷⁶.

Ma queste sono tutte cose che già sappiamo e che abbiamo incontrate lungo tutto il cammino percorso fin qui. Inutile quindi dilungarsi come fa invece l'autore, il quale a questo punto distingue tra un livello esterno critico e uno acritico, riferito alla consapevolezza o meno dello spettatore.

LIVELLO MEDIATO

E' il terzo livello di intervento musicale individuato da Miceli e da lui reputato il più convincente. Con esso si intende “*un processo di mediazione, di filtraggio o di contaminazione attraverso gli occhi, i pensieri, la memoria, i sentimenti, l'immaginazione, lo status linguistico-culturale del personaggio –tutto ben più in là dell'udito- con tutte le distorsioni, gli arbitri e le eccentricità che questo può comportare”* ⁷⁷.

⁷⁵ S. Miceli, *op. cit.*, pag. 350

⁷⁶ *Ibidem*, pag. 351

⁷⁷ S. Miceli, *op. cit.*, pagg. 359 -360

Quello che Miceli, in fondo, indica come livello musicale mediato è una musica che pare emanare – più che dalla scelta e la volontà del compositore – dal personaggio stesso del film. Un specie di sostituzione del linguaggio verbale, l'equivalente di una voce fuori campo, di un io narrante, ma in do re mi. *“Una musica già suonata (dall’ascolto di un disco o simili) da un personaggio del film – <livello interno>- assume tutt’altro valore referenziale, tutt’altra connotazione estetica nel momento in cui riappare, ma senza alibi o pretesti <realistici>, poiché nel frattempo il personaggio se ne è impossessato. In tal modo, è come se non appartenesse più alla volontà rappresentativa, al controllo degli autori e all’artificio della messa in scena ... l’intervento di <livello mediato> pare così scaturire <liberamente> dalla fantasia o dalla memoria del protagonista”*⁷⁸.

Siamo ormai, come si vede, nella più completa impalpabilità. Tale che si ha nostalgia della parte storica di questo lavoro, così solida, afferrabile, con uomini in carne e ossa intenti a fare musica davvero, senza troppo macerarsi in analisi. Ma tale anche – codesta impalpabilità – da spingere a chiudere qui con la semantica di cui, mi pare, siano chiari il senso e gli strumenti utilizzati.

⁷⁸ *Ibidem*, pag. 360

CONCLUSIONE

Risulta evidente da tutto ciò che precede che cinema e musica sono andati sempre di pari passo. Salvo la breve fase – meno di un anno- in cui la novità dell'invenzione dei fratelli Lumière bastò da sola ad attrarre il pubblico, il problema di allietare la proiezione con l'accompagnamento musicale si pose con forza. Non c'è dunque una storia della musica per cinema separata da quella dell'immagine cinematografica. Le due storie, se non coincidono, procedono in ogni caso parallele.

Vero è però che mentre uno studio sulla musica per film , non può prescindere dal prendere in considerazione la storia del cinematografo, si usa invece fare il contrario. Tutte le storie del cinema trascurano o quasi la musica per film. Si capiscono le ragioni di praticità, di spazio, perfino di congruenza, ma è comunque una forzatura. Un film non si afferra davvero se si prescinde dalla musica che lo accompagna.

Lo dimostra, d'altronde, l'andamento delle gerarchie tra i "protagonisti" del prodotto cinematografico nel corso della più che centenaria storia del cinema.

Nella fase iniziale, sul scranno più alto è stato *l'operatore*, ossia il tecnico che girava il cortometraggio. Louis Lumière è il prototipo di questo primo protagonista della decima Musa.

Poi è venuto *il produttore*, l'industriale che organizzava le diverse componenti necessarie a fare il film, anticipava il denaro, curava la distribuzione. Questo non vale solo per Hollywood, dove la figura del produttore ha dominato diventando letteratura (cfr. 1.9), ma è valso anche, per esempio, per l'Italia. La celeberrima e grandiosa *Cabiria*, modello per il mondo, fu materialmente realizzata dal suo produttore. Tale era infatti, Giovanni Pastrone,

che fu anche regista, sceneggiatore, organizzatore delle maestranze e promotore del film con l'idea, molto pubblicitaria e molto disinvolta, di ingaggiare l'indiscussa celebrità dell'epoca (1915), Gabriele D'Annunzio. Il Vate non fece quasi nulla, salvo inventarsi qualche nome per i protagonisti romani e cartaginesi, ma fu pagato a peso d'oro. Pastrone rinunciò (momentaneamente) alla gloria di dichiararsi autore esclusivo della pellicola –che passò per un capolavoro dannunziano- ma fece soldi a palate. Onorando la sua posizione di capo dell'impresa.

Fu poi la volta dei *divi* degli anni Venti e Trenta di salire sul podio più alto della cinematografia. I divi del muto prima, da Rodolfo Valentino a Brigitte Helm, a quelli che incantarono facendo udire le loro voci nelle primitive colonne sonore.

Man mano che le produzioni si ingigantirono e la direzione di un film si complicava, emerse progressivamente e poi prepotentemente la figura del *regista*, da allora e poi per sempre l'assoluto mattatore dell'impresa cinematografica.

Ma, a ruota, salì sul piedistallo *il compositore della musica per film*, il “nostro eroe”, il protagonista di questa tesi. Proprio la circostanza che la responsabilità estetica della pellicola fosse stata affidata a un uomo solo – il regista –, senza quasi più le interferenze del produttore manager (stadio raggiunto già a metà degli anni Trenta quando bisognò incentivare la creatività per superare la Grande Depressione), innalzò la figura della musicista a strettissimo collaboratore del numero uno dell'impresa. Figure eccezionali, come quella del compositore Max Steiner –uomo dotato di straordinario istinto nel trovare il suono più adatto alla singola immagine, alla sequenza, all'intera storia- fecero il resto. Il musicista cinematografico divenne una stella fissa nel firmamento cinematografico. Fallirono presto e miseramente tutti i tentativi di scalzarlo. Come l'esperimento (ideato dai produttori e combattuto

dai registi) di fare film senza musica, utilizzando solo le parole e i rumori.

Il fenomeno poi delle “coppie” regista-musicista rappresenta l’apoteosi del connubio tra musica e immagine nel cinema. Nella tesi è largamente descritto (vedi 3.11) e testimonia del parallelismo tra stimolo visivo e uditivo nella sala cinematografica.

Ci sono registi che hanno minacciato di abbandonare il set se non avessero avuto l’apporto del musicista affine che sapeva come dare ulteriore vita alla “sua” immagine. Talvolta ci sono, infatti, registi complicati con i quali bisogna particolarmente sintonizzarsi per accompagnarne le storie, fantasie e inquadrature. Un nome per tutti: Michelangelo Antonioni. La lentezza delle sue scene, i lunghi primi piani di visi assenti, l’angoscia borghese del mal di vivere, avevano assoluta necessità di essere resi digeribili allo spettatore con un accompagnamento sonoro che si adattasse a quella incomunicabilità, rattivandola senza tradirla. Antonioni trovò la sua anima gemella in Giovanni Fusco la cui musica si accoppiò con tanta aderenza all’immagine da produrre un effetto che essa da sola non sarebbe stata in grado di suscitare.

Simmetricamente, ci sono musicisti che non potrebbero mai comporre per certi registi, avendo bisogno di altri che sentono vicini per dare il meglio di sé. Ennio Morricone è uno di questi. Quando si imbatté in cineasti incapaci di spiccare il volo e dare un soffio di epica alle proprie opere, inciampò e fece male. Una volta ha detto: *“Mi sono pentito qualche volta di avere messo in un film una musica che era troppo importante per quel film, cercando di salvarlo con la musica. Niente di più sbagliato. Non si può mettere una musica importante in un film di bassa lega, perché si otterrà un risultato opposto a quello voluto”*⁷⁹.

⁷⁹ E. Morricone e S. Miceli, op. cit., pag. 256

Un ulteriore conferma che musica e cinema sono sullo stesso piano e si tengono l'una con l'altra.

“Simul stabunt, simul cadent”

BIBLIOGRAFIA

Adorno T.W. e Eisler H., *La musica per film*, Newton Compton, Roma, 1975

Bazin A., *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1973

Bendazzi G., Ceconello M. e Michelone G., *Coloriture – voci, rumori e musiche nel cinema d'animazione*, Pendragon, Bologna, 1995

Bianconi L., *Il teatro d'opera in Italia*, Il Mulino, Bologna, 1993

Bordwell D. e Thompson K., *Cinema come arte: teoria e prassi del film*, Il Castoro, Milano, 2003

Boschi A., *L'avvento del sonoro in Europa. Teoria e prassi del cinema negli anni della transizione*, CLUEB, Bologna, 1994

Bragaglia C., *Storia del cinema francese*, Tascabili Economici Newton, Roma, 1995

Brunetta G.P., *Buio in sala. Cent'anni di passioni dello spettatore cinematografico*, Marsilio, Venezia, 1989

Burch N., *Prassi del cinema*, Il Castoro, Milano, 2000

Cano C., *La musica nel cinema. Musica, immagine, racconto*, Gremese, Roma, 2002

Cano C., *Simboli sonori*, Angeli, Milano, 1985

Cano C. e Cremonini G., *Cinema e musica. Il racconto per sovrapposizioni*, Thema, Bologna, 1990

Chion M., *L'arte dei suoni fissati o la musica concretamente*, Edizioni Interculturali, Roma, 2004

Chion M., *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino, 2001

Chion M., *La Musique au Cinéma*, Fayard, Paris, 1995

Colpi H., *Défense et illustration de la musique de film*, SERDOC, Lione, 1963

Comuzio E., *Colonna sonora. Dialoghi, musiche, rumori dietro lo schermo*, Il Formichiere, Milano, 1980

Comuzio E., *Musicisti per lo schermo. Dizionario ragionato dei musicisti cinematografici*, EdS, Roma, 2004

Deleuze G., *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano, 1984

Ejzenstejn S.M., *Tecnica del cinema*, Einaudi, Torino, 1950

Fazzini P., *Visioni sonore*, Unmondoaparte, Roma, 2006

Gorbman C., *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Indiana University Press, Bloomington, 1987

Hacquard G., *La musique et le cinéma*, PUF, Paris, 1959

Kermol E. e Tessarolo M., a cura di, *La musica del cinema*, Bulzoni, Roma, 1996

King G., *La nuova Hollywood. Dalla rinascita degli anni Sessanta all'era del blockbuster*, Einaudi, Torino, 2004

Latini G., *L'immagine sonora*, Artemide, Roma, 2006

Lissa Z., *Aesthetik del Filmmusik*, Henschelverlag, Berlino, 1965

Manovich L., *Il linguaggio dei nuovi media*, Edizioni Olivares, Milano, 2002

Manuell R. e Huntley J., *Tecnica della musica nel film*, Edizioni Bianco e Nero, Roma, 1959

Metz C., *La significazione nel cinema*, Bompiani, Milano, 1975

Miceli S., *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Sansoni, Firenze, 2000

Miceli S., *La musica nel film. Arte e artigianato*, Discanto, Firenze, 1982

Morricone E. e Miceli S., *Comporre per il cinema*, Biblioteca di Bianco e Nero, Roma, 2001

Mouellic G., *La musica al cinema. Per ascoltare i film*, Lindau, Torino, 2005

Nattiez J.-J., *Il discorso musicale*, Einaudi, Torino, 1987

Pauli H.-J., *Filmmusik: Stummfilm*, Klett-Cotta, Stoccarda, 1981

Piva F., *Musica e cinema. Problemi di un rapporto*, Rebellato, Padova, 1966

Plenzio G., *Musica per film*, Guida, Napoli, 2006

Rifkin J., *L'era dell'accesso. La rivoluzione della new economy*, Mondadori, Milano, 2001

Robinson D., *Musique et cinéma muet*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1995

Rondolino G., *Cinema e musica. Breve storia della musica cinematografica*, UTET, Torino, 1991

Rondolino G., *Storia del cinema*, UTET, Torino, 1977

Sadoul G., *Il cinema* (tre voll.), Sansoni, Firenze, 1981

Schaeffer P., *Le contrepoint du son et de l'image*, Cahiers du Cinéma, 108, giugno 1960, pp. 7-22

Tagg P., *Popular music. Da Kojak al rave*, CLUEB, Bologna, 1994

Valentini P., *Il suono nel cinema. Storia, teoria e tecniche*, Marsilio, Venezia, 2006

Viscardi R., *Storia del cinema ... in tasca*, Edizioni Simone, Napoli, 2007