

# La musica nel cinema dalle origini all'avvento del sonoro

di Clelia Sedda

*La musica deve affascinare in se stessa, ma il suo effetto sarà ancora più grande quando al piacere puramente musicale si aggiunge quello dell'immaginazione che percorre senza esitare una determinata via, e collega alla musica un'idea. Tutte le facoltà dell'anima vengono chiamate in causa contemporaneamente, e per lo stesso scopo. Ciò che l'arte ne ottiene, non è una maggiore bellezza, ma un più vasto campo per esercitare il proprio potere, una più grande varietà di forme e una maggiore libertà.*

Camille Saint Saëns

*I primi cineasti esigevano dai musicisti lo stesso ruolo che quello che gli assassini di Fualdès avevano ottenuto dai loro complici: soffocare orridi suoni con lenitive sinfonie. Tutto scorre come se la musica del film sia ancora assillata dal suo ruolo di complice. E, come in tutte le vicende criminali, ignoranza e malizia, miseria e concupiscenza si alleano e si completano.*

Roland Manuel

*Si sa che bisogna suonare l'armonium in tremolo quando il figlio di casa si è suicidato o quando Messina sprofonda nel terremoto. Si è imparato anche a distinguere tra veloce e lento, tra chiaro e scuro, ma la cosa essenziale è che la maniera con cui i bravi maestri di paese, dopo le fatiche giornaliere, possono fantasticare sul loro pianoforte, è stata nel cinema elevata a forma d'arte.*

Ernst Bloch

Durante l'epoca del muto<sup>1</sup> che si considera compresa entro l'arco cronologico che va dal 1895 al 1927 – corrispondenti l'una alla data di brevetto del Cinémathographe Lumière e l'altra alla prima proiezione pubblica del film di Alan Crosland *The Jazz Singer* contenente episodi parlati e cantati<sup>1</sup> – la musica, prima eseguita al pianoforte (talvolta sostituito dal-

*Presentato dall'Istituto di Filosofia.*

<sup>1</sup> Alcuni autori fanno riferimento al 1891, identificando la data di nascita del cinema con l'invenzione da parte di Edison del *kinetoscope*: uno strumento costituito da una cassetta con un solo oculare utilizzabile da un unico spettatore. L'invenzione viene di norma attribuita ai fratelli Lumière (il 28 dicembre 1895, nel Grand Café di Boulevard des Capucines a Parigi viene presentata al pubblico la loro invenzione) in-

l'organo), o riprodotta dal fonografo e da strumenti musicali automatici<sup>2</sup>, poi adattata al patrimonio musicale corrente, fu in alcuni casi composta su commissione ed interpretata da gruppi corali, orchestre, cantanti d'opera e complessi da camera. Talvolta questi ultimi venivano sostituiti dall'organo di sala, ideato agli inizi del '900 dall'inglese Robert Hope Jones inventore della Hope-Jones Unit Orchestra. Si trattava di uno strumento in grado di riprodurre «The Snore, Laughter, Yell or Scream, The Kiss, R.R. Train, Aeroplane, Thunder and Rain Storm, Steam Whistle Policeman's or other Shrill Whistle, Prize-Fight, Gong, Dog Bark, Dog Yelp, Cat Meow, Lion Roar, Cow's Moo, Rooster Crow, Pig Grunt, Cuckoo, Bag Pipes, Music Box, Banjo, Hand Organ, Accordion-Harmonica, Telegraph-Typewriter»<sup>3</sup>.

L'impiego degli effetti sonori connessi alle immagini cinematografiche, precederebbe storicamente la nascita del cinema:

«La registrazione dei suoni captati da una membrana tesa su un cilindro ricoperto di nerofumo risale infatti al 1857, anno dell'invenzione del fonografo ad opera dell'inglese E. L. Scott a Parigi. Edison riprenderà questa idea per mettere a punto nel 1877 il suo fonografo a nastro. Il 6 ottobre 1889 segna la data della presentazione del primo film sonoro, realizzato da W. K. L. Dickson sotto la direzione di Edison che nel 1888 aveva pensato di 'sincronizzare' il suo fonografo con il 'cinematografo'. Il cinema sonoro sarebbe quindi anteriore di circa sei anni alla prima proiezione del 'Cinémathographe' dei fratelli Lumière»<sup>4</sup>.

Edison era partito dal proposito di fissare il suono sopra un supporto tecnico: «Le immagini non dovevano essere che un complemento del

sistendo sulla sua valenza di fenomeno di fruizione collettiva. Il *Kinetoscope* di Edison era invece un apparecchio nel quale la pellicola poteva essere visionata da una sola persona per volta. Il *Bioskop* dei fratelli Skladanowsky (che presentarono il 1 novembre 1885 il primo spettacolo di *photographies animées* con una macchina che utilizzava un sistema complesso di proiezione, otto settimane prima dei Lumière) non utilizzava la pellicola ma un «système complète de projection alterne d'images empreintes côte à côte sur deux bandes parallèles». *Musique et cinéma muet* catalogue établi et rédigé par David Robinson avec la collaboration de Jean-Christophe Marti et Marc Sandberg, *Les dossiers du Musée d'Orsay*, 1995, 56, p. 24.

<sup>2</sup> «Biorchestra, Cinechordeon, Clavist, Cinfonium, Orchestrion», in M. Verdone, *Il mondo musicale del cinema silenzioso*, in S. Miceli (a cura di), *Atti del Convegno Internazionale di Studi Musica & Cinema* [1990], «Chigiana» XLII, 22, f.s., 1992, p. 20.

<sup>3</sup> Come riferito dall'organista C. Roy Carter in G. B. Anderson, *Music for Silent Films, 1894-1929. A Guide*, Washington, D.C., Library of Congress 1988, p. xxi: le note di questo libro contengono una serie di indicazioni bibliografiche relative all'uso dell'organo nel cinema; a questo proposito si segnala anche la voce *Cinema Organ*, nel *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, II, London, Macmillan 1975, p. 303 e sgg. «C'era poi l'uomo-orchestra che operava col piano, coi campanelli, con la grancassa». M. Verdone, *Il mondo musicale del cinema silenzioso*, cit., p. 24.

<sup>4</sup> A. Lanza, *Musica e cinema*, «Storia della Musica a cura della Società Italiana di Musicologia, Novecento II» X2, Torino, E.D.T. 1980, p. 30.

fonografo e servire principalmente a far vedere le persone di cui si ascoltava la voce sui cilindri»<sup>5</sup>. Questi esperimenti per la sincronizzazione meccanica di suoni e musiche che, secondo alcuni, furono realizzati «dapprima soprattutto allo scopo di risparmiare sui salari dei musicisti»<sup>6</sup> confermano come, fin dalle origini, la sincronizzazione sia stata un'aspirazione del cinema muto: già nel 1900 all'Exposition di Parigi, Léon Gaumont presenta il suo *Chromophone*, un apparecchio che permetteva una concordanza esatta tra suono e immagine per mezzo di un congegno elettrico che consentiva di perfezionare la velocità del proiettore. Tra i primi spettacoli cinematografici supportati dai dischi sincronizzati e dal fonografo ricordiamo il breve film francese *Pagliaccio*, accompagnato con un disco dell'opera di Leoncavallo. Nel 1908, al cinema Altieri di Roma, i fratelli Pineschi presentano, con il loro Fonoteatro Pineschi, il film sonoro e cantato *Il Trovatore* che la Ricordi di Milano fa sequestrare per violazione dei diritti d'autore<sup>7</sup>. Intanto, in Germania, si realizzano le cosiddette *Tonbilder*<sup>8</sup>, brevi pellicole di estratti d'opera, tratte dal repertorio del teatro operistico nelle quali i maggiori cantanti dell'epoca si producono in arie d'opera e la cui voce viene loro prestata da un disco sincronizzato. Nel 1913 la musica e il sonoro registrati su disco e sincronizzati con la pellicola, accompagnano con precisione quasi un'ora di proiezione del documentario francese *Les heures*<sup>9</sup> e se il fenomeno dei dischi sincronizzati scompare in proporzione all'aumento della durata dei film e della dimensione delle sale – per le quali il volume prodotto del gramofono risulta inadeguato – tale prassi perdura fino al 1927 con il bellissimo disegno animato *Felix il Gatto*. Hindemith, per coordinare le musiche da lui composte per la pellicola, aveva impiegato un dispositivo<sup>10</sup>

<sup>5</sup> E. Simeon, *Per un pugno di note. Storia, teoria, estetica della musica per il cinema, la televisione e il video*, Milano, Rugginenti ed. 1995, p. 94.

«Il mio sogno è quello di vedere la fotografia registrare gli atteggiamenti e i cambiamenti di fisionomia di un oratore a mano a mano che il fonografo registra le sue parole» cit. da Sergio Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Milano, Sansoni 2000, p. 33.

<sup>6</sup> R. David, *Musica delle ombre*, «Griffithiana», supplemento, XIII, n. 38/39, 1990, p. 92.

<sup>7</sup> Mario Verdone, *Il mondo musicale del cinema silenzioso*, cit., p. 21.

<sup>8</sup> Redi parla di *Tonfilme*, R. Redi, *Il sonoro del muto*, in AA.VV., *Cinema italiano muto, 1905-1916*, Roma, CNC Edizioni 1991, pp. 61-67.

<sup>9</sup> S. Bassetti, *Il sonoro nel cinema: una breve storia*, in AA.VV., *Music in Film-fest*, Catalogo del Festival a cura di Aldo Bernardini e Mario Calderale, Vicenza 22-28 giugno 1987, p. 92.

<sup>10</sup> Ricordiamo tra i sistemi più noti il *chronophone* e il *vitaphone* (oggetto, quest'ultimo, di un intervento di recupero da parte del Museum of Modern Art di New York, è stato mostrato il 5 ottobre del 1991 durante la manifestazione *Cinémémoire*, dedicata al cinema muto). Cfr. Geduld Harry M., *The Bird of the Talkies. From Edison to Tolson*, Bloomington & London, Indiana University Press 1975; R. Gitt, *Restauring the Vitaphone films*, in AA.VV. *The dawn of sound*, New York, The Mu-

inventato dall'ingegnere tedesco Robert Blum che permetteva «de dérouler l'image sur pellicule, en même temps qu'une bande de même dimension (sur laquelle se trouvaient deux portées) servait à écrire la musique qui pouvait ainsi suivre fidèlement les moindres détails de l'image»<sup>11</sup>. In tal modo, durante la proiezione «la partition sur bande se déroulait sur le pupitre du chef d'orchestre en même temps que l'image sur l'écran. Le chef d'orchestre pouvait ainsi conduire ses musiciens en synchronisation exacte avec le film»<sup>12</sup>.

Ma il 1927 è soprattutto l'anno dell'immissione sul mercato e del successo del film sonoro: il 6 ottobre la Warner Brothers, allora sull'orlo del fallimento, come ultima chance produsse il lungometraggio sonoro cantato e parzialmente parlato *The Jazz Singer*<sup>13</sup>. A determinare la riuscita del sistema della Warner fu la possibilità che questo forniva di ottenere una perfetta sincronizzazione per mezzo di una tecnologia relativamente semplice. La scarsa diffusione dei precedenti sistemi sonori già disponibili durante il periodo del muto, si può ricondurre a motivi che vanno per un verso, alla paura, da parte delle imprese cinematografiche di perdere la loro egemonia commerciale in campo internazionale a causa delle specificità delle lingue nazionali. D'altro canto nuove tecnologie avrebbero richiesto un completo rinnovo dei macchinari di proiezione; comunque tra i motivi principali della mancata diffusione dei sistemi di sonorizzazione brevettati prima del '27, si rileva l'inadeguatezza dei risultati ottenibili rispetto alla complessità dei dispositivi.

Mentre le tecniche di riproduzione raggiungevano i primi risultati degni di nota, gran parte della musica d'accompagnamento veniva generalmente eseguita in sala dal vivo, spesso improvvisata; la diffusa indifferenza nei confronti della qualità musicale proposta era legata all'urgenza di evitare quel senso di disagio sofferto dallo spettatore a causa del silenzio<sup>14</sup>. Il cinema delle origini era, in ogni modo, principalmente mezzo di intrattenimento popolare e la musica poteva essere del tutto casuale e, sovente, frutto della scelta soggettiva dell'esecutore, che improvvisava su un repertorio che andava dal classico al music-hall.

seum of Modern Art 1989, pp. 11-13 (dal Vitaphone a *The Jazz Singer*). Per una storia del fonografo cfr. AA.VV., *Stereostory. 100 anni di riproduzione sonora*, Roma, Publisuono 1977; H. Jüttenmann, *Phonographen und Gramophone*, Braunschweig, Klinckschard & Biermann 1979; e anche G. Pellegrini, M. Verdone (a cura di), *Colonna Sonora*, Roma, Bianco e Nero 1967, pp. 4-5.

<sup>11</sup> Darius Milhaud, *Notes sans musique*, Paris, Juillard 1963, pp. 207-208. (ed. or. 1949).

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> I. Risbourg, *Les Musiciens de jazz noirs et leur représentation dans le cinéma hollywoodien*, «Vibrations» IV, 1987, pp. 133-134.

<sup>14</sup> Elémire Zolla nell'*Eclissi dell'intellettuale*, Milano, Bompiani 1971 segnalava l'impossibilità dell'uomo massa di sopportare il silenzio, naturale complemento della morte.

Se non risulta documentato un grande impegno dei gestori delle sale nell'ingaggiare i musicisti di qualità («non sarebbero ammessi neppure in una bettola di terza categoria» scrisse George W. Tyzacke in *The Kinematograph Weekly*) già nel 1910 *The Bioscope* riferiva «Il semplice strimpellamento del piano non basta più. Abbiamo assistito tutti quanti a spettacoli in cui tale strumento pare non avere altro scopo se non quello di coprire il rumore dei macchinari o di rendere ancora più patetici i film più melodrammatici – quelli in cui l'eroina spira al suono d'una lenta musica». Ciò costituisce un evidente segnale dell'esigenza di una presenza musicale più responsabile del proprio ruolo, compiuto anche attraverso una maggiore ricchezza nella esibizione delle risorse a disposizione. Come opzione alternativa al 'povero' pianoforte, il commentatore proponeva, infatti, la 'ricca' orchestra «Qui ad esempio c'è una sala che vanta un ensemble di otto elementi e pure un direttore d'orchestra; questi sono altrettanto capaci di quelli dell'Opera Regia, ed hanno in repertorio titoli come il *Lobengrin*, *La Bohème*, *Madama Butterfly* o altre famose operette»<sup>15</sup>.

L'ingresso delle grandi orchestre sinfoniche va di pari passo con la costruzione di sale di proiezione sempre più grandi, alcune con buca per coro e orchestra (fino a 80-100 elementi)<sup>16</sup>. Nel 1921, Fred Mumford, direttore d'orchestra del Teatro Tivoli, di Sydney, avverte la necessità di un'adeguata conoscenza delle varie forme dei generi musicali<sup>17</sup> in manie-

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> F. Lacroche, *Architectures des cinémas*, Paris, Moniteur 1981.

<sup>17</sup> «To begin with, a Musical Director must have a lively imagination and a sure knowledge of the dramatic art, otherwise he will be at a loss to know what is required for his purpose. Dramatic music comprises many different movements known to the profession and stage directors as Plaintives, Agitados, Hurrys, Mysteriosos, Themes, Melodramatic and by other titles, and to be successful one must know the meaning and use of these compositions. Take, for instance, the "Plaintive". This is music for use to describe love and devotion, and is used for all such scenes of tense feeling and poignant grief, and will always be found written in a major key. The moment such a movement is played in a minor key the character is altered and becomes totally unsuitable unless very great grief is shown on the situation when the major composition is unsuitable.

The "Agitato" is a style of music that at once suggests coming trouble of any description, and is usually started very softly and worked to business. This music is always in the minor key and of special character. Then comes "The Hurry". Good composition is always minor, and is good for fights, fire and mob scenes, storms and all situations that require weight behind them. The greatest effect is got by humouring the situation and closely watching the title on the screen. If the title denotes speech, drop to double pianissimo, and on the scene opening (if the fight or storm) is still going ahead, bring it to double forte as intensity requires, and always subside gradually for effect.

The "Mysterioso" is composed to denote stealthy movements, such as burglary scenes, creepy business, uncanny situations, haunted houses and motion picture exchanges. the mysterioso is usually written as a pizzicato for strings (often in unison),

ra tale da riuscire a trovare una soddisfacente armonizzazione tra suono e immagine, conservando il ruolo della musica in palese funzione gregaria dell'immagine.

«And one point more, and an important one – never, on any account, let the music get over the picture. This will be brought about if the music gets too noisy. There is no music in noise. The secret of success in “playing to pictures” is to keep well under the picture, let the screen be first and the music second. The audience may not audibly comment on the music, but their senses will be charmed just the same. This is the end which you must try to attain, and if successful you will have proved that music and the photoplay go hand in hand»<sup>18</sup>.

Qualche anno dopo F. Rowland Tims, organista al London's Capitol Theatre, indica invece il maggior rilievo del ruolo del musicista che, contribuendo a generare una differente percezione del film, deve acquisire un metodo che può possedere solo l'arte dello 'showmanship':

«He is just as much a performer as the actor on the screen, and works with them for the success of the film. At times, a film seen in cold blood may be ineffective, but with the right musical accompaniment it can be put over as a suc-

but the most effective movement is got by dividing the violins in tremolo in the high register, keeping the harmonies well sustained and a pizzicato movement (the melody) played by the 'cellos and basses in unison, but always in the minor key. A good example of this was heard in *The River's End* at the Tivoli on its initial screening. The character of Shan Tung, a Chinaman of particularly sneaky habits and a most unreliable and treacherous nature, required something special in the way of music to describe. I wrote a special motif for this miscreant, which was very successful. This number had to be Oriental in construction, yet give the necessary colour to the man's sinister influence. I wrote the music on the lines suggested above, and it fitted admirably, telling the story of the Chinaman's character at once. The audience, I am most sure, grasped it immediately, and the music assisted Shan Tung to dominate the scenes, as it was necessary for him to do.

Of course, it must be recognised by my brother musicians that this class of music can be had at will by selecting from his library music having these peculiarities. There are many compositions on sale that can be well fitted to the photoplay, and what is more the old Masters can be well represented with good effect if careful selection be made.

The “cueing-in” of Photoplays by the musical director is a matter that requires quick imagination and thought. The greatest trouble to be found by the director is the amount of “cut backs”. A scene in progress requiring a certain kind of theme will suddenly change to another that apparently has nothing to do with the previous one that has been “fitted”. The picture still goes on for another section or two and suddenly the “cut back” to the original scene takes place, and so on.

Now the only way to overcome these difficulties is to start out with a set purpose. My method is to study your chief characters carefully, and to treat them to the class of music that is suitable. Thus, whenever your character appears on the sheet you should be ready with your musical theme». Fred Mumford, *Music and the Photoplay*, «Everyone's», Sydney, 11 May, 1921, pp. 18-19.

<sup>18</sup> *Ibidem.*

cess. At the Capitol I see my feature film several days beforehand in a private theatre, and usually spend one day in thought before I begin to work on the film. I have my own system of arranging my music library, and can instantly put my hand on a particular piece of music, according to the grade of "emotion" or "movement" in which it is catalogued. The music must create the atmosphere for the drama. The figures on the screen must be made to breathe»<sup>19</sup>.

Per tale motivo l'organista avrebbe dovuto acquisire un repertorio particolarmente ricco ed eterogeneo, coltivando «an imagination that will enable him to interpret rapidly changing scenes and screen action [...] It is not wise to repeat a piece of music until regular patrons would have forgotten to what scene or action its use was previously attached»<sup>20</sup>. In tale prospettiva, comunque, il ruolo dell'improvvisazione andrebbe fortemente ridotto, e sarebbe relativo quasi esclusivamente «for "flashes", i.e., scenes too short to set to fixed music, and for preludes and codas to extend anitem where it is needed»<sup>21</sup>.

Il musicista Darius Milhaud<sup>22</sup> ricorda che «Il y eut pendant longtemps dans les milieux de cinéma, une espèce d'ostracisme à l'égard des musiciens dits symphonistes, classe légèrement méprisée par les producteurs qui recherchaient des compositeurs de musique populaire et commerciale à la fois»<sup>23</sup> e anche la Cinémathèque Française «à différence d'autre musées, ne jugeait pas nécessaire de projeter les films muets avec accompagnement musical [...]; on peu voir [...] dans ce refus une décision d'ordre esthétique de la part d'Henry Langlois, fidèle en cela à tout un courant de pensée qui avait pris naissance dans les années 20»<sup>24</sup>.

Le grandi orchestre sinfoniche costituiscono, in ogni caso, un omaggio all'arte musicale da parte del cinema che tentava così di assicurarsi il sostegno di quel pubblico borghese già amante del teatro e dell'opera. La tradizione dell'accompagnamento musicale teatrale costituisce un'eredità acquisita, ma la meccanizzazione alla quale la musica deve adattarsi la conduce per strade solo in parte già percorse nella tradizione. Piran-

<sup>19</sup> F Rowland-Tims, *The Cinema Organist's Work*, in «The Complete Organ Recitalist», ed. H. Westerby, Musical Opinion, London 1927, p. 33.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Darius Milhaud (1892-1974) membro de *Le six* insieme a Georges Auric (1899-1983), Louis Durey (1888), Arthur Honegger (1892-1955), Germaine Tailleferre (1892-1983), Francis Poulenc (1899-1963) fu autore di colonne sonore fino agli anni '60 e collaborò con i registi Cavalcanti per *La Petite Lili* (1928) e *Island* (1939), Ritcher per *Hallo* (1933) e *Everybody* (1933) e Renoir per *Madame Bovary*. Lavorò anche con Honegger per la *Cittadelle du silence* (1937) di M. L'Herbier per il quale comporrà *Tragédie impériale*. Cfr. F. Porcile, *Présence de la musique à l'écran*, Paris, Edition du Chertf 1969 p. 282

<sup>23</sup> Darius Milhaud, *Notes sans musique*, cit.

<sup>24</sup> C. Belaygue, *La Musique de Florent Schmitt pour le film de Pierre Marodon: «Salammbô»* (1925), «Chigiana», cit., p. 83.

dello nel suo romanzo *Quaderni di Serafino Gubbio Operatore*<sup>25</sup>, mette in evidenza uno il problemi nati dal rapporto tra musicista e macchina, antagonisti nella produzione artistica (spazio che era regno incontrastato dell'uomo). In un episodio narra di un violinista in cerca di lavoro che, tra le offerte, trova quella di un cinematografo che impiega musicisti ma si imbatte in un pianoforte automatico che gli si chiede di accompagnare col violino: una macchina (il proiettore) che viene accompagnata da un'altra macchina (il pianoforte a rulli) che egli deve, in ultima istanza, a sua volta accompagnare<sup>26</sup>.

Per dare alla musica una maggiore capacità di commentare il film con una più ampia possibilità di sfumature, di ausilio ai musicisti e in funzione dell'aumento della durata del film e della complessità del soggetto trattato, nacque un ampio mercato di pubblicazioni musicali. Accanto ai fogli di indicazioni musicali (*cue sheets*)<sup>27</sup>, che suggerivano i brani più adatti a determinate scene cinematografiche, vengono pubblicati dei veri e propri manuali, finalizzati ad una sorta di processo di codifica, attraverso l'esplicazione di alcune regole generali di un nuovo linguaggio musical cinematografico.

Antologie di musica e repertori di musiche d'atmosfera, comprendenti pezzi adattabili a situazioni differenti, erano apparsi, a partire dagli

<sup>25</sup> L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio Operatore*, in L. Pirandello, *Tutti i Romanzi*, Milano, Mondadori 1942, p. 1047.

<sup>26</sup> «Appena spento il violino, legge negli avvisi di un giornale, tra le offerte di impiego, quella di un cinematografo [...] che ha bisogno di un violino e di un clarinetto per la sua orchestra esterna. Subito il mio amico accorre [...]. Ebbene: si trova davanti a un'altra macchina, un pianoforte automatico, un cosiddetto piano melodico. Gli dicono: "Tu col tuo violino devi accompagnare quello strumento lì" - Capisci? Un violino nelle mani di un uomo, accompagnare un rotolo di carta traforata, introdotto nella pancia di quell'altra macchina lì!». Nel romanzo *Serafino*, gira un omicidio dal vero, e diventa emblema del problematico rapporto tra uomo e macchina, come è stato sottolineato da S. Miceli: «l'operatore riesce a riprendere fino in fondo ma per il trauma resta muto, sublimandosi in tal modo come schiavo di una macchina che produce immagini silenziose giungendo - nella totale depersonalizzazione - a quel "vedere oltre" affermato fino dall'inizio e portato qui alle estreme conseguenze». S. Miceli, *La musica nel film. Arte e artigianato*, Fiesole, Discanto/La Nuova Italia 1982, p. 103.

<sup>27</sup> «Lista dei brani da far scorrere parallelamente alle scene proiettate secondo ragionato ordine». C. Piccardi, *Gli albori della musica cinematografica: "Frate Sole" di Luigi Mancinelli*, «Musica/Realtà» n. 16, 1985, p. 42. «Si trattava di suggerimenti musicali, cioè partiture originali il cui scopo era quello di evocare una data atmosfera o sottolineare il carattere delle situazioni più varie: questi brani musicali venivano creati, trascritti e catalogati (a seconda delle loro caratteristiche descrittive) da ex pianisti di sala che, improvvisatisi editori musicali, avevano trovato più remunerativo vendere ad altri le loro composizioni piuttosto che eseguirle in proprio in qualche sala cinematografica». S. Bassetti, *op. cit.*, p. 92. A questo proposito si rimanda anche a Winkler Max, *The Cue Sheet for Pictures*, «Motion Picture News» XXIII, 1921; D. Robinson, *op. cit.*, pp. 72-73.



anni '10 negli Stati Uniti (*Sam Fox Moving Picture Music*<sup>28</sup>), a Londra (*Playing for Pictures*<sup>29</sup>), in Germania (*Kinobibliothek*<sup>30</sup> e la *Enzyklopädie der Filmmusik*), in Italia (*Biblioteca Cinema* della Ricordi). I manuali (*Musical Accompaniment of Moving Pictures*<sup>31</sup>, *Wat and How to Play for Pictures*<sup>32</sup> e *Allgemeines Handbuch der Film-Music*<sup>33</sup>) e le raccolte di brani già esistenti (*Motion Picture Moods for Pianist and Organist*<sup>34</sup> e *Encyclopedia of Music for Pictures*<sup>35</sup>) sono indirizzati a pianisti, ad esecutori e a direttori d'orchestra. Alcuni, forniti di sezioni di musica legate alle singole scene, erano dotati di specifiche notazioni (generalmente con sezioni per tastiera o primo violino) per la sincronizzazione dell'accompagnamento musicale dal vivo. Corredati di istruzioni, regole, codici e accorgimenti da praticare, questi manuali costituiscono una preziosa testimonianza sia dell'esigenza di maturazione dell'accompagnamento musicale che di una maggiore consapevolezza della irrinunciabile presenza della musica nel silenzio della proiezione e contengono l'elaborazione di alcuni principi teorici che stanno alla base della codificazione del linguaggio cinematografico. Nel manuale di Giuseppe Becce<sup>36</sup> e Hans Erdmann<sup>37</sup> vengono, ed esempio, riportate le seguenti categorie:

<sup>28</sup> J. S. Zamecnik, *Sam Fox Moving Picture Music*, Cleveland, Sam Fox Music 1913.

<sup>29</sup> George W. Tyacke, *Playing for Pictures*, London, E. T. Heron 1914.

<sup>30</sup> G. Becce, *Kinobibliothek*, 12 voll., Schlesinger, Berlin 1919. Queste raccolte di musiche d'atmosfera, non create *ad hoc* per un film bensì adattabili a tutte le situazioni similari di film differenti, furono pubblicate a partite dal 1919 a Berlino. Cfr. E. Simeon, *La musica di Giuseppe Becce tra cinema muto e sonoro*, in *Music in Filmfest*, Catalogo del Festival (a cura di) Aldo Bernardini e Mario Calderale, Venezia 22-28 giugno 1987, pp. 79-85.

<sup>31</sup> E. Lang, G. West, *Musical Accompaniment of Moving Pictures*, Boston, Boston Music Co. 1920.

<sup>32</sup> E.A. Ahern, *Wat and How to Play for Pictures*, Twinfalls, Newsprint 1913.

<sup>33</sup> H. Erdmann, G. Becce, L. Brav, *Allgemeines Handbuch der Film-Music*, 2 Voll., Schlesingersche Buch und Musikhandlung, Berlino Leipzig, 1927.

<sup>34</sup> E. Rapée, *Motion Picture Moods for Pianist and Organist*, rist. New York, Arno 1974, ed. or. Schirmer 1924.

<sup>35</sup> E. Rapée, *Encyclopedia of Music for Pictures*, Belwin, New York 1925.

<sup>36</sup> E. Simeon, *La nascita di una drammaturgia della musica per film: il ruolo di Giuseppe Becce*, «Musica e Realtà» VII, 1987, 24; E. Simeon, *La musica di Giuseppe Becce tra cinema muto e sonoro*, in *Music in Film Fest*, Catalogo della rassegna, Venezia 1987.

<sup>37</sup> Hans Erdmann Timotheos Guckel (1888-1942) violinista, compositore, musicologo e direttore d'orchestra nei teatri di Breslau, Riga, Jena, Potsdam e Brandeburgo. Compose musiche per film quali *Nosferatu* (1921) e *Il testamento del Dr. Mabuse* (1933) di Fritz Lang. La partitura di *Nosferatu* risulta oggi perduta, ma fortunatamente l'opera ad essa ispirata intitolata *Fantastisch-romantische Suiten*, venne pubblicata da Bote und Bock nel 1926. Erdmann si occupò attivamente della diffusione della musica per il cinema e fu autore, insieme a Giuseppe Becce, del citato *Allgemeines Handbuch der Filmmusik*.

*illustrazione*, che comprende tutte le raccolte di musica preesistente concepite per accompagnare particolari azioni o stati della pellicola;

*illustrazione d'autore*, le partiture con musiche originali, o parzialmente originali che consistono «in quello che per noi è la composizione originale, ed, in effetti, in un elenco al margine del testo il teorico inserisce in questa categoria gli esempi di partiture che sono a tutti gli effetti scritte *ad hoc* per un determinato film»<sup>38</sup> e

*composizione* che per Erdmann consiste in una musica realizzata contemporaneamente al film (e non aggiunta in un secondo momento) e prodotta in partecipazione con lo sceneggiatore e il regista, una «musica ipotetica, scritta in perfetta sintonia con gli altri artefici del film, in una prospettiva audiovisiva globale e paritaria, testimonia una rara coscienza delle potenzialità insite nell'apporto del musicista.»<sup>39</sup> Solo, quindi, grazie a siffatta collaborazione si sarebbe finalmente potuta realizzare una proficua fusione tra cinema e musica, passando attraverso un'armonizzazione dei loro principi stilistici.

Ma la prassi musicale è ben distante dalle aspirazioni di Erdmann: «Dans d'étonnants cocktails voisinèrent les airs à la mode avec des arrangements – le terme est cruel mais propre – de pièces classiques, Wagner avec les premiers fox-trots»<sup>40</sup>. Questa usanza era consueta, come si può desumere dai documenti d'epoca<sup>41</sup> e da diverse testimonianze che riconducono alla capacità individuale del pianista la scelta della musica di accompagnamento. Siffatto repertorio era spesso limitato e ripetuto<sup>42</sup>, casuale o esteticamente riprovevole: «Senza alcuna transizione, e senza pensare di far male, durante il susseguirsi delle scene sullo schermo, la *Marcia funebre* di Chopin viene interrotta dal Valzer *C'est un homme* e si sospende il preludio del Parsifal per far posto all'*Ultimo Tango*»<sup>43</sup>. Tale pratica ritenuta grossolana equivarrebbe, come Honegger denuncerà, ad «un amatore che ritaglia dai quadri di vari pittori, i personaggi e i pezzi che gli si adattano e li incolla a suo piacimento per farne un nuovo quadro»<sup>44</sup>.

I faticosi tentativi di dare al cinema una dimensione sonora sono legati alla necessità di sottrarre alla musica quei caratteri di precarietà che potevano pregiudicare e annullare l'efficacia drammatica delle pellicole.

<sup>38</sup> E. Simeon, *Teorie ed estetiche della musica per il cinema, la televisione e il video*, in *Per un pugno di note*, cit. p. 40.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>40</sup> G. Hacquard, *La musique et le cinéma*, Parigi, Presses Universitaires de France 1959, p. 10.

<sup>41</sup> V. Angelini, F. Pucci (a cura di), 1896-1914. *Materiali per una storia del cinema delle origini*, Torino, Studio Forma Editore 1981.

<sup>42</sup> A. Moravia, *Cinema muto ma non silenzioso*, in *Il capolavoro di Abel Gance: Napoléon, Presentazione del film*, Bologna 1989.

<sup>43</sup> S. Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, cit., p. 98.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 85.

Da ciò deriva l'esigenza di realizzare una forma d'accompagnamento specifico per quell'arte cinematografica che iniziava a sviluppare capacità narrative ed espressive peculiari, che culmineranno nel lavoro di registi quali Abel Gance e Marcelle l'Herbier.

Fu dagli anni '10 che il cinema puntò alla adesione dei musicisti colti e nacque così «une aristocratie de la mise en scène [...] et les musiciens composaient des partitions originales»<sup>45</sup>. Registi e produttori interessati a soggetti cinematografici più 'elevati' vollero coinvolgere esponenti accreditati di altre discipline per divenire espressione di una cultura che, fino ad allora, non si era mostrata sempre bendisposta: «Quando nel 1913 il produttore Oskar Mester si rivolse agli eredi di Wagner per ottenere il diritto di impiegare musica wagneriana nell'accompagnamento del film di Carl Froelich sulla vita del grande musicista, questi domandarono una somma sproporzionatamente alta proprio allo scopo di scoraggiare l'abbinamento dei capolavori del maestro ad un'espressione ritenuta di infimo livello»<sup>46</sup>. La quantità di film prodotti con un accompagnamento originale non risulta cospicua anche perché, al contrario, l'uso di musiche preesistenti era molto più economico per almeno due motivi: in primo luogo si poteva evitare accuratamente di suonare quelle coperte da copyright e in secondo luogo l'esecuzione di brani tratti da un repertorio conosciuto comportava il vantaggio di un minore impegno per le orchestre che non erano così impegnate a provare lungamente nuovi repertori.

L'attitudine a ricercare la collaborazione di musicisti, artisti e letterati 'illustri' sui quali si puntava per far risorgere economicamente il cinema europeo dalla crisi in cui era precipitato nel corso dei primi anni del Novecento, aveva il fine di affrancarlo definitivamente dalla quella reputazione di ripetitivo spettacolo da fiera: esso era stato fino ad allora destinato ad una massa che risultava inadeguata a garantire ai produttori floride prospettive economiche, non essendo in grado di sostenere più alti prezzi d'ingresso. Tale disposizione trovò in Italia, come evidenziato da Sergio S. Miceli in *Musica e Cinema nella cultura del Novecento*<sup>47</sup>, autori di testi letterari o teatrali quali Guido Gozzano<sup>48</sup>, Luigi Capuana,

<sup>45</sup> A. Lacombe, C. Rocle, *op. cit.*, p. 23.

<sup>46</sup> C. Piccardi, *Gli albori...*, cit., p. 43.

<sup>47</sup> *Op. cit.*, p. 92.

<sup>48</sup> «Io che ho resistito alle lusinghe... pecuniarie dei massimi fogli quotidiani [...] ho accettato con piacere di rivelare le mie fantasie in una pellicola vertiginosa [...] ho ridotto per il cinematografo i temi più originali del mio volume di fiabe [...] ogni pellicola col suo quadro favoloso e il suo commento in versi, mi è cara come un mio lavoro letterario, e non esiterò a firmarla e tutelarla come i miei volumi di prosa e di poesia». Comunque Gozzano, considerava il cinema «una cosa leggera, non faticosa che non sia il teatro ma che sia un pochino di più del caffè e del club con le sue riviste e i suoi amici annoiati, o delle pietose turpitudini del caffè, di varietà; e allora il cinematografo offre questo *quid medium*» G. Gozzano, *Poesie e prose*,

Grazia Deledda, Marco Praga, Nino Oxilia e Luigi Pirandello che furono affascinati dalle possibilità espressive del cinema. Altri invece espressero forti riserve, come Giovanni Verga che dopo aver ceduto di malavoglia i diritti delle riduzioni cinematografiche della sua *Cavalleria Rusticana* manifestò un giudizio molto liquidatorio: «il cinematografo ha oggi invaso il campo e ha bisogno di *soggetti* o temi con i quali abbruttire il pubblico o accecare la gente»<sup>49</sup>.

Il rapporto tra Gabriele D'Annunzio e il cinema evidenzia la difficoltà di un compromesso letterario cinematografico nel quale l'interesse economico finisce per prevalere su quello culturale. La «settima arte» canadiana viene, nello stesso tempo, guardata con sufficienza anche da alcuni musicisti: in una lettera scritta al Vate d'Italia a proposito del film *Cabiria*, Ildebrando Pizzetti<sup>50</sup> (indicato dallo stesso scrittore al regista, Giovanni Pastrone) oltre a pretendere una cifra esageratamente alta nella speranza di scoraggiare la richiesta di collaborazione, si rifiutò di assistere alle proiezioni del film per cui aveva composto la *Sinfonia del fuoco*. Il film, contrabbandato come esempio ideale di fusione tra cinema, musica e letteratura, rivela, nella reticenza del compositore, tutto il disprezzo per il cinematografo per il quale Pizzetti può scrivere solo «musica indegna» a se stesso<sup>51</sup>. Il risultato non fu straordinario, anche per il poco impegno profuso e sebbene Pizzetti tornerà al cinema ricorderà *Cabiria* come un'esperienza fortemente negativa alla quale aveva aderito sia per le pressanti richieste di D'Annunzio sia per vil danaro. Diametralmente opposta è la qualità del dramma musicale cinematografico di Nino Oxilia, per la minuziosa precisione artigianale, la cura e l'interesse dedicati da Pietro Mascagni per *Rapsodia Satanica* (1914)<sup>52</sup>, e il risultato dell'armonizzazione tra musica e cinema è ragguardevole anche per il ruolo del compositore che nella stesura del film riveste una funzione importante<sup>53</sup>.

Milano, Garzanti 1961, p. 1089 cit. in S. Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, cit., p. 95.

<sup>49</sup> G. Cattaneo, *Giovanni Verga*, Torino, UTET 1963, pp. 330-331.

<sup>50</sup> Ildebrando Pizzetti compose solo la *Sinfonia del fuoco* lasciando il restante lavoro al suo allievo, il maestro Manlio Mazza che ha selezionato le musiche, tratte dal repertorio classico. Il film *Cabiria* è stato ripresentato nel 1983 per il Maggio Musicale Fiorentino con l'esecuzione in sincrono sia della partitura di Manlio Mazza che della *Sinfonia del fuoco* di Ildebrando Pizzetti.

<sup>51</sup> B. Pizzetti (a cura di), *Ildebrando Pizzetti. Cronologia e Bibliografia*, Parma, La Pilotta 1980, p. 114.

<sup>52</sup> C. Piccardi, *Mascagni e l'ipotesi del dramma musicale cinematografico*, «Chigiana», *op. cit.*, pp. 453-497. La colonna sonora del film è stata restaurata a cura di Carlo Piccardi per la Televisione della Svizzera Italiana nell'esecuzione dell'Orchestra della RTSI diretta da Bruno Moretti.

<sup>53</sup> «Ciò che non è riuscito è il finale nuovo con la musica che ho messo io, poi si sono tutti convinti che ci vuole una cosa più complessa, più grandiosa», lettera alla moglie Lina, 7.1.1915, S. Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, cit., p. 106.

È da evidenziare il pregiudizio, puntualmente segnalato da Carlo Piccardi, di alcuni studiosi dell'epoca del muto nei confronti dei musicisti dell'area colta «coinvolti nelle prime operazioni cinematografico-musicali, sbrigativamente considerati alla stregua di opportunisti disposti a lasciar sfruttare venalmente il proprio prestigio o addirittura accusati, com'è il caso di Mascagni di "mala fede". Al contrario, in ordine di tempo, fu proprio il tentativo del maestro livornese a porsi all'attenzione come prima organica ed originale composizione filmica»<sup>54</sup>.

Se la consuetudine, negli anni Venti, era ancora quella di utilizzare una selezione di brani messi sommariamente insieme dagli esecutori, mentre le composizioni originali permanevano come eccezione, soprattutto nella prassi del cinema popolare, l'impiego dei musicisti portatori di un linguaggio 'alto', insieme al ricorso a soggetti teatrali o classici, rientrerà in un programma tutto europeo di promozione culturale del cinematografo. In Francia, esso trova spazio, in strutture quali il Palais Gaumont e l'Opéra Garnier quando, a partire dalla fine della prima guerra mondiale, alcuni musicisti prendono coscienza delle grandi opportunità che offre loro il cinema. La casa di produzione *Film d'Art*, nel 1908 aveva affidato ad André Calmette e Charles Gustave Auguste Le Bargy la direzione de *L'Assassinat du Duc de Guise*. Per questo film, sceneggiato dall'Accademico di Francia Henri Lavedan e che si avvaleva della partecipazione degli attori della Comédie Française, Camille Saint-Saëns compose l'*Opéra 128, pour cordes, piano et harmonium*<sup>55</sup>. La volontà di dare dignità al cinema attraverso il lavoro del musicista francese più eclettico nonché nazionalista (fu tra i fondatori della *Société nazionale de Musique*) ci appare oggi in tutta la sua ingenuità e costituisce tuttavia un momento determinante sia per l'avvicinamento di quegli ambienti colti che mostravano diffidenza o scarso interesse, ma soprattutto per la radicazione di quel processo di maturazione e arricchimento che porterà il cinema a configurarsi progressivamente una forma autonoma espressiva<sup>56</sup>.

La novità delle opportunità espressive e non convenzionali del cinema verranno apprezzate in particolar modo dalle avanguardie del primo dopoguerra:

«Già in quello che possiamo considerare il manifesto del Gruppo dei Sei, *Le Coq et l'Arlequin* (1918), nella "leçon d'équilibre" che Cocteau dichiarava di poter trovare nel circo e nel *music-ball*, era implicito il riferimento al cinematografo che allora rimaneva ai margini della cultura accademica e al quale potevano essere estese, per il fatto di riferirsi allo stesso contesto di ricezione, le stesse parole

<sup>54</sup> C. Piccardi, *Gli albori della musica cinematografica*, cit., p. 62.

<sup>55</sup> Camille Saint-Saëns, *L'Assassinat du Duc de Guise. Tableaux d'Histoire*, riduzione per pianoforte di L. Roques, Paris, Durand 1908.

<sup>56</sup> S. Miceli, *La musica nel Novecento*, cit., pp. 65-67.

che il poeta riservava al *café-concert*: "On y conserve une certaine tradition qui, pour être crapuleuse, n'en est pas moins de race"<sup>57</sup>.

Il contesto francese risulta dotato di particolare interesse perché, come accennato sopra, premonitore di una nuova tendenza, grazie a cineasti quali Abel Gance, Luis Delluc, Germaine Dulac, Marcelle l'Herbier, Jean Epstein che prendono le distanze dal cinema come imitazione del teatro per magnificarlo come mezzo espressivo con proprie caratteristiche di autonomia e specificità. In tale prospettiva esso presenta un rovesciamento dei modelli espressivi anche attraverso il contributo di musicisti quali Erik Satie e Arthur Honegger<sup>58</sup> che sperimentano l'efficacia di questi nuovi modelli.

In una indagine pubblicata nella *Revue Musicale* che si propone di discutere sul parere dei musicisti «tous, sauf D'Indy, qui ne veut pas en entendre parler, trouvant cela trop vulgaire, sont d'accord pour dire que c'est une forme d'art intéressante, qu'il faudrait améliorer le niveau musical et que c'est un débouché formidable pour les compositeurs...»<sup>59</sup>. Quest'ultimo, in un'inchiesta del 1919 della rivista *Le Film*, aveva infatti dichiarato «Le cinéma n'ayant à mon sens rien à voir avec l'Art et ses

<sup>57</sup> C. Piccardi, *Controlettura musicale...*, cit., p. 146. Un'introduzione al tema musica-cinema e avanguardie si può leggere in S. Miceli, "La musique mutée", *Musique e avanguardie storiche verso il cinema, La musica nel film...*, cit., pp. 85-95.

<sup>58</sup> Per *La Roue* Honegger utilizzò brani inediti a cui aggiunse alcuni frammenti di una nuova composizione.

Ecco di seguito l'elenco delle composizioni per il cinema:

oltre ai sopraccitati *La Roue* e *Napoléon* di Abel Gance; *Rapt*, (1934) di D. Kirsanov tratto da C.F. Ramuz, composto in collaborazione con Arthur Hoérée; *L'Idée* (1934) di B. Bartosch tratto da F. Masereel; *Les Misérables* (1933-1934) di R. Bernard tratto da V. Hugo; *Crime et Châtiment* (1935) di P. Chenal tratto da Dostoïevsky; *L'Équipage* (1935) di A. Litvak tratto da J. Kessel, composto in collaborazione con Maurice Thiriet; *Les Mutinés de L'Elseneur* (1936) di P. Chenal tratto da J. London; *Mayerling* (1936) di A. Litvak tratto da C. Anet, composto in collaborazione con Maurice Jaubert; *Nitchevo* (1936) di J. Baroncelli, composto in collaborazione con Oberfeld; *Mademoiselle Docteur* (1936-1937), G.W. Pabst tratto da G. Neveux, composto in collaborazione con Oberfeld; *Marthe Richard au service de la France* (1937) di R. Bernard tratto da B. Zimmer; *La Citadelle du Silence* (1937) di M. l'Herbier, composto in collaborazione con Darius Milhaud; *Regain* (1937) di M. Pagnol tratto da J. Giono; *L'Or dans la Montagne* (1938) di M. Hauffer tratto da C.F. Ramuz, composto in collaborazione con Arthur Hoérée; *Le Journal tombe à 5 heures* (1942) di G. Lacombe tratto da O.P. Gilbert; *Secrets* (1942) di P. Blanchar tratto da Tourgueniev; *Callisto* (1943) di A. Marty composto in collaborazione con Roland-Manuel; *Le Capitaine Fracasse* (1943) di A. Gance tratto da Th. Gautier; *Un Seul Amour* (1943) di P. Blanchar tratto da H. de Balzac; *Un Ami viendra ce soir* (1945) di R. Bernard; *Les Démons de l'aube* (1945-1946) di Y. Allégret, composto in collaborazione con Arthur Hoérée; *Un Revenant* (1946) di Christian-Jaque, composto in collaborazione con Arthur Hoérée; *Bourdelle* (1950) di R. Lucot e *Paul Claudel* (1951) di A. Gillet.

<sup>59</sup> C. Belaygue, *op. cit.*, p. 83.

effets m'ayant toujours semblé déprimant pour le Peuple [sic], je ne puis avoir d'opinion sur la musique à adjoindre à ce spectacle»<sup>60</sup>.

La diffidenza di alcuni musicisti dell'area tradizionale nei confronti del cinema è documentata, oltre che dalla nota posizione provocatoria di Stravinskij («La musique du film? Du papier peint»<sup>61</sup>; «Le seul intérêt de la musique de film est de nourrir son compositeur», e ancora «La musique est un art trop élevé et trop noble pour se mettre au service des autres arts»<sup>62</sup>), da Brecht<sup>63</sup> e Varèse che lamentavano l'assordante eccesso di musica nelle sale cinematografiche: «Anziché accentuare l'effetto drammatico, sottolineare il significato di alcuni precisi passaggi del film, o intensificare le emozioni, la musica diventa un eccitante oppure un soporifero»<sup>64</sup>. Il conflitto generato dal progressivo ingresso della musica nel cinematografo è documentato anche dalle parole di Robert Desnos che, nel 1923, metterà in guardia contro «le mélomane [...] aussi détestable que le littéraire [...] gardez-nous le cinéma des 'chers maîtres' et des maestros; nous évitons soigneusement les livres des uns et les concerts des autres, ne nous les imposez pas quand nous allons voir Harold Lloyd ou Nazimova»<sup>65</sup>.

Anche Maurice Jaubert<sup>66</sup> nel 1937 inviterà la «troisième dimension» a starsene al proprio posto:

«Rappelons les musiciens à un peu plus d'humilité. Nous ne venons pas au cinéma pour entendre de la musique. Nous demandons à celle-ci d'approfondir en nous une impression visuelle. Nous ne lui demandons pas de nous «expliquer» les images, mais de leur ajouter une résonance de nature spécifiquement dissemblable [...] Nous ne lui demandons pas d'être 'expressive' et d'ajouter son sentiment à celui des personnages ou du réalisateur, mais d'être décorative et de joindre sa propre arabesque à celle que nous propose l'écran. Qu'elle se débarrasse enfin de tous ses éléments subjectifs, qu'elle nous rende enfin physiquement sen-

<sup>60</sup> C. Belaygue, *Le Passage du muet au parlant*, cit., p. 84.

<sup>61</sup> Igor Stravinskij, *La Musique du film? Du papier peint*, «Écran français» CXXV, 1947, p. 3.

<sup>62</sup> F. Porcile, *op. cit.*, p. 16.

<sup>63</sup> B. Brecht, *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 1985.

<sup>64</sup> E. Varèse, *Il suono organizzato. Scritti sulla musica*, Ricordi-Unicopli, Milano 1975.

<sup>65</sup> Ivi, p. 9

<sup>66</sup> Nato a Nizza nel 1900, prima avvocato poi compositore e direttore d'orchestra, fu autore di numerose musiche per film come *L'Inhumaine* (1925), *Maldonne* (1927) in collaborazione con Brillouin e Delannoy, *Ostende, reine des plages* (1930), *L'Affaire est dans le sac* (1932), *Zéro de conduite* (1933), *L'Atalante* (1934) e *Die Wunderbare Lüge der Nina Petrovna* (1929)... ecc. Quest'ultimo film è stato indagato da C. Piccardi, *Controlettura musicale di un film: «Die Wunderbare Lüge der Nina Petrovna» (1929) di Maurice Jaubert*, «Chigiana», cit., pp. 135-199.

sibile le rythme interne de l'image sans pour cela s'efforcer d'en traduire le contenu sentimental, dramatique ou poétique»<sup>67</sup>.

Al musicista cinematografico, registi e produttori richiedono di «boucher les 'trous' sonores»<sup>68</sup> perché la relazione tra cinema e musica si riduce alla composizione di una musica facile «que l'on puisse prendre un plaisir aigu à entendre»<sup>69</sup> e che contemporaneamente possa anche essere ignorata. Si ritiene che non deve, innanzitutto, soffocare le immagini e debba essere pertanto strutturata in modo tale che «sa forme ne doit donc rien avoir de symphonique» e quindi «qu'elle soit faite d'une succession de petites formes très courtes dont on puisse couper l'une ou l'autre sans nuire à une construction d'ensemble»<sup>70</sup>. In tale prospettiva i compositori dovranno maturare una sensibilità che gli consenta di «ne pas exagérer leur rôle et ne transforment pas le cinéma en une salle de concert»<sup>71</sup>.

Se per Martin Frank la musica deve essere disciplinata ancella del film perché «la musique au cinéma n'a d'autre but que d'occuper les oreilles, tandis que toute l'attention se concentre sur la vision, et de les empêcher d'entendre le silence exaspérant que feraient le bruit de l'appareil et les mouvements du public»<sup>72</sup>, ci sarà chi invocherà le ragioni del silenzio: «Le silence, constitue la loi principale du Cinéma. Nous tolérons par condescendance, le misérable petit orchestre; nous faisons cette concession au gros public. Nous n'écoutons jamais la musique. Nous professons que, pour bien jouir des images, il faut être sourd»<sup>73</sup>.

L'invasione della musica nella sala cinematografica è avvertita maggiormente per la presenza di quei compositori 'colti' «à qui aujourd'hui il est permis de graver irrémédiablement sur pellicule les inopportunes explosions, les fâcheuses redondances dont ils s'acharnent de plus en plus à encombrer le moindre moment de tension dramatique»<sup>74</sup>. Un articolo apparso nel 1925 su «Les Cahiers du Mois» condanna l'errore 'alla moda' costituito dalla pratica di realizzare partiture originali per il film e riflette sull'importanza che il cinema sviluppi una propria autonomia estetica che la musica già possiede «... puisque nous condamnons la liaison acoustique et visuelle dans la *présentation* publique d'un film, nous

<sup>67</sup> Maurice Jaubert, in F. Porcile, *op. cit.*, p. 15.

<sup>68</sup> *Ibidem.*

<sup>69</sup> *Ibidem.*

<sup>70</sup> *Ibidem.*

<sup>71</sup> *Ibidem.*

<sup>72</sup> F. Martin, *Musique et cinéma*, «Les Cahiers du Mois» XVI-XVII, 1929, p. 117.

<sup>73</sup> A. Arnoux, *Du Muet au parlant, souvenirs d'un témoin*, Paris, La Nouvelle 1946, p. 79.

<sup>74</sup> J. B. Brunius, *En Marge du cinéma français*, Paris, Arcanes, Coll. "Ombres Blanches" 1954, pp. 56-57.



condamnons davantage la grande erreur à la mode qu'est la *partition cinématographique*. Une musique composée sur mesure et dans un temps rigoureusement imposé est fatalement brisée dans son inspiration et son développement. Si le film est beau, la musique est vaincue par le film, la puissance visuelle étant toujours plus forte que la puissance auditive; et si la musique est sublime, le film est vaincu par la musique. Car, jusqu'à nouvel ordre, la musique est un art plus grand que le cinéma parce qu'elle est un art *autonome*, et que le cinéma – sauf quelque douzaine d'admirables exceptions – ne se suffit pas encore a lui-même»<sup>75</sup>.

Tale polemica non fu esclusivamente il frutto di un conflitto tra due diverse discipline che cercano di contendersi una priorità espressiva, la prima veterana, adorna dei gioielli ereditati dalla tradizione, l'altra invece giovane e di umili origini. Se è vero che in alcuni casi alcuni casi la musica sottolineava il ritmo e il dinamismo dell'azione, potenziava e seguiva le immagini in movimento, valendosi delle sue possibilità descrittive ed onomatopeiche, in altri non si limitava ad agire a livello banalmente denotativo. Ciò è stato ben evidenziato da Carlo Piccardi secondo il quale: «occorre ridimensionare il luogo comune che pretende la presenza del musicista nel film interiorizzata dal fatto di intervenire a montaggio ultimato, senza più nessuna possibilità di modificarne il ritmo o di mutarvi i rapporti di durata nelle scene. Perlomeno non era questa l'opinione di L'Herbier, la cui convinzione (significativa in quanto egli stesso aveva ricevuto una formazione di musicista) si rivelava esattamente opposta al pregiudizio relegante il compositore di musica cinematografica all'ultimo rango di dignità per un preteso asservimento ad esigenze eteronome rispetto alla propria disciplina artistica»<sup>76</sup>.

Pur apparendo innegabile che «al di là delle grandi *premières* le musiche originali raramente venivano eseguite e di norma esse non entravano nella coscienza, nell'immaginario del pubblico, sebbene qualche esempio in questa direzione ci sia»<sup>77</sup>, non ci sembra che da ciò discenda necessariamente l'impossibilità di «parlare di una "vera" storia della musica per film con riferimento alle partiture originali»<sup>78</sup>. Se infatti la musica 'scritta per' il cinema non sarà documento privilegiato del rapporto musica-film utile alla stesura di una 'vera storia', si ritiene d'altra parte che il contributo di questi musicisti possa avere avuto un grande impatto

<sup>75</sup> P. Romain, *L'Influence du cinéma sur la musique*, «Les Cahiers du Mois» XVI-XVII, 1925, pp. 120-126.

<sup>76</sup> C. Piccardi, *Vicenda musicale di un film muto. La cine-partitura di M.F. Gailard per «El Dorado»*, in M. Canosa (a cura di), *Marcel L'Herbier*, Parma, Pratiche 1985, p. 136.

<sup>77</sup> E. Simeon, *Musica "dotta" e musica "volgare" nel cinema muto*, «Chigiana», cit., p. 31.

<sup>78</sup> Ivi.

nella produzione cinematografica e musicale successiva e quindi essere oggetto di una delle storie della musica per film<sup>79</sup>.

Singolare e di grande interesse per la lungimiranza è l'opinione di Erdmann per il quale la musica è un «mezzo per togliere dall'imbarazzo», e non un semplice sostegno al film. Alla concezione che la miglior musica è quella che non si sente, la cui presenza non deve essere avvertita smodatamente, contrappone l'opinione secondo cui «la miglior musica per film è quella che non si può sentire autonomamente»<sup>80</sup> cioè che trascorre con l'azione filmica e da essa appare inscindibile.

Per S. A. Luciani la musica non è più semplicemente descrittiva ma essa «può determinare il gesto, non seguirlo, può evocare delle immagini, non tradurle in suono» In tale prospettiva è «dal mondo dei suoni che si sale in quello delle immagini. E se si tenta il contrario accade che la musica non integra più la visione, ma o la disturba o ci distrae da essa»<sup>81</sup>, in perfetta sintonia con Honegger, che auspicava fosse la musica stessa a ispirare il film al quale si trova più legata della letteratura.

Ancella o padrona di quel cinema che «refuse le silence»<sup>82</sup>, la musica è stata quindi anche una 'necessità' sulle ragioni della quale si sono formulate diverse ipotesi<sup>83</sup>: dall'esigenza di copertura o neutralizzazione del rumore del proiettore o del frastuono della sala e di attenuazione della tensione creata dal silenzio, alla sottolineatura dell'atmosfera del testo filmico; musica con funzione 'narrativa' perché «suggerisce un'azione drammatica, evoca un'atmosfera, illustra un ambiente, sottolinea uno sviluppo o un rapporto psicologico»<sup>84</sup>, ma anche musica che colma il vuoto percettivo<sup>85</sup>. Musica al posto della parola perché 'espressione' della mimica dell'attore e riflesso del «clima della scena» capace di «suscitare più rapidamente e intensamente nello spettatore il susseguirsi delle emozioni della storia narrata nel film»<sup>86</sup>. Musica che «provvede alla sostituzione di

<sup>79</sup> C. Dahlhaus, *Fondamenti di storiografia musicale*, Fiesole, Discanto 1980.

<sup>80</sup> E. Simeon *Teorie ed estetiche della musica per il cinema*, cit., p. 41.

<sup>81</sup> S.A. Luciani, *Verso una nuova arte. Il cinematografo*, Ausonia, Roma 1920, p. 46.

<sup>82</sup> A. Lacombe, C. Rocle, *La Musique du cinéma*, Paris, Francis Van de Velde 1979, p. 13.

<sup>83</sup> Per quello che riguarda più in generale il rapporto tra musica e immagine si segnala il bel saggio di Carlo Piccardi, *Suono e visione. Sui percorsi dell'immaginario nella musica*, in «Concerti pubblici», Catalogo della rassegna, Lugano, Radio Televisione della Svizzera Italiana 1989, pp. 1-65.

<sup>84</sup> S. G. Biamonte, (a cura di) *Musica e film*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1959, p. 5.

<sup>85</sup> Mitry J., *Esthétique et psychologie du cinéma*, II voll., Paris, Éditions universitaires 1963.

<sup>86</sup> E. Lang, G. West, *Musical Accompaniment of Moving Pictures*, Boston, Boston Music 1920, pp. 1-2. Si vedano anche R. Manvell, J. Huntley, *Tecnica della musica nel film*, Roma, Bianco e Nero 1959, in particolare il capitolo *La funzione della*